

Hans Ulrich Reck

**Das Bild
zeigt das Bild
selber
als Abwesendes**

Zu den Spannungen zwischen Kunst,
Medien und visueller Kultur

 SpringerWienNewYork

Zeichnung: Lea Reck



Prof. Dr. Hans Ulrich Reck


Geb. 1953, Philosoph,
Kunstwissenschaftler, Publizist und
Ausstellungsmacher.

M. A. Tübingen 1976 (Philosophie,
Kunstgeschichte, Neuere Deutsche
Literaturwissenschaft),
Dr. phil. 1989; Habilitation und *venia
legendi* für 'Ästhetik und Allgemeine
Kunstwissenschaften' 1991 (Wuppertal).

Seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im
medialen Kontext an der Kunsthochschule
für Medien in Köln, davor in Basel und
Zürich Dozent für Kunstgeschichte,
visuelle Kommunikation, Architektur- und
Designtheorie, Ästhetik, Medientheorie
sowie für künstlerisch-gestalterische
Projektentwicklungen.

1992 bis 1995 Vorstand der Lehrkanzel für
Kommunikationstheorie an der Hochschule
für angewandte Kunst in Wien.

Herausgeber der Reihe Medienkultur
(Springer Verlag, Wien / New York).

 SpringerWienNewYork

Hans Ulrich Reck

**Das Bild zeigt das Bild selber
als Abwesendes**

Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien
und visueller Kultur

Edition Transfer
Hrsg. Christian Reder

SpringerWienNewYork

Impressum

Edition Transfer bei Springer Wien New York
Herausgegeben von Christian Reder

Prof. Dr. Hans Ulrich Reck
Kunsthochschule für Medien
Kunst und Medienwissenschaften
Köln, Deutschland

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen, usw. in diesem Buch berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

© 2007 Springer-Verlag Wien

© Hans Ulrich Reck

Printed in Austria

Springer-Verlag Wien New York ist ein Unternehmen von SpringerScience+Business Media
springer.com

Lektorat: Dr. Bernd Ternes

Grafische Gestaltung: Werner Korn

Druck und Bindearbeiten: Druckerei Theiss GmbH, 9431 St. Stefan

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier-TCF

SPIN: 11904649

Mit 20 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 1611-1885

ISBN 978-3-211-48960-4 Springer-Verlag Wien New York

Inhalt

- 07** Zum Geleit

- 11** Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien
- 37** 'Inszenierte Imagination' – Zu Programmatik, Kontext und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien
- 57** Bild als Medium – Zeichen der Kunst
- 107** Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze
- 135** Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie
- 173** Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien
- 187** Kunst und neue Technologien. Medientheoretische Reflexionen
- 215** Bildende Künste. Eine Mediengeschichte
- 251** Photo-Theorie und Techno-Imagination
- 271** Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells
- 321** Film, Kunst, Kino – Zwischenbilanz zur Topik der kinemato-poetischen Künste sowie Vorschläge zur Sortierung der damit einhergehenden kunstgeschichtlichen Probleme
- 371** Mythos Medienkunst. Überliefertes und Unerledigtes im Gebiet der bildenden Künste

- 383** Christian Reder:
Edition Transfer – Zwischenräume als Arbeitsfeld

- 389** Bibliografie
- 405** Personenverzeichnis
- 409** Nachweise

Zum Geleit

Nicht allein eine Denkbewegung, thematische, methodische oder reflexive Insistenz möchte dieses Buch ausdrücken und befördern zugleich. Obzwar aus Sammlung hervorgegangen, handelt es sich keineswegs um eine Folge disperser Beiträge. Es geht wesentlich um eine in konkreten Zuschreibungsmodellen verdichtete ästhetische Theorie, die sich um das immer noch interessante, immer noch nicht transparente, immer noch virtuelle und tendenziell gar unmögliche Unternehmen 'Kunst' und insbesondere ihre Bilder, nicht nur ihre Werke dreht.

Die hier verhandelten Felder – oder, wie man heute sagt: 'Kontexte' – reichen von der Bildtheorie bis zu einer historischen Anthropologie der Medien, von der Alltagskultur bis zu apparativ gestützten Bildherstellungstechniken, von der erkenntnistheoretischen Philosophie bis zur Frage nach der Aktualität des 'disegno' und der Einheit der Künste im Zeichen des bis heute, subkutan, anhaltenden Rangstreits unter ihnen ('Paragone'), von der Mentalitätsgeschichte bis zur 'Lebenswelt', von der Bildtheorie bis zu Wirkungsrhetorik, Rezeptionsästhetik und Hermeneutik, also auch bis zu den methodologischen Fragen einer empirischen Kunstwissenschaft im Verhältnis zu der sie tragenden Metatheorie der Ästhetik und deren Bedeutung für ein tieferes Verständnis der neuen Erfahrungen gegenüber technisch entwickelten Bewegtbildmedien.

'Ästhetik', in ihrem begrifflichen Anspruch und Konzept hier ohne weitere explizite Vertiefung bleibend, erschöpft sich nach meiner Auffassung weder in Anmutung noch in sinnengeleiteter oder sinnlicher Erkenntnis, sondern stellt eine Sphäre zur Verfügung für die Herstellung von Zeichen- und Erkenntnismodellen, die ausdrücklich bezüglich der diese konstruktiv steuernden Hintergrundannahmen durch und in sich selbst reflektiert und expliziert werden. Sowohl bezüglich der poetischen Herstellung wie auch der Rezeption sowie der metatheoretischen Reflexion verzahnen sich diese Bereiche in einer unentwegt und immer wieder ansetzenden kritischen Fragestellung. Eben diese entwirft sich in den einzelnen Kapiteln zugleich als ein Zusammenhang des im Einzelnen jeweils vielfältig aufeinander Bezogenen.

Die Texte des Buches sind in ursprünglich wesentlich verkürzter Gestalt – weder in Umfang noch Gehalt so weit entwickelt wie hier nun letztgültig dargeboten – für verschiedene Anlässe, Zwecke und Belange verfaßt worden. Dennoch weisen sie eine innere Einheit auf, die nicht substantiell in diverse, thematisch oder bereichsspezifisch zergliederte Momente und Aspekte auseinandergelegt werden kann. Die Anlässe, Zwecke, Belange wurden zu allen Zeiten bewußt genutzt, um einen vorab in Blick genommenen ausgreifenden Zusammenhang am einzelnen zu erhärten, das Geflecht zu verdichten und ein einheitliches, von Anfang an als zusammenhängend aufgefaßtes Terrain immer besser zu bestellen. Die Texte verkörpern und markieren gleicherweise Stationen in einem umfassenden Arbeitsprojekt, das zu verschiedenen Zeiten mit der systematischen Publikation eigentlicher gebietsbezogener Summierungen umfassend vermessen worden ist.

Bezüglich der damals auch im Titel benannten Gebiete wurde eine erste, ausarbeitende Bilanzierung einer damals schon über fünfzehn Jahre andauernden Arbeit mit dem Ziel einer in Künsten, Design, aber auch Alltagskultur und visueller Kommunikation konkretisierten Ästhetik 1994 publiziert als „Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie“ (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994). Die philosophischen Grundlagen und meta-theoretischen Begründungen, aber auch das komplexe Terrain ihrer Entwicklungsgeschichte wurden vorgestellt in der Publikation „Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien“ (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991). Eine weitere Summierung erschien in Gestalt der 2003 vorgelegten Monographie „Kunst als Medientheorie“ (München: Fink), die eine wichtige Etappe einer aus dem Antrieb der Kunst entwickelten Umformung der bisherigen Ästhetik in eine neu und spezifisch interpretierte Medientheorie ausmacht.

Nicht immer wurde eine Bilanzierung in dieser Weise vorgelegt. Andere Formen, die ebenfalls eine keineswegs beabsichtigte, aber doch klar festzustellende Zäsur einer jeweils zehn Jahre übergreifenden Bearbeitung von Themen, also Problematisierung im Sinne der Thematisierung, setzten, waren nicht nur Kongresse, Bücher, Editionen und Abhandlungen, sondern auch Ausstellungen und die sie grundierenden, begleitenden, teilweise auch ihnen vertiefend nachfolgenden Publikationen. Zum Beispiel zu Imitation („Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen“, mit Martin Heller und Jörg Huber zuerst realisiert für das Museum für Gestaltung Zürich; Publikation bei Stroemfeld/ Roter Stern, Basel/ Frankfurt 1989; Nachbereitung und Ausweitung veröffentlicht als „Imitation und Mimesis“, Bd. 114 von 'Kunstforum International', Köln 1991), oder zu den Problemen von modellierter Empirie und modellierender Konstruktivität

in wissenschaftlicher wie künstlerischer Theoriebildung unter dem Titel „Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion“ (realisiert für die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn zusammen mit Michael Erlhoff; Publikation im Cantz-Verlag, Stuttgart 2000). Die Exemplarik der Verbindung von Philosophie, visueller Rhetorik, Kunst und Erkenntnistheorie wurde am nicht nur angemessen gewählt, sondern in den theoretischen Verstehensbemühungen durch dieses entschieden beförderte Werk des Künstlers Aldo Walker systematisiert: „Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive“ (Würzburg: Königshausen & Neumann 2004).

Ohne eine geschlossene Darstellung zu sein und ohne Systemanspruch im engeren Sinne, die innerhalb eines abschließend behaupteten Ganzen immer Gefahr laufen, deduktiv und dogmatisch zu verfahren, drehen sich die Abhandlungen dieses Buches nicht nur um denselben Kern, sondern behandeln ihn auch immer im Hinblick auf den über den einzelnen Beitrag hinaus verbindlich relevanten Zusammenhang mittels der wesentlichen Aspekte, die eine systematischen Darstellung ebenfalls zu berücksichtigen hätte. Wenn eine Klammer – für das gesamte Bemühen wie besonders für diesen Band – benannt werden soll, dann sind es die in allen Phasen und Formen, Vorpublikationen und testenden Präsentationen, Etappen und Versionen beschriebenen, poetischen wie theoretischen Spannungen, die Gegenstand der Abhandlungen des vorliegenden Buches in jeweils diverser Akzentuierung sind. Von ihnen ist hier deshalb die insistente Rede, weil sie keineswegs aufgelöst, ebenso wenig aber auch einfach hingenommen werden können. Gegenüber der Beschreibung des Paradoxalen, erst recht aber gegenüber dem selbstreferentiellen Hinnehmen einer Rätsel bleibenden, hermetischen, sprachlos machenden Kunst, wird hier auf die dritte Möglichkeit einer permanenten Verknüpfung der die Paradoxien bildenden oppositionellen Seiten oder Pole sowie auf eine Bezugnahme im Modus der Präsenz des Abwesenden hingewiesen. In der Tat erweist sich der Gewinn der ästhetischen Erfahrung als durch theoretische Spannungspotentiale gebildet, die nicht allein der Kraft der theoretischen Durchdringung der Künste und ihrer Werke folgen, sondern vergleichbaren, erstaunlicherweise gar gleichartigen, den Künsten innewohnenden, sie antreibenden Energien und Valenzen selbst entspringen. Kunst als Theorie – das beschreibt den Sachverhalt nicht nur in dem Bereich, in dem Kunst ihre eigene Medientheorie auszubilden vermag, nach wie vor gültig.

Spannung, Zusammenspiel, Komplementarität und Diversität der in den Aufsätzen jeweils spezifisch akzentuierten, jeweils in unterschiedlicher Gewichtung und Richtung wirkenden Bereiche wird durch die Lebendkolumne

markiert. Diese überschreibt die Seiten mittels einer begrifflichen und reichsspezifischen Reihung „MedienKunstPolitikRhetorikWissenschaft“. Die jeweilige Hervorhebung innerhalb dieser Kolumne dient der besonderen Gewichtung eines Textes, der jedoch immer in der gesamten Verzahnung der vielgliedrigen Transferbildungen sich bewegt.

In einem Zeitalter, in dem in vielen vermeintlich traditionellen oder fortgeschrittenen, wirklich erzeugten wie technisch-apparativ vermittelten Zusammenhängen der Kunstproduktion wie -diskussion immer wieder auf den Musilschen Möglichkeitssinn, auf eine 'Chaosfähigkeit der Kunst' oder auf den Zauber des Virtuellen abgehoben wird, belegt die der Kunst solcher Weise kompensatorisch zugeschriebene, metaphysisch besetzte Kraft vorrangig eine erzwungene, reaktive Setzung gegen eine stetig verarmende und enger werdende Lebenswirklichkeit. Mit solchem, stereotyp im inneren Getriebe der Kunst mechanisch längst festgesetzten, endlos wiederholten Möglichkeitssinn kommt man aber über die Reproduktion des bereits Geleisteten nicht hinaus.

Plakatives bemüht zur Verdeutlichung: Fluchtpunkt der Beiträge und systemische Kraftzentrale der in innerem Zusammenhang stehenden Abhandlungen dieses Bandes bildet, wenn man es denn überhaupt mit so grober Währung charakterisieren möchte, das Unmögliche, Unbekannte wie Unerkennbare von 'Kunst', deren Aufschlußwert nur in extremis, also mittels Überdehnungen und Zumutungen wächst, und die sich vordergründig – wenn auch keineswegs falsch – an ihrer sozialen wie individualpsychischen Nutzlosigkeit ausdrückt wie zugleich bewährt.

Ohne die Mithilfe von Bernd Ternes wäre dieses Buch nicht so rasch und nicht in der vorliegenden Form entstanden. Es ist mehr als nur wahrscheinlich, daß ohne seine stetigen, präzisen und freundlichen, hartnäckigen und gut rhythmisierten Nachfragen die Texte in optimaler Qualität und endgültiger Ausführung überhaupt nicht hätten publiziert werden können. Was als dieses Buch nun erscheinen kann, verdankt sich seinen erfolgreichen Bemühungen um eine sorgfältige und letztgültige Textgestalt. Nun erst wird, dank solcher Umarbeitungen, Verwandlungen und Weiterentwicklungen, ohne Trübung und Tarnung, deutlich, was in deren Ausführung und Konsequenzen alleine der Autor zu verantworten hat.

Hans Ulrich Reck, September 2006

Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien

Daß die Suche nach einer neuen Ästhetik der technischen Medien mit dem Profilehrgeiz einhergeht, der technische Spezialist als solcher sei der neue ästhetische Universalist, wird heute wohl wirklich niemand mehr bestreiten. Da mit dem Streit der Kunstgattungen historisch die gleichzeitige Begründung der freien Wissenschaft wie der autonomen Kunst, ihre ästhetische Selbstbezüglichkeit als technisches Prinzip, verbunden ist, kann der Gattungsstreit modellhaft für die Rezeption unseres künstlerischen Selbstverständnisses eingesetzt werden. Insbesondere der Einbezug technischer und technologischer Fragestellungen in die Kunstproduktion zeigt an, daß die Darlegung des Rangstreits heute nicht schon deshalb erledigt ist, weil die neuen technischen Medien wissenschaftlicher vorgehen als die alten. Die Erwartungen im technischen Feld setzen, bescheiden, bei neuen Erscheinungsbildern an und dehnen sich schnell, unbescheiden, zu einer neuen Totalsicht auf die Welt aus.

Die weitestgehende Erwartung formuliert wohl die These von der orbitalen Wendung, die den planetarischen Aufbruch von der Erde, wie er vor allem durch den italienischen und russischen Futurismus im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gefordert worden ist, abzulösen hat. Ähnlichen Zuschnitts ist die These, Erfahrungen seien nicht mehr an die Irreversibilität der Zeit gebunden, nichts sei endgültig definiert, alles könne in Fluß gehalten werden. Das gelte vor allem für die Bilder und, allgemein, für das symbolische Bewußtsein. Es könne auf das mimetische Nachbilden verzichten, der Mensch springe in die eigengesetzlichen, permanent ablaufenden Bilder hinein. Der Strom des Imaginären reguliere sich selber und bilde das eigentliche „interface“ zwischen Mensch und Maschine. Die Abbildung der Maschine im Gehirn lege Grenzen und Muster dessen fest, was diesem als Realität gelten könne. Ein Kreislauf würde perfekt, der als stimulierte Operation das Mensch-Maschine-System mit immer neuen Bildern und Reizen versorgte. Gegenüber solchen und ähnlichen Erwartungen, die sich auch auf eine umgewälzte Politik, Gesellschaft, Ökonomie ausdehnen, erscheint ein Nachdenken über den Gattungsstreit der Künste sinnvoll. Denn er hatte historisch

zum Ziel, die jeweilige Besonderheit der einzelnen Kunst aus der ästhetischen Ordnung des für sie typischen Zeichenmaterials herauszuarbeiten. Nur die Verschiedenheit ermöglichte Vergleichbarkeit und, in einem weiteren Schritt, eine normative Selektion hinsichtlich der die Wissensapparate und Symbolsysteme dominierenden Medien und Gattungen. Solange der Rangstreit der Künste ästhetisch von Bedeutung ist, solange bedarf es der Differenz zwischen den Bildern, ihrer gesellschaftlichen Aneignung und der propositionalen Bedeutung, die in sie eingeht.

Es ist leicht einzusehen, daß das ästhetische Spekulieren auf den Fluß der allseitig veränderbaren, nicht durch den Menschen hergestellten, sondern durch apparativen Zufall erzeugten Bilder als vermeintliche Modellierungskräfte eines neuen Denkens nichts anderes ist als eine neue Interpretation der alten ästhetischen Struktur. Wer dagegen die vitalistische Verführung zum Neuen vorzieht, kann von Kontinuität nicht überzeugt werden. Die Hoffnung, diese Grenzen zu überschreiten und den ästhetischen Zwang zur Unterscheidung endlich überwinden zu können, ist nur für den einmalig, der sich anschickt, diese Grenzen zu sprengen. Für ihn ist das Gefühl der unverwechselbaren Erstmaligkeit seines Handelns geradezu dessen Bedingung. Gelänge aber solche Simulation, so wäre sie eben Wirklichkeit und also für ihre eigene ästhetische Erfahrung nichts gewonnen.

Es muß demnach im Interesse eines ästhetischen Denkens liegen, die technischen und wissenschaftlichen vom Attraktionsgut der künstlerischen Aspekte der Medien zu trennen. Der Wirklichkeitsbegriff bedarf der Unterscheidung des Wissens von der ästhetischen Erfahrung. Wenn die neue Medienkultur verspricht, jedermann ständig die drei Kulturen des technischen Wissens, der operativen Programme und der ästhetischen Erfahrungen zur Verfügung zu halten, dann verspricht sie nicht nur zuviel, sondern sie mißachtet ihre eigene, sie ermöglichende ästhetische Dimension. Daß wir durch Maschinen lernen, die Strukturen unserer Wahrnehmung, unseres Denkens und – von der Romantik in der Figur des Automatenmenschen als Drohung beschrieben – Fühlens zu verstehen oder manipulativ zu verändern, belegt nicht, daß solches nur Folge des technischen Funktionierens ist.

Solche Erwartung an das Technisch Funktionale scheint sich vorrangig einer ästhetischen Suggestion zu verdanken. Wieweit der Streit der Kunstgattungen orientierend auch für die technische Medienkultur sein kann, vermag ich im Rahmen dieses Textes nicht ausreichend zu diskutieren. Was geleistet werden kann, ist die Befragung ästhetischer Grundkategorien, deren Semantik, die Geschichte der Künste, von den heutigen Apparaten als nicht weiter traditionsfähige angezweifelt wird. Die Beurteilung der technischen Medienkultur wird sich daran messen lassen, inwieweit ihre Argumentation immer noch im Bann des Rangstreits der Künste steht, mit dessen histori-

schem Ursprung in der Renaissance sich die Künstler als Wissenschaftler und Techniker des Symbolischen einen herausragenden Platz in der Gesellschaft haben sichern können. Ich handle zunächst von den historischen Begründungen im Rangstreit der Künste (1) und ihrem Ende in der Kunst des 20. Jahrhunderts (2), sodann von Aspekten einer aktuellen Medientheorie (3), und schließlich von den Konsequenzen des Streits der Kunstgattungen für den Kontext der neuen Medientechnologien (4). Ein Ausblick formuliert zum Schluß einige Thesen (5).

1. Der „Paragone“ als ästhetisches und soziales Modell

„Paragone“ meint: wertender Vergleich, der durch Streitgespräche mit Hilfe des besseren Arguments zustande kommt und dessen Gegenstand die Wirkweise ästhetischer Aussagen ist. Historisch bezeichnet „Paragone“ den Disput zwischen Humanisten, Auftraggebern, Künstlern und Intellektuellen der Renaissance, in dem die bildenden Künstler eine höhere soziale Wertschätzung zu erreichen trachteten. Ausgangspunkt war Leonardos da Vincis Kunsttheorie, insbesondere seine Hervorhebung der Malerei gegenüber der Skulptur, die er, nicht zuletzt mit Blick auf den Rivalen Michelangelo, als künstlerisch minderwertig zu denunzieren trachtete. An Leonardos zunächst nur informell zirkulierenden Überlegungen schloß sich später über die Jahrhunderte eine ganze Reihe von Traktaten an. Diese Reihe kommt mit Lessings „Laokoon“ zu einem Abschluß. Lessing beendete den Disput, der die Vermögen der Künste zu hierarchisieren versuchte, dadurch, daß er die Unterschiedlichkeit der einzelnen Darstellungsformen zeichentheoretisch bestimmte und nicht mehr auf identische Ansprüche bezog.

Mit Lessing endet die bei Aristoteles einsetzende, durch Horaz kanonisierte Auffassung der Malerei, diese sei wie Poesie, eine Poesie, die Bilder male. An die Stelle des „ut pictura poesis“ tritt die Zweiheit von Konzepten: Malerei als Raumkunst, Poesie als Zeitkunst. Kohärenz und plastische Eindringlichkeit gegen Sukzession und narrative Textur überwinden den universalen Begriff der einen, einheitlichen Kunst. Es entstand ein Bewußtsein dafür, daß die Künste nicht alle denselben Stoff bearbeiten, aber letztlich dasselbe meinen. Als Künstler hatte Leonardo vorrangig experimentiert: kompositorisch und farblich. Er verstand Kunst als eine Art propädeutisch empirische Sinnenschulung für ein entwickelteres wissenschaftliches Verständnis der exakt zu beschreibenden Qualität von Natur. Als Maler wollte er sich nicht sehen. Im Bewerbungsschreiben, das er an Ludovico Sforza richtete, pries er sich als Ingenieur und Mathematiker, Festungsbaumeister und Architekt, Erfinder und Forscher. Daß er malen könne „wie irgend einer“, war ihm gerade eine späte Zeile wert. Leonardos theoretische Überlegungen wurden

als „Paragone“-Denken erst durch die Ausgabe des „Traktates über Malerei“ bekannt, deren erster Teil 1817 von Giuglielmo Manzi mit „Paragone oder der Vergleich der Künste“ editorisch überschrieben wurde.

Leonardo war praktisch in einigen der im Paragone verhandelten Künste tätig: als Bildhauer, Wissenschaftler, Maler und Musiker. Er integrierte die Erkenntnisse des Wissenschaftlers in seine Malerei. Studiert werden mußten u. a. Landschaften, Wolken, Horizontverläufe, Pflanzenwachstum, Bauweise von Felsen, das Fließen und die Spiegelungskraft des Wassers. War die Renaissance-Malerei zu weiten Teilen eine historisch allegorische Malerei, so erhält die Natur erst im Kontext von Leonardos pantheistischem Denken eine sinnliche Fülle und empirische Sensualität, die sich auf keine humanistische Zähmungsformel stützte. Das erklärt die modern anmutenden visuellen Übergänge zwischen den Bildgründen. Leonardos „sfumato“ kann als ein „fraktaler Aufbruch“ aus der zentralperspektivistischen Abstraktion des gottähnlichen, machtvollen Auges interpretiert werden. Neben diesen spekulativen (ebenso wissenschaftlichen wie spirituell ausgreifenden) muten medientheoretische Argumente Leonardos eher skurril an.

Giorgio Vasari berichtet, daß die Mona Lisa während ihres Posierens mit Musik unterhalten worden sei, und Leonardo gegen die Bildhauerei vorbrachte, sie sei von einem Lärm begleitet, der ein inspirierendes Hören von Musik während der Arbeit verunmöglichte. Das in der Malerei sich vollendende künstlerische Tun war für Leonardo in ihren wissenschaftlichen Implikaten nicht länger ein der Theologie unterstelltes Handwerk. Künstlerische Arbeit wurde ihm gerade in der parallelen Entwicklung der freien Künste und Wissenschaften zu einer Erkenntnisform eigener Art, die sich nicht länger auf außerkünstlerische Inhalte abstützen mochte. An die Stelle der theophanen Semiotik als Wächterin über die erfolgreiche Zähmung allen ästhetischen Eigensinns, der ungezügelter Verführung zur Schönheit des Profanen und Sichtbaren, trat die Natur als Lehrmeisterin. Der Handwerker stieg aus dem Sozialgefüge aus und gebar sich auf einer höheren sozialen Stufe wieder als mit Schöpfungskraft begabtes, durch Ideen belebtes Genie. Die Gottähnlichkeit des Malers begründete Leonardo damit, daß er in der Nachahmung der Natur nicht diese selbst, sondern ihren Schöpfer nachahme. Gerade deswegen hat er die Entsprechungslehre zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, die Cusanus als Spiegelung des Ganzen in all seinen Teilen beschrieb, nicht durchgängig akzeptiert. Daß die Malerei Objekte erzeuge, die wie vom Spiegel aus der Natur auf die Leinwand geworfen würden, war ein Tribut an die souverän bezeugte Meisterschaft der perfekten Vortäuschung, durch welche die Künstler sich als ihrem Gegenstand produktiv ebenbürtige Konstrukteure des Wirklichen zu inszenieren trachteten. Faktisch aber traten die prozessualen Momente so in den Vordergrund, daß

eher vom Konstruieren des Bildraums denn von einer angemessenen Spiegelung der Objekte in ihm zu sprechen bleibt.

Leonardo, der sich zum Verlauf der an den Höfen damals üblichen und beliebten Streitgespräche zwischen den Künstlern Notizen machte, formulierte sinngemäß, daß die Dichter die Resultate von Prozessen nutzen, wohingegen die Maler die Prozesse zu Resultaten meistern. Deshalb geht es nicht um Spiegelung, sondern um Transformation oder, pathetisch gesprochen: um die kreative Wiedererschaffung der Welt. Solche Tätigkeit ist der wissenschaftlichen mindestens ebenbürtig und geistig, nicht mechanistisch zu verstehen. Da die Malerei auf vorgängig planender Synthese beruhe, befriedige sie die Empfindung durch die harmonische Proportionierung der das Ganze bildenden Teile. Die ästhetische Arbeit als Befriedigung der Empfindsamkeit begründet die Unterschiedlichkeit der Künste: die je verschiedene Weise, so Leonardo, begründe je unterschiedliche Formen und Sprachen. Es geht ihm also bereits um die Unmittelbarkeit der Wirkung und um die Kontinuität der von den Künsten hervorgerufenen Sinneseindrücke, um, wie heute zu formulieren wäre, die gemäß den einzelnen Medien zu leistende Organisation des ästhetischen Eindrucksmaterials.

Daß eine methodische Erzeugung ästhetischer Effekte sich im Kontinuitätsraum mathematischer Operationen vollzieht, ist eine Konstante der neueren Kunst und Bildästhetik geblieben. Ging es neuzeitlich um die Wissenschaft des Sehens – Leonardo begründet seinen stolzen Antiakademismus, „uomo senza lettere“ zu sein, mit der empirischen Kunst des Sehens, „saper vedere“ – als einer nicht nur retinalen, sondern naturphilosophischen Ordnung, so entwickelt sich heute eine in der Stärke vergleichbare Fixierung auf die Repräsentation von Figuren/Daten und Raum/Bildschirm. Mit dem Unterschied, daß die Kontinuität der identifizierten Raum-Zeit-Punkte nicht mehr der linearen Ordnung der Ziffern folgen, sondern fraktalen Kalkülen, d. h. der Ordnung des Chaotischen und Diskontinuierlichen. Die wissenschaftliche Struktur des Technikprozesses bleibt aber in gleicher Weise die Grundlage des „Ästhetischen“.

Leonardos Methoden waren nicht nur für die damalige Zeit unkonventionell. Er arbeitete mit dem aktivierenden Zufall des Alltäglichen und Vorfindbaren. Klassizismus interessierte ihn wenig, die flüchtige Geste innerhalb eines genauen Rasterplans jedoch außerordentlich. Die Bildhauerei, die solch merkwürdig flüchtiges Zufallen nicht zulassen konnte, lehnte er als „arte meccanicissima“ ab. Lärm, Dreck und Staub in der Werkstätte eines Bildhauers schienen ihm einem freien Geist ebenso unerträglich wie dem humanistisch gewandten, elegant gekleideten, modebewußten Philosophen der damaligen Gesellschaft nicht zumutbar zu sein. Entsprechend einem neuen sinnlichen Habitus im sozialen Verhaltensgepräge tritt bei Leonardo

das Prinzip Erfahrung an die Stelle religiöser Betrachtung. Theologische Größen waren für ihn bedeutungslose Abstraktionen. Zugunsten einer freien Organisation des bildnerischen Vorstellungsmaterials hat er nicht nur die Zwänge, sondern sogar die Grundlagen des damals durchaus noch gültigen ikonographischen Repertoires regelrecht zertrümmert. Leonardo wollte wegen dieser selbstbestimmenden Anmaßung die Malerei nicht allein in den Kanon der freien Künste aufnehmen, sondern gleich als deren Anführerin etablieren. Das Studium der sozialen Verhaltensweisen – großartig verdichtet in den grotesken Physiognomien – war ihm eine der Beobachtung der Natur gleichwertige Schule des empirischen Sehens.

Das Studium der Natur als Fundus für neuartige Bildformen umfaßte auch das genaueste Erfassen dessen, was in der Soziologie Habitus, Geste, Rolle und Verhaltensform genannt wird. Genaue bildliche Repräsentation stand im Dienste der Differenzierung der sozialen wie der natürlichen Welt. Das läßt sich paradigmatisch lesen. Ohne die ästhetische Erfassung mathematisch geordneter Räume gäbe es nicht die Neuzeit, die Technik zum Zuge kommen läßt, weil „Natur“ und „Wirklichkeit“ für menschliche Orientierung nicht identisch sind, sondern im Auseinanderdriften der kulturellen und der natürlichen Welt erst einen Spielraum freien, verantwortungsbedürftigen Handelns eröffnen.

In diesem kulturellen Bezugssystem einer so getrennt geordneten Natur konnte Malerei als naturphilosophisch verstandene, angewandte Physik gefaßt, konnte der Poesie die moralphilosophisch konzipierte Welt der menschlichen Vorstellungskräfte zugeordnet werden. Dieses Modell erklärt hinreichend Leonardos anti-allegorische Auffassung vom Malen ebenso wie die Ästhetik des Fragments und sein Desinteresse, hauptsächlich als Maler anerkannt zu werden. Ein Bild galt ihm als vollendet, wenn seine visuelle Komposition, Anlage und einige fertiggemalte Fragmente die zugrundeliegende Idee ausreichend verstofflichten. Höchste Dignität kam deshalb der Zeichnung zu, dem „concetto“ und „disegno“. Auf dieser Ebene des Entwerfens galten selbstverständlich auch Bildhauerei und Architektur als geistige Tätigkeiten.

Leonardos Paragone-Gedanken formulieren im nachhinein das Bezugsfeld für dasjenige Werk, das dafür am meisten konsultiert wurde: Benedetto Varchis Umfrage darüber, welche der Künste die nobelste sei und wie sich insbesondere Poesie und Malerei unterscheiden lassen. Die Antworten von Michelangelo, Tribolo, Tasso, Cellini, Bronzino, Pontormo, Vasari, Sangallo und anderen datieren von 1546 bis 1549. Der weiterhin gültige Hintergrund ist von Aristoteles und Horaz bestimmt. Varchis Interpretation des damaligen künstlerischen Selbstverständnisses setzt allerdings neue, markante Akzente. So trennt er die Künste von den theoretischen Wissenschaften, um

sie an praktische Philosophie und lebensweltlich bildende Literatur anzubinden. Kunst und Technik werden getrennt, Kunst den sinndeutenden Handlungen zugeschlagen, ästhetische Erfahrung prinzipiell als Irritation des dogmatischen Anspruchs naturwissenschaftlichen Wissens zugelassen. Unbedingt wird die technologische Organisation des Wissens von der ästhetischen Auswertung der sozialen Erfahrungen getrennt.

Es ist leicht zu sehen, daß dieses Konzept die Voraussetzung darstellt, Kunst aus je gesetzten Erwartungen herauszulösen und durch technische Herausforderungen formal und substantiell zu erneuern. Daran zu erinnern ist heute wichtig, weil nach der Welle der kinetischen Kunst, der Holographie, von „land art“ und „environmental art“ wieder eine unmittelbare Identität von Kunst und Technik behauptet wird. Neue Medientechnologien setzen darauf, einen ästhetischen Positivismus zu erzwingen. Daß Kunst durch neue Bildtechnologien herausgefordert wird, liegt in der Abspaltung der Kunst von der Technik begründet. Der Erkenntnisanspruch der Kunst ist nicht analytisch, sondern ethisch zu verstehen.

Ging es Leonardo noch um die defensive Auszeichnung des malerischen „conchetto“, so argumentierte das 16. Jahrhundert wesentlich aggressiver. Die Skulptur wird im Zeichen des Gesamtkunstwerkes unter der Vorherrschaft der Architektur und des Theaters des Heiligen gegenüber der aufgewerteten Malerei zurückgedrängt. Die Begründung bleib dieselbe: Skulptur sei körperliche Arbeit, Malerei „fatica d'ingegno“. In Varchis Zusammenfassung wird eine Typologie der auf Aristoteles zurückgreifenden mittelalterlichen ästhetischen Kategorien vorgenommen. Wichtigster Begriff ist Universalität: Malerei könne alle Dinge imitieren, die existieren, sei es durch präformierende Idealentwürfe, sei es durch Kombination verschiedener, je unvergleichlicher individueller Vorbilder. Universalität ist der Modus, in dem das Gewußte an der Natur durch Beobachtung oder Idee stoffliche Gestalt gewinnt und Adäquation an das Sichtbare gewährleistet. Zweitens könne die Malerei die skulpturale Vielansichtigkeit durch die Simultaneität zeitlich unterschiedlicher Zustände ausgleichen: Multiperspektivität der Sukzessionen in einem einzigen Raum. Drittens sei der Schwierigkeitsgrad der Malerei größer, da Malerei etwas erscheinen lassen müsse, das nicht existiert, wohingegen die Skulptur im realen Raum des physisch Gegebenen operiere.

Unter den im weiteren von Varchi behandelten Vergleichsgesichtspunkten – Seitenansicht, ornamentale Technik, Nützlichkeit, Schönheit, Vergnügen und Erbaulichkeit – ist die moralische Reflexion die wesentliche gattungstheoretische Bestimmungsgröße. Da die Skulptur langlebiger und eher auf massierte Rezeption hin angelegt ist, könne sie besser zu Tugend und Moral hinführen. Diese Dauerhaftigkeit könne die Malerei nur durch die Universalität des geistigen Entwurfs ausgleichen. Die physische Bestimmtheit der

Skulptur wird durch die intellektuelle der Gesamtkomposition, die Vorrangigkeit des geordneten Ganzen und die Subtilität der Zusammenfügung der einzelnen Wirklichkeitsebenen überhöht. Dieses später beispielhaft idealistische Moment, das in der Kunst weniger die vereinzelt, sinnlich wahrnehmbare Gestalt einer Idee erkennt als die Verwirklichung eines absoluten Prinzips von Wahrheit, ist in den praktischen Künsten vorgeformt und widerlegt die Suggestion von der Aufhebung der Kunst in absoluter Reflexion.

Bei Varchi werden ganz im Geiste Petrarcas die inneren und äußeren Bestimmungen der Wirkung von Kunst an seelische Wirkformen gebunden. Gemäß der Stufung der seelischen Vermögen verbinden sich körperliche und geistige Schönheit. Die körperliche Schönheit, die Ordnung der Dinge im Äußeren, wird gestiftet durch die Farbe. Die spirituelle Schönheit, die Ordnung der Dinge „il di dentro“, im Inneren, ist modelliert durch die Idee. Auch wenn Varchi die beiden Künste als essentiell nur einer einzigen zugehörig erklärt, arbeitet er doch die Unterschiede mit dem Ziel heraus, die geistige Valenz der Malerei, nicht der Skulptur zuzuschreiben. Varchi vergleicht Kunst als aktivierende Wirkkraft mit der Liebe: Kraft zur Befreiung von der stofflichen Bindung, Hinwendung zum Wahren. Varchis Bevorzugung des „disegno“ steht historisch im Kontext einer akademisch angeleiteten Ausbildung, in der die ungezügelt Manierismen zugunsten einer neuen klassischen Bildordnung überwunden werden sollten. Ziel ist die Harmonisierung der kontemplativen mit den aktivierenden Momenten des schöpferischen Aktes. Die je unterschiedliche Proportionierung dieser Momente ist zwar von Belang, gefährdet aber die Einheit des Kunstbegriffs nicht. Der Durchgang durch die dämonischen Antriebskräfte erzwingt den Abschluß der stofflichen Durcharbeitung in einem gottähnlichen Schöpfungsakt. Diese Konstruktion ist typisch für die damaligen Versuche einer Harmonisierung neuplatonischer mit aristotelischen Gedanken. Kunst ist Formfindung des Abschlusses und entsteht im Abschied von allen Zweifeln, die durch die bösen Dämonen verursacht worden sind. Das Verhältnis von Malerei und Poesie entspreche deshalb dem von Körper und Geist in einem umfassenden Begriff vom Leben. Seit Cimabue ist es die Imitation einer perfekten körperlichen Schönheit, als welche sich die ästhetische Bewegung hin zum Geistigen begründet.

Wenn Leonardo zwischen den Künsten eine medientheoretische Linie zieht, dann kann er damit vor Lessing als einziger Paragone-Denker gelten, der das Vermögen der Künste in ihrer spezifischen Differenzierung und nicht in einer universalistischen Abstraktion erblickt. Die Malerei ist als eine Herstellung von Figurationen definiert, die im Raum koexistieren und als ihr Gebiet die Beschreibung der äußeren, objektiven Realität haben. Demgegenüber sei

das poetische Auge unzureichend, blicke doch der Poet nach innen statt auf die wundersame Schönheit einer Welt, die im Schauen entziffert, aber nie im inneren Bild antizipiert werden könne. Leonardos künstlerisches Ziel, eine emphatische Steigerung psychischer Wirkungen – von heute aus gesprochen: die Erregung angesichts eines Erhabenen –, beruhte auf einem ausgreifenden empirischen Studium seelischer Erregungsfähigkeit, differenziert nach sozio psychischen Verhaltensformen. Die schon bei Alberti kanonisch formulierte Erwartung, Kunst als „decorum“ habe nicht allein die typischen Merkmale des menschlichen Lebens zu repräsentieren, sondern sie unter dem Gesichtspunkt der Gehörigkeit von Geschmack, Moral und Religion selektiv zu bewerten, wird von Leonardo zurückgewiesen. Kunst als Prinzip selbstgesteuerter Neugierde bricht mit der Dogmatisierung sittlicher Gepflogenheiten von Grund auf.

Der Typus des moralisch gelehrten und unterweisenden Malers blieb das zeitprägende Idealbild, das Leonardo am tiefsten verabscheute. Bei ihm ist die kopernikanische Wendung bereits im Kern vollzogen, nach der das Ganze der Natur – auch: die ganze Natur – sich der empirischen Anschauung entzieht. Eine vergleichbare Auffassung wird später im deutschen Idealismus dazu führen, die Kunst durch eine generelle ästhetische Urteilskraft abzulösen und Kunst als Verweismoment der Philosophie auf deren reflexive Erkenntnis zu verpflichten. Denn nur diese Urteilskraft könne wieder die „ganze Natur“ ästhetisch vermittelt dem Empfinden der Subjektivität erschließen.

2. Das Ende des Paragone-Denkens in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Der geschichtliche Entstehungszusammenhang des Paragone zeigt einer ausführlichen Betrachtung, daß selbst die Argumente der technischen Medienkultur zur Erneuerung der Künste im Feld der ordnenden Bezüge zwischen Lebenswelt, Kunst, Technik, Wissenschaft und Philosophie verbleiben, wie sie der Vergleich der Kunstgattungen herausgearbeitet hat. Man wird den Verdacht nicht los, daß die paradigmatische Vorgabe selbst für die Rangordnung der Künste im Computerzeitalter immer noch dieselbe ist: die Minimierung des körperlichen Aufwands. Dieses Kriterium der indirekten physischen Maßgabe geistiger Energie, die als Fehlen körperlicher Anstrengung umschrieben ist, verführt die Technologen der digitalen Bilder und der Komputation dazu, sich ausgerechnet mit der apparativen Fähigkeit zum naturalistisch exakten Zeichnen als Künstler ausweisen zu wollen oder ihre totale Andersheit durch die Flucht in den Selbstlauf der Bilder, in die automatisierte Bildstörung als mediale Selbstverdoppelung zu demonstrieren.

Die Computerkunst ließe sich nach dem Prinzip des Instrumentenbedarfs und materiellen Aufwands unschwer in die Skala der durch geistige Eigenaktivität bewirkten Energieverminderung hierarchisch eingliedern. Als edelste der Künste würden in dieser Formalisierung Gesang und gesprochene Literatur gelten, dann kämen geschriebene Literatur und komponierte Musik, danach die Malerei. Am Schluß der Stufenleiter stünden der Bildhauer und der Architekt. Der Computerkünstler müßte dem Maler zur Seite gestellt werden. Er bedarf der technischen Geräte. Insoweit er führender Künstler sein möchte, setzt er mit entsprechenden Theorien auf den Selbstlauf der Programme. Er schafft den Technologiezwang merkwürdigerweise dadurch ab, daß er gegenüber den fraktalen Wundersamkeiten der Errechnungsprogramme wie der Rechnerleistungen das Subjekt zu einem anästhetischen und gestaltlosen erklärt. Insoweit er Philosoph sein möchte, muß er die Identität von Geist/Gehirn und Maschine/Rechnen behaupten. Aber damit erreicht er immer noch nicht die idealistische Provokation, der die Wahrheit der Kunst bloß als ein Nachdenken über sie erschiene – was das Ende der Kunst im Denken bedeutete.

Eine Kritik an einem solchen Philosophiebegriff scheint leicht durchführbar zu sein. Aber nicht aus der Optik des Computerkünstlers, der als Philosoph die Kunst erweitern möchte, ohne doch auf die technischen Definitionszwänge eines postsubjektiven Ingenieur-Arrangements verzichten zu können. Damit ist keine Bewertung der Arbeiten verbunden. Denn das Hantieren mit diesen Geräten ist historisch so jung, daß sich weder ein künstlerisches Resümee noch eine ästhetische Perspektive ziehen lassen. Entsprechende Spekulationen interessieren einzig unter dem Gesichtspunkt, ob sie ein Verständnis der technischen Medienkultur fördern oder nicht. Das dürfte auch den beobachtbaren Reiz der spekulativen Theorien und ihre Überlegenheit gegenüber den noch kümmerlichen Resultaten der künstlerischen Praxis neuer Medien erklären. Wobei diese Praxis deutlich von der traditionellen abzugrenzen ist, die sich der Television, des Computers, Lasers oder der Video-Apparatur samt scanning als eines zusätzlichen Materials bedient. Nicht jede Video-Arbeit ist geprägt vom Geist der neuen Medien, deren Gepräge sich auf den Umgang mit der Form des filmischen Drehbuchs stützt.

Das Paragone-Modell beinhaltet, sich durch Vergleich den innerlich wirkenden Formen der einzelnen Kunstgattungen anzunähern. Diese Annäherung bedarf aber immer wieder der Unterbrechung durch Distanzierungen. Das Ende des Paragone-Denkens hat mit der Konstante der Distanzgewinnung zu tun. Avantgardenkünstler haben mit ihrem ritualisierten Repertoire an Ekeltechniken und Provokationen diese Annäherung an Distanzprovokationen ebenso geleistet wie das Publikum, das sich auf die Deregulierung seiner

Erwartungen erwartungsvoll eingelassen hat. Die bestimmende Kennzeichnung von Gattungen und Phänomenen in der Paragone Tradition läßt sich nicht auf Malerei, Skulptur und Architektur beschränken, sondern kann differenziert andere Phänomene kennzeichnen: kinetische Objekte, environments, land art, body art, performance, Installationen, happenings, Aktionen, Fluxus Fetische, multimediale und intermediäre Arbeiten. Außerdem hat sie ein Bewußtsein geschaffen vom „Kunstgewerbe“ und dessen Techniken.

Das Paragone Denken kommt an zwei Momenten des 20. Jahrhunderts entschieden in die Krise. Das eine ist die Fixierung auf die jede Grenze zwischen freien und angewandten Künsten sprengende Idee vom Gesamtkunstwerk, das zweite sind die grenzüberschreitenden Innovationen der Gründergruppierungen der klassischen Moderne, z. B. die in der kubistischen Montage wirkende Unentschiedenheit zwischen Skulptur, Relief und Malerei. Die Betonung von Atmosphäre, Umraum und energetischer Bewegung von Rodin bis Boccioni läßt sich nicht bruchlos in das bisherige Paragone Denken integrieren. Die Überwindung des Paragone Denkens ist ein wesentlicher ästhetischer Impuls und ein praktisches Moment im künstlerischen Schaffen dieses Jahrhunderts. Dem folgt eine Rezeptionstheorie, die das imaginäre Museum durch technische Reproduktionsverfahren der Manipulationslust und den Montagetechniken der einzelnen Betrachter überschreibt. Wie André Malraux im „Musée imaginaire“ (1947) geradezu euphorisch fordert, sind der Kontextwechsel und die mediale Inszenierung der Reproduktion an die Stelle des Bedarfs an authentischer Identifikation getreten. Wenig später wird die Konzeptkunst den Paragone endgültig aus den Angeln heben.

Je mehr die Kunst als Kommentar der Kunstgeschichte und -theorie erscheint, um so mehr wird das Werk auf diejenigen Propositionen/Sätze reduziert, mit denen eine Idee sprachlich kommuniziert wird. Die figurative Arbeit geht auf die Kommunikationsfähigkeit des Betrachters über. Wenn ein Kunstwerk nicht realisiert zu werden braucht, dann trennt sich die Kunst als Erzeugerin von Sätzen zur Formulierung künstlerischer Sachverhalte endgültig vom Kunstwerk. Das Ingangbringen von Sätzen dominiert die stoffliche Konzentration auf das Werk. Bezugspunkt und Erregungsgröße ideeller Konzeptualisierungen kann alles Existierende oder Vorstellbare sein. Insofern spielt der Streit der Kunstgattungen für diese Ebene einer autonomen Kunst nach der Philosophie, deren Sätze sich nur mit der Kunst als Kunst beschäftigen, keine Rolle mehr. Damit dürfte aber die Erneuerung eines Kunstbegriffs durch neue Bildtechnologien nicht so leicht möglich sein, wie das ein Kunstbegriff unterstellt, der von der Gültigkeit des Werks ausgeht und die Provokation des analytischen, konzeptuellen Moments negiert. Die

Grenzziehung der Gattungen hielt in der Konzeptkunst erst dann wieder Einzug, als diese ihre Vermarktbarkeit betrieb und damit die konzeptuelle Gültigkeit durch die individuelle Benennbarkeit eines einzelnen Werks ablöste.

Der Werdegang maßgeblicher Künstler seit John Cage zeigt, daß für die zeitgenössische Arbeit als Künstler der Übergang zwischen den Gattungen, das Intermediäre zwischen Musik, Malerei, Performance, Installation und technischen Bildmedien, die als Instrumente, Skulpturteile oder gar Kleidungsstücke benutzt werden, nicht ein Resultat kunsttheoretischer Reflexion ist, sondern geradezu die Voraussetzung des Arbeitens. Neue Kriterien sind deshalb empirisch zu entwickeln; die Kunsttheorie des Paragone endet mit der Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten. Unaufhaltsam erscheint der Paragone Zerfall auch durch die Ausdehnung der künstlerischen Arbeit auf Natur und Kosmos. Die spektakulären Ereignisse mögen im Gedächtnis haften geblieben sein: Piero Manzonis die ganze Erde zum Kunstwerk deklarierender Sockel, Yves Kleins Ausstellung leerer Räume, Gordon Matta Clarks Zersägen von Abbruchhäusern, Walter de Marias Erdkilometer, Buckminster Fullers 'Raumschiff Erde', Marshall McLuhans neues visuelles 'cross reading'. Es gibt aber geschichtliche Vorstufen des Paragone Zerfalls in der Kunsttheorie selbst. Man kann sie als dessen Historisierung und Semiotisierung verstehen. Bereits die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ Heinrich Wölfflins, aber auch Alois Riegls Theorie der Gleichwertigkeit der Stile diesseits von Blüte oder Zerfallszeiten bedeuten ein Ende des Paragone. Mit konträren Perspektiven: Riegl, weil er die Kunstpraxis in einen Rezeptionshorizont eingliedert, der normative Bewertungen nicht mehr zuläßt; Wölfflin, weil er die Gattungen in historische Kategorien auflöst, die durch Darstellungsformen, aber nicht mehr durch Gattungsstrukturen bestimmt sind. Das Malerische versus das Lineare hat ein Recht so wohl in der Malerei wie in der Skulptur.

Systematisch endet der Paragone in der Universalisierung des Kunstbegriffs. Wo die einzelnen Künste nichts, die Aura von Kunst schlechthin alles zählt, dort geht es nicht um Zeichenprozesse künstlerischen Produzierens, sondern um einen ästhetischen Gestus. Die Semantik „der“ Kunst wird durch Commonsense Überzeugungen vom Habitus avantgardistischen Kunstanspruchs ausreichend definiert. Im Radikalismusverdacht der Avantgarde Stilisierungen endet die stoffliche Bestimmtheit der einzelnen Kunstgattung. Duchamps „ready made“ gehört ebenso zu diesem Habitus wie die kunstvolle Beanspruchung einer Antikunst, deren Kalkül jämmerlich falsch war. Kunst ist gerade deshalb nur noch universal die Kunst, weil sie definiert wird über die individuellen Ansprüche von Äußerungen, die auf keinen vorgeprägten allgemeinen Konsens abstellen. *Kunst, allgemein gesprochen, wird charakterisierbar*

als gesellschaftliches System zirkulierender poetischer Symbole und Aussagen. Deren Bestimmungen liegen weder im Zeichenmaterial noch in der Form und Materiallogik eines durch den Paragone erfaßten Mediums begründet, sondern erfordern eine Funktionsanalyse der Rezeption als Voraussetzung der Kunstproduktion und Geschichte.

Der kreative Akt hat sich seit Duchamp in ein behauptendes Zeichen verwandelt: „Siehe, dieses dort ist, was ich als Kunst anerkenne.“ Es geht bei Duchamp nicht um die Auswahl eines Gegenstandes oder die ontologischen Probleme der Bedeutungszuschreibung, sondern um die Sprache dieser Geste, die Semantik des Hinweisens. Das „ready made“ wird entsprechend gegen seine Absicht zu einer neuen, eigenen Gattung, die differentiell mit den herkömmlichen Bildwerken, durch ihre Andersheit, vergleichbar wird. Damit würde ein erweiterter Paragone möglich, der aus Gründen der veränderten Rezeption nicht mehr als sinnvoll erscheint. Daß er möglich wäre, ist wichtig, weil Kunst allzu oft ins Undurchschaubare mythologisch entrückt wird. Außer auf Marcel Duchamp kann auf Yves Kleins Anthropometrie verwiesen werden. Für sie gilt, was Leonardo als Beweis der Überlegenheit der Malerei gegenüber der Bildhauerei ansah: Daß der Maler seine Bilder ohne eigenen handwerklichen Aufwand herstellt. Mit den Fluxus Aktionen, den Selbstzerstörungsmaschinen des „nouveau réalisme“ und den intermediären happenings der 60er Jahre kommt selbst das Interesse am Paragone Modell zum Erliegen. Es wirft kein Problem mehr auf, weil es nicht mehr um den Lernaspekt der Unterscheidbarkeit von Kunstgattungen geht, sondern um die Problematisierung des Verhältnisses der künstlerischen zu den außerkünstlerischen Aktivitäten generell. Die Indifferenzleistungen der Pop Art sind noch dort unhintergebar, wo die Pop Art selber längst verschwunden ist. Die neuen Medientechnologien scheinen sich deshalb wieder auf einen Paragone einlassen zu wollen, weil damit die Technik ästhetisch geadelt werden kann. Das gesellschaftliche Instrumentarium der Apparate wird ästhetisch kompensiert: Kunst als Behauptungsvorgabe für neue Bilder, mit denen spielen mag, wer sein telematisches Geschäft erledigt hat.

Gegen die Neuigkeitsbehauptung steht, wie immer, die anthropologische Frage nach der Kontinuität der Mittelverwendung für menschliches Handeln und Denken. McLuhans These, die Medien müssen als körperliche Ausdehnung, „extensions of man“, begriffen werden, liefert dazu eine immer noch brauchbare Perspektive. Solches aber scheint neuen Medientechnologien nicht zu genügen. Sie wollen ihre Arbeit als Ermöglichung und Erzwingung einer neuen Welt, eines neuen Denkens und Fühlens, Wahrnehmens und Sehens konzipieren, nicht als Modifikation des Gegebenen. Dieser Anspruch zielt zu hoch. Das Setzen auf Kunst rächt sich, weil die neue Ästhetik der Vorgabe der alten schon begrifflich bedarf. Auch wenn Bilder

anders produziert werden: Ihre universale Sprache ist das noch nicht. So taucht deutlich neben denselben Mißverständnissen hinter den Abgrenzungen zwischen „analog“ und „digital“ der uralte, kulturgeschichtlich wichtige Streit zwischen Bild und Text wieder auf.

3. Theoretische Umriss zu den technischen Medien

Seit der Anwendung des Computers leiten die technischen Bildmedien ihren Kunstanspruch aus dem Zerfall der Differenzierung der einzelnen Künste ab. „Die“ Kunst erscheint als gesellschaftlicher Kontext für die Entfaltung von „Kreativität“. Die Nähe zu den Wissenschaften, der Hang zur Dezentralisierung gleichwohl global vernetzter Technologien und Initiativen sind ebenso bestimmend wie die größere Integration dieser Apparate in den Alltag. Im Unterschied zu den traditionellen Medien sind die neuen technischen Instrumente in beiden Bereichen – bürokratisierter Alltag und Kunstproduktion – identisch.

Ohne Zweifel wälzt die elektronische Vernetzung das soziale Leben um. Das hat Auswirkungen auf die Kunst als ein sozialer Handlungsraum. Deshalb muten Gebietstrennungen zwischen Technik und Kunst seltsam an. Daß der Künstler weiterhin als kreativer Vollender einer vorerst noch sinnsschwachen Technik auftreten solle, ist eine schon in der deutschen Romantik festgeschriebene Ideologie. Sie übersieht aber, daß Kunst nur durch Kritik, nicht mehr im Werk vollendet wird. Das ist aber eine ziemlich zufällige Definitionsfrage. Die symbolische Intervention gelingt nämlich nur in einem semiotisch vorgeordneten Rahmen. Und als Semiotiker darf der Programmtechniker in jedem Fall gelten. Soll Kunst auf die Deutung neuer Erfahrungen verpflichtet werden, dann wird sie ihres sinnlichen und eigensinnigen Potentials beraubt. Sie würde zum Design. Daß die Form die Funktion erklären soll, ist ein aus solchem Design abgeleiteter Anspruch an Kunst, deren Kraft gezähmt wurde. Soweit ich sehe, ist ein solches Kunstverständnis ein berechneter pädagogischer Effekt: Nützlichkeitsanwendung aus der Sicht der Techniker.

Von hier zu Konzepten einer ästhetischen Reinigung der Lebenswelt ist der Schritt erschreckend klein. Naturwissenschaftlich dogmatisiertes Symmetriedenken empfiehlt notorisch die Manipulation ästhetischer environments mit gestaltpsychologischen Gemeinplätzen, in denen Natur, Gestalt gewordener Ausdruck technologischer Erfolge, sich als krude ästhetische Fiktion entpuppt. Die Reduktion des Bewußtseins auf idealtypisch objektivierbares 'realistisches' Erkennen, des Denkens auf Rechnen, ist dann riskant, wenn das eigene Tun als ästhetische Volkserziehung in einer gesamthygienischen Nutzenrechnung gerechtfertigt wird.

Wenden wir uns ästhetischen und kulturtheoretischen Überlegungen zu. Ohne Zweifel handelt es sich bei allen elektromagnetisch aufgezeichneten Bildern bis hin zu den „Pixels“ um neue Bilder. Formal betrachtet können solche Bilder reversibel gehalten und nahezu unbegrenzten zusätzlichen Veränderungen unterworfen werden. Das Bild ist kein Bild mehr, sondern zu verstehen als eine Matrix von Codes in einem Datenraum, wobei die analogisierende Unterstellung von Ausdehnung eigentlich falsch ist, bemisst sich der Datenraum doch nicht an der Ausdehnung, sondern an der Rechengeschwindigkeit. Jedes beliebige Element von, ontologisch gesprochen, „Welt“ kann nahtlos in ein beliebig anderes eingesetzt werden. Spezialeffekte im digitalen Videobereich sind eigentlich widersinnig, weil der Effekt gar nicht mehr nachvollziehbar ist. Alles ist Effekt: Nichts ist Effekt. Die Bildelemente sind alle auf derselben ontologischen und phänomenologischen Ebene angesiedelt.

Dennoch: Niemand hat behauptet, Kunst habe in der aktuellen visuellen Kultur einen Vorrang. Gerade die Vormachtstellung der technischen Medien in ihr ist unbestreitbar. Weshalb dann der Kunstanspruch, wenn doch die Funktion der digitalen Apparate die Kunstbehauptung gegenüber der Tradition als unsinnig und veraltet erscheinen läßt? Wohl aus Gründen des Prestiges und der Macht. Hat Kunst keine unmittelbare Funktion, dann doch die eines glamourösen Nutzens des Nutzlosen, die Funktion des Funktionslosen. Außerdem haftet ihr immer noch die Aura des Höheren an. Wenn mit der fortgesetzten Simulation alternativer Wirklichkeiten eine Art neuer Renaissance begründet werden soll, dann bedeutet das, daß der Künstler Designer Wirklichkeit umfassend, auch politisch und sozial, als die seinen Eingriffsplänen entsprechend zuzurichtende definieren will. Damit aber brechen logisch Simulation und Simulationsanspruch zusammen, erzeugt dieser Anspruch doch genau die Wirklichkeit, als deren korrespondierende Verarbeitung er eine simulative Ästhetik realistisch unterstellt, obwohl sie doch nur einer wohl definierten Irrealität entspringen kann. Theoretisch wird eine so paradoxe Strategie damit untermauert, daß das lineare Zeitalter der Schrift zu überwinden sei und ein Bild potentiell unendlich mehr Informationen (Punkte) enthalte als ein Text.

Zwar ist das theoretisch kaum zu erhärten, gibt aber zwei mentale Fixpunkte gut wieder: die Gewöhnung an die – gegenüber der historischen Neuheit der vervielfachten Bilder – diskreten Strukturen der Schrift, und die bildeuphorisch getränkte Zurückweisung der Kontrolle des Bildes durch den Text. Auf dieser Ebene aber ist der Unterschied zwischen „analog“ und „digital“ nicht faßbar. Denn Schrift ist mindestens so analog wie Bilder, und Zahlen sind auch Ziffern, haben also eine spezifische visuelle Gestalt, aus der man zuweilen gar mancherlei meint ableiten zu können. Hilfreich erscheint hier nicht

analytische Theorie, sondern kulturelle Beobachtung. Die Gewohnheiten sind in der technischen Medienkultur andere als in der humanistisch schriftgelehrten. Man steigt, so McLuhan, in eine Zeitung wie in ein warmes Bad, ergänzt die telematische Interaktion durch ein mindestens illegal umkopiertes Videospiel und nutzt, wie Nam June Paik fordert, die Bildschirme als Tapete. Setzte man auf einen Ästhetikbegriff, der nicht Dechiffrierung, sondern Verschlüsselung, nicht Minimalisierung des Transportraums, sondern Komplexitätssteigerung mittels Aufschubzeit zwischen Wunsch und Wunsch-erfüllung fordert, dann erscheint kein technisches Medium als neues Paradigma. Denn alle technischen Medien leben von diesem Aufschub, für den gerade der technische oder historische Entwicklungsstand des Medialen nicht kennzeichnend ist. Die erzwungene Distanzierung vom angestrebten Ziel in einem komplexen Vermittlungsprozeß erst begründet durch Opposition ein herausgefordertes subjektives Vermögen der Aneignung, dem die Medien bestenfalls korrespondieren, das sie aber keineswegs verursachen. Der Fortschritt der technischen Rezeption ist dabei in historischer Parallele zur Entwicklung der Medientechnologien unbestreitbar, aber er modelliert die Medien und entspringt oder genügt ihnen nicht einfach.

Nicht durch Technologie, sondern durch einen komplexen visuellen Austausch innerhalb der interaktiven und poetischen Struktur, ihre soziologischen wie psychologischen Voraussetzungen, wird eine neue künstlerische, technische Sprache wirksam: die Geschichte der Medien als Geschichte ihrer Aneignung. Es ist nicht die Ästhetik der Bilder, die das Bild begründen, sondern die erworbene und modellierte Fähigkeit des Sehens. Insofern die neue Bildtechnologie nur eine Fortsetzung des simplen Wissenschafts Positivismus betreibt und vorgaukelt, sie beweise die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Poetik im Technikkalkül der koordinierten Sinne, auf die künstlerische Aussagen wie Informationen abgebildet werden, unterliegt die neue technische Ästhetik gerade heute dem Verdikt der Postmoderne, daß Emanzipationsansprüche mittels Technik und Wissenschaft keine kulturell bedeutsamen mehr sein können. Die neue Medienkultur hat diese moderne Vision gerade wegen ihrer Fixierung auf „Kunst“ ausweglos weitergeschrieben.

Wird der ästhetische mit dem gesellschaftlichen Anspruch verbunden, dann ist die neue Ästhetik technisch gerade nicht durch das neue Bild bestimmt, sondern durch die Endlosspirale der imitativen Anverwandlungen, durch die sampling-Technik und die damit verbundene, mehr als nur tendenzielle Aufhebung der Trennung von Autorschaft und Rezeption. Die banalen Implikate dieser Aufhebung werden allerdings mit großem Aufwand an Sakralisierung des Kreativen verdeckt. Das gelingt deshalb recht gut, weil im Unterschied zur herkömmlichen die neue technische Kunst eine „black-box“ darstellt. Die Behauptung der neuen Kunst reproduziert zwei der unsicher-

sten Annahmen aller bisherigen Kunstproduktion: Daß Kunst schlechterdings mit Authentizität verbunden und daß Kreativität schöpferisch sein müsse. Die philosophische Kraft von Kunst kann aber eher als Deregulierung der jeweils geltenden Rezeptionsmuster beschrieben werden denn als positive Einlösung beispielhafter Schaffenskraft. Die Theorie der Kunst ist wirksamer auf der Ebene der Imagination als auf der einer Eigenart des Ästhetischen, soweit diese bewußt mit avancierten Mitteln von Kunst geformt wird. Die Apparate haben ihre analytische Sprengkraft neutralisiert. Es steckt in ihnen kein unwillentlicher Erkenntnisgewinn mehr, seitdem die Suche nach Wirklichkeiten zugunsten der formalen Selbstreflexivität der Apparate aufgegeben worden ist. Die Ritualisierung des Bezugs auf Apparate einerseits, seichte Psychologie andererseits haben die Suche nach Realität an den Rand der technischen Möglichkeiten gerückt.

Die unumgänglich anstehende Aneignung der technischen Medienkultur bewegt sich in den Bahnen Brechts und Benjamins, ohne deren historisch kritisches Denken zu adaptieren. Die technische Verschulung der Medienausbildung jedenfalls tendiert zur Wiedereinsetzung des Paragone, weil an seine bannende und traditionsstiftende Kraft sich kaum jemand erinnert. Da Kunstverehrung spätestens mit Heidegger zur Ursprungsontologie 'vertieft' und deshalb im Wortsinn ungreifbar geworden ist, bleibt zu überlegen, ob nicht Kunstfeindlichkeit als eine Form ästhetischer Innovation im Alltag funktionieren kann. Aufgabe einer ästhetischen Theorie wie einer künstlerischen Praxis muß die Kategorie der Aneignung sein. Sie tritt an die Stelle des früheren Erlebens. Nicht die Bilder bedürfen der kritischen Montage, sondern unsere Sinne und Nerven.

Ein letztes bleibt auszuräumen: Von einer gelingenden Zertrümmerung oder Überwindung der Aura in der technischen Medienkultur kann keine Rede sein. Wenn die neue Medienkultur die Erneuerung der Aufklärung bewirken will – will sie das? –, dann muß sie nicht nur auf den moralphilosophischen Tugendterror des Idealismus verzichten, sondern auch auf eine Kunsttheorie, die ein neues Weltbild aus der grenzenlosen Verschmelzung von Kunst, Technik und Wissenschaft abzuleiten trachtet.

4. Folgerungen für den Kontext einer technischen Medienkultur

Der Reduktionismus der Naturwissenschaften ist ungebrochen; die ontologische Indienstnahme der menschlichen Ausdruckskräfte endet in dieser Optik immer noch im Rigorismus des frühen Wittgenstein. Die objektive Erkenntnis dekretiert dem Bewußtsein Schweigepflicht: Spekulation als Krankheit, philosophische Kritik als Hygienetherapie und Ordnungspolizei. Besser als im zweiten Text Sol LeWitts über konzeptuelle Kunst, in den

„Sentences on Conceptual Art“ vom Frühjahr 1969, können die Perspektiven einer Ästhetik im Zeitalter der wissenschaftlich technischen Medienkultur nicht gezeichnet werden. LeWitt läßt den mentalitätsgeschichtlich fatalen Zwang zur Dogmatisierung der Naturbeherrschung als vorgeblich objektive Voraussetzung für rationale Naturwissenschaft ebenso hinter sich wie das Mißverständnis, eine interpretierende und im Sinne geschichtlicher Erfahrungen exakte Ästhetik müsse von der intuitiven Ordnungskraft ästhetischer Spekulationen abgegrenzt werden. Das gilt selbst für die „harten“ Wissenschaften nicht, deren vorgeblich erfolgskontrollierendes methodisches Arbeiten ja erst im nachhinein als Rechtfertigung des Aufwands maßgeschneidert wird. In aller Regel kommen Wissenschaftler auf genau so irrationalen Wegen zu Erkenntnissen wie Künstler: durch schiere Spekulation.

LeWitt schreibt gegen die idealistische Fehldeutung der Konzeptkunst: „1. Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind. 2. Rationale Urteile wiederholen rationale Urteile. 3. Nichtrationale Urteile führen zu neuen Lösungen.“ Damit werden nicht die Wissenschaften ab-, sondern die spekulativen Fähigkeiten und der Nutzen des Irrtums aufgewertet. Hätte der Surrealismus sich von seinem naiven Bildpositivismus und dem Theater des Unbewußtseins trennen können, seine Hinwendung zu einem Bewußtseinsbegriff, der nicht der kontradiktorischen Dualität von Wahrheit und Irrtum unterliegt, wäre ein guter Eintritt in den Kontext neuer Medienkultur gewesen. Vorerst bleibt es bei der Tendenz, die sozialen Regulierungen des Symbolgebrauchs der Vorherrschaft des klassifizierenden Wissens zu unterstellen. Das bestimmte letztlich die „artes liberales“ ebenso wie das 19. Jahrhundert und den logischen Empirismus, insbesondere seine Faszination in Le Corbusiers Auffassung, Gesellschaft könne als eine Physik der Bedürfnisse berechnet werden wie irgendein Quantum bloßer Ausgedehntheit.

Semiotisch können die wissenschaftlichen Logo-Zentriken als je besondere Strategien der ästhetischen Exemplifizierung von Diskursen gelesen und historisch durch Hauptanliegen gekennzeichnet werden. Die Strategien der semiotischen Besetzung eines regulierenden Zentrums verweisen alle auf die Idee des Gesamtkunstwerks. Das dürfte auch für die Behauptung einer technischen Ästhetik nicht anders sein, die wir hier der Einfachheit halber der überschaubaren historischen Entwicklung zuschlagen:

- Bauhütte: Kathedrale, Kreuzzüge, Lichtraum, dynamische Metaphysik;
- Barock: Theater des Heiligen, Reinigung der Sinne in urbanen Prozessionen, Bernini, die „sacri monti“ als plebejisch-naturalistische Versionen des Passionsweges;
- Idealstadtentwürfe: Utopien, totalitäre Ordnungssysteme, panoptische Gefängnisse, Berechenbarkeit, cartesianische Geometrie;

- Jugendstil: Erotische Transzendenz, visuelle Musik, Bildkontrolle durch literarische Anbindungen und Verweise;
- Bauhaus: Konstruktion, Funktionsästhetik, Gesellschaftsbau, soziale Emanzipation mittels ästhetischer Kategorien der Transparenz, Volkserziehung, Kampf gegen den Kitsch;
- Elektronisches Bauhaus: Diskontinuum als Illusion, Abtasten, Dezentralisierung, Netzwerk, wechselseitige Substitution von Kommunikation und Datenverkehr, dekonstruierte Schein-Identität von Input und Output, interaktive Intervention als Spielvorgabe.

Mit solcher Vorherrschaft des Visuellen hat die Konzeptkunst gebrochen. *Die Pop Art hat die den Paragone bestimmenden Hierarchien zusammenbrechen lassen, die jetzt unter dem Vorzeichen einer technischen Kunst wieder aufgebaut werden sollen.* Die technologische Begründung dafür ist riskant und nicht plausibler als die frühere Fiktion einer mathematischen reduktiven Ordnung der Natur homolog zur Struktur menschlichen Erkennens. Die Tatsache, daß heute horizontal durch die verschiedensten Lebensformen mindestens drei verschiedene Kulturen allen gleichzeitig zugänglich sind – die wissenschaftlich-technische, die der Massenmedien und die ästhetische vom Lifestyling bis zum Museum –, macht jede auf Einheit setzende Kunsttheorie, welchen Zuschnitts auch immer, wirkungslos. Da diese Kulturen sich wechselseitig durchdringen, werden ästhetische Transformation und die Wahrnehmung der Durchdringung zur grundlegenden Fähigkeit in der heutigen Kultur. Nicht wegen der Formsprache der Apparate, sondern wegen der ästhetischen Transformation schlägt diese Kompetenz auf der Seite der Rezeption zu Buche.

Daß spätestens mit „Lernen von Las Vegas“ (Venturi/Scott Brown/Izenour) die Ikonographie des techno-mythischen und high-tech-folkloristischen Alltags der Massen produktiv vom Bewertungsdruck einer festgeschriebenen Hochkultur entlastet worden ist, bedeutet gerade nicht eine hemmungslose Annäherung an den formierten Alltag und seine vermeintlich platte Attraktions-Ästhetik. Die Gesellschaft des Spektakels sollte ja gerade durch die Verlebendigung der aus Distanz gewonnenen neuen Gesichtspunkte und nicht durch abstrakte Kontrolle eine kritische Größe werden. Der unmittelbare Fluß der Bilder und die sofortige Eingriffsmöglichkeit einer komputierenden Einbildungskraft sind nur dann etwas Neues, wenn sie die ästhetische Transformationsarbeit verlassen. Was Technik an der Natur schon vollendet hat, nämlich daß sie deren Produkt geworden ist – und nicht mehr als Grundlage der Technik gilt –, soll nun offenbar an Kultur und Gesellschaft vollzogen werden.

Die strukturelle Selbstbehauptung der Sinnindifferenz setzt aber die Bezugnahme auf Sinn immer schon voraus. Das zeigt eine genauere Betrachtung des französischen Strukturalismus. Eines seiner wesentlichen Inspirationsmomente war eine übertreibende Semiotisierung der Alltagswelt, nicht, wie im deutschen Sprachraum früh und zu lange strapaziert, eine reaktionäre Geschichtsferne. Analog zur Pop Art, die mit den Mitteln der Kunstgeschichte von Michelangelo bis Max Ernst die banale Kultur aus deren eigener Perspektive heraus reformulierte, erarbeitete der Strukturalismus unter Einbezug der Linguistik von Fernand de Saussure über Roman Jakobson bis Albert J. Ayer und John R. Searle einen neuen Zugang zur Symbolstruktur des Alltags. Der Strukturalismus ist weniger eine Methodentheorie als vielmehr eine Philosophie der Informationsgesellschaft und der Massenmedien. Es ist bezeichnend, daß Jean-François Lyotards Analyse des postmodernen Wissens nicht nur mit der sprachkritischen Wendung der Gesellschaftsanalyse zu tun hat, sondern mit dem Versuch, anhand empirischer Entwicklungen der digitalen Informationsverarbeitung Kategorien für eine zeitgenössische Erkenntnistheorie zu gewinnen. Erkenntnisse der Informationssysteme wurden auf menschliche Kommunikation übertragen.

Als die Semiotiker erst einmal strukturalen Boden unter den Füßen hatten, gab es allerdings keine empirische Grenze mehr. Die Subtilität der neuen Kritik erstreckte sich auf alles, was seit den 50er Jahren der letzte Schrei war. Was die Kritik eines Roland Barthes von den ästhetischen Unterstellungen einer exotischen Ethnologie ebenso trennt wie vom Positivismus, ist der reflektierte Einsatz der meta-sprachlichen Struktur. Barthes läßt für keinen Mythos, auch nicht für den 'revolutionären' oder 'kritischen', eine Sprache des Unmittelbaren mehr gelten. Das auf die Auflösung des Mythischen setzende revolutionäre Bewußtsein lebt vom schmerzlichen Mangel, mit der Ambivalenz des Mythischen auch eine unveräußerliche Erfahrung zu verlieren: die der Erzählungen, die sich einer Kritik eben nur durch Denunzierung, nicht als Lektüre darbieten.

Die Entzauberung des Mythos zerstört die mythische Form und gibt der Geschichte ihre Sprache zurück, verliert aber die mythische Dichte, die einem Lesen folgt, das sich gegen die mythische Verführung nicht schützt. Erst diese Doppeldeutigkeit entspricht der wirklichen Symbolik des Alltäglichen. Die beste Waffe gegen den Mythos wäre deshalb ein artifizieller Mythos, eine mythosfähige Metastruktur. Bereits in der Auswertung der 50er Jahre prägt Barthes eine Polyvalenz der „kleinen Geschichten“ vor, welche die postmoderne Philosophie aus den hermetischen Groß Erzählungen von Geschichte, Vernunft und Anthropologie der Aufklärung herausbricht. Der Mythos muß gegen sich selber wirken. Indem er seine Struktur verbraucht, erhält er seine Kraft möglichst lange am Leben. Barthes entwirft damit eine

Alternative zu den avantgardistischen Apparatetheorien. Insofern jede mythologische Wirkung als Sprache beschrieben werden kann, hat deren künstlerische Formung die Aufgabe, das Reale nicht einfach darzustellen, sondern es zu bedeuten.

Der daraus entwickelte Realismusbegriff bezieht die Kunstproduktion auf die Geschichte der ästhetischen Erfahrung. Die ästhetische Praxis des produktiven, rezeptiven und kommunikativen Verhaltens liegt zu weiten Teilen unterhalb der Bildebene der Kunstprodukte verdeckt. Unabhängig davon, welcher semiotisch ästhetischen Theorie man im einzelnen zugeneigt ist – ob Jury Lotmans „sekundärem modellbildenden System“, Julia Kristevas Praxis der Sinngebung an den Nahtstellen des Symbolischen und Semiotischen, Jan Mukarovsky's Autonomie des ästhetischen Zeichens: es ist immer der Rezipient, der über die Aneignung seiner Erfahrungen Wirklichkeit (re) konstruiert und die Funktion des Zeichengebrauchs in Hinsicht auf diese Wirklichkeit brauchbar werden läßt. Die Darstellung der Realität ist eine Leistung ihres Bedeuten Werdens. Ich sehe auch für neue Medientechnologien keine Möglichkeit, dieses Bedeuten im Fluß des Darstellens aufgehen zu lassen. Die Konstitution einer Werkbedeutung erfolgt durch den Rezipienten, der die ästhetische Formation der Zeichen nur leistet, indem er die durch sie ermöglichte Wirklichkeit konstruiert.

5. Schluß, Ausblick

Der Streit der Kunstgattungen ist der Hintergrund, vor dem künstlerische Formgebungen im Verhältnis zu neuen Bildtechnologien bewertet wurden. Das gilt auch für den Kontext einer neuen Medienkultur. Der Rangstreit argumentierte, geschichtlich zunehmend, zeichentheoretisch. Es ging um Wirkung, Geltung, um den Spielraum von Äußerungen. Die Rezeption und Herstellung neuer Bilder hat die Aufgabe, Fragen der Darstellung und der innerkünstlerischen Reflexion erarbeiten zu können. Die Einsicht in das Funktionieren der technischen Apparate lebt nicht mehr vom revolutionären Pathos, sondern hat seine historische Aufgabe im Kampf gegen die bürgerliche Kunst erschöpft. Jeder Zuwachs an Technisierung der Wahrnehmung hat eine Grenze: Das Nichtinstrumentelle kann nicht instrumentalisiert werden, es sei denn, man nehme die Auszehrung des Nährbodens aller ästhetischen Wirkung in Kauf. Insofern ist die apokalyptische und die technokratische Bewertung einer Allmacht der Bilder, ihrer stetigen Veränderbarkeit im automatisierten Fluß des grenzenlos Dargestellten, unsinnig.

An die Stelle eines Vitalismus, der die theoretischen Begleitmanifeste der neuen künstlerischen Praxis – von Fluxus bis zum orbitalen Zeitalter der transversalen Vernetzung – beherrscht, tritt die Einsicht in die Funktionsweise

der symbolischen Gewalt, damit auch des anthropologischen Zwangs zur Symbolbildung als auf Interpretation angewiesene. Der Streit der Kunstgattungen dreht sich historisch um Macht und Besetzung des Zentrums der sozialen Regulierung mittels öffentlichkeitswirksamer Zeichensysteme. Wahrscheinlich steht, wie bewußt auch immer, die neue Medientechnologie unverändert im Bannkreis des Wagnerschen Totalkunstwerks, das gewiß ein totalitäres Kunstwerk war. Gegenüber seiner bis heute unerledigten Provokation möchte ich abschließend thesenförmig einen möglichen, offeneren Horizont für die ästhetische Aneignung der neuen Medienkultur skizzieren.

1. Der historisch unter dem Stichwort „Paragone“ (Vergleich) bekanntgewordene Rangstreit der Künste in der Renaissance bezog sich auf eine Umschichtung im System des Wissens und die Neubewertung der einzelnen Disziplinen. Kunst wollte in den freien Kanon der wahren Wissenschaften aufgenommen werden. Die Technisierung aktueller ästhetischer Erfahrungen vollzieht in der Struktur des Bezugs eine vergleichbare Umschichtung, wenn auch in einer anderen Richtung. Das technische Wissen soll zur Kunst werden. Die technische Ästhetik bleibt über ihren Appellcharakter hinaus ein Kind derjenigen Moderne, in der Wissensfragen als Ingenieurexperimente simulativ getestet wurden.
2. Erwirkte die Renaissance letztlich keine hierarchische Funktionsordnung unter den einzelnen Künsten, sondern eine horizontale Differenzierung gemäß den Regeln eines spezifischen Zeichengebrauchs, so hat die Kulturentwicklung der Neuzeit die Leistungen der Künste dadurch hierarchisiert, daß sie diese vom Lebenszusammenhang ausgeschlossen hat, um sie dann in einem sekundären, artifiziellen Verfahren diesem wieder als technische Wirkkraft zuzuführen.
3. Die Mediatisierung und Technisierung des Alltagslebens, der Einsatz von Apparaten, Gedächtnismaschinen, phantasmogenen Prothesen aller Art tendiert zur Suspension der ästhetischen Differenzleistung. Der aktuelle Kontext provoziert die Frage nach den Ansprüchen der Künste gegenüber dem massenkulturellen Alltagsleben und den aus den neuen Technologien sich ergebenden Möglichkeiten der Interpretation seiner Wahrnehmung. Die Rolle, die einer neuen Kunst oder – umgekehrt – dem Vorrang der ästhetischen Kontinuität der Lebensmodellierung zugewiesen wird, ist nicht objektivierbar, sondern Gegenstand ideologischer Vorlieben und Abneigungen. Die Mediendebatte verläuft über weite Strecken entlang dieser Grenzen: intensiv, aber vorurteilsbelastet auf allen Seiten.
4. Die Umwandlung von Erfahrung in Information – bereits für die Geltung der Fotografie diagnostiziert – und die Abwertung der Television als Prädikation ohne Subjekt, als Ritualisierung einer leeren Zuschreibung ohne

- Verarbeitungszentrum, lassen sich am gewachsenen Bewußtsein der Künstlichkeit verdeutlichen, für das allerdings keine empirischen Untersuchungsergebnisse eintreten. Das Distanzgefüge scheint subtiler zu werden. Die Aufspaltung der intimen Persönlichkeit in einen Träger verschiedenartig inszenierter Stile antwortet nicht nur der Technisierung der Wissensvermittlung und der Erleichterung der Apparatebedienung. Der auf Nichtidentität setzende Wechsel ist vorerst die letzte Bastion des Subversiven gegen eine Gebrauchsökonomie, die Macht durch anwachsende Undurchschaubarkeit der Funktionsregeln anhäuft.
5. Die transversalen Netze einer neuen ästhetischen wie technologischen Fähigkeit verlaufen nur ideologisch außerhalb der hierarchischen Werte des Bildungsbürgertums. Da dieses längst durch die kulturell uneinheitliche technologische Intelligenz abgelöst worden ist (oder sich mit dieser unauflöslich vermischt hat), spiegelt die Hoffnung auf Dezentralisierung nur eine schöne Illusion über den Stellenwert einer Technik wider, die neben dem wissenschaftlichen nun auch das ästhetische Wissen unter Kontrolle bringen will.
 6. Als wichtigste Konsequenz für die neue Medienkultur ergibt sich daraus, daß die existierenden heterogenen Symbolsysteme als Erfahrungsgrenzen unüberschreitbar geworden, also von transzendentaler Wirkung sind. Die visuelle Kultur, die Vorherrschaft des Sehens und eine entsprechende Zurückstellung anderer Sinne bilden den Horizont für die imaginativen Tätigkeiten. Die Neutralisierung der sich avantgardistisch verstehenden Kunst in dieser visuellen Kultur ist vollendet. Ein kulturell alternatives Paradigma kann deshalb schwerlich über Kunstansprüche begründet werden. Die Verständigung über Wahrnehmungsvorgänge kann nicht der Dialektik der Apparate oder einem Kollektivsubjekt hinter den Wünschen und Phantasiemaschinen überschrieben werden. Die Sprengkraft einer sozial entgrenzten Kunst kehrt – Realität ihrer eigenen Karikatur – als Feierabendkreativität und Freizeitbetätigung in die Gesellschaft zurück.
 7. Der Streit der Kunstgattungen hat seinen Ort im Rahmen einer hierarchischen, linearen und ideologisch zentralisierten Kultur. Diese ist seit den 60er Jahren zunehmend in eine Reihe von gleichwertigen, da zusammenhangslosen Teilkulturen zerfallen. Die Bedeutung des Wirklichen ist deshalb ein Konstruktionsmoment in den Rhetoriken und in dem Austauschprozeß von Codierungen, aber nicht mehr unmittelbare gegenständliche Erfahrung. Der damit verbundene drohende Wirklichkeitsverlust scheint im Mechanismus einer medialen Selbstverklärung der simulierenden Phantasie kompensierbar. Da die Unterwerfung des Poetischen und Narrativen unter die Informationsmaschine ihrer Absicht gemäß darauf hinausläuft, das Wirkliche in geordneten Sätzen abschließend definieren

- zu können, dürfte ein alternatives Interesse an der neuen Medienkultur auf das Nichtformulierbare, auf die möglichen unrealisierenden Propositionen setzen. Statt Signalökonomie wird nach den Gewinnchancen des Komplexen gefragt. An die Stelle der interaktiven Kommunikation – was immer das mehr und anderes sein soll als der telematische Warenverkehr und die Selbstbürokratisierung an den Maschinen – tritt die Erfahrung des Nichtkommunizierbaren. Der Rangstreit der Künste kann weit über das Geschichtsbewußtsein hinaus ein Faktor werden, auf das Unmachbare und also darauf zu verweisen, daß Voraussetzung allen Sprechens das Nichtaussprechbare ist. Tritt die neue Medienkultur aus dem technischen Bann ihrer Eigenfaszination heraus, um die Grenzen ihrer Sprache zu entdecken, dann schafft sie sich einen Kontext für ihre Erneuerung als Arbeit an den Möglichkeiten. Vom Selbstlauf der Programme dürfte ästhetisch dann keine theoretisch befriedigende Erwartung mehr ausgehen.
8. Kunst wird in einer zerfallenden Kultur als Gegenmodell und Inbegriff schöpferischen Tuns instrumentalisiert. Sie ist zwar zu kennzeichnen durch die Instrumente, die sie verwendet, wird aber erst durch die Art definiert, wie sie das tut. Die stetige Ausdehnung des Kunstanspruchs auf das psychische, ökologische und soziale Leben wird heute vom Anspruch der technischen Intelligenz gekontert, über einen entsprechend weit gefaßten Kreativitätsbegriff die Semantik der bürgerlichen Hochkultur auf der Ebene der Apparate und industrialisierten Medien neu zu definieren. Kunst hat dem technischen Anspruch der Computerästhetik nicht in erster Linie mit der Normativität des Ästhetischen zu antworten, sondern damit, daß sie den Computer wie ein „objet trouvé“ behandelt. Daß die Medienextensionen heute euphorisch beansprucht werden, ist durch die stetige und unaufhaltsame Ausdehnung der Kunst vorbereitet, die im 20. Jahrhundert sich immer als jenseits ihrer Begrenzung zu umschreiben versuchte. *Die Kunst hat radikale Erkenntnisansprüche gestellt. Nun werden von medialen Technologen massive Kunstansprüche eingeklagt. Die Symmetrie der Argumentation ist in der parallelen Mystifikation des Technischen im einen, des Improvisatorischen im anderen Falle begründet.*
9. Rezeptionsästhetisch geschärfted Denken hierarchisiert Kulturen nicht. Der Begriff des Kitsches beispielsweise ist tauglich allein für die Aufarbeitung einiger selbstverursachter Phänomene. Dem entspricht auf der Seite der künstlerischen Produktion das Selbstreflexionspotential, das nun auch von einer naturwissenschaftlich abgeleiteten Ästhetik eingeklagt wird. Allerdings ist dieser Anspruch weit davon entfernt, eingelöst zu werden. Sofern kritische Reflexion als nachmodernes Paradigma durch die Fähigkeit der Selbstthematierung aller Darstellungsansprüche konkretisiert wird, bewegt sich die Kunst mit ihrer Orientierung an Disharmonien,

Dissonanzen und chaotischen Strukturen schon länger in diesem Modell als die Wissenschaften. Der Kunstanspruch der technischen Bilder ist traditionell bestimmt. Was immer der Kunst abverlangt wird – daß sie orientierend sein, Sinn vermitteln, utopische Deutungen ermöglichen müsse –, ist zu begründen. Kein Funktionsanspruch, nicht einmal der der Funktionslosigkeit, ist unschuldig möglich.

10. „Kunst“ muß an der Schwelle zur technischen Bildproduktion endgültig vom Bild (und seiner Validierung im/zum Kunstwerk) abgelöst und auf soziale Kommunikationsvorgänge bezogen werden. Die Bewegung geht vom Bild zur Handlung. Kunst ist Befragung des Ortes der Kunst in und außerhalb der Gesellschaft. Es zeigt sich dann, daß nicht wenige der naturwissenschaftlichen Präentionen sich aus ästhetischen Suggestionen nähren. Der Symbolbegriff umfaßt alle zeichenhafte Verständigung, alles in Regeln gefaßte bewußte und unbewußte Handeln. Der Anspruch des kulturellen Fortschritts selber – symbolisiert durch die Komputierung der Programme – ist beschreibbar als Zuwachs an bewußter Reflexion und Darstellung der diese Regeln strukturierenden Zeichenmodelle und -apparate. Kunst ist deshalb immer das Gesamt der Transformationsschritte, durch die neue Interpretationen möglich, poetische Entregelung bestehender Semantiken möglich werden. Kunst hat nie Abbildstatus gehabt. Selbst der Ausdruck „Bild“ unterstellt eine zu starke Statik. Die Blockierung ausgreifender Methoden in Kunst und Medienwissenschaften leitet sich aus dieser Statik ab.
11. Eine einheitliche Definition von „Kunst“ ist sachlich nicht aufrechtzuerhalten. Die Universalisierung poetischer Praktiken zu „der Kunst“ im 20. Jahrhundert und die Funktionalisierung ihrer Aussage-Intentionen als Deregulierung des bisher Bekannten haben die Grenzaufhebungen ebenso provoziert wie Denkvorgänge zunehmend mittels nur schwer begrenzbarer Ästhetiken, Anmutungen stimuliert und zur Ausbildung ausgreifender Weltbilder verführt. Heute belegen der Triumph der Kulturgesellschaft und die Ökonomisierung der bildenden Kunst den „Erfolg“ dieses ehemals avantgardistischen Reflexionsanspruchs. Unter dem Zugriff einer wachsenden Routine in der Beschwörung des ästhetischen Mehrwerts zunehmend vieler und verschiedener Phänomene verwandelt der Exzeß der Interpretation tendenziell alles in ein Faktum von „Kultur“. Paradoxaerweise ist der Höhepunkt dieses historisch durch die Kunst erwirkten Triumphs auch der endgültige Umschlagplatz einer mediatierenden Herrschaft über das Imaginäre. Die Determinanten der visuellen Kultur werden nicht durch Kunst bestimmt, oder höchstens so, daß Kunst ihre begriffliche und phänomenale Schärfe zugunsten der verlängerten Dominanz der Werbung verliert. „Interface“ muß als Begriff

für die Untersuchung der Formen des Austausches von Symbolen an den Schalt- und Gelenkstellen der Interpretationsvorgänge entwickelt werden. Dabei wird den durch technische Bildproduktion erwirkten Veränderungen am Gebäude des Ästhetischen nach Prüfung der wirklichen Neuerungen Rechnung getragen.

12. Selbst wenn universale natürliche (neurologische, intrinsische etc.) Muster und Mustererkennungsfähigkeiten nachweisbar sind, braucht jede ästhetische Explikation (sei sie mehr repräsentationaler oder eher konstruktiver Natur) Instrumente und Medien der Erzeugung und Darstellung von Zeichen sowie, zusätzlich, entwickelte Mittel, diese als Bedeutungen wahrzunehmen. Die unterstellte Existenz universaler Muster besagt nichts über die semantische Dimension. Sie führt auf die Erwartungen der pragmatischen Erörterung zurück. Selbst wenn vorgeblich, wie bei den fraktalen Geometrien, Natur als solche, rein, erscheint, ist banal daran festzuhalten, daß die Apparatur dieses sich zeigende Wesentliche beeinflusst. Gerade die durch das Subjektive und Technische vermeintlich unberührtesten Phänomene erweisen sich als die medientechnologisch am konkretesten durch subjektive Eingriffe geprägten Phänomene. Die 'reine Natur' findet dann eben doch medial nach Erwartungskalkülen aufbereitet am Bildschirm statt und ist dem unterworfen, was er an ihr selber sichtbar werden läßt.

‘Inszenierte Imagination’

Zu Programmatik, Kontext und Perspektiven einer
‘historischen Anthropologie der Medien’

‘Inszenierte Imagination’ scheint ein anachronistischer Ausdruck zu sein, ist doch von zwei Seiten her – dem Feld der Phantasie wie dem des Anspruchs auf Stabilität des In-Szene-Setzens – die so brüchig gewordene Souveränität des modernen Subjekts im Spiel. Eines Subjekts, das weder durch die Dialektik der Aufklärung noch durch die ultimative Gewalt der technischen Medien unbeschädigt hindurchgegangen ist. Es kann einer Reaktivierung des Inszenierungsbegriffs nicht um Nostalgie, Rückwendung des Blicks oder gar um die Behauptung von Kontinuität zu tun sein. Das Konzept einer erneuerten ‘inszenierten Imagination’ beschwört weder a-technisch vormediale noch subjektzentrierte Handlungen.

Inszenierung arbeitet trivialerweise mit Medien. Imaginationen sind auf vielerlei Ebenen medial geprägt, formen aber ihrerseits Medien in mancher Hinsicht. Sie tun das schon nur durch die Dynamik ihrer Phantasmen, erst recht durch die in ihnen wirkende schiere Energie, die Gegebenheiten der jeweils nur vorläufig anerkannten ‘Welt’ zu überschreiten. Das Imaginäre ist, kultureller Tradition zufolge, eine Sphäre der Repräsentationen, sei diese auch auf die Zugänglichkeit verbindlich prägender mentaler Muster beschränkt; eine Art von bildhafter Artikulation dessen, was weder der symbolischen Speicherung noch der Berechnung des Realen zugehört. Das Reale ist die Instanz dessen, was gilt, ohne – wenigstens vorerst – repräsentiert werden zu können, Instanz dessen, was quasi-sprachlich wirkt, ohne bereits durch Symbole, die Welt des Verkörperten, des Geformten, des Unverbrüchlichen, des Geheimnisses geprägt zu sein. Da aber diese Sphäre der Repräsentationen und Sinnversprechungen durch kulturelle, d. h. in ihren Mustern beispielhaft tradierbare Medien reguliert wird, erweist sich eine Logik der Repräsentation immer zugleich als das Andere des Imaginären, seine Grenze im Hinblick auf die symbolisierte Welt. Das Imaginäre und die Einbildungskräfte wuchern in ihrer vermuteten Wildheit keineswegs ohne Regeln. Wie weit diese medialen Mechanismen ihrerseits Verkörperungen tiefligender

Programme (Formalisierungen) sind, hängt offensichtlich ab von einer Einsicht in eine Anthropologie, die nicht als Medium interner Differenzierungen der Repräsentationen, sondern als Medium einer fundamentalen Logik der Inkorporation aufgefaßt zu werden hat. Medien der Inkorporation aber sind nicht Instanzen von Sinn, sondern erweisen sich als evolutionäre, kontinuierliche oder diskontinuierliche Programme, mindestens Quasi-Programme. Da Kultur und Natur immer – und gerade im Hinblick auf die Verkörperungsregeln der Repräsentationen – eine Einheit bilden und Anthropologie deshalb ein Prozeß der Medialisierung ist, weil die Kultur von Natur aus zur künstlichen Herstellung von Artefakten dispositioniert ist, die ihrerseits simulativ dargestellt, also inszeniert werden können, erweist sich eine prinzipielle Einheit von Medialität und menschlicher Natur gerade im Bannkreis universaler Angewiesenheit auf die technische Vermittlung dessen, was menschliche Natur für sich selber bedeutet. Im Mechanismus der Repräsentation ist also stetig eine Logik der Inkorporation am Werk. Anthropologie ist ohne Medialität nicht beschreibbar, weil der anthropologische Grundzug inszenierter Kommunikationsfähigkeit auf die naturgeschichtliche Basis einer technisierten, nur über Mediendarstellungen überhaupt artikulationsfähigen Natur des Menschlichen zurückverweist.

1. Natur, Anthropologie und die Einheit der Kultur

Natur und Kultur bilden eine Einheit, die derjenigen von Medialität und Anthropologie entspricht. Und zwar nicht analog, sondern homolog, eine nicht symbolisch vermittelte, sondern real gleiche Sphäre bezeichnend. Wie Kultur als Triebkraft menschlicher Natur diese erst in dem Maße interpretiert, wie sie deren Funktionslogik bewußt, selektive Inszenierungsmittel wählend, ins Werk setzt, so steht die Natur des Menschen als ein Medium zwischen außermenschlicher Natur und Kultur. Und zwar nicht so sehr als Medium vermittelnder Arbeit und Kommunikation im Sinne der Sozialphilosophien von Hegel und Marx bis Hannah Arendt, sondern vielmehr als ein Medium der mittels Differenzierung integrierten Einheit von Natur und Kultur. Die anthropologische Selbstvergewisserung der Imaginationen endet in letzter Instanz unweigerlich bei der Mediatisierung der Natur, die den Schlüssel darstellt für die Funktionslogik der Kultur: Rekonstruktion der Repräsentation von Sinn als Inkorporierung von Programmen, Logiken, Mechanismen, die natürlich nie banal behavioristisch funktionieren, da in ihnen strukturell Abweichungen, Modifikationen, 'Freiheiten' eingebaut sind. Die Doppelung des Begriffs von Medialität – anthropologische Reflexion und Herstellung von Inszenierungsmedien für experimentelle Einsichten in eine Programmatik des menschlichen Lebens – zeigt, daß der Zusammen-

hang von Medialität und Anthropologie ein intimer ist. 'Medium' erweist sich genau wie Anthropologie als eine Sphäre des Dazwischen.

Daraus leitet sich eine merkfähige Definition ab. Medium ist, kurz gefaßt: die Welt als Dazwischen. Deshalb bedingt die Einheit von Anthropologie und Medien die Funktionalität von Inszenierungen, durch welche nicht Instanzen repräsentierten Sinnes, sondern Agenten inkorporierter funktionaler Dynamiken lesbar werden. Diese rekonstruktive Instanz einer historischen Anthropologie der Medien erweist sich sowohl für die Naturwissenschaft wie auch für die Diskussion technischer Medien als aktuelles Denkmodell. Die aktuelle Konsequenz einer medialen Anthropologie verdankt sich dabei nicht allein der Aufklärung zweiter Stufe, d. h. der Dekonstruktion der Geschichte, nicht allein der medientheoretischen Abkehr vom Sinn zugunsten einer Funktionslogik der Apparate, nicht allein der medialen Kritik der Anthropologie und der Einsicht in die unermesslichen Möglichkeiten der Modellierung der 'condition humaine' durch technische Medien, der Verformung durch die entfaltete Maschinerie der Massenmedienkommunikation, welche Nah- und Fernsinne, die Mediosphäre der Weltsynchronengesellschaft und Telepräsenz, Nahsicht auf vermittelte Darstellungen wie Inkorporation prothetisch in die Nähe gerückter Fernabwesenheiten gleichermaßen ermöglichte. Durch die naturgeschichtliche Funktionalisierung einer üblicherweise idealistisch überhöhten Repräsentation zeigt sich auch, daß Anthropologie in dem Maße zum Medium wird, wie sich die technische Mediatisierung als wesentliches Element anthropologischer Selbstdifferenzierung erweist. Dabei ist die Mediosphäre als Dazwischen – wie die Anthropologie als Spiegel der Natur nahelegt – nicht nur die Auszeichnung der anthropozentrischen Sphäre des Menschlichen, sondern auch die Faktur der Welt selbst, die Brüche zwischen dem Realen, Symbolischen und Imaginären betreffend. An den Schnitten, den Nähten, der Montage und dem Gefüge differenter Sphären wird die Beschaffenheit der Medien wie auch und erst recht die Beschaffenheit der Welt lesbar.

2. Die mediale Welt und die Welt des Dazwischen

Die Einheit zwischen einer Anthropologie der Medien und einer Medialität des Anthropologischen situiert sich ihrerseits in der Mediosphäre, einem Dazwischen nicht in der, sondern von Welt. Die Sphäre der Medien wiederum ist ihrerseits als Mediosphäre von Zwischenräumen ausgebildet. In diesen inszeniert sich nicht, was über Repräsentationen Sinn werden will, sondern was in der Form der Inkorporation Übersicht übers Sich-Versprechende und Einsicht ins Unerbittliche zugleich bewahren möchte. Die Inszenierung von Kultur wie die Kraft zur Inszenierung in differenter

Kulturen kann als wechselseitige Rückkoppelung von Naturgeschichte und inszenierter Imagination verstanden werden. Die Medialität, Dazwischenräume, sind Montagen der durch Inszenierungen intendierten Qualitäten. Die experimentelle und spielerische, die 'ludische' Seite der Medialität hat anthropologisch in der Inkorporation und keineswegs nur in der Repräsentation ihr Modell. Das macht die komplexe Schichtung von Fern- und Nahsinnen, von Telepräsenz und theatralischer Präsenzform einsichtig. Das vermeintlich Naheliegende bio-physikalisch koordinierter Handgriffe wird selber als Vermitteltes derjenigen Technik lesbar, aus der notwendig die Suspension der Nahsinne und die Intermittenz der Tele-Präsenz in einem Schritt, als Verflechtung mit unterschiedlich akzentuierten Mediosphären, erfolgt. Zugespitzt formuliert: die Mediosphäre ist die nicht-anthropozentrisch fixierte Sphäre der Anthropologie. Medien sind Bereiche des Anthropologischen wie des Technischen. Damit kann grundsätzlich jede Mediatisierung innerhalb der Mediosphäre, d. h. jede Inszenierung von Imagination, als mediale Verkörperung (in Sprache, Bild, Formel: was auch immer), sowohl als experimentelle Freilegung naturgeschichtlicher Funktionalität wie auch als mediale Differenzierung der Anthropologie gesehen werden. Die stetig anwesende Instanz des Historischen betrifft die Binnenausstattung der Mediosphäre mit bestimmten Materialitäten (Algorithmen, Funktionslogiken, Programme), nicht aber die strukturelle Abhängigkeit der menschlichen Natur von der technischen Inkorporierung von Repräsentationen. Am Beispiel des mediatisierten Körpers – Maske, Ausdruck und Inkorporation von Natur – wird dies deutlicher.

Was vordem als Selbstbezug eines vermeintlich natürlichen Körpers gelten konnte – dabei eine Semiotik des rezeptiven Selbstbezugs auf einen Organismus behauptend, der ohne Filter aus sich heraus harmonikale Qualitäten freilegt –, muß nun als Selbstdifferenzierung eines unendlichen Spiels mit mediosphärischen Attributen und Bedeutungen gesehen werden.¹

Inszenierte Imaginationen halten nicht nur Wesentliches an der Mangelinstanz des Körpers fest. Sie erzählen auch von der Inszenierungsgewalt von Medien-Dramaturgien.

3. Mediale Anthropologie, Anthropologie der Medien

'Anthropologie' beschreibt die Tatsache, daß Menschen ihre Natur im Medium der Artefakte entwickeln. 'Anthropologie der Medien' bedeutet, daß die Herstellung des 'Wesens Mensch' wesentlich in und durch Medien

1 Roger Caillois (Hg.), *Jeux et Sports*, Paris 1967.

2 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle / Understanding Media*, Dresden/Basel 1994, S. 97.

geschichte, was nicht nur für die primären Ordnungen des Entwurfs, sondern auch für das Nachbedenken ebendieser Ordnungen gilt. Anthropologie ist ein Entwurf, der von den Techniken und Medien eines vergegenständlichten Körpers – der Regungen und Organe, der Zeichen und Ausdrücke – her die Geschehnisse eines 'natürlichen' Menschen zurückweist. Gerade deshalb macht es wenig Sinn, an die Stelle einer Anthropologie, die immer schon innerhalb der Mediatisierungen sich bewegt, die Instanz eines Apriori der Medien einzuführen, von denen behauptet wird, sie seien nicht mehr relational, sondern nurmehr apparativ geformt. 'Historische Anthropologie' schließlich bedeutet, daß Geschichte diskontinuierlich ist und daß gerade wegen der Nicht-Geschlossenheit des Historischen die jeweiligen Vorgeschichten bedacht werden müssen: Ohne Archäologie, ohne Bruch, ohne Resistenz des Monumentalen, Diskreten und Dispersen keine Reflexion und demnach auch keine Relativierung von 'Historie'. Nicht vergessen zu wollen und zu können, was ist, weil es sich entwickelt hat und weil es – partikular und kontingent – geworden ist, ist nicht mehr eine Denkfigur des blamierten modernen Telos historischer Anthropologie, Selbstsetzung qua Vollendung historisch gewachsener Rationalität und, umgekehrt, Geltung der Vernunft als Unterwerfung des Realen unter die Kategorien des Symbolischen. Vielmehr geht es um ein Modell, das weiß, daß die Logik des Medialen mit derjenigen Selbsteinschreibung des Imaginären in das Symbolische und Reale – die Apparate der Registratur (Symbolisches), die Formen der Berechnung und die Chiffrierung der Körper (Reales im Sinne der regulären mathematischen Algorithmik) – verbunden ist, welche jederzeit die prinzipielle Differenz zur Maschine wie zum abstrakten, sich willkürlich setzenden Menschlichen markiert.

Medien sind deshalb nicht nur Algorithmen, 'hardware', Geräte, Apparate, sondern auch Metaphern. Die Metapher ist ein ideales Medium der Übertragung derjenigen Erfahrungen, die in der Projektion von Naturgeschichte auf die Leinwand kulturellen Sinns den evolutionären Bann der Funktionslogik der Programme sichtbar werden läßt. Das hat besonders deutlich der heute wieder eindringlich präsente Marshall McLuhan gesehen: „Alle Medien sind mit ihrem Vermögen, Erfahrung in neuen Formen zu übertragen, wirksame Metaphern.“² Denn diese haben in ihrer Logik einen sowohl eng begrenzten wie gerade dadurch übertragbaren, erweiterbaren und partiell offenen Spielraum. Wenn hardware und software des Computers nicht unterscheidbar sind, weil die Programme in dieselbe von-Neumann-Architektur gegossen sind wie die mit ihnen gefertigten Dateien oder die Regelwerke des technischen Gehäuses, dann kann problemlos auch über die Software die Logistik der Hardware geschrieben werden. Gerade deshalb löst der Mensch sich aber nicht im Schaltkreis der Datenverarbeitungen und Rechenprozesse

auf, sondern wird zum autonomen Medium für den Test der operativen Programme und für die Logistik der apparativen Systeme – andernfalls könnte weder repräsentiert noch kommuniziert werden.

Anthropologie hat sich heute als Medienreflexion zu bewähren, Medientheorie aber kann sich nicht auf die eine, isolierte Seite der Apparate schlagen. Nach der produktiven Insistenz der neuen Medientheorien auf hardware und Apparaten, die, nicht unbeabsichtigt, auf einer materialistischen Anthropologie algorithmisierbarer Affekte aufruhten und einen ebenso unumgänglichen wie in seiner Destruktion produktiven Durchgang durch idealistische Selbstsetzungen und Geistprogramme absolviert haben, treten nunmehr deutlich ein heimlicher Geschichtspositivismus und eine metaphysisch festgelegte Evolution auch dieses Paradigmas zutage. Ein nächster, zu leistender Schritt wird deutlich: gerade im Hinblick auf die materialistische Apparate- und funktionale Programmtheorie muß auf die Idealismen einer Evolutionslogik des Apparativen verzichtet werden.

'Inszenierte Imagination' würdigt diese Theorien im Weiterschreiten und durch den relativierenden Rückblick. Die blinden Flecke der Theoriekonstruktionen sind sichtbar geworden. Nun stehen weitere Beobachtungen an. Die radikale Insistenz auf einer Anthropologie der Medien als der wesentlichen medientheoretischen Fundierung der mittels und in Artefakten sich entwerfenden Natur des Menschen fördert Defizite zutage, die eben noch wirkliche Verdienste gewesen sind. Diese können aber nur gesichert werden im Rückgriff auf die ursprünglichen Impulse, keineswegs aber durch Rituale autoritärer Gefolgschaft, in denen Sprachgebrauch wie Kategorien formalisiert und aus Theorien Theoriedesign gemacht werden.

4. Finale Erwartung als Medium von Medientheorie?

Im mainstream aktueller Medientheorie setzen zahlreiche Konstrukte immer stärker auf die Prädominanz der Apparate und reduzieren Medien auf Prozesse der Signalübertragung. Die Prämisse, Medien zum Zweck einer Überwindung veralteter Anthropologie als 'Apriori der Geschichte' zu setzen, ist, gerade weil sie einen analytischen Blick im Fortgang der Theorie ermöglicht, innertheoretisch nicht mehr begründbar, sondern Akt reiner Setzung, eine schiere Willkür. Sie meint z.B.: „Nur was von Medien zugetragen, was demzufolge schaltbar ist und geschaltet wird, ist überhaupt“.³ Ganz ähnlich, mit gleicher Stoßrichtung: „Von den Leuten gibt es immer nur das, was

3 Rudolf Maresch, Medientechnik. Das Apriori der Öffentlichkeit, in: Die neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte, Nr. 9/1995, S. 790–799, hier: S. 795.

4 Friedrich A. Kittler, Grammmophon, Film, Typewriter, Berlin 1986, S. 5.

5 Rudolf Maresch, a. a. O., S. 797.

Medien speichern und weitergeben können".⁴ Eine solche These kann zwar den historiographischen Idealismus durch den Hinweis relativieren, daß auch Geschichte ein Konstrukt von Aufschreibesystemen ist. Als Kurzschluß von Ontologie, Beschreibung der Gegebenheiten, und Aufschreibesystem, Mechanismus diskursiver Logistik, von Dispositiv und Regulativ, bewirkt die Reduktion des abstrakten Menschen auf die konkreten Spuren der Datenfixierung wenig mehr als eine Apotheose der Technologie, die Beschwörung einer negativ-eschatologischen Kraft. Die Ausschaltung des so problematischen abstrakten Menschen im Prozeß der Datenfixierung nützt wenig, wenn deren Dispositive nur eine Vollkommenheit des technischen Fortschritts als durch die Geschichte nicht berührbaren Automatismus behaupten wollen, der sich trivialerweise dennoch in der Geschichte – wenn auch, einmal mehr, als deren vorgebliches Ende – durchsetzt. Abgesehen davon ist solche Setzung mindestens so ontologie- und metaphysikbelastet wie die vorgeblich wegen solcher Lasten zu überwindende abstrakte Anthropologie.

Das 'Apriori der Medien' arbeitet mit willkürlichen Substitutionen, konjunkturellen Aspekt- und ad-hoc-Argumenten. Medien seien nunmehr 'souverän' geworden, sie diktierten Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsweisen, nicht nur das Tempo der Informationsgewinnung. Nicht die Arbeit und Industrie, sondern Medientechniken stellten das aufgeschlagene Buch menschlicher Physiologie und Psychologie dar. Das Subjekt sei nur ein Appendix von Medientechnologien. Dem widerspricht allerdings, was Medienpropagandisten solchen Argumentationstyps zum Zweck des Aufweises ihrer Zeitgemäßheit vorzutragen nicht müde werden: daß die Herstellung von Alltagserfahrungen und Lebenszusammenhängen *zunehmend* technisch vermittelt seien.⁵ Was aber soll 'zunehmend' bedeuten, wenn das Soziale doch immer schon 'Appendix von Medientechnologien' gewesen ist? Technisch orientierte Medientheorien wollen mit dem 'Apriori der Medien' Anthropologie als obsolet erweisen, gehören aber selber zu einer Anthropologie des Technischen. Wenn Medien immer schon durch die Eigenlogik der Artefakte, unabhängig von Kultur und Lebensform, bestimmt sind, dann fallen Struktur und Diachronie von Inszenierungen des Imaginären mit einer Anthropologie der Medien schlicht deshalb zusammen, weil die technische Seite der Medien nur so etwas wie den Mechanismus der Inszenierung, nicht aber dessen Fundierung und Folgen, Formen und Aussagen bestimmen kann. Die anthropologische Ferne der Medien erweist sich als eine Illusion. Diese Einsicht kompensiert sie mit der Beschwörung eines anderen Paradigmas. Die Verabschiedung des Menschen als Instanz der Mediosphären entspricht dabei aber sichtlich der Kompensation des Humanen innerhalb der Medien durch die heimliche Logik der zur Subjektinstanz gemachten Apparate. Als ob der Ausgang aus einer Paradigmenkrise je durch den Zauber eines dekret-

tierten Denkens hätte erreicht werden können. Vermeintlich 'harte', apparative und technizistische Medientheorie siedelt – dies ihre ebenso anthropologische wie methodische Prämisse – die operative Logik der Medien in der Bewegung der Destruktionen an – mit dem Ziel eines Nachweises des wahren Inhumanitätspotentials der beschönigenden humanistischen Rede in der traditionellen Anthropologie.

Technoid verklärende und verklärte Medientheorie setzt demnach voraus, was abzuleiten sie verspricht. Sie geht von einigen ziemlich simplen Vorannahmen aus. So beschreibt und begreift sie Gesellschaft, Anthropologie und den Diskurs des Subjekts von Anfang an in der Metaphorik – oder dem Medium – von Maschinenprozessen und, was auf dasselbe hinausläuft, in der von Kriegsprozessen. Sie praktiziert – meistens sogar, ohne daß ihr das auffällt – ein Verfahren, das darauf hinausläuft, Geschichte aus der Gegenwart abzuleiten. Sie tut so, als seien z.B. 'Alice in Wonderland' oder der suprematistische Energie-Bildraum von Malewitsch eine Beschreibung von Computer und Cyberspace 'avant la lettre'. Solche Substitute sind – wider Willen – blinde Reflexe des zentralen modernen wie modernitätstheoretischen Problems, daß Theorien des Technologischen fixiert sind auf finale Destruktivität, vor allem auf Krieg. Es liegt aber nicht allein in der Natur des Technischen, sondern auch der Regulierungsmacht sozialer Dispositive, daß die maßgeblichen Konzepte der Technikmobilisierung dem Prinzip des Krieges verschworen sind. Das gilt erst recht für Theorien der Technik. So ist es nicht natürlich und ontologisch, sondern strategisch und willkürlich gesetzt, wenn eine „Geschichte der Kommunikationsmedien“⁶ als Plädoyer lanciert wird, das Nachrichtenwesen müsse sich vom Status eines Stiefkindes der militärhistorischen Forschung weg- und hin entwickeln zu einem Paradigma von Kommunikationsanalyse, welche nicht auf die Inhalte, sondern die Techniken (Speicherung der Archive u.ä.) sich richtet. Die hier maßgebliche Wissenschaftsreferenz ist der letzte Chef des Wehrmachtnachrichtenwesens, Albert Praun, der Publikationsort seiner Forderung die Wehrwissenschaftliche Rundschau 3/1970. Kittlers endgefaßter Artikel dagegen wird im ersten monumentalen Handbuch deutscher Sprache zum Gesamtfeld der Semiotik erscheinen. Solche wissenschaftspolitische Nobilitierung partikularer militärischer Forschungspostulate steht nicht allein im unverzichtbaren Dienste einer Befreiung von der kränkungsunwilligen Selbsttäuschung des 'Humanum', sondern spricht Klartext über eine strategische Option, die keineswegs

6 Friedrich A. Kittler, Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Raum und Verfahren. Interventionen 2, hg. von Jörg Huber und Alois M. Müller, Basel/Frankfurt a. M. 1993, S. 169–188, hier: S. 169.

7 Vgl. Marc Augé, Orte und Nichtorte, Frankfurt a. M. 1995.

8 Rudolf Maresch, a. a. O., S. 793.

der wissenschaftlichen Analyse oder einer theoretischen Einsicht entspricht, sondern offensichtlich einer idiosynkratischen Ästhetik der Neigung, einer Politik des, meinerwegen: dissensuellen Geschmacks, dessen Amoralität nur die unabtrennbare Kehrseite der von Nietzsche so verachteten Sklavenmoral darstellt.

Das Modell des in Geschichte substantiell inkorporierten, zum Klartext gewordenen Subtextes der kontra-humanistischen Induktion durch eine heimliche Kriegsmaschine hat unbestreitbare Verdienste. Aber es teilt mit seinem Feind, der abstrakten Rhetorik des Humanen, die ideologischen Vorannahmen einer strukturierten Evidenz hinter der Empirie des Disparaten und eine Subjektinstanz, die, im Sinne negativer Anthropologie, auf die entgrenzten, durch den Diskurs der Aufklärung nicht mehr verstellten Mächte des Bösen überschrieben werden, womit gerade im Feld des Heteronomen wieder Ordnung geschaffen, aus Nicht-Orten regulierte Orte gemacht werden.⁷ Dieses Modell enthüllt eine Fixierung, die keineswegs nur auf die heimliche Logik des Krieges fixiert ist, sondern, durch eine totale und totalitäre Mystifikation der Technik, eine spezifische Mythologie von Alltags- und Massenkultur fortschreibt, womit es gerade im innersten Kern seines Plädoyers für hardware, Logistik und Apparaten den Fallstricken symbolischer Rhetorisierung und imaginativer Metaphorisierung zu erliegen droht.

Neben das Paradigma des Krieges als der sinnfreien, also eigentlichen und ultimativen Instanz harter und kalter Dispositive tritt als weiteres Beispielfeld entsprechend oft die mit einem massenkulturellen Alltag, besonders der Pop- und Rock-Kultur kurzgeschlossene Technologie. „Entwickelt für Bomberpiloten, U-Boot-Staffeln und Panzerdivisionen stellen diese technologischen Innovationen (noch) die mediale Basis unserer Sinne dar. Der Sound der Rock-Musik, von J. Hendrix über Pink Floyd bis zu U2 ist, was gemeinhin ignoriert wird, der Sound dieses Krieges [nicht die Explosionen und die futuristische Symphonie der Waffen aller Arten?; H.U.R.]. Die Connection Hollywood, *SDI* und *Star Wars* im allgemeinen, die Filme *Top Gun*, *Natural Born Killers* und *Apocalypse Now* im besonderen legen Zeugnis ab vom genuinen Zusammenhang von Unterhaltungselektronik und Kriegstechnologien“.⁸ Abgesehen davon, daß solches keineswegs 'ignoriert', sondern, ganz im Gegenteil, bis zum Überdruß von immer mehr und immer jüngeren Adepten einer offenbar zum tabuisierten Standard gewordenen materialistischen Medientheorie wiederholt wird, ist eine solche Äußerung, mit Verlaub, albern. Sie würde etwa jener entsprechen, die genuine Wahrheit der Malerei sei einzig die inkorporierte Materialität der verwendeten Bildträger, Pigmente, Bindemittel und Pinsel. So redet nur, wer für sich selber magisch-ikonische Bildwirkungen herbeiwünscht, um die eigene Kunstfeindlichkeit als Idolatrie zu verkleiden. Wer so spricht, der reduziert jegliche Semantik,

jede Erkenntnis, Bedeutung und jeden Anspruch an Ausdruck wie Aussage, jede Form und jeden Gehalt auf den verwendeten 'Werkstoff' – das macht möglicherweise für den repetitiven Mechanismus der Medien Sinn, nicht aber für das Medium der Kunst (es gibt massenwirksame Kunst, die nicht unter die Unterhaltungselektronik subsumiert werden kann, Jimi Hendrix zum Beispiel; anders gesagt: daß nicht jede Elektronik 'Unterhaltungselektronik' ist, motiviert, Apparate und Logistiken besser zu begreifen im Blick auf Qualitäten jenseits bloß identifizierter Strukturen), das ohne die Singularitäten der Werke keine Differenzierungskraft besitzt.

5. Technikkritik, Organe der Ausstülpung, Selbstbewaffnung

Technikkritik ist nicht immer an das idealistische Konzept souveränen Handelns gebunden, sondern verweist zuweilen auf intrinsische Brüche, die aus der Theoriebildung üblicherweise meist ausgeschlossen werden. Dennoch muß jederzeit hinter der 'technischen Technologie' das Dispositiv einer 'menschlichen Technologie' entzifferbar bleiben, weil die Subjektinstanz 'Technik' nichts anderes als ein humanoides Subjekt-Substitut ist. Technologie kommt in ihren Dispositiven gewiß ohne die Konstruktion von 'Subjekt' aus, nicht aber überhaupt ohne irgendeinen Referenten. Ohne Referenz – welche die Rede von der Simulation erst ermöglicht, die ja Sinn nur macht, wenn zwischen einem realen und einem simulativen Modell unterschieden werden kann – würde Kommunikation in sinnlosem Rauschen verschwinden. Kommunikation ist dabei weniger als Bezug auf Sinn, denn vielmehr als Vermittlung von Ausdrucksstrukturen charakterisiert. Sinn ist so lange ein unvermeidliches Produkt der Medialisierung, wie Kommunikation nicht auf Signalübermittlung reduziert werden kann. Anders gesagt: solange Anthropologie ganz einfach heißt, daß wir nicht als behavioristische Befehlsempfänger funktionieren, weil uns dazu schon die naturgeschichtlichen Bedingungen unserer kulturellen Existenz als des Anderen der Natur zwingen (und nicht etwa, weil wir über Determiniertheiten erhaben wären, sondern nur, weil sekundäre Determinierungen von der Struktur dieser primären, eben der anthropologisch-naturalen Bedingungen abhängen). Wüßte man schon alles, dann gäbe es nichts mitzuteilen. Kommunikation ist also nicht lineare Vermittlung feststehender Aussagen, sondern eine hypothetische Konstruktion vorläufig sinnvoller Sätze. Solche Hypothesen können keine internen Konstruktionen sein, ohne auf so etwas wie Konstruiertheit des Objektiven, Grundlagen und Referenz auf Wirkliches wie auf Reales zu ver-

⁹ Norbert Bolz, zitiert nach Dirk de Pol, Die Medien und das Machbare. Die Millennium-Tage in Kassel, in: Die neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte, Nr. 11/1995, S. 976-977, hier: S. 976.

weisen. Kommunikation verbindet und differenziert zugleich. Vermittlung und Medialität werden immer gleicherweise gedacht und zugleich nicht gedacht. Da Medien selber als vermitteltes Phänomen zu sehen sind, sind sie immer mit gesellschaftlichen Regeln von Kommunikation verbunden. Entsprechend wäre ein technisch-medialer Totalitätsanspruch wenig mehr denn ein Kurzschluß zwischen dem medialen Schematismus von Wahrnehmung und den subjektiven Wahrnehmungsprozessen Einzelner. Das Medium der Medien ist selber wieder ein Unterscheidungsprozeß, der nicht innerhalb sondern als Grenze der jeweils erreichten Kommunikationsprozesse verläuft. Insofern technoide Medientheorien die Identität von Botschaft und Empfänger behaupten und zugleich jede Referenz zwischen realem Objekt und medialem Modell negieren, sind sie angewiesen, die Differenz zwischen organischem Körper und technischem Artefakt *um jeden Preis* aufzulösen. Das aber ist kein Ergebnis ihrer theoretischen Forschung, sondern schlicht durch eine unzureichend begründete Methodologie (und die hinter ihr stehende Mentalität einer *vorgreifenden* Faszination am Krieg) erzwungen. Allerdings wundert dann nicht, daß gerade die konstitutive Bedingung der eigenen Theorie unentwegt als Effekt ihrer Anwendung, als Einsicht und Resultat dargestellt wird. Diagnose geht in Propaganda ganz auf: „Das, von dem wir glauben, es ist unser heiligstes Inneres, unsere Seele, ist längst draußen, technisch implementierbar, bewohnbar in einer Medienwelt“. ⁹ Medien waren immer *auch* Techniken der Entäußerung eines Innen – zum Beispiel als Tanz, Kult, Geld. Aber hier ist anderes gemeint. Die technisch implementierte Seele ist futuristische Propaganda und belegt wie diese, möglicherweise entgegen anderslautender Intentionen, eine sich selbst erregende Sehnsucht nach Entgrenzung, Exzeß – der in der normalen Logik der medialen Referenzen angelegt ist –, z.B. in Gestalt des so bekannten ‘reinigenden Krieges’. Solche Aussagen setzen als Fakten, was bloße Konstrukte sind – sie erzeugen sich selber als Medium und, kraft rhetorischer Suggestivität, gar als Medium des Mediums, nämlich als Glauben. Sollten sie bewirken, was sie fordern, so dürfen sie sich selbst mit Recht recht geben. Diese Setzung und die Antriebsenergie medialer Selbsterregung innerhalb der Medientheorie zeigt, daß diese in der Weise eines medialen ‘Turbineneffekts’ funktionieren. Selbsterzeugte Erhitzung bestätigt ja immer, weil auf einem internen Behauptungsniveau angesiedelt, was die jeweilige im Hintergrund wirkende Theorie, gemäß einem alten schönen Ausdruck ‘insinuiert’, also schmeichelnd einflüstert: daß sie den Kulturwandel durch Behauptung eines neuen, unhintergehbaren Paradigmas auf den ultimativen zeitgeistigen Brennpunkt bringt. Der mediale Turbineneffekt solcher Medientheorien teilt mit diesen eine ihrer zentralen Behauptungen. Das läßt sich gegen ihren Geltungsanspruch wenden: Wenn es so ist, daß Denkkonzeptionen nicht durch Absicht und eigenen

Willen bestimmt sind, sondern durch die Medien, die ihre Artikulation/ Beschreibung steuern, dann gilt das unweigerlich auch für diese medientheoretische Konzeption selber. Der Verdacht, alle diskursiven und symbolischen Handlungen seien durch Medien gesteuert, wäre dann selber ein medialer Effekt. Diese Einsicht ist allerdings an nicht wenigen der einschlägigen Medientheorien vorbeigegangen. Wenn zum Beispiel Geschichte nicht Ausdruck historischen, politischen Handelns oder ideologischer Effekte sein soll, sondern als Diskurs 'Historie' erst durch ihre Aufschreibesysteme konstituiert wird, also beispielsweise durch die Konzeption der Annalen, die Registratursysteme der Enzyklopädie, die Verzettelungs- und Klassifikationsordnungen der Kartei, dann muß für Medientheorien, die auf totalen kulturellen Wandel abheben, dasselbe behauptet werden: Sie sind dann in ihrer Anstrengung, elegant, leicht handhabbar und für alle Fälle sloganfähig zu sein, lesbar als ein Effekt der derzeit das Medium des Imaginären auf Körper-Vollkommenheit und apodiktische Selbstfindung, Stromlinienförmigkeit und Life-Styling-Eleganz, Stil-, Modellierungen und Umbau der Selbstbilder nach den internationalen Standards einer 'aesthetic correctness' der Jungen und Reichen, Schönen und Heiteren verpflichtenden massenmedialen Bilder. Medientheorie dieses Typs ist ein medialer Effekt, der aus der lückenlosen Medialisierung der imaginativen Effektoren zwingend hervorgeht. Wie 'Historie' ist sie ein sich selber undurchsichtiger diskursiver Effekt. Ein höherstufiger skeptischer und materialistischer Blick, eine Beobachtung zweiter Ordnung, liest sie nicht intrinsisch, sondern als Darstellungseffekt der sie konstruierenden Aufschreibesysteme.

Umkehrung des gewohnten Argumentes: Anthropologie wird von solchen Theorien gerade darum bekämpft, weil sie diese als Effekte von Naturgeschichte behandelt. Die paradigmatische Schlußfolgerung einer universalen Theorie ausschließlich technisch begriffener Medien ist selber Ausdruck und Effekt einer Medialisierung, konkret: des medialen Umbaus der Intellektuellen zu Priestern durch die Dominanzmedien zeitgenössischer öffentlicher Attraktivitätssicherung. Das legitimiert sich bekanntlich durch die Vorspiegelung von Wünschen als Realitäten. „Die Medien entfalten sich quasi naturgesetzlich, es gibt keine Option, auszusteigen aus dieser Entwicklung“.¹⁰ Wieso brauchen wir aber noch eine Theorie der Medien, wieso reichen raves und Techno-Parties nicht? Wenn nämlich die Medien für alles wirklich hinreichend sind, dann brauchen wir gewiß keine Theorie der Medien mehr. In solcher, einer weniger von Argumenten denn von neuen ästhetischen Attraktivitäten gelenkten heimlichen Geschichtsgläubigkeit und positivistischen

10 Norbert Bolz, zitiert nach Dirk de Pol, a. a. O., S. 976.

11 Michel Foucault, Andere Räume, in: Marc Mer et al. (Hg.), Translokation. Der ver-rückte Raum. Zwischen Architektur, Wien 1994, S. 11-20.

Technikverehrung drückt sich nicht nur eine moralische, also selbstwidersprüchliche Verachtung des Historischen aus, sondern, mehr noch, eine Angst vor Singularitäten, vor Heterogenem, vor Irregularitäten und Brüchen in den Dispositiven, vor Heterotopien im Sinne Foucaults.¹¹ Solche Medientheorien vereinheitlichen, man ist geneigt zu sagen: um jeden Preis. Sie plädieren für homogene Machtbildungen und zeichnen auf der Ebene des Imaginären eigentlich bloß bestimmte massenmediale Verwertungsdispositive und die technische Regulierung des Symbolischen (Schrift, Archive etc.) nach. Das technologische Dispositiv kommt aber nicht unverstellt als Medialität zum Vorschein, sondern geht insgesamt und vermittelt aus den Abstraktions- und Konkretionsprozessen der Gesellschaftsmaschine hervor.

Technizistische, ausschließlich auf die Logik der Apparate fixierte Medientheorien sind, negativ, wenn auch deutlich, bestimmt von einer Ausblendung der Ideologiekritik, die nominell als veraltet deklariert wird. Zugleich sind sie von einer leicht durchschaubaren Geschichtsphilosophie geprägt, die den Apparaten eine evolutionäre, lineare Logik unterstellt. Die Externalisierung des Inneren, die Abschaffung des Körpers in digitalen Heilslehren (Kunsttheorie und Metaphysik von AI, AL, VR, Cyberspace etc.) belegen die Kontinuität einer Motiv- und Mentalitätsgeschichte, ihrer imaginativen Topoi und kollektiv wirksamen Bilder, d. h. einer mediatisierten Vorstellungsgeschichte gerade dort, wo mit ideologischen Dispositiven dezisionistisch gebrochen werden soll. Zugleich reduzieren sie Kommunikation und Imagination auf Information und Verrechnung (Signalübertragung), obwohl die ohne Kontext auf reine Symbolverarbeitung sich ausrichtenden Theorien der KI (in der Gründungsphase) etwa um 1960 – mit dem Akzent auf der Abarbeitung informationstheoretischer Algorithmen – heute als gescheitert betrachtet werden können. Das Problem der Erzeugung logisch regularisierter Bedeutungen, die Kognition und Repräsentation prägt, wird heute durch Theorien emergenter, neuronaler Netze schärfer in Betracht gezogen. Die Grenzen der bisherigen cognitive science, die aus neurophysiologischer Sicht dem Gesamtzusammenhang des erweiterten Gehirns – in tradierter Terminologie: der Instanz des Leibes – einen gewichtigeren Stellenwert zuschreiben als bisher, belegen die durch keine Medientheorie bisher erreichte Komplexität ständiger Medialisierungsvorgänge in und zwischen 'Subjekten'. Diese Vorgänge spielen sich in einem diffusen Feld von Handlungen und Ereignissen ab.

6. Von der selbstinduzierten Erregung zu einer konzeptuellen Dynamik der Medien

Bestimmte techno-fixierte Medientheorien und -praxen verursachen heute, wie eben gesehen, zunehmend die Aufregtheiten, die für ein typisches Faszinationspotential der Medien selber ausgegeben werden. Das gilt auch, trivial und bekannt, nachrichtenpolitisch: was nicht in den Medien ist, ist nicht. Gewiß ist im Gegenzug deutlich zu machen: anthropologische Mediengeschichte, welche deren Kriegshorizont ausblendet, wäre lächerlich, insbesondere, wenn sie nur die geschichtsblinde, moralische Maxime zu beglaubigen hat, Medien würden aus einem steigenden Bedürfnis nach besserer Kommunikation geboren. Der historische Blick bedarf des Durchbruchs durch gefügte Ordnungen mittels eines diskontinuierlichen archäologischen Dispositivs, des Versuchs, die Tatsachen nicht als Dokumente, sondern als Monumente, also möglichst ohne Beschönigung und angleichende Kontextualisierung zum Sprechen zu bringen. Aber die Diffamierung des Historischen meint nicht nur – zu Recht – eine obsoletere Omnipotenzphantasie des Subjekts, sondern oft – zu Unrecht – eine nicht eingestandene Lust an Metaphorisierungen von 'Kälte' und 'Härte'. Wer soziale Moral einklagt, der intendiert in der Tat nicht selten den Weg zur Macht, um moralisch die Selbstbeglaubigung des Intellektuellen zu retten. Jedoch: wer diese Moral destruiert, den verführt der Blick ins Kalte des maschinellen Herzens seinerseits meistens zum selben Dispositiv der Macht, deren Annäherung sich diesmal nicht aus Moral, sondern aus medialer Technologie herschreibt. Die archäologische Diskontinuität bedarf noch immer einer historischen Anthropologie, welche auf eine kritische Reflexion des Körpers zielt, und einer Archäologie des Imaginären, die auf lineare Evolution verzichtet. 'Instanz des Körpers' im Angesicht der phantasmatischen Medien heißt wohl 'schmerzvolle Durcharbeitung der Einschreibesysteme', welche im Sog der Fernanwesenheitstechniken (Telepräsenz durch Telematik) und der echtzeitlichen Reduktion des Raumes, d. h. der ungehemmten Extension des Körpers, sich zu Illusionen von Verschiebung und Vervielfachung verfestigen.¹² Wir sollen offenbar alle, wie die Kommunikationstheorie von Michel Serres¹³ vorschlägt, nun aber technisch bewaffnete Engel werden mit der Fähigkeit einer instantanen Verkörperung, der Materialisierung des reinen Willens an

12 Vgl. Manfred Fafiler, Gestaltlose Technologien? Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können, in: derselbe et al. (Hg.), Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung, Giessen 1992, S. 12-52.

13 Michel Serres, La Légende des Anges, Paris 1993.

14 Vgl. Siegfried J. Schmidt, Medien = Kultur?, Bern 1994, S. 19.

15 Siegfried J. Schmidt, a. a. O., S. 67.

jedem beliebigen Ort beliebig multipler Realitäten – Energiekondensierungen im Land eines Fiktiven, in das noch die unterschiedenste Realität eingehen soll, da die Orte beliebig und frei gewählt werden können. Die sozialen Tendenzen, die hinter solcher Auffassung sich artikulieren – Fiktion, Selbstmodellierung, Integration in selbstreproduktive Zeichensysteme, intensive Selbstdramatisierung, mehrheitliche Selbstwahrnehmung durch artifizielle Konstruktion, Identität als sich im Glauben behauptende Autosuggestion – indizieren, daß die Materie des Körpers nicht mehr der unverrückbare Sitz der Person oder Identität ist, keine Schachtel für die unberührbaren, undurchdringlichen Eigentlichkeiten der Seele. Damit verschieben sich anthropologische Fragen auf mediale Dispositive. Das bedingt eine Erörterung der möglichen konzeptuellen Perspektiven auf solche Medien. Diese Perspektiven bedürfen einiger definitorischer Klärungen.

Mit Blick auf einen moderaten Konstruktivismus und eine ihre eigene Blindheit nicht selber induzierende Systemtheorie sollen Medien als Formen der kontrollierten Zuschreibung bedeutsamer Unterscheidungen gelten – egal, in welcher Hinsicht, mit welcher Kontaktmaterie oder Materialität. Medien sind nicht die Apparate, als die sie erscheinen, sondern Medien der Koppelung von Kognition und Kommunikation, die vordem strukturell entkoppelt sind und autonom nur bleiben im Hinblick auf noch nicht getroffene Koppelungen.¹⁴ Wegen dieser Koppelungsleistung können Medien mit Kultur nicht identisch noch deren Apriori sein. Wären sie das, dann könnte nämlich weder noch müßte irgend etwas mit etwas anderem gekoppelt werden. Kultur ist eine explizite Medialisierung der Medien, insofern sie das Programm orientierter Handlungen diskutierbar macht, um bedeutsame Unterscheidungen zu treffen und die Anschlußfähigkeit an spezifische, für neue Erfahrungen geöffnete, nicht auf Denotation, sondern beispielsweise metaphorische Evaluierung gerichtete Kommunikationsprozesse zu sichern. Kultur ist „Programm der gesellschaftlichen Thematisierung elementar wichtiger Unterscheidungen“.¹⁵ Kultur sichert Kontinuität und Anerkennung des leitenden Wirklichkeitssystems einer Gesellschaft. Sie stellt Programme zur Verfügung, die selbstmodifizierend und dynamisch sind sowie Lernprozesse für die individuelle Repräsentation sozialen Wissens ermöglichen. Der Wirklichkeitsbegriff ist unter konstruktiven Gesichtspunkten zu verstehen als Emergenz sinnvoll gedeuteter Umwelt in erkennenden Systemen. Die Medialisierung der Kontext- und Umweltbeziehungen eines sich nur durch Ausschluß solcher Kontexte auto-referentialisierenden Systems sind dafür wesentlich. Kultur ist ein Modell des Verhaltens und damit ein Spiegel der naturgeschichtlichen Funktionslogik. Eine Anthropologie der Medien sichert Formen der Differenzierung zwischen Beziehungen des erkennenden und des kommunizierenden Akteurs. Die Kritik am transzendentalen und

apodiktischen Technik-Fundamentalismus dominanter aktueller (Kriegs-)Medientheorie bedingt, Medien nicht als alles umfassende Instanzen der Kultur zu verstehen, sondern ihre Unterscheidungsfähigkeit zu entwickeln. Dazu dient die historische Situierung je spezifischer Medialisierungen, die trotz und gerade wegen der Verschiedenheit ihrer Repräsentationen als Inkorporation in einen konstanten Zweckrahmen gleichförmiger Verwendung oder identischer Wirkungen eingespannt werden können. Der moderne Medienverbund ändert zwar die Struktur der gesellschaftlich anerkennungsfähigen Wirklichkeitsmodelle, aber die Wirkung von Medien ist, trivial, immer an die Voraussetzung der Natur des Sozialen und, weniger trivial, an die Programmatik des Imaginären gebunden, welches erst die Denotationssysteme der Medien als symbolische Regulierung der Archive wirksam macht. Die mediale Tendenz schlechthin ist, daß Medien Kommunizierbarkeit auf Kosten von Authentizität und Referenz favorisieren.¹⁶ Eine anthropologische Betrachtung der Medien setzt gerade wegen der empirischen Verschiedenheit der Inkorporationen auf einen dynamischen Medienbegriff. Medien erfüllen nicht abstrakte Formbedingungen, sondern befinden sich in Entwicklung und bestimmen Entwicklungen. Nur so bewähren sie eine evolutionäre natürliche Kompetenz. Diese Entwicklung ist auf vielfältige Weise mit historischen Prozessen verknüpft. Die Orte, an denen Medien konzeptuell zur Sprache gebracht werden, sind variabel, was nicht heißt: beliebig lenkbar. Medien sind nicht statisch, sondern bewegen sich innerhalb von und quer zu Hierarchien. Es geht nicht nur um ihre Referenz, sondern um die Probleme von Zentralisierung und Marginalisierung, Integration und Auflösung, Ein- und Ausgrenzung, kurz: den aspektualen Umbau von Dominanzhierarchien.

7. Artefaktwissenschaften als Medientheorie

Medium, wie nochmals zu erinnern, meint – begrifflich und konzeptuell – die Welt des 'Dazwischen', Welt als Dazwischen im Spiel von Zentralisierung und Re-Hierarchisierung. Die Bedingungen der Medien sind identisch mit den Konstruktionsbedingungen der Wirklichkeitsbegriffe und ihrer Reflexion. Die Welt des 'Dazwischen' gliedert sich in Genealogie (Entwicklung von Ausdrucksformen), Dispositiv (Strategien der Zentralisierung) und Archäologie (Formulierung von Diskrepanzen, Abweichungen, Brüchen). Medientheoretisch belehrte historische Anthropologie setzt auf Diversität des Historischen gerade um die Kontinuität der Rahmenbedingungen zu

¹⁶ Vgl. Siegfried J. Schmidt, a. a. O., S. 37.

¹⁷ Dietmar Kamper, *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München 1995, S. 25.

bekräftigen. Auch das 'post-histoire' ist in dem Maße eine Form des Historischen, wie die naturgeschichtlichen Gründe der Kultur Konstanz durch Variation als Anpassung an gewandelte Umwelten und variable Kontexte sichern. Anthropologie steht für eine diachrone wie synchrone Disziplin, die gerade nicht Medien als Negatives des Menschen vom eigentlich Menschlichen absetzt, sondern die historische Extensionen der menschlichen Kommunikation in und durch Medien auf besondere, zuweilen gar singuläre Qualitäten zurückführt. „Das Immense der Anthropologie (Barthes) liegt in einer Deklination der historischen Zeiten. Im Unterschied zum Körper hat der vom Körper losgelöste Kopf das Diktat einer einzigen Zeit zu ertragen. Es ist das perfekte Futur, das die Strukturen und Prozesse des Imaginären beherrscht.“¹⁷ Der anthropologische Rahmen sowie der Rahmen der anthropologischen Theorie – natürlicher Zwang zur Künstlichkeit, kognitive Konstruktion durch Dynamik offener Erfahrungen, nicht-eindeutig festgelegtes Distinktions- und Instinktverhalten etc. – sind deshalb historisch und zeitlich, weil sie davon ausgehen, daß anthropologische Kategorien – 'der Mensch', 'das Subjekt', 'die Gesellschaft' – chronisch benennbare Konstruktionen sind. Transformationsmedien der dynamischen Umwandlung (stete Durchdringungen und Abweichungen) einer ersten in eine zweite Beobachtungsstufe, die den theoretischen Modellierungen einen empirischen Ort anzuweisen vermag. Und dies gerade wegen ihres gestiegenen Beobachtungs- und Reflexionspotentials. Wieweit sich jedoch in der kulturellen Variabilität auch nur ein allgemeines Medium oder Prinzip natürlicher Evolution – hinter den empirischen Gestalten des Mannigfaltigen – zum Ausdruck bringt, kann doch keinesfalls zur Auszehrung des Interesses am Historischen, d. h. der intrinsischen (methodischen) Perspektive auf das Heterogene und Verschiedene berechtigen. Dazu ein kurzes Beispiel.

Europäische Kult-Affirmationen pflegen um ein Vielfaches peinlicher als diejenigen in den USA auszufallen. Weshalb? Erstens kommen sie später, müßten also, was sie nicht sind, raffinierter sein. Zweitens werden sie, wegen des Zwangs, banale als hochwertige Kultur darzustellen, exotisiert, weil die europäische Kultur keinen wirklich intimen Umgang mehr mit dem Hieroglyphischen hat. Und drittens muß, was in den USA banale Ego-Steigerung ist, als Metaphysik des Unbedingten erscheinen, bedarf also einer entsprechenden theoretischen Überhöhung. Wie selbstverständlich wird derzeit, wo in den USA sich bereits Skepsis entwickelt, gerade in Europa die Öffentlichkeit, Käuflichkeit, Technizität des Körpers bereitwillig akzeptiert. Privatheit wird geradezu begeistert eliminiert. Laurie Anderson hat das – gegenüber Stahl Stenslies Cyber-SM-Projekt im September 1995 in Kassel anlässlich der 'future conference' 'Millennium' trocken – und übrigens in deutscher Sprache – kommentiert: „Geld ist privat und emotional. Sex ist öffentlich

und technologisch“.¹⁸ Das aber hat nicht mit unverrückbarer Evolution zu tun, sondern mit Lebensformen, in denen der Hunger nach finalen Erfahrungen deshalb so verrückt genährt wird, weil in ihnen Souveränität immer schon an den Ausnahmezustand gekoppelt ist. Die intrikate und lockende Gewöhnlichkeit des Banalen als geschichtsphilosophische Destruktion finaler Metaphysik muß erst noch zu einer fortgeschrittenen Kultur weiterentwickelt werden. So kehrt heute im Rahmen technischer Mediendiskussion eine ältere in neuer und brisanter Einkleidung zurück: diejenige um E- und U-Codes, um Bedingungen der Theatralität und die spezifischen Codes einer Inszenierung der Imagination wie des Imaginären. Handlungs- wie Erkenntnisinteresse folgen nie einem ausweglos determinierten Selbstlauf von Medialisierung oder gar der Objektivität evidenter Theorie. So ist mindestens mit gleichem Recht wie die heute so modische Begeisterung durch Kriegslogiken zulässig, alles zu stärken, was derjenigen schleichenden Nivelierung des Realitätsbegriffs widerspricht, welche nicht wenige der Propagandisten von Medientheorie und radikalem Konstruktivismus derzeit betreiben. Medien sind Aktivierungsgrößen, die auf politisches Handeln einwirken. Gleichzeitig sind sie diejenigen wesentlichen Instrumente, mit denen der Mensch auf seine Natur und die ihm von Natur aus auferlegte Künstlichkeit gerade deshalb einwirken kann, weil in ihnen die Funktionslogik naturgeschichtlicher Inkorporation ebenso deutlich zum Ausdruck kommt wie die Muster der Artifizialität von Inszenierungen im medialen Raum. Die Mediosphäre des Dazwischen ist die stetige Verbindung dynamischer Reflexion (Repräsentation) und strukturell bindender und verbindlicher Inkorporation. Die Notwendigkeit, Anthropologie der Medien als entscheidende Perspektive einer entsprechend modifizierten Kultur-, aber auch Kunstwissenschaft anzuerkennen, folgt unmittelbar daraus. Visuelle Medien gehorchen wie andere Mediosphären den generativen Regeln der Anthropologie und deren naturhistorischen Dispositionen. Sie differenzieren Kultur im Spiegel der Natur. Die aus der reflexiven Betrachtung des Aufbaus des historischen Wissens sichtbar werdenden Instruktionsregeln klären zu guter letzt das naturgeschichtliche Fundament und algorithmische Antriebsmuster aller Medien. Die Kunst- als eine der wesentlichen Artefaktwissenschaften muß allerdings diese Umstellung erst noch wirklich vornehmen. Im Zeichen der Anthropologie der Medien erst kann sie ihr großes Wissen um kanonische Regeln, Muster und Generierungsprinzipien von Gestalt, Form und bedeutsamer Referenz wirklich entfalten. Als ebenso strukturelles wie historisches Wissen bildet sie das wesentliche Gedächtnis der Bilder und ihrer Fundierung in der Dynamik der Einbildungskräfte. Sie steht, avanciert, an der

¹⁸ zitiert nach Dirk de Pol, a. a. O., S. 976.

Schwelle der technischen Implementierung und Verkörperung von in Apparaten externalisierten und damit stetig zugänglich gehaltenen Mechanismen. Sie macht so die Eigenheit neuer Medien deutlich. Weit davon entfernt, Königswissenschaft werden und damit – auf rechtem Weg – Herrschaftswissen produzieren zu wollen, gelingt ihr die bewußte mediosphärische Artikulation ihrer Erkenntnisformen nur kraft und in der Verflechtung mit der Eigendynamik der Medien und allen Disziplinen, die zu deren Erkenntnis beitragen.

Bild als Medium – Zeichen der Kunst

1. Vorbemerkungen

Die Erörterung der Bilder kann nach vielen Gesichtspunkten gegliedert werden. Beziehe ich mich auf eine Fotografie, die Luigi Pirandello beim Rudern eines Bootes zeigt, das im Trockenen auf dem Strand liegt, dann ergibt sich die Vermutung, daß die Insistenz auf Theorie, die im Trockenen sich ihre Praktik gibt, nämlich rudert ohne Auftrag der Funktionen, nicht nur nicht schlecht paßt auf die Anforderungen an die Skizze einer Medientheorie der bildenden Künste, sondern im Wörtlichnehmen des Sichtbaren auch deren Thema findet: Das Changieren zwischen Feststehen oder Übersetzen, meint auch: das Changieren zwischen Raum und Zeit, Allegorese und Erfahrung, Schematisierung und Körperlichkeit. Die Vorschläge für eine Medientheorie der Kunst, die aus der und durch die Kunstgeschichte erfolgt, sind zunächst allesamt Figuren einer Verführung, auf neue Umgebungen Bildprobleme abzubilden. Treten diese Abbildungen ins Zentrum der Bildherstellung, dann allerdings erweist Medientheorie als Provokation der Kunstgeschichte sich gerade nicht als aktuell bedingt, sondern strukturell motiviert. In dem Maße, wie Kunstgeschichte das 'Lesen' ihrer Bilder – und eben beileibe nicht ein Erkennen – von den Fragen des medialen Austausches abschottet und Bild auf die primäre Substanz des unitär Handgewerkten oder gar auf eine Ontologie der Visionen reduziert, konstituiert sie ihre Methode als und durch Ausschluß all derjenigen Perspektiven, die Bilder als Repräsentationsleistungen im Sinn des Gesehenen, des lebendigen Vollzugs der Wahrnehmung, im Rahmen der Anmutungsqualität der auftretenden Dinge verstehen, und damit den Bestand der Bilder an die Aktualisierung des Sehens binden. Was neu formuliert wird, eine Medientheorie der bildenden Künste – die immer wieder schuldhaft als Verzögerung erscheint, 'harte', also apparativ orientierte Medientheorie nun auch noch auf diesen Bereich zu übertragen –, verkennt die strukturelle Fundierung der Kunst in ihrem genuin eigenen Medienkonzept. So sei denn dieser Bezug negativ gesetzt als Einsicht in die unreduzierbare Vielzahl der Erklärungs- und Einflußkomponenten. Alles, was die Leistungen der Hervorbringung von hochstufig

codierten Bildern mit den Aktualgesenen ihrer aufmerksamen Rezeption verbindet, soll als spezifische Eigenheit des Mediums Kunst gelten dürfen. Es sind also Repräsentation¹ und Selbstreferenz gleichermaßen festzustellen. Deren Verhältnis ist eine neuralgische Figur der Kunst immer gewesen, die sich in zahlreichen Beschreibungsversuchen, mehr oder minder methodisch bewußt, ausdrückt. Zwei Fluchtlinien einer solchen, noch vortheoretisch formulierten medialen Grundsituation der bildenden Künste tun sich auf. Die erste Fluchtlinie schreibt die gesamte Wirkung, Darstellung und Ausdrücklichkeit der Kunst artifiziellen Leistungen ihrer Herstellung ein. Medial gesprochen geht die Wirkung der Kunst ganz in der Materialität des Bildträgers auf. Nicht zu vergessen: Bereits die Wirkungsweise von Kunst muß ja, da ihre Bekanntheit gänzlich über die Reproduzierbarkeit bestimmt ist, faktisch zu den technischen Medien gerechnet werden, mindestens, was ihre soziale Verbreitung anbetrifft. Die künstlerische Handschrift, die Urheberschaft und Individualität des Künstlers schreibt sich in dieser Optik gänzlich der Materialität, ihrem Mythos, ihrer Buchstäblichkeit und ihrer Reproduzierbarkeit ein.

Die zweite Fluchtlinie ist nichts anderes als die Zirkulation der Bedeutungen als Sprache, Stellung-, Bezugnahme, Beschreibung. In dieser Fluchtlinie ist Kunst ein besonderer Code im Spiel der Pragmatik. Hier entscheidet nur ein Interesse und die Fähigkeit, die Regeln dieses besonderen Sprachspiels konform zu benutzen. Diese beiden Fluchtlinien divergieren nicht nur, sondern bewegen sich mindestens in ihrer wechselseitigen Bedürftigkeit, dann allerdings im Unsichtbaren, aufeinander zu. Erklärt der eine Pol die Materialität als spezifische Signatur eines Gemachten, also auch die Transzendenz des Artefaktes als eines Besonderen, so der andere Pol die Gewöhnung an eine Sprache, die erlaubt, ihren Reichtum zu bilden und ihre Ausdrücke auszutauschen. Bleibt beim letzteren die Materialität gänzlich unerklärbar, einfach vorausgesetzt und insofern evident, aber nicht erklärungsbedürftig, so formuliert der Standpunkt der Immanenz des ersten Pols eine Exklusion gerade all derjenigen medialen Aspekte, welche das Kunstwerk zirkulieren lassen können. Entsprechend erscheint dieser Pol bevorzugt in den meisten kunstgeschichtlichen Methoden, die auf dem Intrinsischen, dem individuell und faktural Gebildeten des einzigartigen Kunstwerks, auf einer Theologie der Materialität des Werkes bestehen, wohingegen die pragmatische Zirkularität des zweiten Pols die Medialität der Kunst gänzlich auf die Modulation der peripheren Faktoren zu beziehen scheint. In Tat und Wahrheit sind das alles

¹ Einiges spricht dafür, statt von 'Repräsentationen' von 'Repräsentanzen' zu sprechen, weil damit unterstrichen wird, daß es sich nicht nur um einen nominalistischen Vorgang handelt. Im folgenden wird zwar 'Repräsentationen' geschrieben, gemeint sind aber immer beide Ausdrücke und Begriffe.

nur nominelle Differenzierungen. Es gibt keine wirklich peripheren Faktoren, die von wirklich intrinsischen Substanzen unterschieden werden könnten. Es gibt in allen Dimensionen ein permanentes, auf den jeweiligen Moment bezogenes Zusammenkommen unterschiedlicher Faktoren. Jede Isolierung eines substantiellen Moments ist eine Mystifikation, die entweder auf die Empirie des vereinzelt Kunstwerks als unauflösliche Magie des Singulären abhebt oder auf die nominelle Zirkulation des selbstreferentiellen Systems Wert legt, in dem das Werk durch stellvertretende Bezeichnung oder Beschreibung verschwindet. Ganz offensichtlich haben beide Positionen im Prozeß der Kunstentwicklung der letzten einhundert Jahre ihren berechtigten Platz. Von der Sache her sind Materialität und Medialität des Kunstwerks und der Kunst einander ebenso entgegengesetzt, wie sie im empirischen Dasein als miteinander verwobene erscheinen. Was immer zu den Konstellationen gesagt werden kann: Jede werttheoretische Verschiebung des einen auf den anderen Pol reduziert die Dynamik des künstlerischen Prozesses und geht deshalb des Rechts verlustig, Kunst angemessen in vorweisbaren Erklärungen zu verstehen.

So ergibt sich leitend ein Chiasmus, eine Kreuzung: Bild – Medium – Zeichen – Kunst sind die vier begrifflichen Felder, die als Dispositive sich jederzeit gegeneinander verschieben können. Je nach Semiotik erscheint die Medialität der Künste verschieden. Je nach medialer Auffassung der Kunst verwandeln sich die Zeichen der Kunst, und aus dem veränderten Code geht ein anderer Bildbegriff hervor. Auch zeigt die Theorie der rhetorischen Bewegung der Kunst, daß Kunstwerke keineswegs mehr unbedingt Bilder sein müssen. Wie immer hier das Verhältnis bestimmt werden kann, die wesentlichste theoretische Einsicht ist die einer permanenten Neu-Regulierung und Neu-Einstellung der sich dynamisch durchdringenden Dispositive und damit die des erzwungenen Verzichts auf deren klare Hierarchie oder gar auf eine pyramidale Theorie, durch die sich bestimmte Sektoren für immer als sekundär erweisen ließen. Diese Einsicht erzwingt und ermöglicht eine Medientheorie der Künste, die auf die üblichen Dualismen und Oppositionen verzichtet – z. B. zwischen Werk und Wirkung, Intention und Poesie, Funktion und Rezeption, imaginaler Konzeption und medialer Zirkulation, Dinglichkeit und Nominalität. Ausgriffe in alle möglichen Richtungen sind gleichermaßen gerechtfertigt, Koppelungen können unterschiedlich vorgenommen und anders akzentuiert werden als dies der gewählte Titel unterstellt. Es geht also nicht nur um Bild als Medium/Zeichen der Kunst, sondern auch um das Bild der Kunst, das Medium der Zeichen.

Diese Hauptthese könnte – was hier nicht beabsichtigt oder möglich ist – in einer historischen Pluralität von Kunstmodellen entfaltet werden, die alle nicht in eine monolithische Struktur überführt werden können. Für den

Moment reicht aber die Insistenz darauf, daß die im Bereich der Apparate seit Pathé-Marconi, Edison, Marey, Méliès, den Lumières, Turing und John von Neumann entwickelte Medientheorie in keiner Weise linear auf künstlerische Fragen und Leistungen übertragen werden kann. Die im Medium der Kunst entwickelte bildtheoretische Argumentation im Hinblick auf ein spezifisches Medium der bildenden Kunst ist genuin an die Austauschprozesse des Systems Kunst gebunden, also immer schon auf geschichtete Modelle der gegenseitigen Bezugnahmen zwischen Poetik, Wissenschaft, Technologie und Alltag verwiesen.

Daraus erfolgte für die technisch-materialistisch orientierte Medientheorie eine eminente Bereicherung. Innerhalb der Kunstgeschichte gilt es, bisher ausgeblendete Dimensionen aufzuarbeiten und sich aus sich selbst heraus in etwas zu transformieren, was keine Differenzierung von Wissenschaftssparten zu leisten vermag. Diese neue Qualität ist auch nicht im beliebten Verweis auf die historische und sektorale Zäsur der Filmwissenschaft oder eine Medientheorie der virtuellen Realitäten anzudeuten. Die Kunstgeschichte soll nicht weiter delegieren, sondern muß schon selbst die immer wieder propagierte Wissenschaft vom Bild erarbeiten.

2. Medientheorie und Theorie der Kunst

Die Auffassung, aus der Kunstgeschichte sei keine Medientheorie zu gewinnen, folgt nur der Konstruktion einer kunstgeschichtlichen Methode, die immer wieder auf eher unglückliche Weise Aspekte der generellen Wahrnehmung mit Momenten eines hochselektiven Bildbegriffs vermischt hat. Wenn man den Fokus der Betrachtung verschiebt, dann gibt es aber viel Implizites, das medientheoretisch die Kunst stützt. Folgt man solchen Implikationen, dann erweist sich, daß fast zu vieles implizit eine Medialität der Künste nahelegt, eingespannt zwischen die unauflösbare Materialität des Werks und die Spezifität einer Aussage, die als Übertragungsfigur und mythologische Spur von 'Gehalt' wirkt. Generell bezeichnet das Medium der Künste wohl auch in den fortschrittlicheren Positionen, die den Malgrund mindestens partiell im Einklang mit der Ausfransung der Künste und der

2 So Horst Bredekamp; vgl. Hans Dieter Huber / Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im 'Iconic Turn'. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: kritische berichte 1/1998, S. 85-93, hier: S. 87.

3 Vgl. dazu Friedrich Wolfram Heubach, Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen, in: Jahreshefte der Akademie Düsseldorf, Bd. 4, 1995, S. 223-260; ders., Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behell der Bilder, in: Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, S. 138 - 147.

4 So Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, z. B. S. 12.

grenzenlosen Ausdehnung ihrer Material- und Stoffbasis im 20. Jahrhundert ausgeweitet haben, noch immer, mit dem Diktum Hegels, das 'sinnliche Scheinen der Idee'.² Ich glaube, daß die Tatsache der virtuellen Realität, bis hin zu den immersiven environments, deshalb so ergiebig ist in bezug auf die Diskussion der Realitätshaltigkeit des Mediums Bild, weil insgesamt die Techniken oder Prozesse der Simulation ideale Vergegenständlichungen oder Objektvironments für die Konfiguration der normalen Wahrnehmungsformen darstellen.³ Es gibt hier eine naturwüchsige Zuarbeit eines konstruktiven Verständnisses von Wahrnehmung in bezug auf immersive Technologien. Denn auch wenn dort Differenzen eingezogen werden sollen – zur Feier eines profan Numinosen, mindestens einer partiellen Selbstentgrenzung –, so müssen sie doch mindestens noch einmal benannt werden. Mit Bezug auf das Problem der Vergegenständlichung von Täuschungen bilden virtuelle Realitäten Artefakte, deren Musterung als Faltung des normalen Wahrnehmungsvermögens verstanden werden kann. So ist es schwierig zu entscheiden, ob Wahrnehmungen, die auf Realität referieren, nicht doch nur Simulationen sind. Aber ist das nicht müßig, wenn diese Simulationen durch Rückkoppelung reale Effekte erzeugen und demnach ihrerseits, da sie Wirklichkeiten erzwingen, nicht unreal sein können? Es kann also durchaus sein, daß schon in der Wahrnehmung selbst und nicht erst in vergegenständlichten virtuellen Realitäten rekursive Bindungen hergestellt werden, die im cyberspace ihre Fortsetzung finden. Weitere Überlegung: Hat ein Bild nicht immer auch mit der Reduktion von Komplexität und nicht nur mit dieser selbst zu tun? Ist nicht Semantik immer auch eine Kompensationsfigur von Aufmerksamkeit? Hier schließt sich die Vermutung an, daß ein Abheben auf die Referenz den möglichen verschiedenen Referenten einen geradezu imperialen Zugriff auf die medialen Bedingungen der Erzeugung beispielsweise von Bildern erlaubt, so daß anstelle der Behauptung des Interpretationsreichtums sich einfach ein Gemetzel der Referenten abspielt, die ihren ontologischen Standort als Form, nämlich Bezüglichkeit / Bezugnahme auf Inhalt, persistent durchsetzen.

Weshalb eine Anstrengung unternehmen für eine Medientheorie der bildenden Kunst? Nicht nur, weil die bisherigen Methoden nicht befriedigen. Auch nicht nur, weil Kunst als Darstellung, Selbstdarstellung der sie generierenden und leitenden Form, Auto-Symbolismus also, von einer außerkünstlerischen Welt der Technik zum Zwecke der Unterscheidung von Darstellung und Kommunikation⁴ und der Verpflichtung der Technikgesellschaft auf Kommunikation unter Absehung aller Phantasmata und Imaginationen abgezogen wird. Sondern deshalb, weil innerhalb der Kunst ein Unterschied zwischen Bild / visueller Präsenz und Kunst / Verdichtung immer wieder zu entwickeln ist, der mit dem Medienbegriff mindestens gefaßt wer-

den kann, und wie ich meine: auch gefaßt werden muß. Für jede Medientheorie der Kunst ist die theoretische Grundierung der Kunst unumgänglich. Sie hat sich aber nicht evidenterweise auf Medientheorie zu beziehen, sondern behandelt ihre Probleme unabhängig davon. *Für jede Theorie der Kunst, die Konsequenzen für den Begriff des Mediums der bildenden Kunst hat, ist unabdingbar also die Unterscheidung zwischen Bild und visueller Sensation.* Dieser Unterschied wird innerhalb der Kunst immer wieder hergestellt. Ihm wohnt eine mediale Motivierung inne. Darauf zu insistieren, erbringt einen kunstgeschichtlichen Mehrwert.

3. Sichtbarkeit, Kunst und visuelle Präsenz nebst einer kurzen Gliederung von kunstrelevanten Medialitätskonzepten als Vorschlag zur Verdeutlichung des Ansinnens

Schon Konrad Fiedler argumentierte dahingehend, daß Kunst in der Abspaltung des Nur-Sichtbaren bestehe, also in der Vergegenständlichung einer eigenen Form.⁵ Die Isolierung der Sichtbarkeit ermögliche eine eigene ontologische Würde des Bildes. Innerhalb dieser werden Bilder in unterschiedlicher medialer Ausdrucksweise generiert, wenn man Medium als Materialität von Bildkörpern und Bildträgern versteht. Sofern sich Zweck und Technik in solchen Bildern erschöpfen, verbleiben diese innerhalb der Präsenz des Visuellen, innerhalb ihrer Sensationierungen, und hätten dort besondere Aufgaben zu erfüllen, wie auch der Bildcharakter solcher Erscheinungen generell etwas mit der Bestimmtheit von Funktionen zu tun hat, mit kommunikativen Erwartungen, rhetorischen Gewohnheiten, mit der Handhabung von Gemeinplätzen und der Kunst, sie zu situieren. *Jedoch ist der Unterschied zwischen Bild der Kunst und visueller Präsenz niemals ein wertender.* Er ist immer ausschließlich funktional. Die Suche nach einer ontologischen Höherwertigkeit der Kunstbilder gegenüber der alltäglichen, als trivial abgewerteten visuellen Kommunikation hatte zwar einen massiven Startkredit

5 Vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 174 ff.

6 Die Verwandlung der Zeichen des Lebendigen und der Lebendigkeit selbst in Zeichen von Artefakten ist eine Bewegung innerhalb der Zeichen und dennoch ein Wechsel von Realitäten, mindestens Wirklichkeitsschichten oder -sektoren. Insofern sind die Knochen und Reliquien in der Tat der Schlüssel zu jeder Art von Museologie und Musealität und bekräftigen die Aktualität des Konzeptes einer archäologisch verfahrenenden Paläo-Art. Vgl. W. J. Tom Mitchell, *Über die Evolution von Bildern*, in: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 43-54.

7 Hier noch verstanden als Vergegenständlichungen im Sinne des Sichtbarkeits-Projektes und nicht als Sensationierungen einer direkten Rückkoppelung stimulierter Reize an den Leib.

mit auf den Weg bekommen, diesen aber längst entschieden und endgültig aufgebraucht. Davon zeugen auch die Museen, die jede, sogar eine tote Geste als Werk vom Vollzug der Imagination abkoppeln.⁶ Paradox bezeugen die Werke die Lebendigkeit der Kunst dadurch, daß sie diese in Zeichen und Artefakte verwandeln. Diese Fähigkeit zur still-stellenden, trägen Verdinglichung läuft in theoretischer Konsequenz darauf hinaus, den bedingenden Unterschied zwischen einem ausgreifenden Fundus und den medialen (semiotischen etc.) Transformationen (der Bedingungen) von Möglichkeiten in, als und durch Aktualisierung der Zeichenketten zu tilgen. Die Selektivität einer 'parole' würde dann verschwinden und durch eine Art lexikalischen Vollständigkeitswahn einer vollkommen willkürlich manipulierbaren, synchronen Regelkonfiguration von 'langue' ersetzt, mit der zusammenzufallen sie bestrebt ist. Was andernorts ästhetische Vollendung der Geschichte heißt, bekräftigt hier nur, daß Kunst als Zeichenspur eines verlorenen Individuellen zu lesen ist. Diese Transformation markiert zugleich den Vorrang der Performanz in der Erzeugung künstlerischer Aussagen.

Die ikonoklastisch und damit für jedes Funktionsverständnis der Bilder bedeutsame Diagnose eines Bildergefängnisses – verstanden als eine Art Pathogenese des Imaginären – meint nichts anderes als die Plazierung der Objekte an die Stelle dieser sich stets verwischenden Spur in einer Praxis, die bedeutsam ist unterhalb des Erlöschens des Werkprozesses im Produkt. Erschöpft hat sich der Kredit der Unvergleichlichkeit und Einzigartigkeit der Bilder v. a. in den Selbstwidersprüchen und Selbstmarginalisierungsaporien der Avantgarde durch eine vorherrschende Ritualisierung der Kunst als einer Domäne, die sich zuvorderst mit den Formen reiner Sichtbarkeit beschäftigt, nicht jedoch mit der Kritik des Sehens und seiner Referenzen, also mit einer Kritik der Wirklichkeit. Diese so wirkende Isolierung als Formbedingung der visuellen Präsenz, die in jeder Differenz von Visualität und Ikonizität/Bildlichkeit der Kunst wirkt, setzt sich in der digitalen Technologie und der Ära des Techno-Imaginären natürlich weiter fort. Nun erscheint die reine Sichtbarkeit in und hinter den Bildern kraft ihrer Angleichung an die Generierung visueller Präsenz durch die Serialitäten des symbolischen Codes 'Binarität', also der Logistik von Programmsprachen, der Variabilität von Algorithmen, die erst im nachhinein Dateien als bildgenerierende Formatierungen eines digital rechnenden Systems realisieren. Bilder⁷ sind dann nurmehr, analytisch gesprochen, Pixelzustände, deren ontologische wie phänomenale Beschaffenheit von einem Computer verwaltet wird, wie überhaupt die Rede vom Computer als dem Medium der Medien wenig mehr oder anderes meinen kann als die sattsam bekannte Instanz des Behördlichen, Verwaltungsbürokratie als Apriori von Recht und Vernunft. Für Bilder wäre also die berühmte Indifferenz des digitalen Codes nichts anderes als der Einsatz einer

Verwaltungsmaschine, welche spezifische Ausgangsabsichten auf vordem binär neutralisierte Pixelzustände umlegt. Die Form der Sichtbarkeit erweist sich hier als sekundäre Motivbewegung, denn jede Artikulation eines Zustands kann in jedes beliebige, narrative oder selbstreferentielle Szenario integriert werden. Die visuelle Form erscheint wirksam nur transformationell, als Umtausch-Verhältnis zwischen Bedingung und Aktualisierung (residualontologisch, Hierarchie von Sequenzbildungen, Generierung von Codes als Selektion/Zuordnung der Beziehungen zwischen Botschaft, langue und parole). Logisch wie epistemologisch gilt banal: Jede Formalisierung hängt ab vom Unterschied zwischen prinzipiell reicheren Möglichkeiten und insofern unerschöpflichen Anfangszuständen, die nicht in die Selektion eintreten können, und beliebig vielen Vorgängen der Selektion und Transformation. Diese Freisetzung des binären Codes im Sinne einer Indifferenz und einer nachträglichen Verwaltung von Zuständen ist wohl eine wesentliche Basis für das, was man kulturhistorisch am Cyberspace so oft und zunehmend heftig herausstreicht, nämlich das Phantasma einer Loslösung von der leiblichen Eingebundenheit des Selbst. Solche Metaphysiken haben eine digitale Basis in der referentiellen und ästhetischen Indifferenz binarisierter Zeichenketten – wobei festzuhalten ist, daß solches keine vollkommen andere Ontologie nahelegt, sondern Produkt ist eines Rechnungs- und Registraturvorgangs, mithin nicht einer Metaphysik, sondern einer Methode. Die Verfahrenskonstruktion ist also nicht, wie so oft behauptet, von teleologischer Bannkraft oder monokausaler Dignität, sondern konventionalisiert und pragmatisch, eben ein Zustand einer bestimmten, prinzipiell auch anders regulierbaren Maschine. Die Zeichenketten sollen entsprechend als Prozessoren verstanden werden. Streng genommen entzieht sich ihr innermaschineller Zustand jeglicher Qualifizierung, auch der einer dekretierten Indifferenz. Umgekehrt: Sind Zeichenketten als Bild materialisiert, dann ist diese partielle Bestimmtheit eben verbindlich und kann nicht in andere Partialitäten aufgelöst werden, ohne daß sie, banal, anders werden, als sie vordem gewesen sind. Ganz ähnlich das Argument für die Maschine: Es ist nie Subjekt oder Substanz, immer Methode und Akzidenz.

Das immerhin gäbe plausibel die digitale, technologische und medial-synaktische Grundlage an für die weit ausschweifenden, bemühten Befreiungs-

8 Vgl. Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker (Kat. Kunsthalle Basel, Basel 1987).

9 Über die bereits vorgeschlagenen Unterscheidungen hinaus, die, in verschiedenartiger Verbalisierung, immer wieder drei Ebenen differenziert haben, welche Unterscheidung leicht verständliche Korrelate im alltäglichen Sprachgebrauch besitzen: 1. Bildkörper als materialisierte Medialität von Bildern; 2. Wahrnehmungsbilder als mentale Repräsentationen; 3. Imagination als eine Instanz von eigener Kraft und mit unaustauschbarer Gültigkeit.

rhetoriken der virtuellen Realitäten als der Inkorporation jeder nur erdenklichen Möglichkeit, und würde diese also prozessual drastisch relativieren. Das Paradigma reiner Sichtbarkeit ist ein Mythos, der in der Maschine des Computers zwar vollendet, gleichzeitig aber auch gebrochen wird.

Die – wie auf allen, so auch auf dem bisher entwickeltsten technischen Niveau – gültige Differenz zwischen dem Bild der Kunst und der visuellen Präsenz, der Sphäre der anderen Bilder, integriert die historische Entwicklung der Bilderzeugungstechniken auf problemlose Weise in die Form dieses Unterschieds. So daß eine Unterscheidung der Bilderzeugungsmedien zwar bestimmend ist für den fakturalen Prozeß der Erzeugung des Kunstwerks und des Verständnisses der spezifischen Techniken, nicht jedoch für das, was Kunst – begrifflich, konzeptuell, wirklich – ist: Valorisierung dieses Auto-Symbolismus als und durch Kunst, wobei für jede Erörterung der Kunst immer wieder die Differenz von 'System Kunst' und 'Werk Kunst' oder 'Kunst Werk' aufgezeichnet werden muß. Medientheorie der Kunst, welche Bild als Medium in ausgezeichneter Weise pointiert und durch die Zeichen der Kunst reflektiert, insistiert auf der Klärung einer Verwechslung, die in bisheriger Kunst-Betrachtung immer wirksam geblieben und nur zuweilen als unbefriedigend, kaum je als störend gesehen worden ist: der Verwechslung eines instrumentalen mit einem physikalischen und einem inszenatorischen Medienbegriff.

Visuelle Präsenz suggeriert, daß Bilder ganze Körper und als ganze Körper zu haben sind. Bilder der Kunst aber verweigern den Zugriff auf einen solchen Mythos vom ganzen Körper. Im Unterschied zur visuellen Präsenz sind sie nicht in der Weise, daß sie zu erfassen wären, nicht der Art, daß man ihrer habhaft werden könnte.⁸ Sie sind stets dabei sich zu ereignen, als Ereignis der Wahrnehmung, wobei die Wahrnehmung als Einheit des Aktes und Akt der Einheit von Denken und Sprechen, d. h. also kraft ihrer Differenz, wirkt. Bilder der Kunst sind Epiphanien, kurzfristig stabile Systeme – es wird, bei Gegebenheit und je nach dem ausführlicher oder kürzer, immer wieder darauf zurückzukommen, in diesem Text mindestens erneut an die Wichtigkeit des Sachverhalts zu erinnern sein.

Wenn man gängige Medienbegriffe auf Kunst und Kunsttheorie anwenden will⁹, dann könnte man – was hier nicht wirklich begründet oder ausgeführt werden kann – folgende Unterscheidungen bezüglich kunstrelevanter Medialitätskonzepte treffen, die als Funktionsgliederung zu verstehen sind:

1. Es gibt eine prädominante, topologische und hierarchische Gliederung der Medien. Dazu rechnen die maßgeblichen Konstruktions- und Notationssysteme, z. B. Perspektive als medialer Apparat, Naturalismus und naturalistischer Stil, Historiographie und Bildkultur der Allegorese, die

- elementare Syntax der Moderne. Das sind alles topologische Anordnungen.
2. Von dieser topologischen ist eine typologische Konzeption zu unterscheiden, die zugleich rezeptional und dispersiv wirkt: Medium als soziales Instrument, als Zweck, spezifische Form der Kommunikation.
 3. Ein struktureller Medienbegriff könnte auch als einfache analytische oder inhärente Eigenschaft angesehen werden: Medium als physikalisch bestimmbarer Träger, banale Rückwirkung der Technologie auf den Kunstbegriff über die Eigenheiten eines 'Kanals'.
 4. Über den dynamischen Medienbegriff wird meist nur implizit geredet, wenn Kunst ins Spiel kommt. Der Grund dafür ist einfach einzusehen, denn der dynamische Medienbegriff ist zugleich transgressiv und spekulativ: Medium als Vermittlung von unten und oben, hier und dort, Person und Transzendenz, höheren und tieferen Werten, Zirkulation der Stufungen, Praxis der Ideologien, Wertmaßstäbe unthematisierter, deshalb mit Leitkraft ausgestatteter Behauptungen. Dieser Begriff des Mediums geht in einen eigentlichen 'Mediumismus' über, der alltagssprachlich gut wiederzugeben ist als 'Aberglauben'.¹⁰ Die Selbstbeglaubigung des Mediums ist, aus welcher Perspektive auch immer gesetzt, unbedingt und in allen Fällen dynamisierend.
 5. Eher additive Bedeutung, also im Sinne einer ergänzenden Reihung, hat ein episodischer und linearer Medienbegriff: Medium als Maß des Mittleren (S, M, L, XL; 'à point' vs. 'seignant' mit 'medium' dazwischen).

Diese Unterscheidungen können nicht nur typologisch, sondern auch kombinatorisch und regulativ anhand von Einzelbeispielen konkretisiert werden. Diese Regularität, die performative Transformation der Regel in den spezifischen Fall und die Unterscheidung der substantiellen von den prozessualen Faktoren, erklärt die Affinität der Theorie des Mediums nicht zur Logistik der Apparate, sondern zur Konstruktivität der Sprache. „The diversity of language games appears as the diversity of media“.¹¹ Diese Sichtweise ist selten. Hartmut Winklers 'Docuverse' stellt eine der wenigen Medientheorien¹² dar, welche die Mystifikation der Apparate durchschaut und die theoretische Konstruktion auf der Ebene der Konstruktivität der Sprache, der Kontextindifferenz des Redens und der Utopie eines translingual invarianten Gedächtnisses ansiedelt. Die Mystifikation der Apparate besteht nicht im Materialis-

10 Vgl. Stanislaw Lem, Über außersinnliche Wahrnehmung, in: ders., Essays, Frankfurt a. M. 1981.

11 Esa Saarinen / M. C. Taylor, *Imagologies: Media Philosophy / Communicative Practices*, o. O., o. J., S. 10.

12 Hartmut Winkler, 'Docuverse'. Zur Medientheorie der Computer, München 1997.

mus ihrer Systemzwänge, sondern in der theoretischen Entscheidung, den Materialismus als Indifferenz des Zeichens so zu setzen, daß jede symbolische Bewegung ausgeschlossen wird. Es gibt für diese Theorie, wie aus den Thesen von Winkler zwingend folgt, keine meta-theoretische Begründung. Aber nicht nur der Materialismus der Apparate erzeugt Theorie-Fetische, sondern, was niemanden ernstlich wundern wird, sein alter Widerpart, die Theologie, die offenbar gerade für die aus der christlichen Unentschiedenheit zwischen dem visuellen Schein und den erscheinenden Referenzen des Wahren hervorgehende Kunstgeschichte eine seltsame Faszination hat, wenn es um eine numinose Stützung der These von der Einzigartigkeit und Notwendigkeit der wahren Bilder im Unterschied zu den visuellen Sensationen geht, obwohl doch im Christentum gar keine wahren Bilder, nämlich Identität von Zeichen und Bezeichnetem, wirken können und demnach die Differenz zwischen dem Zeichen und dem, wofür es steht, selbst keiner Offenbarung des Zeigbaren fähig ist, sondern nur eine konventionalisierbare Übung in der Differenzierung des Zeichens im Prozeß der Nuancierung seiner Bezeichnungen darstellt, d. h. innerhalb der Kette der Signifikanten verbleibt, ohne daß je, und dies lange vor Lacan, ein Verweis auf die Signifikate möglich wäre. Gegen die fundamental positiven, kunsttheoretisch nicht selten schlecht kaschierten Theologismen setze ich, als meinen abschließenden theologischen Tribut an das Thema, einen einzigen Verweis auf einige Passagen im Buch XI des 'Gottesstaat' von Augustinus, in welcher dieser begründet, weshalb nicht die guten, sondern nur die bösen Engel Medien für den Menschen sein können, weil einzig die Verworfenheit der bösen Engel den Bezug zum Menschlichen sichert, welcher den guten Engeln ja gerade fehlt, die, eben gerade weil sie gut sind, nicht übermittlungsfähig sein können. Religiöse Denkfiguren verführen zu einer intensiven Theologisierung der Mediendebatte um den Preis, daß sie, eingebaut in Erlösungen, eine Überwindung der Mediatisierungen versprechen. Gegen solche Fluchtlinie ist auf der Säkularität des Konstruktiven zu bestehen. Gute Engel verstehen die Menschen nicht, sie wüßten weder, wo diese überhaupt sind, noch, wie zu ihnen zu reden wäre, noch also, wie ihr Anliegen verständlich gemacht werden könnte. Nur die bösen Engel sind zu einer kommunikativen Medienvermittlung auf dem Niveau der kalkulierten Botschaften überhaupt in der Lage. Und damit sind Medien auch evidente Ausdruckskräfte einer Selbstwidersprüchlichkeit der Heilsgeschichte – wobei ich dazu neige, die theologischen Lasten dieser Paradoxie den Inszenierungshoffnungen der Gläubigen zu überlassen, und zwar ohne Rest und d. h. auch jenseits der Verführungen zu einer unbedingten Medientheorie. Medientheoretisch interessiert in allen diesen Vorschlägen die 'Welt dazwischen'. Kunst ist eine besondere Weise der Inszenierung dieses Dazwischen.

Sie hat dafür ein implizites und ein explizites Instrumentarium und Wissen bereitgestellt. Die Diversität der Kunstkonzepte läßt sich am besten mit dem Begriff des Sprachspiels verbinden. Sprachspiele werden zu 'Bildspielen' und auch Medienspielen auf einer entwickelten Ebene der Pragmatik, in Riten, Gesten, Performanzen des Zeigens und Sprechens. 'Medium' ist als eine Sphäre der Verschiedenheit, nicht der Einheitlichkeit gekennzeichnet.

4. Exkurs: Eine (normative und zugleich deskriptive) Setzung der Aufgabe von Kunst

Kunst dereguliert feststehende Codes, eröffnet eine Perspektive auf die in ihr wirkenden Subroutinen, mit Ehrenzweig: auf die 'Ordnung im Chaos'.¹³ Natürlich ist das keine substantielle, sondern eine historisch bewertende Bestimmung von Kunst, die leicht zu einer ebenfalls historisch bestimmten und äußerst selektiven (aber gerade darum auch politischen) Erwartung an die Subversion technischer Medien erweitert werden kann, die man sich analog als Dekonstruktion von Programmen, d. h. nicht nur Umbau der Inhalte, sondern Entblößung der Apparate und Dramaturgien, vorstellen mag. Ihre Auffassung drückt ein bestimmtes Interesse an bestimmten Funktionen, Wirkweisen, Kommunikationsformen aus. Generell, d. h. unabhängig von solchen normativen Erwartungen an Innovation oder Stabilisierung, Bestätigung oder Opposition, Bekräftigung oder Verunsicherung, ist Kunst eine Methode der Generierung und Inszenierung eines Dazwischen, eines Intermediums zwischen Denken und Sprache, Imagination, Erkennen und Handeln. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit ist nämlich keine einheitliche Repräsentation, sondern zugleich deren Simulation. Es gibt keine direkte oder unverstellte Wahrnehmung der Dinge, in der diese ontologisch bezeichnet würden. Ja: Es gibt nicht einmal eine Ordnung der Wahrnehmung.

13 Anton Ehrenzweig, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974.

14 Vgl. neben den einschlägigen Arbeiten von Arnheim besonders diejenigen von Jean Piaget und Ernst von Glasersfeld. Jean Piaget, *La Psychologie de l'Intelligence*, Paris 1947; ders., *Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes*, Frankfurt a. M. 1995; Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt a. M. 1996, bes. S. 98-131.

15 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde, Darmstadt 2 1953, Bd. 1, S. 6 ff.

16 Wohlgermerkt und deutlich festgehalten: Natürlich gibt es Staunen; aus diesem entwickelt sich auch ein produktiver Weg zu einem bestimmten Verständnis bestimmter Bilder, z. B. der Kunst. Die sogenannte vorikonographische Affekt-Rezeption ist ein unterschätzter Schlüssel zu den Werken und erscheint bei Panofsky nicht als bedeutsame interne Konstruktion, sondern nur als notwendig hinsichtlich eines Kategorienproblems, das in der Stufung seines Schemas unvermeidlich begründet liegt.

in der die Ordnung der Wirklichkeit ohne Transformation beschrieben werden könnte. Das gelingt immer nur parallelen Schematisierungen, weshalb Bild als eine rekursive Bindung von Wahrnehmungsdaten an bereits aufgebaute Wahrnehmungsschemata für die Integration einer bestimmten Konfiguration verstanden werden kann¹⁴ – und Kunst gar nicht als das wesentliche Exemplum von Bild, sondern vorrangig als eine insistente Valorisierung von 'Kunst' zu beschreiben ist.

Innerhalb der Vermitteltheit der Wahrnehmungen gibt es Kunst als Sonderfall der Konstruktivität von Bildern. Kunst ist dann nicht überhaupt das Medium der Inszenierung dieser Vermittlung, sondern ein besonderes Medium für besondere Codes oder spezifische Arten der inszenatorischen Vermittlung. Jede visuelle Präsenz und jedes Bild bedarf der Vermitteltheit und Vermittlung durch eine In-Szenierung, einen Bildschirm, ein Medium, einen Rahmen, kurzum: bedarf der Wirkung eines Dazwischen, das nicht Synthese ist, sondern von dem aus alles bestimmt wird, was an Wirklichem bezeichnet werden kann. Menschliches Denken geht dabei immer von virtuell Realem aus, von der Welt im Gehirn. Das virtuell Reale der Wahrnehmung ist eine Generierung, eine Spiegelung – allerdings mit der Kraft, die Welt im Gehirn als Welt zu denken, deren Sachverhalt das Gehirn impliziert, welches die Welt im Gehirn denkt. Das Weltverhältnis des Denkens macht ohne die komplizierte Implikation keinen Sinn. Zugleich deutet die Formulierung darauf hin, daß solches Weltverhältnis in Spiegelfunktionen eingebunden bleibt. Solches Denken der Welt im Gehirn, welches die Welt imaginiert, erzeugt Ordnungen von Bedeutungen, generiert in Zeichenketten, die von einem Rückbezug auf frühere oder auch nur mitformulierte Bedeutungsordnungen lebt. Auch das erkennende Subjekt wird ins Bild gesetzt, ist gegenüber dem Rahmen, dem Bildschirm, dem Dazwischen durch und durch vermittelt. Damit aber meint die Konstruktion der 'Welt' in diesem Sinne vor allem eine kulturelle und kulturell intelligible Welt, nicht den Umraum des Wirklichen im Sinne des natürlich Vorhandenen und symbolisch Unverfügbaren. Kunst als Medium ist Ausdruck eines geschärften, ästhetischen und poetischen Bewußtseins des Dazwischen, Form einer unabschließbaren Vermittlung im symbolischen Prozeß¹⁵, Instanz einer Rekursion zwischen prinzipiell nicht begrenzbaren Konfigurationen einer in der Wahrnehmung aufgebauten Welt. Kritik an gewissen Modellen der Kunstgeschichte ergibt sich demnach aus der Beobachtung, daß ein symbolischer und ästhetischer Überschuß des Kunstwerks, der Zeichen der Kunst, nur aus erweiterten externen Referenzen (z. B. Jugendkultur, Pop etc.) behauptet und zugeschrieben wird, um das Bild gegenüber allen Referenzen als unerreichbare eigene Entität zu behaupten, die sich vorgeblich privilegiert dem Schweigen und der staunenden Betrachtung des vermeintlich Unmittelbaren aufschließt.¹⁶

Der behauptete Überschuß der Kunst bringt den internen Mechanismus einer Koppelung komplexer, kognitiver Vorgänge an die Form der Bilder zum Verschwinden, die keineswegs der Kunst vorbehalten sind, sondern in der alltäglichen Wahrnehmung unentwegt und differenziert prozessieren. Die externen Referenzen haben außerdem in aller Regel mit dem, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, wenig bis nichts zu tun, viel aber mit den Regularitäten des Betriebs.

5. Zwischenbetrachtung: Hermeneutik der Kunstgeschichte als Sinnverstellung des Medialen

Nicht nur die Methodenkritik, auch die bildtheoretische Grundierung eines Medienbegriffs der bildenden Künste richtet sich auf die entscheidende Genesis der ideellen Konzepte der Kunstgeschichte, die wie so vieles im Differenzierungsprozeß des 19. Jahrhunderts als besondere, spezifisch und bedeutsam auf den Menschen bezogene Leistung herausgehoben worden ist. Spätestens seit der Konstruktion von Winkelmann ist für das Aufklärungsprogramm des bürgerlichen Subjekts, das als eines erscheint, das jederzeit seine Obsessionen kontrollieren, den Lockungen der Phantasmen, den Drohungen des Imaginären sich entheben kann, ist für die Rezeption von Kunst generell eine rigide moralisch-hermeneutische Disziplinierung der Ästhetik und des Kunstwerkes zur Leitvorstellung erhoben worden. Die Interpretation der Kunstwerke ist zugleich immer ein Vollzug der Ausblendungsinstanz gegen die Phantasmen, die Drohungen des Imaginären. Das ist zwar heute nicht mehr vordringlicher Prätext der Kunstgeschichte, sondern in ihren Subtext abgesunken, dort aber doch deutlich wirksam geblieben. Das Bild ist darin gebunden an einen Text, seine Bedeutung erweist sich immer wieder geprüft durch den Rekurs auf eine Erzählung seiner Unsichtbarkeit. Das Erkennen der Bilder wird in das 'Lesen der Bilder' verwandelt, die synchrone Synthese einer vor allen äußeren Referenzen funktionierenden Anschauung/Gestalterkennung durch eine sukzessive Bewegung, eine vermittelnde Anwendung von Wissen, ersetzt. Das 'Lesen eines Bildes' vollzieht sich in der Praxis der Dechiffrierung in dem Maße, wie es das Bild in eine visuelle Krypto-Textualität verwandelt. Kontrolliert wird das Ikonische der Bilder durch den Vergleich von Bild und visueller Repräsentation einer sichtbaren Erscheinungswelt. Daraus ergibt sich ein methodisches Modell der Kunstinterpretation parallel zur Vorherrschaft des Stils naturalistischer Vortäu-

17 Was den Bedeutungsanspruch der autoreferentiellen Kunst seit Kandinsky und die Vorherrschaft der entsprechenden Diskurse bezeugt.

18 Hier nicht im Sinne der ikonischen Zeichen, sondern bezogen auf die Ganzheitsvisionen, auf den Bildkörper des Imaginären.

schung. Dieser zweite Weg zu einer vehementen Kontrolle der Bilder versucht also, durch die Beschreibung der Deutungen der Bilder und durch den Kampf der Referenten hindurch zu einer ursprünglichen Form der Anschauung zu gelangen, die nichts anderes ist als eine Reinigung der Form von jeder Empirie und eine finale Apotheose des Schweigens. Das Bild erscheint als etwas Unbedingtes hinter dem, was an historisch verformten Ausprägungen selber zum Bild wird, nämlich zum artikulierten Bezug eines Gehalts. Kunst ist ein Bild hinter den Bildern und Anschauung meint in ihrer höchsten Form das Eingedenken des unbedingt Unsichtbaren. Solche Erwartung an die Ikonizität von Bildern wird an diesem Punkt der Vollendung jedoch abstrakt und Bilder zu Objekten einer verzweifelten Rettung ihrer Reinheit gegen ihre mindestens rudimentär unvermeidliche visuelle Präsenz. Sinnfällig werden die Bilder darin über die Identifikation von Bild und visueller Repräsentanz, also in der Einheit von manifestierter Unsichtbarkeit und Erscheinungswirklichkeit. Das ist der Grund für das Modell, die Sichtbarkeit der Kunst mit einer vermuteten Sinndimension des Unsichtbaren zu koppeln. Die naturalistisch sichtbar gewordenen Bezüge auf ein außerkünstlerisches Thema, eine Wirklichkeitsreferenz also, fungieren als Kronzeugen des verborgenen Sinns, dessen Herausschälung aus den Referenzen das Bild als Prozeß einer Allegorese deutlich werden läßt.¹⁷ Die Instanz, die solches steuert, ist die Einheit, die Identität von Darstellungscode und dem, was in der Referenz als Wirklichkeit aufgefaßt wird.

Heuristisch formuliert: Die in letzter Instanz ihre Aussagen im Modell der Allegoresen gründende neuzeitliche Kunst suspendiert zusammen mit der verunsichernden Ambivalenz der Zeichen (Doppelcodierung, Dynamik, stets wechselnd besetzbare Referenzen und Perspektiven) auch die Irritation darüber, ob ihre Referenz Wirklichkeit bezeichnet oder nur Schein. Das geschieht dadurch, daß sie die Bilder der Kunst mit dem Sichtbaren der außerkünstlerischen Wirklichkeit homolog setzt.

Die Identifikation der künstlerischen mit der visuellen Welt, der poetischen Strategie mit dem identifizierenden Sehen, der Bildraumkonstruktion mit der alltäglichen Homogenisierung des visuellen Sinns ist jedoch eine im Medium des Visuellen selber vorgetragene Negation der Bilder. Die Bevorzugung der visuellen Präsenz¹⁸ entzieht den Bildern der Kunst wesentliche Aussagemöglichkeiten. *Das Bild verschwindet, und zwar gerade als Bild.* Damit verschwindet in dieser Auffassung auch das Mediale des Bildlichen, weil das Bild nur als Arrangement des Sichtbaren, als Anordnung der Objekte, als Ordnung der Dinge für ein 'Lesen', nicht aber für ein transformationelles Erkennen erscheint. Die Kunst der Moral, die hermeneutische Textualisierung der Bedeutungsprozesse, die allegoretische Bändigung der künstlerischen Nicht-Identität dessen, was nicht in der Bildbedeutung aufgeht, macht

durch einen spezifischen Diskurs aus den Bildern Objekte einer Verneinung des Bildlichen.¹⁹ Die Kunst realisiert aus dieser Sicht ihre Wahrheit dort, wo sie keine intrinsischen Probleme aufwirft, zuletzt dort, wo sie unsichtbar wird. Das kann bis hin zur utopischen Instrumentalisierung der Kunst mitvollzogen werden: Kunst scheint auf als eine gehaltvolle, symbolische Gegenwelt, die sich auf das Wirkliche, nicht das Imaginäre zu beziehen hat. Die gesamte Bildtheorie dieser Tradition ist ein Korrekturversuch an der Anomalie und Intensität der Bilder, an einer durch Bilder immer noch bewirkten Verunsicherung und Verrückung von Text und Linearität der Schrift, ist ein Versuch der Wiederherstellung von Sinn, der sich zuletzt als Ordnung der Sequentialität von Schrift herausstellt.

Die Suche nach einem Sinn ist demnach eine unumgänglich weit verbreitete kunstgeschichtliche Krankheit. Sie verstellt zuweilen nicht nur den Blick für die Komplexität von Formen durch die Koppelung von Ikonizität und Sinn, sondern will sogar nicht selten gegen jede diskrete und hinreichend bestimmte Formalisierung des Kunstwerks ein offenes Sehen bemühen, das nicht allein eine – weitere – Mystifikation eines angeblich unschuldigen Auges darstellt, sondern auch die epistemologisch, kulturell-topologisch und naturgeschichtlich gegebenen Tatsachen und Bedingungen der Wahrnehmungsvermögen zugunsten der suggestiven Fiktion eines vorgeblich 'freien Sehens' überwinden zu können vorgibt. Ein rezenter Beleg für diese kunstgeschichtliche Stereotypie, keineswegs bemüht gesucht und alles andere als singulär: „Die Aufgabe dessen also, der etwas über die ikonische Sinnstruktur des Kunstwerks und dessen elementare Anschauungsqualitäten erfahren will, besteht im konsequenten Rückgang hinter die gegenständlich verfestigten Produkte und geschichtlich gewordenen Wahrnehmungsmuster der Anschauung, besteht in der konsequenten Entwicklung und belebenden Entfaltung des Sehens zu einem freien und offenen Sehvollzug.“²⁰ In dieser Äußerung sind zahlreiche Probleme als entschiedene Lösungen unterstellt,

19 Das gilt im Disput um geschlossene Form versus poetische Signifikanten auch für Lyrik, Novelle, Roman und Musik.

20 Axel Müller, *Die ikonische Differenz: Das Kunstwerk als Augenblick*, München 1997, S. 10.

21 Fürs Volk, die illiteraten Anfänger, wen auch immer – man wäre mit vielem gut bedient, aber gewiß nicht mit der Kunst.

22 Dagegen sei festgehalten: Sinn ist keine Objekteigenschaft, sondern eine Reflexionsfigur.

23 Auf der Basis der neurologisch überhaupt noch nicht geklärten Notwendigkeit der Visualisierung spezifischer Denkprozesse.

24 Esa Saarinen / M. C. Taylor, a. a. O., S. 4.

25 Vgl. 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 (Hg.), *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, Base/Frankfurt a. M. 1988, S. 167-279.

die sich keineswegs von alleine verstehen und die schwerlich eine ihrem Anspruch angemessene Begründung erfahren können. Ich erwähne, summarisch, hier nur folgende konzeptbildende Vorentschiedenheiten, die ihre gewiß unterschiedlich beweisbedürftige Empirie noch nicht gefunden haben:

- Eine Prädominanz des kulturellen Sehens gegenüber 'natürlichen' Formen der Anschauung.
- Eine leistungsfähige unterweisende Funktion des Kunstwerks für 'elementare Anschauung': Kunst als Schule des Sehens.²¹
- Indienstnahme von Kunst für Sinn.
- Eine prinzipiell ikonische, also anschauliche Faßlichkeit von 'Sinn'.²²
- Eine Entfremdung zwischen dem eigentlichen Geist des Kunstwerks und seiner physischen Gestalt, zwischen Tiefe und Oberfläche.
- Die Notwendigkeit, das Kunstwerk als Lebensvollzug zu sehen.
- Eine Illegitimität struktureller Wahrnehmungen gegenüber den Entfremdungsformen kulturell geprägter und damit offenbar jederzeit willentlich variierbarer Wahrnehmungsmuster.

Im übrigen steht für die Unvermeidlichkeit von Vergegenständlichungen als Triumph über das Leben die Logik des Museums. Das Zitat bezeugt also eine weitverbreitete Mentalität, die als Gesinnung eigentlicher Wirklichkeitsverachtung beschrieben werden kann. In der Kunst präsentiert sich die Wirklichkeitsverachtung als Kult des Sehens, der motiviert wird durch eine Autonomie der Anschauung spezifischer Gegenstände in spezifischen Formen. Dagegen motivieren die Einsichten in die Konstruktivität der Simulation²³ zu einer Anerkennung der genuinen Funktion der Bilder'sprache' als Moment einer Bildwissenschaft, die nicht nur neue Technologien, sondern v. a. die mediale Rhetorik als Artefakt des Bilderdenkens umfaßt. „In simcult, the responsible writer must be an imagologist. Since image has displaced print as the primary medium for discourse, the public use of reason can no longer be limited to print culture. To be effective, writing must become imagoscription that is available to everyone.“²⁴

Solche Gedanken setzen Überlegungen beispielsweise von Giulio Carlo Argan zum Bildingenieur in der Tradition des Bauhauses und des avantgardistischen Technikkults des Konstruktivismus fort, und verbinden sie zudem mit der Emphase visueller Alphabetisierung eines Marshall McLuhan.²⁵ Sie sind, offensichtlich, nicht frei von der Suggestivität der Schrift- und Kontrollordnung.

Ein Parcours durch einen visuellen Korpus: Kommentare und Expositionen zu einer medio-imaginären 'Bildergalerie'

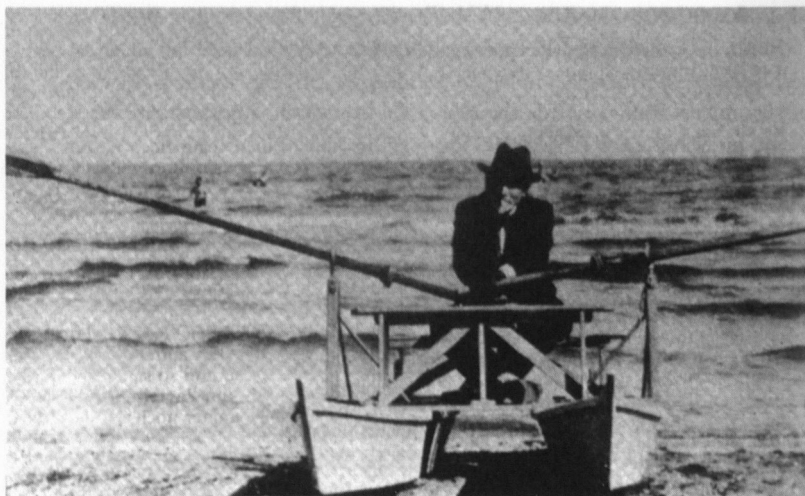
Vorbemerkung

Die hier dargebrachte Bildauswahl benutzt Bilder als selbstverständliche Modelle für das, was in ihnen an erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten enthalten ist. Das ist der Grund, weshalb auf eine Kommentierung neuer künstlerischer Werke im Bereich von VR und Cyberspace verzichtet worden ist. Die kommunikative Banalisierung der Kunst gehört zu deren komplexesten Leistungen und es wäre deshalb falsch, sie auf der Ebene verfänglicher technoider Wirkungen oder nur im Spiegel des Stimulationsprogramms und der sensationierten Empfindlichkeiten eines seiner Profanisierung überdrüssigen suggestiven Subjektes abzuhandeln. Vielmehr belegen die Beispiele, daß mediale Probleme solche der Schnittstelle von Epistemologie, Rhetorik und Kommunikation sind, für welche die technische Ausstattung zwar eine spezifische Sinnlichkeit oder Materialität definiert, aber keineswegs das Dazwischentreten einer Sphäre, die sich als medialitätsintensiv erfahren und durch entsprechende Beschreibungen angemessen ausstatten läßt. Vermeintlich aktuellere und in ihrer Technologie real avanciertere Beispiele würden an dieser Grundierung nichts ändern. Wenn es eine Medientheorie der bildenden Künste gibt, dann muß sie sich transversal zur apparativen Logistik oder Materialität des Mediums bewähren und wird dann wohl eine Rhetorik des Austausches, der Adaptation von als künstlerische Erwartungen artikulierten Ansprüchen sein müssen, aber nicht eine Domäne isolierten Ausdrucks. Auch die statischen Bilder, die sich gewiß nicht besonders gut eignen für die Demonstration des Zeitmediums, sind doch immer auch Zusammenzüge von Zeitdehnungen, wie wir sie haben würden, wenn wir die Bilder als Installationen vorfänden. Im übrigen wären für environments auch videographische Demonstrationen abstrakt und genauso reduktiv wie Diaprojektionen gegenüber den durch sie simulierten ursprünglichen Formaten der Werke. Die auch hier, wie schon im Vortrag, mono-imaginale Reihe verzichtet bewußt auf die kunstgeschichtliche Standard-Mystifikation der Doppelprojektion, die, immer noch als Legitimationsrhetorik einer Bezugnahme auf das primäre Gut, ein minimales Austauschverhältnis zwischen Werk und Name, Materialität und Medialität sicherzustellen vorgibt. Diese kunstgeschichtliche Verführung zur Referentialisierung wäre nur durch kaum realisierbare angestrengte Multivisionen in ein rechtes Licht, d. h. an einen relationalen Platz zu rücken. Die Einbildprojektion enthält all diese Probleme und folgt der Ökonomie der Mittelaufwendungen. Allerdings soll sie nicht die Suggestion der machtvoll distanzierenden Einäugigkeit stützen, die sich

als Problem hinter der Mono-Okularität kaschiert. Eine weitere und letzte persönliche Anmerkung: Ich spreche nicht entlang der Scheidelinie zwischen etablierten und neuen Technologien, sondern an der Schnittstelle wesentlich allgemeinerer Probleme. Ich spreche nicht strategisch, sondern, im besten Falle, im Schatten der Zukunft. Ikonophile Antizipationen, die aus der Gegenwartskunst auf das Techno-Imaginäre ausgreifen wollen, mögen durch Insistenz zuweilen verführen. Ihr Drängen, eine Zukunft vorzuzeichnen, verbleibt aber gerade dann im Horizont des Gegenwärtigen, wenn sie ihn dezidiert zu sprengen versuchen. Das ist nur eine der Konsequenzen, die aus dem Apriori einer belehrenden Kunstauffassung folgen. Dagegen setze ich zunächst wenig mehr als eine Skizze, Evaluierung, Ausmessung eines Feldes oder, Multiplikation des Metaphorischen, Erörterung der Selbstvergewisserungsmöglichkeiten im Sinne einer Zwischenbilanz. Diese erfolgt analog zum bestimmten und doch ungerichteten und ungewissen Tasten eines Jean-Luc Godards, der, den Regisseur des Films im Film spielend, zu Beginn von 'Prénom Carmen' die Objekte eines Zimmers – gemahnend weniger an ein Hotel als eine Klinik – betastet, beklopft und unentwegt den Satz Becketts murmelt, skandiert: 'mal vu mal dit'. Das ist keine denunziatorische Selbstbeschreibung, sondern eine Beschreibung des Zustands der Dinge, der Gegebenheiten der Welt. Die Welt ist einbezogen im Bestand des schlecht Gesehenen und schlecht Besprochenen.

Bildergalerie

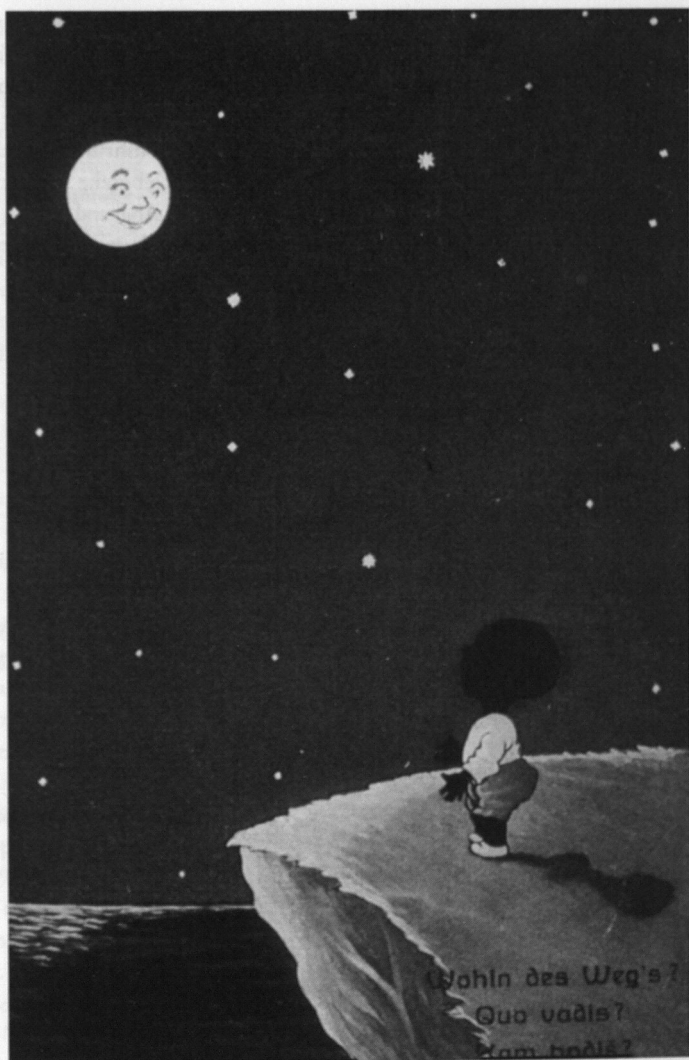
Abb. 1. Luigi Pirandello, im Trockenen rudern. Handlungsparadigma Theorie: Rudern nicht auf See, sondern auf dem Strand, Selbstvollzug der theoretischen Tätigkeit/Bewegung – ein Modell, welches der navigatorischen Suggestivität der Daseinsmetapher vom Schiffbruch mit Zuschauer jederzeit vorzuziehen ist. Denn die Konstruktion der theoretischen Aufgabe spielt sich hier in einem Bereich ab, der nicht mehr apokalyptisch alles auf die verzehrende Macht des unberührten und distanzierten Sehens reduziert. Rudern auf dem Trockenen, Einübung der Gesten und Bewegungen – das entspricht einer lang anhaltenden und wie paradox immer wieder einsetzenden Bemühung um eine 'Kunst als Medientheorie', die sich in meinem Entwicklungsgang derzeit in zahlreiche neue, aktuelle Verzweigungen ineinschreibt. Auf dem Trockenen rudern, das ist ähnlich dem Weglassen des Bindestriches nach 'Kunst'. Es geht nicht um eine Kunsttheorie als Medientheorie, sondern um Kunst als Medientheorie, aus der natürlich auch Aufschlüsse für die medientheoretische Potenz der Kunstgeschichte erfolgen. Im seit lan-



1

gem engen Zusammenspiel zwischen avanciertesten Ausdrucksformen und Künsten bildete sich eine geistvolle Allianz zwischen Poetik und Theorie, die erst durch reduktive Kunst-Mythologeme des 20. Jahrhunderts im Spiegel eines in Europa zunehmend stolz sich illiterarisierenden Künstler-Subjekts aufgekündigt worden ist – eine katastrophische Verblendungsfigur ohne gleichen. Insoweit das Rudern auf dem Strand die Probleme des Übersetzens verschärft ins Bewußtsein hebt, darf man auch die Linearität der Schrift als stetige Sequentialisierung eines zugleich synchron empfundenen Konstruktionsprinzips des Denkens verstehen, mithin als das, was unvermeidlich ist: Suggestion einer Ordnung im Raum, die ihrerseits immer zeitlich, als Folge verschiedener Lokalisierungen, empfunden wird. Die Metaphern von der Navigatorik beim Schiffbruch bis zum Cybernauten und Symbolarbeiter im Datennetz bilden, ob als Simulation oder nicht, eine vergegenständlichte Wirklichkeit eigener Art heraus.

Abb. 2. Quo Vadis? Postkarte, anonym, vor 1912 (Datum des Poststempels) – Wesentliche Frage an eine 'Medientheorie Kunst' aus der sogenannten trivialen Bilderwelt, deren Ambivalenzen und Raffinessen nicht andere sind als die der Konzeptkunst, die in gewisser Weise als eine formale Explikation dieser unterliegenden Mechanismen angesprochen werden kann. Die Pointe ist auf mehreren Ebenen situiert. Der Unterschied wird gemacht durch die Frage, wer dieses 'wohin des Wegs' zu wem spricht, und dadurch, ob dieser Text als Bildlegende, zugleich Bildelement im Bild, angesehen wird; oder eben als Sprechblase. Die Einführung der dritten Instanz, das Changieren zwischen den beiden Figuren und Ebenen – einmal adressierter Text, das



andere Mal auf das Bild bezogener denotativer Text, der als Element des Bildes selbst auftaucht – zeigt, daß übliche rhetorische Mechanismen und Figuren die medialen Aspekte überlagern. Jede Medientheorie der bildenden Künste hat zur Erfahrung, daß Bilder vieles sein können, aber nie Propositionen im Sinne der verbalen Sprache. Aus der Sicht des kleinen Jungen ist die Frage naiv. Wird der Satz vom Mond gesprochen, warnend, dann artikuliert sich in der Verkleidung einer pädagogischen Warnung

2

zugleich eine Art Naturgeschichte des double-binds, denn in genau dem Maße, wie der Junge auf den Sprecher achtet, gerät er in die Gefahr, vor der der gesprochene Satz zu warnen vorgibt: Er schaut nicht auf den Weg, achtet nicht der Gefahr. Deren Verbalisierung bleibt abstrakt. Spricht der Mond, dann enthüllt sich die Figur der Warnung als Verführung zur gefährdenden Unachtsamkeit. Konzentration auf das Nicht-Gebotene verführt zum entscheidenden Schritt in den Abgrund. Reden am Abgrund ist eine Denkfigur, die den Unterschied vorschlägt zwischen Bild und visueller Präsenz, Bildern oder visueller Sensation.

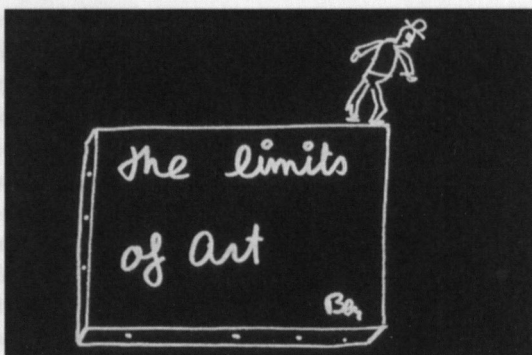
Wagenbach



*Oh Mondkopf, heiliger Rinderwahn!
Wärs Du doch ein Glücksschwein!
Oder mein Geldsack!*

- 3 *Abb. 3.* Prospekt/Umschlag Wagenbach-Verlag 1996, Mond und Glücksschwein. Schritt an der Grenze, Blick ins Unermeßliche auch hier.

Abb. 4. Ben Vautier, The limits of art, 1996. Grenzs-
spiele, Zurückdrängung
der Gefahr, Selbst-Ironisie-
rung der Zugehörigkeits-
erklärung, unvermeidliche
Sektorisierung der Kunst,
Ausblick als indirekte Me-
tapherbildung.



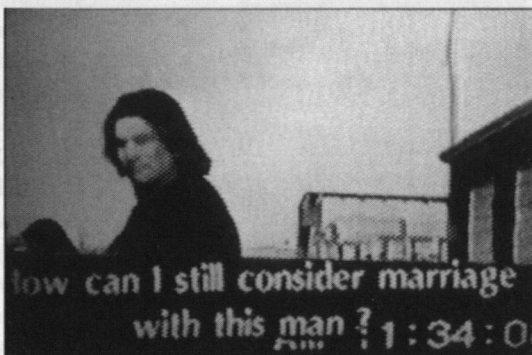
4

Abb. 5. Digitale 'Rekon-
struktion' von Pompeji
(IBM-Programm 1982):
Erzeugung von Realität
durch Simulation. Schein
als Evidenz, Erscheinung
als Argument.



5

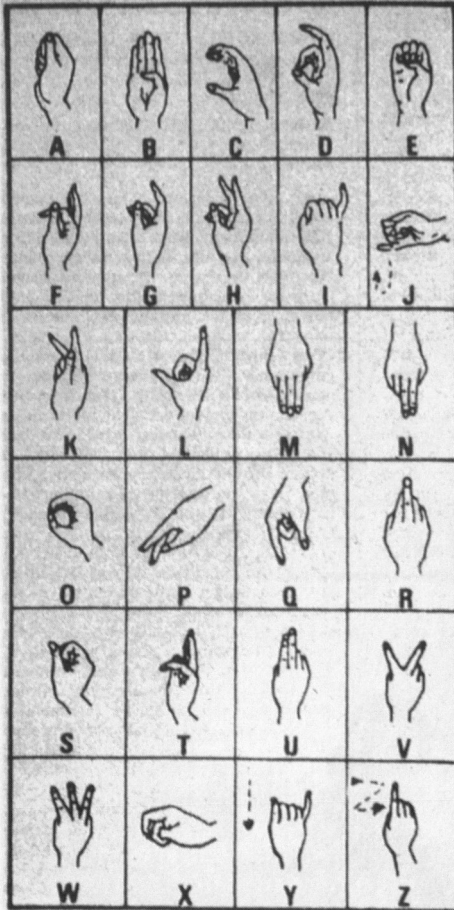
Abb. 6. Sophie Calle /
Greg Shepard: Double
Blind, 1992. Eine Reise
durch die USA, zugleich
eine Videographie dieser
Bewegung. Zur Differenz
von Lebendigkeit und in-
szeniertem Werk tritt eine
weitere hinzu: Die zwi-
schen registrierendem Ap-
parat und wahrhaftem Se-



6

hen. Das double blind bezieht sich darauf, daß das Künstlerpaar sich auf einer Hochzeitsreise befindet, die ebenso real wie simuliert ist. Wie immer nimmt Sophie Calle die Simulationen so ernst, daß Realitäten daraus entstehen. Der Versuch einer Einschreibung der Hochzeit in die Reise und das reisende Selbst ist gleichzeitig der Gegenstand der Video-Inszenierung: Reise

als Artefakt ihrer eigenen Authentizität. Die vermutete Blindheit bezieht sich konzeptuell sowohl auf den Aspekt der Teilhabe wie den der Beobachtung. Natürlich ist die videographische Aufzeichnung eine Form der Blindheit, z. B. gegenüber dem, was sich auf der Reise bewegt und sich in Gefühlen ausdrückt. Blindheit exakt in der Weise und dem Umfang, wie vermeintlich etwas Wahres gezeigt und sichtbar gemacht werden kann. Diese Arbeit ist geprägt von der Einsicht in die Differenz von Bild und visueller Präsenz. Visuelle Präsenz suggeriert Bilder als ganze Körper und daß Körper als ganze zu haben sind. Deshalb wird in dieser Videographie der eigene Körper in der Weise gezeigt, daß das Zeigen des Körpers scheitern muß. Zurück bleibt das Bewußtsein der doppelten Blindheit.



meintlich etwas Wahres gezeigt und sichtbar gemacht werden kann. Diese Arbeit ist geprägt von der Einsicht in die Differenz von Bild und visueller Präsenz. Visuelle Präsenz suggeriert Bilder als ganze Körper und daß Körper als ganze zu haben sind. Deshalb wird in dieser Videographie der eigene Körper in der Weise gezeigt, daß das Zeigen des Körpers scheitern muß. Zurück bleibt das Bewußtsein der doppelten Blindheit.

Abb. 7. Zeichen-Alphabet für Taubstumme. Paralleliert werden Geste und Buchstabe. Die Sinneinheit ist also nicht phonematisch bedingt, Codierung und Notation sind motiviert durch die Anschaulichkeitsqualitäten, bestimmtes Form-Sein der Dinge, Anmutung / 'natürlich vorhandenes' Schema, präzise erkennbare Zeichen an den Dingen, Zeichenkraft des Dinglichen. Bild und perzeptive Figuration befinden sich immer in einer vermeintlich direkten und unproblematischen Korrespondenz. Konventionelle Lesbarkeit und ikonische Anschaulichkeit sind Gegensätze nur von Fall zu Fall; eine kommunikative Regelung ergibt sich durch Gewöhnung auf der Basis von Anschaulichkeitsqualitäten, die strategisch umgeformt werden in eine Indexikalitätssubstanz und eine Richtungskonstanz von Anzeichen. Die Anschaulichkeit ist hier aber nicht schiere Konvention, sondern eine quasi-natürliche Semiose der

7

matischen Korrespondenz. Konventionelle Lesbarkeit und ikonische Anschaulichkeit sind Gegensätze nur von Fall zu Fall; eine kommunikative Regelung ergibt sich durch Gewöhnung auf der Basis von Anschaulichkeitsqualitäten, die strategisch umgeformt werden in eine Indexikalitätssubstanz und eine Richtungskonstanz von Anzeichen. Die Anschaulichkeit ist hier aber nicht schiere Konvention, sondern eine quasi-natürliche Semiose der

Zeichenqualitäten von Objekten und Stoffen. Man kann Zeichen der Hand nur so unterscheiden, wie die biologischen und physikalischen Funktionsfähigkeiten der Hand das erlauben. Ikonizitätsprobleme sind demnach nie trivial, es sieht nur gelegentlich so aus. Die Doppelcodierung der Bilder in Kunst und visuelle Sensation vervielfacht die Referenzen und Verwendungsabsichten. Ihre semiophorische Kraft erhält die Kunst – dies wird ihr wesentliches Zeichen – über die ihr eigene Herauslösung aus einer primären Sphäre, regularisiert durch praktische Konvention, analog der geschichtlichen Herausbildung von Semiophoren als Transformation der Dinge in Zeichenträger, was durch Abzug der Stoffe aus dem Kreislauf von Ökonomie, Nutzen und Verzehr gelingt.

Abb. 8 und 9. Bild als Medium. Zeichen der Kunst: Beispielgebungen in Form einer Bilderreihe als Paraphrase medientheoretischer Problemstellungen, ganz im Zeichen der Ausdrucksambivalenz und rhetorischen Gerichtetheit der Aussage von 'Quo vadis?' Bilderfallen wie die von Guillaume Bijl (Beitrag zur 'furk-art', Furka Hotel, 1986) sind wirklich ontologische und behaupten nicht bloß eine nominalistische Wirkungsabsicht. Was für Kriterien müssen wir theoretisch bereits fundiert haben, um diese Arbeit von Bijl oder, generell, 'so etwas' von einer zufälligen Versammlung gleicher Gegenstände unterscheiden zu können? Gibt es einen dazu orientierenden Begriff der Homologie, der Äquivalenz, der Analogie, oder beruht das Ganze auf dem bloßen Mechanismus der begrifflichen Konsistenzbildung in einem und als ein System von Kunst, das keinerlei stoffliche Zuschreibungen mehr macht, sondern nurmehr in der Kategorie seiner selbst – aber unterschiedslos, d. h. diesseits der



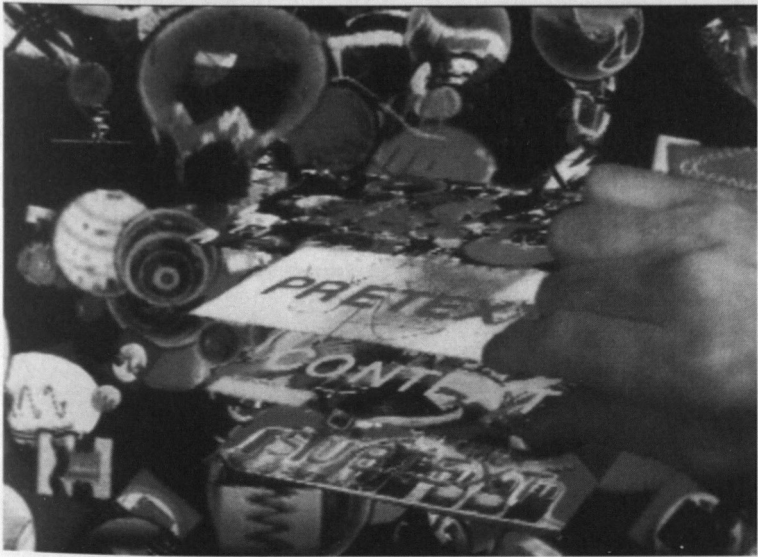
8

Divergenz von 'schön' und 'häßlich' – prozessiert? Kunst als Medium spezifischer Bildleistungen wäre gebunden an eine Regularität als ein solches System. Wenn das Bild als Medium von Kunst innerhalb dieser Regularität erscheint, dann machen sich die ontologischen Bedingungen immer als Referenzleistungen des visuellen Denotates geltend. Insofern ist die Mediatisierung der Täuschung durch Guillaume Bijl qualitativ nichts anderes als das Arrangement der mehr oder weniger symbolisch aufgeladenen Objekte in der 'nature morte' eines holländischen Stillebens wie dem von Abraham van Beyeren (1620–1690), Stilleben mit Taschenkrebs. Die entscheidende Frage ist, in welcher Weise Gegenständen überhaupt so etwas wie eine Bedeutung zukommen kann. Man muß mit mindestens zwei Zeichenrei-



9 hen, einer funktionalen und einer ästhetischen, arbeiten. Die Verweisungen beider Zeichenreihen auf- und untereinander erlauben nicht nur eine Ritualisierung der Gebrauchsformen, sondern eine Internalisierung des externen Beobachters, für den etwas entweder als ästhetisch oder als funktional erscheint. Solange man über Kunst spricht, solange wird man an die Verweisungen dieser beiden Zeichenreihen gebunden sein, was immer man einzelnen Zeichen an Gehalten, demnach dem eigenen Empfinden an Präferenzen zuzuschreiben vermag. Für diese Zuschreibungen und Denotationen gibt es keine stimmige Theorie. Es scheint so, als ob Doppelcodierungen als Perspektive auf Werke der Kunst erscheinen im Wechsel zwischen Symbolfunktion und Sichtbarkeits- oder Identifikationsfunktion, was die Inversion von Funktion und Zeichen in verschiedenen Kulturen erklärt.

Abb. 10. David Larcher, Einzelbild aus 'videovoid', komponiert zur Jahres-Postkarte KHM 1997. Thetisch verkürzt: Mediale Leistungen sind immer gebunden an die Form des Bildes der Kunst. Sie erschließen sich in Subtexten, die den Prätext immer wieder verändern durch die Reibungen, Wege und Irrwege der Konnotationen. Zu diesen Konnotationen gehören Fragen der Gemeinplätze, aber auch die Theorie des Kairos, die Schöpfung des glücklichen Moments, das Sich-Erweisen des glückhaft Zufallenden. Dies alles gehört zur entscheidenden Sphäre der Konnotationen, die nicht wirklich über das Individuelle hinaus theoretisiert werden kann. Entscheidend ist das 'Wie', nicht das 'Was'. Kunst ist eine der herausragenden Dimensionen eines solchen 'Wie'. Die Zeichen der Kunst sind spezielle Kom-



10
 munikationstechniken bezüglich dieses Wie: Bewußte Inszenierungen des Dazwischen, der Medialität, wobei Kunst selbst die Medien erzeugt und die Werke über einen Bewertungsprozeß darin einreihet – vorrangig und mittlerweile seit geraumer Zeit durch die Selbstvalorisierung der Kunstwerke im Kunstbereich. Das Werk bedarf in jedem Fall der Vermitteltheit und Vermittlung durch ein Medium, einen Bildschirm, einen Rahmen, eine aktuelle Bestimmung des Verhältnisses von 'langue' und 'parole'. Transformationen, Aktualisierungen, Aspekt-Setzungen, poetische Codierungen der Bilder sind Momente der spezifischen Mediatisierung des Visuellen durch Kunst. Dieses Medium ist keine Ganzheit oder Synthese, sondern eine Hinsicht auf die Bestimmungen inszenierter Wirklichkeiten.



11

Abb. 11. Robert Ryman. Blick auf die Hängung der Werkgruppe in den Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.

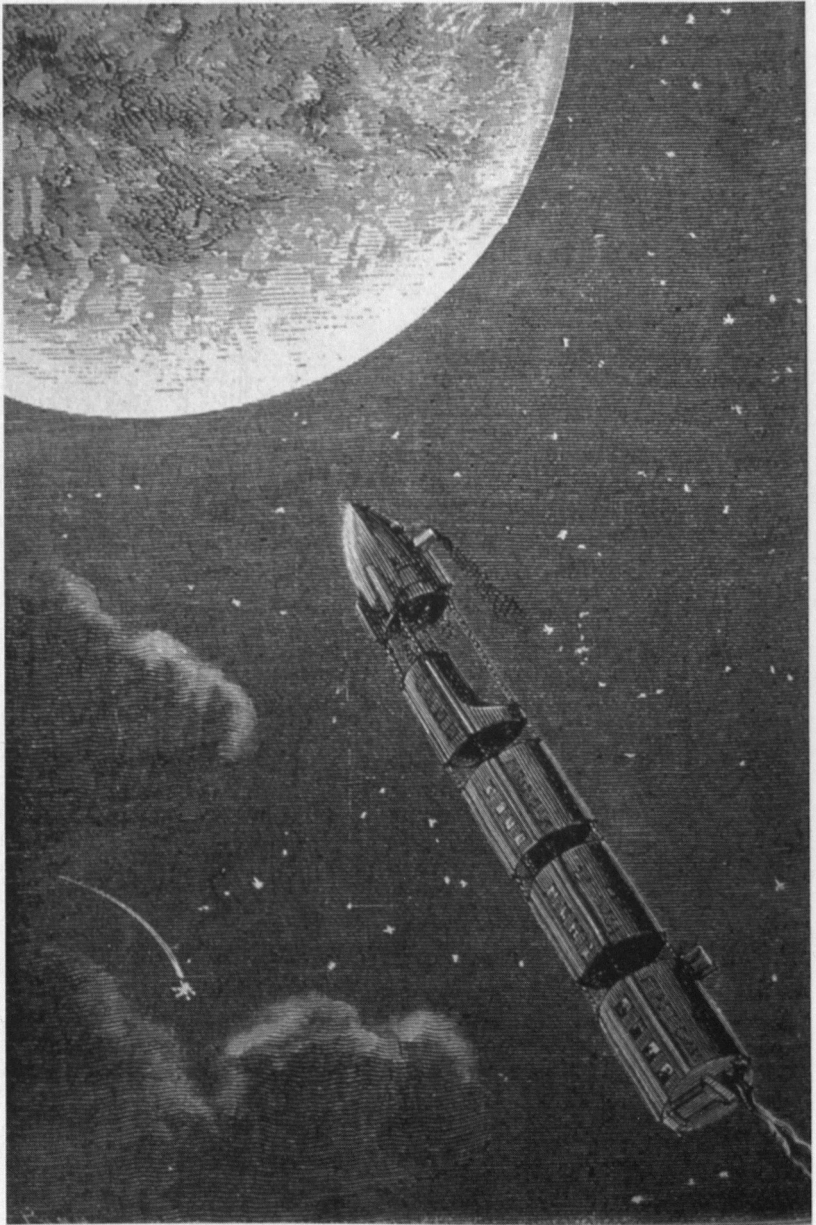
12



Abb. 12. Illustration von Emile Bayard zu Jules Vernes 'Reise zum Mond'. Der Mond: „voilà donc comment“. Wie unbedingt und transzendierend eine noch nicht gelebte Erfahrung sein kann: sie ist uns nur als Vorstellungsbild zugänglich, und das Vorstellungsbild muß die Faszination des Unbekannten und Unsichtbaren in mindestens analog zugängliche Imagination umformen. So schreiben sich gerade in die phantastischen Bilder realistische Referenten ein. Oder aber das Unbekannte wird allegorisch verfremdet und erscheint dann nur noch als Träger von bestimmten, übersetzten Inhalten. Ganz ähnlich verfährt jedoch auch die Analogisierung der



Abb. 13. Jan Brueghel (1568–1625), Blumenstrauß.



14 *Abb. 14.* Illustration von de Montaut (Paris, 1872) zu Jules Vernes 'Reise zum Mond'.

realistischen Absicht. Unweigerlich entsteht eine Doppelcodierung. Sie wirkt nicht nur belustigend im Sinne einer historischen Entwicklung, die im nachhinein die Abwegigkeit ihrer Bildsuggestionen berichtigen kann. Sondern belegt das Verfahren der Codierung der Phantasie, der Vergegenständlichung des Unbekannten im Bekannten nach den allgemeinen Regeln des Bisherigen. Die verunsichernde Ambivalenz der Zeichen wird durch einen Code gesteuert, der sich in machtvolleren Referenzen als Wirklichkeitsbeglaubigung setzt und damit auch den Tribut an die Evidenz des Sichtbaren zollt, die nicht einfach triumphaler Schein, sondern Ausweglosigkeit der visuellen Ordnung der Welt, Entfaltung ihrer Gestalt ist. Deshalb können Bilder nicht 'gelesen' werden: Analog zur Welt zeigen sie sich nicht nur, sondern entfalten sich um den sie sehenden Blick herum.



Abb. 15. René Magritte, L'usage de la parole, 1928 (miroir / corps de femme).
Attribute wie Projektilzüge (vgl. Abb. 14) oder Blumen (vgl. Abb. 13) gehen aus Benennungen, Gebrauchsweisen der Sprache hervor, wie das René Magritte in der Malerei als Malerei selbst exponiert.

15



16 *Abb. 16.* Aldo Walker, *Toute chose est éphémère*, 1970.

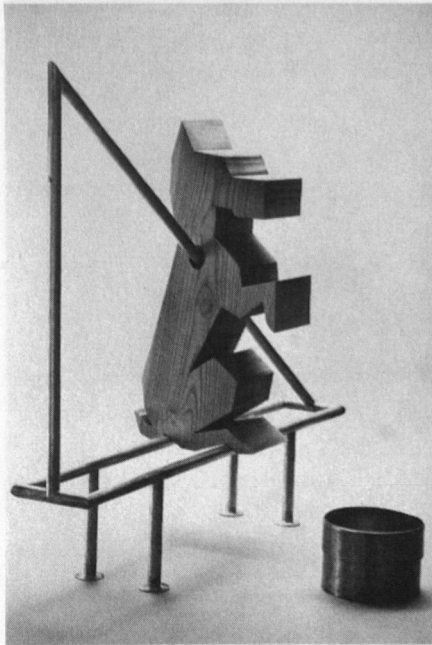


Abb. 17. Aldo Walker, *Logotyp VIII*, 1976. Das Interesse an den Logotypen ist kein hochcodiertes, sondern eines am Zustandekommen und Wirkung des Gewöhnlichen, deshalb, so der Künstler, „verwende ich interesselose Logotypen, triviale Versatzstücke, weil sie mir das Denken für die tatsächliche Intention freihalten und weil diese als Eingriff an konventionellen Banalitätenmodi evidenter wird.“²⁶

Mit der Adaption von Gemeinplätzen weist Kunst sich ihren Ort zu. Logotypen sind exemplarische, verdichtete Fallstudien für die Formulierung/Imaginierbarkeit des Zustandekommens von Bedeutungen.

17 ²⁶ Aldo Walker, Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

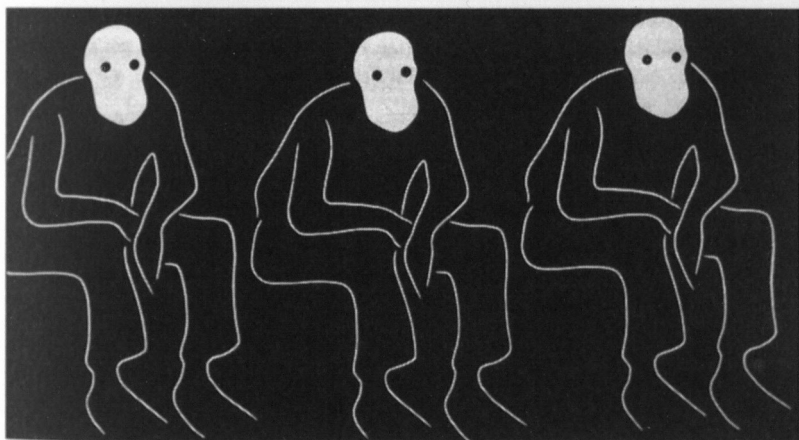


Abb. 18. Aldo Walker, Education suisse: Der Vater und sein Sohn, 1982.

18
19

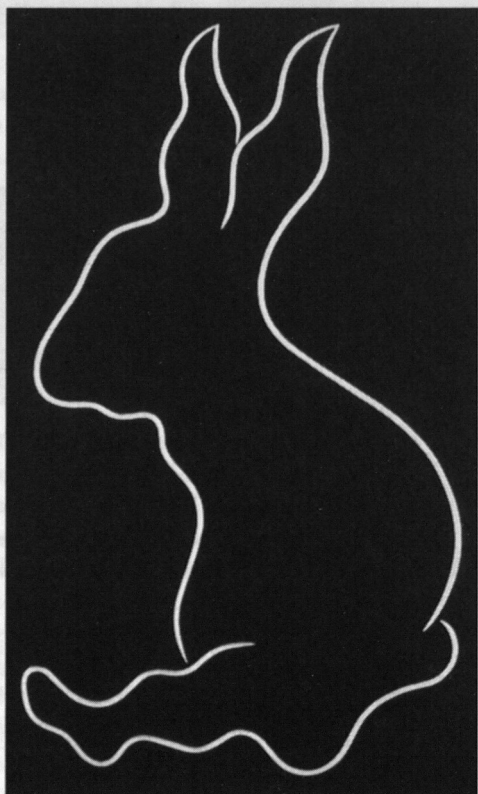


Abb. 19. Aldo Walker, o. T., 1983/86. Kippfiguren der Wahrnehmung als epistemologische Untersuchungen von kognitiven wie visuellen Schemata und Funktionen, zugleich aber auch als visuelle Ausreizungen rhetorischer Ausdrucksmöglichkeiten und Sprechgewohnheiten.

Abb. 20. Sophie Calle, Ausstellung in Paris, Palais Tokio / Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oktober 1991. Diese Arbeit über Blindheit mit Blinden enthält einige Dutzende Beispiele nach identischem Muster: Ein Foto der Person, eine Text- und eine oder zwei weitere Bildtafeln. Eine Tafel mit einem markanten Text, in dem die Personen versuchen, ihre frühesten oder lebhaftesten visuellen Eindrücke und Erinnerungen zu beschreiben, die Scheindrücke sein können oder Vorstellungsbilder, die subjektiv markanten, persönlich prägnant gebliebenen Bilder von Blinden. Ein weiteres fotografisches Bild ist ein Versuch der Künstlerin, aus ihrer Sicht zu visualisieren, also zu interpretieren, was die Beschreibung des Sehens der Blinden an innerem Bild bei der Künstlerin auslöst und wie es wieder einem äußeren Sehen ange-



20 glichen, also ausgedrückt werden kann. Die Präsentation der persönlichen Visionen wird zu einem identisch aussehenden Tableau arrangiert. Von den etwa 45 dargebotenen Bildwelten von Blinden war nur eine, die kein Bild zu zeigen vermochte und die landläufige Auffassung belegte, daß Blindheit vollkommene visuelle Absenz, Dunkelheit bedeute.

27 Wobei im Imaginären selbst die traumatisierende Instanz des Realen und ein angeheiztes Phantasma der Wirklichkeitsflucht, -zersetzung etc. wirksam sind.

28 Entscheidende Theoreme dazu haben geliefert Kristeva, Greimas, Hjelmslev, Ricoeur; vgl. in knappster Zusammenfassung: Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York 1997, S. 45–62, hier: S. 59f.

6. Über Kreuz – Bedeutungsbeziehungen der Zeichen der Kunst als Aspektorganisation im Medium des Bildes

Zeichen der Kunst werden in einem Prozeß gewonnen, der auf einem Chiasmus beruht: Die Attribute der Dinge werden durch Aspekte von Zeichen ausgedrückt, was ermöglicht, ihre Semiose als Wahrnehmung von Attributen im Hinblick auf Dinge wie auf Bezeichnungen zu unterscheiden. Dadurch, daß Dingen Attribute und Zeichen Aspekte zugeordnet werden, schreibt sich in die Semiose eine permanente Doppelcodierung ein. Weder Zeichen noch qualitative Differenzierungen stehen ein für allemal fest. Die Transformation der Attribute von Gegenständen in Aspekte von Zeichen verursacht, daß Aspekte stetig ihre Konsistenz verändern, ihren Platz wechseln. Dadurch entstehen neue Aussagen, Elemente werden verändert, andere Konnotationen werden mobilisiert, individuelle Setzungen verbinden sich mit oder widerstreiten bekannten, benutzten, gesetzten Regeln, Formen. Attribute verweisen auf Aspekte, Aspekte von Zeichen auf die Attribute der Dinge, zuweilen aber auch auf die Zeichenhaftigkeit der Objekte, auf die dinglichen Beschaffenheiten und nicht nur die nominellen Zuweisungen. Es handelt sich bei diesem Chiasmus nicht um ein isoliertes Interesse an einer semiotischen Schematisierung, sondern um die wichtige Einsicht, daß das, was als Neues wahrgenommen wird, einzig auf einem Wechsel der Aspekte beruht. Die Modellierung und Flexibilisierung der Aspektfindung und -bestimmung erzeugt neue Möglichkeiten der Inszenierung, bildet also eine mediale Dynamisierung im Medium der Kunst selbst. Attribute schreiben sich im Verbund mit konventionellen Referenzen des Bedeutungsausdrucks fest als Allegorien/Allegoresen. Beide Bewegungen: Aspektwechsel und Allegorisierung, bauen auf den 'frames' des Alltagshandelns auf, verändern es aber durch die Bildung neuer Rahmen. Die Wahrnehmung visueller Präsenz bezieht sich dabei immer auch auf die Versprachlichung von subjektiven Ausdrücken und Erfahrungen. Das Bild der Kunst artikuliert die Imaginationen in vielfacher Differenzierung und Gebrochenheit, die in der Divergenz des Realen vom Imaginären begründet sind.²⁷ Damit verbindet sich nicht so sehr eine weitere Ebene; vielmehr wird ein Dispositiv entwickelt, das mit diesen frames immer wieder kollidiert: Poetiken der Verdichtung und Verschiebung, Mehrdeutigkeiten (Polysemie), zwischen verschiedenen Bedeutungen oszillierende Bewegungen der poetisch sich bildenden Kategorien zwischen Ausdruck, Inhalt, Form und Substanz – wobei es immer nur Koppelungen auf Zeit und keine Möglichkeit zu einem Rekurs auf Substanzen diesseits der Aspektualitäten gibt.²⁸ Aus all dem ergeben sich unentwegt gesteigerte In-Szenierungen, erweiterte Denotationen, verdichtende Konnotationen und die Suche nach einem an-

gemessenen Ausdrucksmaterial dafür. Diese permanente Verbindung umschreibt den Mediatisierungsprozeß der Kunst durch diese selbst (: 'von ihr', *auktorial*; und 'durch sie hindurch', *perspektual*) als ein spezifisches rhetorisches Modell, als eine Weise paradoxer 'Rede' und paradoxalen 'Zeigens'.

7. Das Beispiel Robert Ryman – der paradoxe Ort zwischen Bild und Malerei

Von der visuellen Textur zur erweiterten Mediatisierung – dies kann als angemessene Zusammenfassung der Kernidee und basalen Intention von Robert Rymans Meta-Malerei dienen, die in jedem ihrer Werke immer zugleich als Objektmalerei entgegentritt. Nicht die Herstellung eines Bildes ist entscheidend, sondern das Zeigen der Malerei als eine Textur des Visuellen. Ryman arbeitet über Jahrzehnte bewußt mit der Ambivalenz und Schichtung der drei wesentlichen, voneinander nicht lösbaren Ebenen des Bildbegriffs:

1. materielles Bild als mediale Vergegenständlichung;
2. Wahrnehmungsbild, Vorstellung, mentale Repräsentation;
3. Imagination, welche eine Differenz ausdrückt, eine innere Dynamik kanalisiert und zugleich mobilisiert gegen alle festgesetzten Bilder.²⁹

Der Akzent liegt auf dem Verfahren, der Form, dem Wie. „There is never a question of what to paint, but only how to paint. The how of painting has always been the image – the end product“³⁰ – so faßt Ryman zusammen, daß es ihm um den Mediatisierungsprozeß, um die Differenzierung der Vorgehensweisen und Ausdrucksträger, nicht aber um die Repräsentation eines Inhalts, einer aufschlüsselbaren Referenz geht. Der Primat des 'how' bedeutet: Die Gestaltwahrnehmung ergibt sich plausibel und vorrangig auf der Ebene der Konnotationen. Der Künstler beschränkt sich auf die Anordnung der Bildkörper, die Art der Hängung, die Physikalität der Präsenz eines Objektes in einem Raum. Alles, was zum Bild als Körper gehört, wird durch Ryman seriell und konzeptuell festgelegt. An der Bestimmung der

29 Wobei die Imagination immer im physikalischen Universum und nicht im Jenseits beheimatet ist.

30 Robert Ryman am 17.10.1969 in: *Art in Process IV*, Kat. Finch College Museum of Art / Contemporary Wing, New York 1969, o.P. [S. 25].

31 Ryman, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa*, Kat. Galerie Nächst St. Stephan Wien, Ritter Klagenfurt 1988, S. 219f.

32 Und nicht etwa eine Negation des singulären Werks oder eine Instrumentalisierung der Kunst zur bloßen Funktion, die sich ohne phänomenale, sinnliche, konkrete Anwesenheit der Werke abzuspielen vermöchte.

physikalischen Parameter richtet er seine Malerei aus, unterwirft sie den einmal gewählten medialen Regeln. Ryman beschreibt seine Kunst nicht mehr als 'peinture', sondern als eine Mediatisierung all dessen, was die Bestimmungen der Malerei ausmachen. Sind die Materialitäten festgelegt, dann ist der Prozeß exakt determiniert. Ab diesem Zeitpunkt ergeben sich die Bilder – 'images' – von alleine. Denn Konnotationen, in denen und als welche sich die Bedeutungen von Bildern setzen, sind prinzipiell unvermeidlich. Es geht Ryman nicht um die Erzeugung von Darstellungen oder Vorstellungsbilder, es geht ihm überhaupt nicht mehr um die Metaphysik der Darstellung. Vielmehr geht es ihm um ein Wissen über Visualisierungsformen, um Eingebundenheiten in einen Prozeß, durch welchen die Resultate des Malens festgelegt, aber nicht mehr eindeutig charakterisiert sind. Deshalb verweist Ryman auf einen ganz anderen 'ästhetischen Zweck' seiner Malerei. Dieser erfüllt sich ausreichend oberhalb der Tiefen von 'Warum, Was und Wann' in „an experience of enlightenment (...) Like going to an opera and coming out of it and feeling somehow fulfilled – that what you experienced was extraordinary (...) I think probably that's the only thing that painting is about (...) The primary experience is that experience that you receive of enlightenment.“³¹ Die individuelle Emphase als Ankoppelung von 'Erleben' an Determinanten ist, was das Werk als Medium erschließt und auch bereits ausreichend definiert. Als dieses ermöglicht das Werk Rymans eine strukturelle Übertragung auf alle nur denkbaren Technologien, mit denen Bilder im Bereich der Kunst erzeugt werden. Mit welchen Technologien die Ankoppelung individuellen Erlebens an Materialitäten der Werkvorgabe ausgestattet sind, ist vollkommen egal, wofern nur das Interface, der Schirm, das Dazwischen die Ankoppelung bedeutsam ermöglichen. Der Unterschied in der Tatsächlichkeit, dem So-Sein der Kunstwerke, ist permanent und taucht in der medialen Einheit eben als Verschiedenheit auf, bleibt aber bezogen auf einen kohärenten Charakter des spezifischen Mediums Kunst – d. h. die singuläre Verschiedenheit ist gerade, was die Einheit der Funktion im Sinne der Mediatisierung garantiert.³² Für die emphatische Wirkung der Kunstwerke spielt die Materialität keine Rolle – sie legt nichts fest. Das einzige, was sie wirklich bewirkt, ist die Unvermeidlichkeit, daß sie eben wirklich und anwesend und real ist und nicht nicht sein kann. Für diesen Aspekt reicht auch der Gattungsbegriff nicht mehr hin.

Das Medium der Kunst verschiebt sich darin – wie in vielen Ansätzen seit den 50er Jahren – von der Inkorporation / Denotation / Repräsentation auf die Inszenierung des künstlerischen Vorgangs und seine Korrespondenzen mit dem rezeptiven Aufbau der Wahrnehmungen einerseits, andererseits auf die ausdrückliche Inszenierung und Wahrnehmung der Physikalität der Institution und besonders der konkreten 'frames' der Ausstellungen, ihrer

Bedingungen. Läßt man das als wesentlichen Medienbegriff gelten, dann wird im selben Ausmaß tendenziell unwichtig, was die üblichen Medienkonzepte festlegen zu können meinen. So schrieb Harald Szeemann in der Einleitung des Katalogs zur Ausstellung 'When attitudes become form: Works, Concepts, Situations, Informations' (1969): „So scheint in dieser Kunst das Medium nicht mehr wichtig: Der Glaube an die Technologie ist durch den Glauben an den künstlerischen Vorgang abgelöst worden.“³³ Das heißt, daß nur noch das Medium wichtig ist, aber nicht mehr im Sinne der Unterscheidung, sondern der Mediatisierung der Prozesse auf der Meta-Ebene über den Werken. Das legt nahe, den unglücklichen Begriff 'Medienkunst' durch das Konzept des 'medialen Manierismus' zu ersetzen.³⁴ Die Vergegenwärtigung des Manierismus ermöglicht die Konzeptualisierung einer Verfahrensweise, die die neuzeitliche Kunst seit ihrer Geburtsstunde insgesamt als auf die Entwicklung von Formen bezogenen Mediatisierungsprozeß erscheinen läßt, der jederzeit beliebig viele und ausreichend banale Gehalte zuläßt. Szeemann führt, ohne darauf Bezug zu nehmen, doch ganz in diesem Sinne, weiter aus: „Es sind 'Formen', die aus keinen vorgefaßten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind. Dieser diktiert auch die Wahl des Materials und die Form des Werkes als Verlängerung der Geste. Diese Geste kann eine private, intime oder eine publike, expansive sein. Aber immer bleibt der Vorgang wesentlich, er ist 'Handschrift und Stil' zugleich.“³⁵ Nur das Konzept eines Manierismus erklärt eine individuelle Weiterentwicklung von Formdifferenzierungen. Die 'maniera' ist entscheidender als die Tatsache, in welcher Technologie ein Kunstwerk materialisiert wird.

Ryman mediatisiert in radikaler Weise nicht einfach eine individuelle Nuancierung der Handschrift, sondern maniera als Form, in welcher das Medium der Kunst seine unmittelbaren Kontexte thematisiert, z. B. die Art der Hängung in einem Ausstellungsraum. Die bildnerische Reflexion des Mediums ergibt bei ihm eine gesteigerte Reflexion der Kontext-Variationen als materiale Bestandteile des Bildes: Rahmung der Bilder als 'post-denotativer Realismus', Realität der Kunst als Bezugnahme auf die Rahmen(bedingungen)

33 Harald Szeemann (Hg.), *When Attitude Becomes Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*, Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969, o. S.

34 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' - Eine Problem- und Forschungsskizze*, in: ders. / Mathias Fuchs (Hg.), *Sampling, Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1995, S. 6-29, hier: S. 26f.; ders., *Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie*, in: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur. Medien-Netze-Künste*, Köln 1997 [a], S. 91-117, hier: S. 112 ff.

35 Szeemann (Hg.), a.a.O., o. S.

ihres Zeigens, Vorrang der medialen Wirklichkeit des Malens vor der realistischen (ikonischen) Referenz der einzelnen Bilder. Realismus bei Ryman ist Materialismus und gründet in der Materialität des Malvorgangs. Begrifflich geht es um einen materiellen, nicht um einen referentiellen Realismus. Die materiellen Spuren der Artikulation eines Rahmens im/als Bild artikulieren im Bild selbst die Unterscheidung von 'Markierung' und markiertem Raum. Das geht nur durch Externalisierung des Unwägbaren, durch Inkaufnahme zahlreicher Zufälligkeiten, deren ontologischer Erlösungshoffnung Ryman durch den Abzug der Signifikanz aus dem Bild zugunsten der serialisierenden Präzision des Malens entsagt. Zu maniera als Form gehört die Verdeutlichung der Anteile des Zufälligen. Da eine aleatorische Theorie hier nicht entwickelt werden kann, begnüge ich mich mit einigen Aspekten zu einer Theorie des 'Zufalls' aus der Sicht des Prager Strukturalismus.

8. Die Unerschöpflichkeit der Zeichen im Medium der Kunst – eine kurze Bemerkung zum Zufall

In der erst 1966 publizierten, schon 1943 verfaßten Untersuchung 'Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst' beschreibt Mukarovsky den Zufall nicht, was vermeintlich nahe läge, als eine Komponente des Unbeabsichtigten oder als eine Resultante der Kollision zweier Ordnungen, dem Beabsichtigten und dem Unbeabsichtigten, sondern als ein sich nicht eindeutig einstellendes Geflecht von ästhetischen Fakten in der Arbeit der Rezipienten. Das Beabsichtigte ist eine semantische Kategorie, aber die Vereinheitlichung der Bedeutung eines Werkes ist eine Angelegenheit des Rezipienten. Nun ruft jedes nicht-automatisierte Werk – oder auch das entsprechende Sinnesdatum in der Wahrnehmung – mit dem Eindruck des Beabsichtigten auch den unmittelbaren Eindruck lebendiger Wirklichkeit hervor. Insofern wird Kontingenz immer als signifikant akzeptiert. In dieser Hinsicht lebt man also immer *in* der Kontingenz. Steht Kontingenz dem eigenen Standpunkt entgegen, dann widerspricht ihr die existentielle Anverwandlung der Willkür an ein auferzwungenes Nichts oder Nicht, das als Skandal, mindestens Kränkung des verletzten Subjekts erscheint. Aber die Lebendigkeit des Eindrucks, so Mukarovsky, vollzieht sich gerade auf der Basis des Unbeabsichtigten, welches ein Maß für die Vorherrschaft der Dinge über den Willen ist. Es ist die ästhetische Funktion der Verneinung des Funktionellen, indem sie jede Erscheinung zum Zweck werden läßt. Die poetologische Dimension in allen Künsten markiert eine Auseinandersetzung zwischen koordinierten und nichtkoordinierten Zufällen, die sich auch als kontrollierte und nichtkontrollierte Zerstörungen formulieren lassen, als Konfliktgegner einer Kultur durch Kulturzerstörung und einer Kulturzer-

störung als idolisiertem Selbstzweck.³⁶ „Die Achse, auf der wir den Standort des ‘Zufallsgenerators’ verschieben, ist lediglich die Achse der Entropie, aber die Orte sagen etwas aus über die Wirkungen, die auf ein Werk von der Ununterscheidbarkeit von Zuständen ausgehen (...) Nun ist aber ein Werk kein deduktives System, und daher ist keineswegs ausgeschlossen, daß man ‘Zufallsgeneratoren’ oder umgekehrt ‘Ordnungsgeneratoren’ während des Schaffensprozesses sozusagen an mehreren Orten der Skala zugleich einsetzt.“³⁷

Die ästhetische Funktion zwingt den Menschen gegenüber dem Universum in die Position des Fremden, der mit immer wieder neu geschärfter Aufmerksamkeit eine ihm unbekannte Gegend betritt, die, weil unbekannt, eben voller Gefahren oder Zufälle steckt. Das wäre zwar noch eine anthropologische Basis von Kunst und Medialität, aber auch schon eine immer wieder neu ansetzende, insistente Leistung von Kunstwerken.³⁸ ‘Zufall’ ist, da ausgerichtet auf die Regulierung der Wirkungen über Konnotationen, eine Wirkungs- und keine ontologische Kategorie. Sie fällt in den Bereich der Persönlichkeit. Damit denotiert ‘Zufall’ nichts, sondern ist ein Medium der Aspektzergliederung der Konnotationen. Das Schöpferische im Sinne des Zufälligen, des vordem Unbekannten, ist ein Synonym von Persönlichkeit und ästhetischer Schöpfung. Zufall bewegt den Betrachter und ist durch keine Kunst instrumentalisierbar. Zufall ist ein Medium der Zergliederung von Aspektsetzungen und Aspektwechsel.³⁹ Das wird bei Aldo Walker im Zentrum des künstlerischen Anliegens stehen. Bevor seine Auffassung beschrieben wird, folgt hier noch ein Seitenblick auf die kunsttheoretisch

36 Vgl. Stanislaw Lem, Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1985, Bd. 2, S. 74 ff.

37 Lem, a. a. O., Bd. 1, S. 275f.

38 Die natürlich, wie die frühgeschichtlichen Studien von Max Raphael und besonders George Batailles ‘Lascaux’-Buch zeigen, ganz in der rituellen Handlungsform be- und gegründet liegen.

39 Das allerdings bedeutet den Verzicht auf nahezu alles, was über Aleatorik im Hinblick auf eine Methodologie der sich selbst überlistenden Künste im 20. Jahrhundert gepriesen worden ist, weil die Fokussierung des kunsttheoretischen Erkenntnisinteresses den Zufall unweigerlich und apriori ästhetisiert und in eine poetische Logik überführt, die faktisch nur zeitlich und propädeutisch begründet ist. In Wahrheit hätte Aleatorik mit der Einsicht zu beginnen, daß Zufall nicht existiert, sondern nur angenommen wird. Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla / Thomas Kamphusmann (Hg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt a. M. 1999, S. 158–195.

40 Vgl. Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart 1986, S. 334, 368f.

41 Picht, a. a. O., S. 215, 295 ff.

42 Picht, a. a. O., S. 518, S. 428 ff.

43 Picht, a. a. O., S. 384.

44 Picht, a. a. O., S. 383.

45 Picht, a. a. O., S. 360.

bedeutsame Repräsentanz, in gewisser Weise auf einen letzten prominenten externen Versuch, die mythologische Kraft der Kunst über Verweis und Referenz und nicht nur als Form zu bestimmen.

9. Status des Kunstwerks: Phänomenalisierung der Phänomene, Darstellen und Repräsentieren?

Das Kunstwerk ist vieldimensional. Zwar ist Kunst – in der europäischen Neuzeit – Spaltprodukt im Zerfall der Metaphysik und damit immer gebrochene Instanz von Wahrheit. Gerade wegen der Autonomie der Darstellung – ‘Darstellung’ hier als Metapher für ‘Inszenierung’ – und der jeweiligen Differenzleistungen des Kunstwerks im Hinblick auf die eigenständigen Momente von Darstellung, Darstellen, Dargestelltem und Darstellungsraum etabliert sich aber ein unlösbarer Zwiespalt zwischen dem Wesen der Kunst, Phänomenologie der Phänomenalitäten zu sein⁴⁰, und der begrifflichen Auszeichnung eines Modells „Kunst“, das innerhalb kontingenter Kontexte definiert werden kann. Georg Picht bestimmt das hauptsächliche Anliegen so: „Die Autonomie des Kunstwerkes ist also weder Autonomie des Künstlers noch des Beobachters. Sie ist überhaupt nicht Autonomie eines Subjektes, sondern die Eigengesetzlichkeit eines Phänomens, das die Kraft hat, als transzendentes Phänomen die Phänomenalität von Phänomenen überhaupt transparent werden zu lassen.“⁴¹ Das markiert den Übergang von klassischer high-brow-Kunstphilosophie in eine generellere ästhetisch-technische Medientheorie unter Einschluß artifizierlicher Hochrüstungen der Codes (Design von Kitschfunktionen) und von low-culture.

Es mag deshalb nützlich sein, im Verweis auf Georg Picht noch einmal eine emphatisch begründete Metaphysik am Scheideweg zwischen der artistischen Referenz als Signatur des Kunstwerks und einer formalisierbaren Medialität wenigstens knapp zu vergegenwärtigen. Kunst ist bei Picht ein spezifisch poetologisches Verfahren der Projektion im Kontext „Kunst“. Zwar ist Kunst der Rationalität vorgeordnet, weil jede Vorstellung durch Begriffe nichts als eine Variante der Darstellung und Denken überhaupt ein Modus des Darstellens ist: „Darstellung ist die ursprüngliche Form des Denkens“.⁴² „Deshalb lassen sich auch die tragenden Strukturen des Denkens nur von der Kunst, das heißt vom Wesen der Darstellung her, aufhellen“.⁴³ „Da wir den allgemeinen Horizont von Phänomenen überhaupt als „Welt“ bezeichnen, kann man sagen, daß Kunst, indem sie alles dieses sichtbar macht, die Welthaftigkeit der Phänomene zur Darstellung bringt“.⁴⁴ „Dabei haben die Kunstwerke eine Vorrangstellung. Denn: wenn sie transzendente Phänomene sind, so machen sie die Phänomenalität von Phänomenen überhaupt transparent“.⁴⁵ „Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das The-

ma der Kunst. In diesem Sinne ließe sich dann sagen, das Kunstwerk sei ein transzendentes Phänomen“.⁴⁶ „Kunst ist Darstellung“.⁴⁷ Zwar ist das Subjekt ein offenes System und Phänomenalität die Bedingung seiner Möglichkeit. Aber insofern Darstellung nur als – wie ich sagen würde: medial explizierbares – Verfahren der Projektion möglich ist, mithin als Kunst der Verdeutlichung und nicht als wie immer unbewußt gehaltener, kulturell reproduktiver Mechanismus, kann Kunst prinzipiell in keiner Weise als mythisch oder mythologisch beschrieben werden. Denn jeder Akt künstlerischen Ausdrucks muß die Unterscheidung zwischen dem, was projiziert wird, der Handlung des Projizierens, dem Bildschirm, auf den projiziert wird, und dem auf dem Bildschirm erscheinenden Bild jederzeit und für jeden Moment der poetischen Praxis formulieren und aufrechterhalten können.⁴⁸ Das Spezifische der künstlerischen Darstellung ist, daß sie diese Differenzen, die in der alltäglichen Kultur einfach 'mitlaufen', methodisch, strukturell, intentional, inszenatorisch, phänomenal und reflexiv hervortreten läßt.⁴⁹

**10. Weshalb Phänomenalität und Darstellung nicht reichen.
Bemerkungen zu Aldo Walker und zur Kunst als
Kommunikation und Wirklichkeit**

Wirkungsabsicht, Zufallendes, kairos, der glückliche Moment, die Rhetorik sich erfüllender oder akkurat scheiternder Kommunikation – neben anderen vergleichbaren Kategorien stehen diese Größen im Zentrum der Kunstanstrengung Aldo Walkers, die sich nicht auf den abgezirkelten Bereich der beglaubigten hohen Kunst beschränkt, sondern das gesamte dynamische Feld eines Eindringens auch in indirekte Kommunikation erprobt. Seine

46 Picht, a. a. O., S. 251.

47 Picht, a. a. O., S. 221.

48 Picht, a. a. O., S. 153.

49 Picht, a. a. O., S. 405; zu Picht ausführlicher Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Themenheft 'Selbstfremdheit', 6/1997/1, sowie in: Richard Klein (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53-78.

50 Aldo Walker, Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhaus Zürich 1986, S. 7.

51 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

52 Aldo Walker, Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Zürich 1986, S. 19.

53 Als ob es gelingen könnte, Carnap eine ästhetische Empirie nachzureichen, die prinzipiell jenseits der Trivialitäten des Alltagslebens sich zu bewegen vermöchte.

54 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

Mittel der Kunst sind auch in der Phase einer verstärkten Ausrichtung auf visual design und Werbung identisch geblieben, aber sie wirken nicht mehr ausschließlich auf Kunst hin, sondern richten sich auf die gesamten prägenden Vorgänge lebensweltlichen Handelns im Feld der visuellen Kommunikation. Es geht nicht um Darstellung, sondern um Zugangsweisen und Ergriffenheiten. Walker benutzt Kunst bewußt als Generator und Mediatisierungskraft im Bereich einer Rhetorik der Wirkungen, nicht als Energie zur Verdinglichung von Bildwerken. Kunst ist ihm folgerichtig nicht ein Zeichen für Realität, sondern meint diese selbst unmittelbar, zwar nicht Unmittelbarkeit ihres Seins behauptend, aber in Unmittelbarkeit hinsichtlich dem sich bewegend, was sie ist – insofern reichen die Instanzen der Phänomenalität und des Darstellens nicht, um das Wesentliche der Kunst zu kennzeichnen. „Kunst ist wesenhaft Sprache“⁵⁰, d. h. mentale Vergegenständlichung, nicht Schrift- oder Wortzeichen. Dies aber im weiten Sinne des Handelns mit Zeichen: „Kunst organisiert Zeichen – wie jede Tätigkeit – und folglich ist sie Sprache.“⁵¹ Der heuristische Begriff der Sprache meint immer Formulierung/Formierung von Gedachtem, Konzeptualisierung des Gedankens. „Mitnichten sind Bilder die Vehikel vorformulierten Denkens“.⁵² Denn nur so, in und durch symbolische Formen, sind Erfahrungen überhaupt organisierbar. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d. h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst als Referenz zur Darstellung zu bringen. Denn: Kunst hat als normative Erscheinung ihr Gegenstück nicht in der idealen, sondern in der natürlichen Sprache, d. h. in der Koexistenz von Reinheit und Unschärfe, in einem emphatisierbaren Medium, in dem es nicht nur um Darstellung oder Wahrheit geht. Das ist deshalb von Bedeutung, weil zahlreiche kunsttheoretische Probleme erst durch eine unabgeklärte Fixierung auf die Idealsprache und ihre Autorität für Referenzen aller Art entstehen.⁵³ Mit diesen natürlichen Sprachen verändert sich die Symbolik durch Angewiesenheit auf die gemeinsame Ontologie. Kunst ist also nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit. „Kunst löst keine Probleme, die mit der Welt zu tun haben. Und zwar deshalb nicht, weil sie sich kontinuierlich ihre eigenen Probleme schafft, sich somit von der Wirklichkeit entfernt und überflüssigerweise selbst eine Art von Wirklichkeit erlangt“.⁵⁴ Die wesentlichen Einsichten entwickeln sich – *auch* in der Kunst – als Evaluierungen und induktive Schlüsse. Die sind weder formallogisch noch deskriptiv zu gewinnen. Originell sind Kunstwerke nicht nur kraft Setzung; das wäre nur die Voraussetzung. Originell sind sie, wenn ihre Ursprünglichkeit und ihre gedankliche Kraft nicht im Hermetischen sich verlieren, sondern Aneignungen definieren, zu neuen Formierungen der Erfahrungen provozieren, d. h. als sie selber über sich hinaustreiben und ins rezeptive System mit Entschiedenheit

eingreifen. Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben, da sie ihre eigene gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt. Also geht es ihr nicht um Darstellung, sondern um Wirkung. Kunst setzt sich affektiv, tatkräftig, zuweilen sogar gewaltig oder gewaltsam. Kunst will lebensweltlich, also existentiell wirken. Sie ist Teil des Lebens, Teil der Wirklichkeitskonzepte und anderen Bereichen des Lebens weder übergeordnet noch diesen äußerlich oder fremd. Entgegen den Tautologien der Konzeptkunst, nach denen Kunst nur innerhalb des selbstbezüglichen Systems von Kunst, als analytischer Kommentar zur Kunst selbst betrachtet werden sollte, geht Walker davon aus, daß synthetisch Neues in der Welt ununterbrochen geschieht, die sich nicht gegenüber der Kunst zu rechtfertigen hat und dieser keinen besonderen Erklärungswert im Hinblick auf eine als offensichtliche Tatsächlichkeit gegebene Wirklichkeit zuweist. Daraus folgt eine scharfe Absage an die üblichen Denkfiguren beispielsweise der Avantgarde. „Aus einem Kunstwerk (können) keine erkenntnisrelevanten Schlüsse gezogen werden“⁵⁵, wenn nur vom Prinzip der individuellen Interpretation ausgegangen wird. Kunstgeschichte fungiert dagegen normalerweise als Konventionalisierung des formalisierten Individuellen. Denn mit der konventionell festgesetzten Bedeutung erübrigt sich die Überprüfung der Kunst an der Wirklichkeit, am Tatsachenwissen. Dieses grundiert und reguliert unsere Welt aber insgesamt. Es existiert eine Ontologie und steht nicht zur Disposition der Kunst, diese zu leugnen, sondern nur, sie mit ihren Mittel zu modifizieren und zu transformieren. Denn die Dinge entziehen sich. Was wir Neues über sie sagen zu können meinen, erweist sich als das, was wir über sie schon wissen. Wir sind über die Dinge und ihre uns als Gewohnheit innewohnenden Sprachlichkeiten nicht hinausgekommen.

Kommunikation durch das und im Medium Kunst ist gebunden an die Zeichen der Kunst. Diese fokussieren die Instanz der Kollision von Sittlichkeit und Singularität (d. h. von Allgemeinheit und individuellem Code) nicht mehr in einem romantischen Sinne, sondern in dem einer 'isolierten Selbstbestimmung', durch welche der Bezug auf Anderes möglich wird. „... die korrelierende Begegnung von Ich und Andersheit ist die notwendige Voraussetzung aller wirklichen Erfahrungen und Mobilität.“⁵⁶ Diese Konfrontation

55 Aldo Walker, *Enveloppe / Bild ohne Titel*, in: *lettre d'images par aldo walker*, Zürich 1986, S. 17.

56 Aldo Walker, ebda., S. 31.

57 Aldo Walker, ebda., S. 31.

58 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

59 Medientheoretisch ist für Kunst der Spielbegriff entscheidend und an die Stelle der bisherigen Darstellungstheorien zu rücken.

ist eine Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Es bedarf des Hinaustretens in diesen Widerstand. Dieser Schritt ist einer ins Unsittliche; und das Unsittliche erweist sich als „heuristisches Moment und unsere egozentrische Bewußtseinsveränderung als Erkenntniszuwachs.“⁵⁷ Walkers Interesse an Bildern ist eines am Rätsel, am Unbekannten, am nicht Gewußten und nie Gespürten. Kunst ist, wenn sie im Werk gelingt, singulär überwältigende Erfahrung. Diese aber kann in einer selbstreferentiellen Auffassung von Kunst gar nicht entstehen, da der Evolutionsstand oder Funktionalisierungsgrad der Avantgarde das Unerwartete als Erwartung längst mechanisiert hat und von dort her Überraschungen schlicht nur sind, was sie nicht sind und umgekehrt, womit an die Stelle der unmöglichen Überraschung die sich unentwegt selbst bestätigende, also leere Form des Paradoxalen tritt. Dieses System hat die Ansprüche der Kunst wirksam neutralisiert. „Kunsthafte Kunst langweilt deshalb, weil mich die Kunsterfahrung um das Abenteuer des Geniestreichs beraubt. Das Unerwartete entspringt nicht einer Schlüssigkeit vermittels Regreß auf Traditionen der Kunst. Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“⁵⁸ Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft. Die Verantwortlichkeit für beliebige Setzungen ergibt sich aus / bemißt sich an den Kontexten, die wirklich machen, was möglich ist.

Ein Bild ist nicht ein Satz, sondern unbedingte Erscheinung dessen, was es zeigt, erweist, eröffnet. Von daher liegt für Walker immer wieder eine radikale Kritik an den Utopismen der konkreten Kunst nahe, welche Kunst instrumentalisieren als Medium von und für Referenz. Kunst wirkt jedoch, so Walker, nicht über Denotation, sondern über Konnotationen, d. h. unkalkulierbare Vielfältigkeiten. Nur je sich situierende aktuelle Reflektion erschließt über den affektiven Eindruck des Werkes hinaus dessen Besonderheit. Bedeuten – Beschreiben – Zeigen ist die entscheidende Trias der Ins-Werk-Setzung. Die Instrumentierung der rhetorischen Effekte hat nicht mit analytisch isolierbaren Bedingungen der Herstellung von Werken zu tun, sondern vorrangig mit dem Zeigen, den Gesten und Ritualen, den Rahmenbildungen lebensweltlichen Handelns. Die Autonomie des Zeigens, die Geste im Bild funktioniert nahezu immer konnotativ, also rhetorisch und nicht als Darstellung. Die Bedeutungen sind im Flusse. Deshalb reicht der Symbolbegriff nicht aus. Dieser verfestigt, was sich bewegt, macht zu Ikonen, was Indizien und Indexikalitäten sind. Gegen Umberto Ecos Theorie wendet Walker denn auch folgerichtig ein, daß Codifizierung keine Wahrheit ist, keine feststehende Form, sondern ein Prozeß und ein Spiel.⁵⁹ Die Welt ist undurchschaubar. Für Walker gibt es kein Bedürfnis, die Welt zu hinterfragen. Wirklichkeit gilt ihm unbefragt. Kunst ist nicht die Sphäre einer exklusiven Poesie, auch der common sense hat Poesie und Komplexität,

wenn auch sein Sprachspiel ein anderes ist als das sogenannte hochkulturelle, und zudem auch unterschiedlich codiert. Da die soziale Auflösung von Verbindlichkeiten eine evidente, jedoch keineswegs durch Kunst erzeugte Tatsache ist, bedarf es – z. B. gegen Richard Paul Lohse gesagt – keiner künstlerischen Anstrengungen zur Reparatur. Eine Legitimation dafür besteht nicht. Das Abenteuer ist keine Geste, sondern eingebettet in die Welthaltigkeit durch Gemeinsinn und Erfahrungen. Es gibt nicht einmal in den Wissenschaften für jeden Schritt eine valide und solide Logik der Forschung. Oft dominieren irreguläre, intuitive Prozesse, Formen der Setzung, des Versuchs, d. h. einer im Zeichen des Irrtums, der Abduktionen und Rückversicherungen stehenden Heuristik.⁶⁰ Analog gibt es keine Logik der Schöpfung, sondern nur die immer schon im Zwischenraum stehende Kette der Mediatisierungen und Medialisierungen, die je momentane und aspektuale Verbindung von Effekten, Techniken und Zeichen.

Nicht der symbolische Anspruch, nicht Materialität oder Technik sind dasjenige, was Kunst von der visuellen Präsenz, der Mediatisierung normaler visueller Kommunikation und der Visualisierung kraft neuer technischer Medien unterscheidet, sondern die spezifische Verwendung so bestimmter Zeichenmodelle: im Falle der Kunst handelt es sich um komplexe Verbindungen von möglichst wenigen redundanten mit möglichst vielen noch nicht determinierten Signifikanten innerhalb hochinformativer Codes. „Der Schatz der Kunst ist die intellektuelle Einbildungskraft, nicht die Kultiviertheit und der Geschmack“.⁶¹ In der technischen Mediengesellschaft wirken Zeichenprozesse immer unmittelbarer auf die Lebensformen ein – und diese Unmittelbarkeit im Wirkungsanspruch ist es, nicht das Niveau von Vermittlung oder der Streit der Codes, was das Techno-Imaginäre zu einem potenten Konkurrenten der Kunst hat werden lassen, aber auch zu einer erweiterten Materialbasis ihrer Intervention und damit Regenerierung ihres Repertoires beigetragen hat.

60 Vgl. die noch immer brillanten Ausführungen von Ernst Mach, Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Darmstadt 1991 (unveränderter reprografischer Nachdruck der 5., mit der vierten übereinstimmenden Auflage, Leipzig 1926); aber auch die wissenschaftstheoretischen Thesen von Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. 1967; ders., Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt a. M. 1978.

61 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

11. Die Welt des Dazwischen in spezifischer Weise. Poesie des zweiten Blicks / Erste Schlußfolgerungen und Perspektiven

Die Zeichen der Kunst, die sich in dem so skizzierten Medium des Bildes der Kunst bewegen, erfordern also zwingend einen zweiten Blick. Der erste konfiguriert Gestalt, Wahrnehmung, Darstellung, Repräsentation, Denotation, Referenz. Der zweite erzeugt eine Bewegung, leistet einen nochmaligen Durchgang, und generiert Bild als Medium, als Darstellung von Differenz und als Differenz von Darstellung, Ausdruck, Sprache, die jedes Bild auch ist, generiert also auch das Bild des Bildes und die Bestimmungen von 'Medium', die in das Bild und nicht einfach in die Kommunikation eingeschrieben werden. Der zweite Blick verschärft das Bewußtsein des Nacheinander, der Sukzessionen. Zunächst wird nichts gesehen, geschweige denn herausgebildet. Nochmals sei an Beckett/Godard erinnert: „Mal vu, mal dit“. Der Blick wird Zweitheit, verläßt den primären Funktionsraum. Das Imaginäre ist nicht nur Einheit von Blick und Welt, sondern auch von deren Unterscheidung. Das Imaginäre entsteht isoliert an dieser Schnittstelle des zweiten Blicks, der Gestaltfindungen, dem kein erster in unschuldiger Weise vorangeht. Zweitheit ist begriffliche Qualität, nicht numerische Feststellung. Unterscheiden heißt, Körper als Bilder isolieren. Darstellen der Zweitheit heißt, das erste Bild zum Verschwinden zu bringen.

Was ist ein Bild? *Ein* Bild? Wie verhält es sich zu (den) vielen Bildern? Durch die Mediatierungsleistungen der Kunst werden ständig neue Verknüpfungen geschaffen. Und zwar gegen innen wie gegen außen, auf der Ebene der poetischen Praxen wie des Diskurses. Vorgeschlagen sei demnach, als Fazit, nicht ein instrumentell-kommunikativer oder physikalisch-technischer, sondern ein inszenatorisch-rhetorischer und epistemologisch-symbolischer Medienbegriff. Der physikalisch-technische und instrumentell-kommunikative Medienbegriff ist untrennbar mit den Ursprungs-Suggestionen von Material- und Werktreue verbunden. Das In-Szene-Setzen erscheint mir gegen solche Verführungen als das entscheidende, jederzeit artifizialisierende Faktum. Er integriert alle Faktoren und Momente, die den Anfang wie den Fortgang der Verknüpfungen des Hervorbringens und des Rezipierens von Kunstwerken ermöglichen und die Rückwirkung von 'Kunst' auf die Werke artikulieren, jene der Werke auf die 'Kunst' regulieren. Kunst erscheint dann selbst als Schnittstelle und Weise der Betrachtung der Kunstwerke. Das könnte ihre zentrale medientheoretische Valenz sein. Natürlich ist eine so gewandelte Sichtweise, Forderung oder Mentalität durch zeitgenössische Bewegungen, durch avancierte Entwicklungen der letzten 20 Jahre geprägt, auch wenn sie nicht dem Material der Künste entspringt, das hier nur der verdeutlichenden Darstellung dient, sondern seit langem ihrer tieferen sozialen

und philosophischen Begründung innewohnt. Es geht nicht um einen abstrakten Streit von Kunst versus Unterhaltungselektronik oder Militärtechnologie, sondern um ein exklusiv durch und als Kunst geschärftes Bewußtsein für Fragen des Mediums, die natürlich durch die Erprobung von immersiven environments geschärft worden sind, auch wenn diese allzu oft nur als Tarnkappen für militaristische Logistiken und triviale Sensationierungen dienten. Die Antworten auf solche Provokationen müssen also nicht die sein, die sich für die Kunst verbindlich durch einen aus anderen Interessen abgeleiteten Diskurs zu ergeben hätten – beispielsweise dem einer so emphatisch gefeierten totalen Unbedingtheit des eigenen Willens. Wird Kunst zum Erleben instrumentalisiert, so verfällt Lebensgestaltung zur bloßen Machtfrage, wie die Mittel zur Durchsetzung des Selbst, wie die totale und total beanspruchte Willensfreiheit als Naturrecht einer willkürlichen, widerstandslos ihren Erfolg garantierenden Entscheidung organisiert werden können – Herrschaft über den selbst herbeigeführten Ausnahmezustand mit allen historischen Implikationen. Technologisierungen der Kommunikationsmedien, Umschichtungen im Verhältnis von nah und fern, Körper und Geist, Sehen und Handeln, Repräsentation und Inkorporation⁶², systemtheoretische Kopplungen und manches mehr sind weitere Momente eines wachsenden Einflusses gegenwärtiger Entwicklungen auf ein medientheoretisches Interesse an der ästhetischen Reaktionsbildung des Erlebens und ihrer Transformation in den Künsten. Das Techno-Imaginäre gibt jedenfalls Aufschluß über Fragen der Imagination generell und markiert einen gewandelten Ort des Redens über Kunst. Dieser Ort des Redens über Differenzen ist, was eine Zusammenführung von Kunst- und Medienentwicklungen sinnvoll erscheinen läßt. Insofern trägt das Techno-Imaginäre nicht nur zur Veränderung der

62 Dies eine unbedingte Leistung der digitalen Technologien auf der Basis des binären Codes.

63 Auch wenn es dazu erst noch des entschiedenen Umbaus der linearen Entwicklungsgeschichte zu einem Dispositiv stetiger Durchkreuzungen und Neuverbindungen diverser Praxen ebenso bedarf wie der Entwicklung einer anarchäologischen Geschichte des apparativ ermöglichten Visionierens von der Renaissance bis zu Kino und VR; vgl. dazu Siegfried Zielinski, *Supervision und Subversion: Für eine Anarchäologie des technischen Visionierens*, in: *Konturen des Unentschiedenen, Interventionen 6*, Basel, Museum für Gestaltung Zürich, Frankfurt a. M./Zürich 1997, S. 173–188.

64 Unbesehen der Frage, ob diese Auffassungen die ikonodule oder ikonoklastische Haltung bekräftigen oder gar ein Über-Setzen in den Zwischenräumen ihrer Ambivalenzen ermöglichen, mithin die eine wie die andere Position, als ineinander verstrickte, voneinander unlösliche bezeichnen, füge ich diese und die im folgenden noch zitierten Sätze aus dem Vortrag von Marie-José Mondzain, *Krieg der Bilder, Krise des Urteils: die byzantinische Moderne*, in: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 103–119, hier: S. 115, an.

Materialität der Kunstwerke und den Methoden ihrer Entwicklung bei, sondern auch zur Schärfung der tradierten Gegenstände, die im Licht eines aktuellen Interesses als durch selektive Methoden bestimmte und also beschränkte neu erkannt werden können. Umgekehrt hüten die Zeichen der Kunst und eine Theorie von den Medien der Künste davor, jede technische Innovation in der Manipulation des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk als genuine Erfindung oder gar als Beweis für eine monofaktoriell technologisch bedingte Umwälzung der Künste anzusehen. Als solche Medien der Künste nenne ich summarisch, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann:

- Perspektive als medialer Apparat,
- die Elementarisierung einer visuellen Syntax (bildnerische Grammatik),
- visuelles sampling.

Solche Medien der Künste, zugleich Medienparadigmen für eine Theorie der bildenden Kunst, entwickeln sich zunächst mindestens teilweise als autonome, inventive Praxen, welche spätere, epistemisch wie empirisch systematisierbare Erkenntnisse/Denkformen vorwegnehmen. Aus der epistemologischen Analyse der In-Szenierung der Zeichen der Kunst folgt eine mediale Schärfung des untersuchenden Instrumentariums. Kunst, Bild, Zeichen, Medien bilden – als Chiasmus dafür prädestiniert – eine Schnittstelle, ein interface für die nicht nur aus den Praxen der Künste oder der Technisierung des Kunstwerks, sondern auch der Redaktion und Re-Artikulation von Kunsttheorie und -geschichte hervorgehenden neuen Konturen einer Bildtheorie, die durch Vertiefung ihres kunstgeschichtlichen Zweiges wesentlich gewinnen kann.⁶³ So lassen sich die Tradition und die Innovation der Kunst, der interne und der externe Blick, die innere Qualität und die externe Provokation selbst als ein Medium der Beförderung der Kunstentwicklung denken. Wenn dafür nur *eine*, exklusive Maxime angeboten werden könnte, dann würde ich folgende Formulierung wählen: Das Bild der Kunst ist immer und wesentlich mehr und zugleich anderes gewesen als die Gegenwart eines abwesenden Dinges oder die Repräsentanz des verborgenen Sinns. Hätte ich eine *zweite* Formulierung zusätzlich frei, würde ich so ergänzen: Kunst ermöglicht das Offenhalten der Frage an Bilder als auf besondere Weise explizite und spezifische, nämlich differentielle Denkformen. „Der Kunstgenuß ist keine Lust am Sehen irgendeines Dings, sondern der Genuß der Zirkulation begehrender, endlos schweifender Blicke“. ⁶⁴ „In der Kunst geht es nicht um die unmittelbare Sichtbarkeit, das Erzählerische oder die Genauigkeit der Information, sondern vielmehr um die Vermittlungswirkung des Gegenstandes zwischen dem Blick des Betrachters und dem des

Schöpfers.“⁶⁵ Diese Vermittlung ist nicht eine einfache Mediatisierung. Denn Bilder bezeichnen seit langem, vielleicht seit ihrer Erfindung als neuzeitliche Kunst in Europa den Ort der Krise. Sie artikulieren, was sie selber erleiden und was sie prägt: Risse, Brüche. Ihre Radikalität zielt nicht mehr nach auf Utopia, sondern auf Heterotopologien im Sinne von Michel Foucault, auf radikale Einsprengung und Andersheit. Sie halten nur als und durch Krisen Intensitäten offen, die sie unentwegt neu verknüpfen und wieder trennen. So rühren die Bilder als Formen zuletzt und neu von Gesten her, die nicht mehr im Modell des Ins-Werk-Setzens verstanden werden können, sondern für die gilt: Jedes Kunstwerk erwächst wie ein unvorhersehbares Ereignis. Ein solches Projekt der Intensitäten und Diversitäten ist ein viel versprechendes medientheoretisches Modell für die alte wie die neue oder neueste Kunst.

65 Marie-José Mondzain, ebda., S. 116.

Die Kunst und die Werke

Eine nominalistische Theorieskizze

Generalisierende Aussagen über Kunst sind ebenso riskant wie der Verzicht darauf unbefriedigend. Bestimmungen der Kunst, es versteht sich, bezeugen eine längst nicht mehr haltbare philosophische Attitüde, die sich, um sich vor dem Ansturm der wirren Mannigfaltigkeit nicht nur des Unterschiedlichen, sondern wohl mehr noch des Divergenten und Heterogenen abzuschotten, kategoriale Einheitlichkeit bloß einbilden mochte. Umgekehrt läßt sich solcher philosophischen Projektion so leicht nicht entgehen: das Wähnen eines *dieses-da* als eines Konkreten stilisiert nicht bloß gemäß eines Hegelschen Verdikts die Selbstverblendung des Einzelnen-Isolierten als Substantielles, sondern blendet die Bedingtheit des Singulären als eines durch die Kontexte des Verweisens, das Zusammen-Wachsen (*con-crescere*) mit dem durch es Bestimmten und es als einzelnes Bestimmenden aus. Beides, generalisierende Kategorisierung und singularisierende Phänomenologie, erscheint in einem symmetrischen Sinne als unzureichend. Philosophische wie kunstgeschichtliche Methodologien haben ihre Plausibilität weniger in ihrer Sache als in einem selektiven theoretischen Blick, der durch das auszuschließende Monströse, durch Negation und Opposition bestimmt bleibt. Die Suggestion des einzigartigen und unvergleichlichen *dieses-da* des einzelnen Werkes bleibt zuletzt derjenigen Verallgemeinerung verhaftet, die sie im Namen des Einzigartigen zu vermeiden versprochen hat: des Feldes der Werke, ihrer Regulierung durch eine kulturell leitende Semantik, die Institutionalisierung des Diskurses, die durchgängige Bestimmtheit gustativer ästhetischer *Valours*, an denen sich gleichsam rituell behauptet, was, vorgeblich singulär, für deren Evidenz einzustehen hat. Die Projektion einer philosophischen Bestimmtheit von *Kunst generell* wiederum ist nicht bloß empirisch leicht zu widerlegen – beispielsweise im Hinblick auf das Verhältnis von Stil, Manier, Epoche oder im Hinblick auf die konzeptuelle Bindung von handwerklicher, mechanischer Kunst an symbolische Information, von Kunst-Autonomie an die Codierung von *schön* versus *häßlich*. Auch prinzipiell kann sie nur als durch Didaktisierung und moralische Veranschaulichung vollzogene

Kompensation rigide abgewerteter Erkenntnisvermögen verstanden werden. Und das heißt eben: durch singularisierende ästhetische Beispiele angezeigte Projektion. Das Einzelne steht als Singularität im Verweisungszusammenhang des Allgemeinen, das sich als Konstellation der je bestimmenden Individualitäten an sich selber und aus sich selbst heraus erhärtet. Die Illustrativität der Philosophie im Einzelwerk und die Generalisierung der ästhetischen Erwartung in der künstlerischen Singularität sind die unzertrennlichen Zwillinge einer Auffassung von Kunst, die mit der intentionalen Unterscheidung der Selbstverständlichkeit des Kunstwerks von der Explikationsbedürftigkeit seines Ereignisses durch Kategorien auf die bürgerliche Kultur generell verweist, welche die spezifischen künstlerischen Erkenntnisvermögen nur als periphere Ausgleichsmomente einer szientistisch instrumentalisierten und entzauberten Welt anzuerkennen vermag. Diese Anerkennung verbirgt nur nordürftig den Skandal des Ästhetischen, der doppelt erscheint: als unerbittliche Notwendigkeit sinnlicher Erfahrung, ohne welche Denken leer bleibt, und als kognitive Konzeptualität des Visuellen an den Erscheinungen, als interne Kategorialität des Nicht-Kategorialen, vermeintlich rein empirisch Vorkommenden. Die Autonomie-Konzeption der Kunst in der bürgerlichen Kultur, die durchgängig von der Utopie zivilisatorischer Selbstmodellierung bestimmt ist und deshalb mit Emphase die sensuelle Dimension der Dinge, die Verführungskraft der Erscheinungen, die Anmutungspotentiale v.a. der Kunst zurückweist oder durch moralische Selbst-Formung zu bändigen beabsichtigt, ist vollkommen bestimmt durch diese Funktionalität des Nicht-Funktionalen. Die Kunst des Bürgertums konnte ihr Recht auf Autonomie nur durch die heteronome Bestimmung ihrer Funktionalität im Rahmen einer alle Ausdrucksmomente unter Exemplifizierungs- und Temporalisierungszwang stellenden Kultur erhalten. Wenn die Überzeugung von der kategorialen Indifferenz der Natur als Rohstoff und Ausgangsbedingung als eine eigentliche philosophische Konzeption gelesen wird, deren sozialpsychologische und mentalitätsgeschichtliche Ursprünge in der universal ausgerichteten kognitiven Neutralisierung des Kontingenten auszumachen sind, dann bezeugen und reproduzieren die ästhetischen Legitimationsformen der Kunst – Selektionsmechanismus im Diskurs von *häßlich* versus *schön*; sinnliches Er-Scheinen der Idee; Formbestimmung des Allegorischen; Moralisierung der Metonymien – den permanenten Formbedarf des Geistigen gegen die auf Schritt und Tritt sich aufdrängenden Tatbestände des Diversen und Heterogenen. Die kunsttheoretische Fixierung auf Singularität und die philosophische Transformation einer als minderwertig erachteten *aisthesis* zu einer für wahre Moral geschmackvoll komponierten Ästhetik des Kunstwerks erweisen sich nicht bloß in ihrer Strategie, sondern mehr noch in ihrer strukturellen Verwiesenheit als durch kulturelle Arbeitsteilung entstandene Bereiche,

die auf einer theoretischen Ebene immer als heteronome Signifikanten gelesen werden können. Das *Signifikat Philosophie* und das *Signifikat Kunst* werden in oppositioneller Schematisierung unaufhörlich durch die Signifikation zweier Welten reproduziert. Solange eine Welt szientistischer Universalität gegen eine anomale Welt drohender Einzelfälle steht, solange erzeugt eine ideale Sprache im Sinne einer wahrheitstheoretisch adäquaten Konstruktion der Sachverhalte ihren Selbst-Widerspruch, die poetische Deregulierung, gerade durch interne Ausgrenzung. Die Exklusion des Vagen und Undeutlichen versucht, die Substantialität eines aus anthropologischen Gründen nicht der Identität mächtigen Denkens durch Projektion übergreifender Geltungsbereiche zu retten. Die Konsequenzen lassen sich leicht benennen: es ist gerade die zum probabilistisch unverbindlichen Spiel verharmloste Kunst, die eine vernichtende Spiegelfunktion gegen den instrumentellen Druck eines erfahrungsimmunen Denkens übernehmen kann, gewissermaßen gerade wegen der Radikalität ihrer Harmlosigkeit. Die Forderung nach utopischer Deregulierung und operativer Politisierung der Kunst nähme dieser ihre Radikalität genauso wie die Beschwörung eines prinzipiell selbstgenügsamen Kunstwerks. Im landläufigen pseudo-kunsttheoretischen Diskurs der Gegenwart hält sich als Feindbild deshalb hartnäckig, was Mukarovsky schon vor Jahrzehnten als gegenstandslos nachgewiesen hat: daß die Verwiesenheit der Signifikate der Kunst auf die bewußten oder unbewußten mentalen Gehalte einer Kultur für Kunst einzig durch die Autonomie ihrer ästhetischen Zeichen konstituiert werden kann, was bedeutet, daß man von Kunst immer zugleich im Sinne der Autonomie wie auch einer Perspektivität ästhetischer und künstlerischer Erfahrungen *im Hinblick* auf Gesellschaft spricht.

Die beschworenen Unsicherheiten und Gefahren des Denkens an der Grenze zur ästhetischen Willkürlichkeit und sensuellen Anomalie sollen dem Verstand innerhalb seines rationalen Territoriums apodiktische Ein-Eindeutigkeit sichern. Bedenkt man jedoch, daß Verstehen immer das Anerkennen der Bestimmungsmacht von Grenzen beinhaltet, dann ermöglichen gerade die Grenzen die kritische Reflexion sowohl einer kategorialen Vernunft wie einer moralisch disziplinierten Kunst. Solch' Grenz-Spiegel des Denkens wirft das verführerische Licht bloß apodiktisch und nominalistisch, vor-empirisch projizierter Klarheit auf seinen eigenen Bedingungsgrund zurück. Solange nicht die Metaphorologie – die Macht der Phantasie als nicht-ikonischer Bezug zwischen Signifikat und Signifikant, als post-konventionelle Symbolik, als entschiedenes Bestehen auf dem vereinzelt und freigesetzten Signifikanten, als poetische Bildung einer permanenten Ambivalenz der ästhetischen Codes – als Prinzip, ja sogar als Grundbedingung von Rationalität des Denkens – des Denkens des Denkens wie des Denkens der Kunst –,

solange nicht das Bild als durch Verletzung der Eindeutigkeit und durch den Verlust einer harmonischen Welt bedingtes erkannt wird, solange wird die Provokation singularer Kunst wie die des Undeutlichen und Vagen, wird ein Sich-Entwerfen und die Rationalität der nicht-homologen, dispersiven und distributiven Metapher durch die territoriale Behauptung vermeintlich oppositioneller Begriffspole verdrängt, unklar, verschoben, zuletzt gar verborgen bleiben. Daran ändern weder die heutige massenkulturelle Attraktivität und Verwertung der Kunst etwas noch die besonders in den 1980er Jahren grassierende Konjunktur eines ästhetischen Denkens, das sich zum ultimativ neuen philosophischen Paradigma erklärt, das jedoch letztlich nur der Selbst-Banalisation seiner Tradition geschuldet ist, ohne sich zum Abschied von der moralischen Selbst-Instrumentalisierung und zur Freiheit amoralischer Intensität, zum Bösen als dem Prinzip absoluter Präsenz und zur Annullierung bezugslos gewordener Zeitmodalitäten jenseits des Gegenwärtigen, durchzuringen.

Ich möchte hier zwei aufeinander verweisende Thesen vertreten. Zum einen, daß die Singularisierung der Kunst ein Reflex nicht so sehr ihrer historischen Entwicklung als vielmehr der Konzeptualisierung ihres Diskurses ist. Und – im Sinne einer historischen Ableitung und Aktualisierung dieser These –, daß die seit dem Kampf gegen *conceptual* und *minimal art* rigide vollzogene Zentrierung der Kunsttheorie aufs einzelne Werk ein nicht durchschaubarer Abwehr-Reflex der Kunsttradition gegen die Provokationen durch das Techno-Imaginäre, durch die Mediengesellschaft und gegen den Verdacht von Indifferenz und Polyperspektivität darstellt. Diese Thesen sind im gegenwärtigen Kontext natürlich nicht im Sinne eines Beweises zu erhärten. Sie sollen deshalb als heuristische Evaluation gelten und als Vorbereitungen für eine nachtraditionale, post-gustative und gegen-subjektivistische, nicht mehr auf die Dogmen der philosophischen Ästhetik und ikonographischen Kunst-Exemplarik fixierte Theorie der visuellen Kommunikation entwickelt werden. Nach der ethnomethodologischen Erörterung eines hauptsächlichen Interpretationsproblems der Kunst und ihrer Werke (1) entwickle ich Konturen eines Kunstbegriffs im Hinblick auf ästhetische Grenzüberschreitungen, beispielsweise zum Techno-Imaginären hin (2), und plädiere für einen aus der Notwendigkeit des externen Beobachters begründeten Nominalismus (3). In ihn münden einige Vorüberlegungen zu einer angemessenen Theorie des Verhältnisses von Kunst und Sprache – verstanden als erkenntnistheoretisches wie gleichermaßen als Problem der Kunst.

1 Claude Lévi-Strauss, *Die Luchsgeschichte. Zwillingsmythologie in der neuen Welt*, München/Wien 1993, hier besonders S. 208 ff.

1. Zur Methodologie der Kunst-Interpretation

In seiner Analyse der Zwillingsmythologie in der neuen Welt, „Die Luchsgeschichte“¹, reflektiert Claude Lévi-Strauss das Verhältnis von Bedeutung und Struktur des Mythischen in genereller Weise. Dabei geht es nicht allein um das Verhältnis von Bedeutung und Sinn, anders gesagt: von Denotation und Repräsentation, sondern mehr noch um die Frage, welche Aussagekraft dem Mythischen eignet, da es doch gänzlich aus der Mythologie als einer vorausgesetzten umfassenden Erzählstruktur hervorgeht. Damit ist eine Krise der ethnologischen Repräsentation angesprochen, die in unserem Zusammenhang problemlos mit der Krise der kunsttheoretischen Signifikanz vertauscht werden kann. Wenn nämlich der Mythos – oder eben: das einzelne Kunstwerk – seine Kraft erst im Rahmen einer allgemeineren Mythologie, eines Weltbildes – oder eben: einer etablierten Semantik von Kunst – entfaltet, dann hängen semantische Dichte, signifikative Kohärenz und Bedeutungsreichtum der mythischen Erzählung davon ab, daß seine Singularität mit der Gesamtstruktur der Mythologie unentwegt verbunden werden, anders gesagt: seine Repräsentation als Leistung der allgemeinen Mythologie aus dieser stetig und bruchlos hervorgehen kann. So verwandelt der Mythos Struktur in Erzählung, und es bewährt sich zugleich an seiner Singularität die Funktion des mythologischen Weltbildes. Das bedeutet für die ethnologische Repräsentation nun interessanterweise keineswegs die Trennung von Gehalt und Diskurs, von Signifikanz und Funktionalität – wiederum parallel dazu in der Kunst: die Abspaltung einer hermetischen, aber prinzipiell unerschöpflichen Erfahrungswelt des singulären *Kunstwerks* von einer generativen Struktur von *Kunst*, die verallgemeinert auffängt, was jenes an existentieller Genauigkeit ermöglicht –, sondern gerade umgekehrt eine doppelte Permanenz von Mythos und Mythologie. Der einzelne Mythos geht ununterbrochen aus der allgemeinen Mythologie hervor, wie umgekehrt der mythische Diskurs, als Erzählung wie als Text, als Repräsentation wie als Rekonstruktion, über sich selbst hinaus- und auf eine singuläre Erzählung verweist. Das gilt noch dort, wo der konkrete Mythos die Grenze der Mythologie bildet und umgekehrt die allgemeine Mythologie den konkreten Gehalt des einzelnen Mythos verklärt und zugunsten einer Meta-Erzählung funktionalisiert.

Heute wird eine solche innere Verwobenheit von mythologischer Vernunft und mythischer Intensität als Paradigma künstlerischer Erfahrung auch für Erkenntnisprobleme vermehrt attraktiv, weil die Wissenschaften zunehmend von der finalen Erwartung eines abschließend plausiblen, deterministisch evidenten, selbstgenügsamen Mythos voller absoluter, klärender Bildkraft beseelt sind. Ob das die linguistische Struktur des Lebens, der Anfang der

Kosmologie oder die Auto-Poiesis des Nervensystems – neologistische Umformulierungen der alten erkenntnistheoretischen Hauptfragen nach: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit – betrifft: der scientistische Diskurs befindet sich geradezu hysterisch auf dem Sprung ins jeweils nächstliegende mythische Bild. Wenn Lévi-Strauss die singuläre Bedeutung des einzelnen Mythos mit seiner Abspaltung von der allgemeinen Mythologie in eine direkt-proportionale Beziehung setzt, dann zielt er nicht auf einen Hermetismus des Singulären, sondern meint ein durch wechselseitige Beschränkung vertieftes Bedingungsverhältnis des einen durch die andere. Die exklusive Repräsentation des Hermetischen ist Bedingung einer strukturellen mythischen Allgemeinheit. Die Mythologie geht aus dem Mythos hervor wie der Mythos aus dem mythologischen Diskurs. Das Geflecht der Mythen ist keine Abstraktion der Form aus einer Fülle von erzählbarem Einzelnen, sondern die innere Konstruktionsbedingung des Singulären, Spur seiner vorformenden Selbsterfahrung, die ihm Kontur als Einzelnem gibt. Das kann leicht auf das Verhältnis von Kunst und Kunstwerk übertragen werden: die Sprache der Kunst geht aus der vorformenden Spur der künstlerischen Singularität hervor; Kunsttheorie ist in jedem Falle ein internes Moment der künstlerischen Produktion; das reflexive Potential der Kunst folgt unbedingt einer bipolaren Struktur, in der nicht ein allgemeiner Nominalismus der Epiphanie des Einzelnen vorherginge oder durch diese blamiert würde, sondern beide äquivalente Dimensionen und Fokussierungen symbolischen Handelns darstellen – mit dem Brennpunkt *Kunst* als Irregularisierung aller gesetzten Kommunikationsformen, Kategorien, Begriffsbestimmungen. Diesem Befund eignet ein besonderes Gewicht, weil er der Auffassung von der Identität von Sprechen und Denken ebenso widerspricht wie einer tief verankerten genealogistischen Überzeugung von der ebenso stetigen wie linear aufbauenden Entwicklung sich operativ und funktional verallgemeinernden mentalen Schemata. Einer weitverbreiteten Auffassung zufolge gilt das konkrete Einzelne als das Tiefere, Frühere und geht der Fähigkeit zur Verallgemeinerung sachlich und historisch voraus. Von der Krise der ethnologischen Repräsentation, die mit einer allgemeinen Theorie auf das Einzelne zugeht, das sie solange durch Verknötungen anreichert, bis sich die konkreten Unterschiede in einer allgemeinen Struktur auflösen, läßt sich lernen, daß beides, Singularität und allgemeiner Nominalismus, funktionelle Antriebskräfte eines umfassenden symbolischen Weltverstehens sind. Ihm fallen Mythos und Mythologie deshalb als Einheit von Intensität und Reflexivität zusammen, weil ohne die Selbstvergewisserung oder Selbstwahrnehmung des Mythologischen die Erzählung nicht das leistet, was sie immer zu leisten hat: neben der Suggestivität einer durch die Erzählung funktional enthobenen und de-instrumentalisierten Zeit – Zurücktreten der Welt der Zwecke in ein eigenes poetisches

Reich des bannenden Hörens – die für die Zuhörenden mit absoluter Geltungswirklichkeit sich vollziehende objektive Erklärung des Erzählten, Auseinandergelegten. Das Mythische existiert nur kraft der in ihm implizit zugänglichen allgemeinen Mythologie. Umgekehrt ist die allgemeine Mythologie nichts als die Explikation dieser vorformenden inneren Struktur mythischer Erzählung. Deshalb weitet das Mythische sich zum Netz, das alles umfaßt, ohne noch irgendetwas zu bedeuten oder zu sagen. Und deshalb kann der einzelne Mythos seine genaue Bedeutung durch Abspaltung von seiner inneren Struktur, durch Begrenzung entfalten, so daß zuletzt der entfernte Blick des Ethnologen mit der Erzählung selber zusammenfallen kann – eine Komplizenschaft zwischen Mythologen und kritischem Mystiker, die Lévi-Strauss sichtlich begeistert. Je umfassender die Rekonstruktion der Mythologie, um so inhaltsvariabler und, je nach Blickwinkel, inhaltsindifferent der einzelnen mythischen Gehalte, die sich nunmehr als Knotenpunkte darstellen lassen, wobei jeder Knotenpunkt eine universale Verzweigungsmöglichkeit in dem Ausmaße darstellt, wie von singulären Unterscheidungen abgewichen wird, wie der einzelne Mythos zum Bezugspunkt anderer Mythen wird. Je enger der Blick auf die erzählende Bedeutung gerichtet ist, um so impliziter wird die allgemeine Mythologie, die sich aus ihren Zusammenhängen in sich selbst und in ihre Singularitäten zurückzieht.

Weshalb diese Ausführungen für einen analytischen Blick auf die Kunst? Weil aus den methodologischen Überlegungen des Ethnologen keineswegs die nominalistische Wertlosigkeit einer durch Verallgemeinerung diagnostizierbaren Theoriegefährlichkeit zu folgern ist, sondern eine höherstufige symbolische Äquivalenz von Inhalt und Funktion. Man kann sich das leicht durch die sich umgehend als unsinnig herausstellende Frage klarmachen, ob die Kraft des Mythologischen sich einzig als Gehalt des Mythischen, d. h. aus der Sicht des immanent Abgesonderten, ergeben sollte. Unsinnig ist die Frage deshalb, weil die in ihr zur Verwendung gelangenden Kategorien eine *contradictio in adjecto* darstellen. Denn singular wird der Gehalt des Mythos einzig durch eine solche Singularitäten als spezifische Erkenntnisleistungen beschreibende Mythologie. Der Mythos ist an sich selber immer dann mythologisch, wenn die Kategorie des Mythischen ins Spiel kommt. Nur die Divergenz zwischen einem universalen mythologischen Netz und den singulären Mythen, zwischen Bedeutung und Sinn, Geschichte und Diskurs, Ästhetik und Kognition, Erzählen und Erkennen zu beschwören, reicht gerade dann nicht hin, wenn dies aus der geliebten Perspektive des einzelnen Mythos geschehen soll. Diese Perspektive ist sekundär und will doch immer vorherrschende Geltung als Exklusivität einer noch nicht verzeitlichten, apodiktischen, sich offenbarenden und unumstößlichen Mythologie beschwören – und wird gerade durch den isolierten Mythos zur mythologischen Mystifi-

kation. So hängt die Dekretion des einzelnen Gehalts, der mythischen Erzählung, von der Knüpfung des mythischen Netzes ab. Analog zu den Kunstwerken kann als Mythos nur erkannt werden, was den Bedingungen und der Struktur der Mythologie zu unterliegen in der Lage ist. Mythos und Kunst haben gemeinsam die Flüssigkeit, sei's der ästhetischen, sei's der mythischen Formen. Entsprechend gilt für ethno-mythologische wie kunsttheoretische Repräsentation: je mehr das Darstellungsfeld erweitert, der Blick selektiv bemächtigt wird, um so komplexer wird das Netz, in dem sich Codes und Rhetoriken, Bezüge und Objekte kreuzen. Das Netz der Objekte wird zunehmend, parallel zum wachsenden Komplexitätsgrad, identisch mit seiner theoretischen Struktur. Jede Stelle, jeder Knoten kann mit weiteren Stellen und Knoten verbunden werden, alle Beziehungen mit beliebigen anderen Beziehungen auf einer nächsthöheren Ebene der Konzeptualisierung verbunden werden, so daß zum Schluß – je nachdem, welche Kategorien ins Darstellungsfeld integriert, den Phänomenen assimiliert werden – die Objekte aus einer meta-relationalen Struktur hervorzugehen scheinen. Die immanente Genauigkeit und die Indifferenz resp. Beliebigkeit gleichwertiger Verknüpfungen bleiben nicht länger Gegensätze, sondern werden egalitäre Möglichkeiten einer Betrachtung, die aus der Endlosigkeit ihrer Repräsentationen gar nicht mehr ausbrechen kann. Auf diesem Niveau der Analyse ergibt sich: Die theoretische Strategie einer Bevorzugung des Singulären als Inbegriff des Konkreten ist ebenso abstrakt, einseitig, wie die Bevorzugung des iterativen Netzes unabschließbarer Relationen. Man kann das Problem drehen und wenden wie man will: man kann der Krise der Repräsentationen nicht entkommen. Indem man jeden Knoten mit jedem anderen, jeden Mythos mit jedem anderen, jedes Kunstwerk mit allen Fällen seinesgleichen in Beziehung setzt, kann man jeder Verbindung einen bezeichnenden Wert zuerkennen oder generell davon absehen, weil kein einziger Wert mehr wirkliche Bezeichnungskraft haben kann. Die Begründungen für die eine oder die andere Wahl neutralisieren sich wechselseitig. Es gibt kein objektives Kriterium der Wahl mehr. Das bedeutet aber nicht Gleichgültigkeit, sondern Gleichwertigkeit der Interpretationsperspektiven. Denn offensichtlich wird das Netz oder die Theorie selbst zu einem mythologischen oder ästhetischen Faktor. Was immer man wählt, der Einsicht ist nicht mehr zu entgehen, daß das Kunstwerk selber eine genuin theoretische Struktur aufweist, und daß die theoretische Repräsentation des globalen Netzes keine den Konkreteismus der gegenstandskonstituierenden Einzel-Fälle verletzende Größe sein kann. Nimmt man den einzelnen Mythos oder das einzelne Kunstwerk als so totalisierten Wert – als singuläre Erzählung oder als individuelles Vorkommnis –, dann wird die sowohl für Ethnologie wie für Kunsttheorie – beide Felder konstituieren mythologische Potenzen – gerechtfertigte Methode

zu einer redundanzlosen Sprache. Der Verzicht auf alle Aspekte, die von der Struktur des Codes vorherbestimmt sind, wirft kein Problem auf, weil die determinierende Syntax einer poetischen Willkür zum poetologischen Kalkül ihrer Struktur gehört. Das bedeutet: Wie stochastisch, mathematisch-zufällig auch immer man syntaktische Elemente aus dieser poetologischen Struktur auswählt, man erreicht immer eine über Sinn-Einheiten – also Sätze, nicht Wörter – sich erstreckende semantische Aussage. Das Wesen der Kunst wie der mythologischen Verflochtenheit ist, daß Bedeutung nichts ist, was sich vermeiden läßt. Offensichtlich hängt jede Bedeutung von der Gegebenheit des gesamten Feldes ab und wird nicht vom Einzelphänomen geschaffen. Deshalb gibt es Kunstwerke und Mythen nur, insoweit es Mythologie und Kunst gibt. Genauer gesagt: *was konkret existiert*, sind Kunst und Mythologien, nicht Werke und Mythen, die als isolierte eben Abstraktionen von der Trägerstruktur darstellen. Noch genauer: insofern Kunstwerke und Mythen existieren, existieren sie als Kunst und als Mythologie, weshalb das prinzipielle Verhältnis der Kunst zum Kunstwerk weder ein empirisches noch ein theoretisches Problem aufwirft. Und natürlich ist es alles andere als ein Zufall, daß die Unverfügbarkeit und Unvermeidbarkeit der Bedeutung durch Fragen nach „Sinn“ immer wieder dezisionistisch eröffnet werden. Aus welchem Bedarf solches hervorgeht, kann sich leicht verdeutlichen, wer mit dem Blick auf Serialität, Komplexität und Heterogenität der aktuellen Kunst den Skandal versteht, daß gerade die dekretierte Bedeutungslosigkeit, Indifferenz und Kommentarbedürftigkeit von Kunst derartig voller Sinn-Komplexionen steckt, daß eine bedeutungs-immunisierte Betrachtung, die ja nichts anderes darstellte als einen radikalen Bruch mit dem Erkenntnis-Paradigma moderner Kunst, schlechterdings nicht möglich ist. Das belegt deutlich die weit verbreitete Kunst- und Bilderfeindlichkeit, die unumgänglicherweise davon ausgehen muß, daß Kunst nichts ist, was keine Bedeutung haben kann, weshalb gerade das verdächtig oft so empört vorgetragene Dekret der Bedeutungslosigkeit das ist, was ein unendliches Begehren nach Bedeutungen der Geste des Werks selber, als dessen innere Dynamik, noch dort einzuschreiben genötigt ist, wo das Werk sich bedeutsam als Entzug gerade solcher Absichten zu setzen bestrebt ist. „Aber tritt die Mythologie nicht gerade unter diesem Aspekt (der poetologischen Signifikanz, daß noch die zufälligste Auswahl aus der Syntax semantische Bedeutungsbestimmtheiten erzeugt; H.U.R.) in Erscheinung, wenn man sie von oben betrachtet? Ein ungeheurer Diskurs, den die Menschen über Zehntausende von Jahren und zweifellos noch länger hervorzubringen sich bemüht haben, auf der ganzen Weite der bewohnten Erde, ein Diskurs, der irgendwohin führt und der nur in sich selber zurücklaufen kann? Vom einen Ende der Welt zum anderen hat dieser Diskurs im Laufe der Zeiten allmählich die Gestalt eines

zusammenhängenden Netzes angenommen, das heißt eines Netzes, bei dem jeder Knotenpunkt mit jedem anderen Knotenpunkt durch eine Kette von Relationen verknüpft ist. Dieser Zusammenhang annulliert die Arbeit des Mythologen nicht, sondern zeigt ihm seine Grenzen auf. Sie verurteilt die allgemeine Mythologie zum Scheitern, weil sich ja gerade aus den vorhergehenden Erwägungen zwei nicht vergleichbare Schlüsse ergeben: Aus jedem glaubhaften oder einfach nur möglichen Annäherungsweg kann die allgemeine Mythologie immer eine Theorie entwickeln; und je mehr sich das Untersuchungsfeld ausdehnt, um so wahrscheinlicher wird es, daß ein zufällig eingeschlagener Annäherungsweg einen zusammenhängenden Annäherungsweg reproduziert. Je weiter man ausgreift, desto mehr Ähnlichkeiten entdeckt man, die jedoch immer weniger bedeuten (...) Je enger man das Untersuchungsgebiet eingrenzt, desto mehr Unterschiede findet man. (...) Umgekehrt schäumt ein enges mythisches Feld, auf welche Weise man sich auch daranmacht, es zu definieren, vor Bedeutungen geradezu über. (...) diese Bewegung (reduziert) das mythische Denken fortschreitend auf seine Form. Es kommt nicht mehr darauf an herauszufinden, was die Mythen sagen, sondern zu verstehen, wie sie es sagen, selbst wenn sie, auf diesem Niveau erfaßt, immer weniger sagen“.²

Auf dieser Ebene ließe sich trefflich über die positive Grammatologie einer Weltkunst oder Weltsprache „Kunst“ streiten. Jedenfalls beinhaltet die Struktur des Feldes die legitime Möglichkeit, das sich entwickelnde Material nach immer neuen Gesichtspunkten zu ordnen und in seinen Bezüglichkeiten zu reflektieren, nicht mit dem Ziel einer analytischen Objektivierung oder der Ertragssteigerung für ein positives Erkennen, sondern mit dem Ziel eines Weiterwirkens der symbolischen Handlungen und eines Fortgangs des Interpretierens, das weder unbegrenzt noch willkürlich ist.

2. Kunst und die Ästhetik der Grenzüberschreitung

Der Übergang vom einzelnen Werk zum gesamten Netz ist legitim, wenn die Gefahr der Vereinzelung ebenso wie die einer allzu schnellen Generalisierung als Problem des Werks wie des Gebietes stetig im Auge behalten werden. Aus der Sicht eines Werks, eines Knotens im Netz, können beliebig viele neue Begriffe und Kriterien eingeführt werden. Sie bleiben dem Einzelnen äußerlich. Allerdings besagt das nichts entscheidendes, weil das Werk selbst die Form des Netzes an sich, innerlich, erfahren hat. Aus der Sicht des Begriffsfeldes können zunächst beliebig viele Einzelfälle als Sachverhalte der Kunst akzeptiert werden, sofern bestimmte Bedingungen einge-

² Claude Lévi-Strauss, Die Luchsgeschichte, a. a. O., S. 209–211.

halten werden, beispielsweise die Intentionalität der Kunst und die kommunikationstheoretisch explizierte Setzung eines solchen Anspruchs. Und natürlich können neue Kategorien nicht nur neue Felder, sondern auch neue Hierarchien zwischen den alten Befunden vorschlagen. In der Tat haben historisch und sachlich diese beiden Möglichkeiten immer im Kontext dessen bestanden, was man neuzeitlich *Kunst* genannt hat. Selbst die Genealogie der Künstlerrolle als Schnittpunkt des Kunstkonzeptes mit den Werken weist dieselbe Struktur auf. So artikuliert sich hinter der polaren Beziehungsfrage, ob das Werk die Kunst oder die *Kunst* das Werk ausmache / verdeutliche / besetze, die prinzipiellere Beobachtung, daß je nach epochalen Präferenzen die faktural-handwerkliche oder die formal-konzeptuelle Bestimmung vorherrscht. Durch beides haben sich moderne Kunst, modernes künstlerisches Selbstempfinden und eine neuzeitliche ästhetische Subjektivität konstituiert: durch die Archaik sensuell decodierter und über Routine intensiv koordinierter Greif-Handlungen, mechanischer Bewegungen, sowie durch eine rein konzeptuelle, planerische, intellektuelle Entwurfstätigkeit. Der archaische Werkbegriff der Kunst und die strategische Intervention mittels einer ästhetischen Konzeptualisierung, die weit über das fakturale Problem der Kunst, die Herstellung des Werks, die gesellschaftliche Erzeugung und Verteilung von ästhetischen Einsichten und symbolischen Geltungsansprüchen, die Interpretationen des gesellschaftlich verbindlichen Mentalsystems, hinausgreift, sind von Anfang an ineinander verwobene Momente des spezifisch neuzeitlichen Kunst- und Künstlermodells. Sie betreffen das Selbstempfinden des Künstlers ebenso wie seinen vermeintlich freien oder gebundenen Umgang mit der Gesellschaft, die Modellierung des Anspruchsniveaus, der Akzeptanzformen und der Handlungsspielräume von Kunst, sowie ihr Verhältnis zu Philosophie und Wissenschaft, Technologie und Alltagskultur. Es geht kunsttheoretisch deshalb nicht um die semantischen Konfigurationen, in denen eine spätere Zeit einen explizit angestrebten Paradigmenwechsel durchsetzt, sondern darum, die Entfaltung solcher Konfigurationen als Explikation „nuklearer“ Möglichkeiten zu verstehen, als Realisierung angelegter, noch nicht ausgebildeter, noch nicht aktualisierter Potenzen. Es könnte sich dann herausstellen, daß die Weiterentwicklung der Kunstansprüche, der Einbezug jeweils neuer Technologien und die Integration konzeptueller wie medienstrategischer Eingriffe, alle Entfaltungen einer semantischen Komplexität darstellen, deren punktualisierende Achse diachron den Interessen- und Möglichkeitshintergrund von Epochen artikuliert, deren systematische Achse synchron die strukturellen Komponenten des sich differenzierenden Modells belegt, so daß sich – was dem historistischen Verständnis gewiß unzugänglich und skandalös erscheint – das Spätere nicht als Komplizierung des Elementaren darbietet, sondern als Bedingung der Möglichkeit des Früheren,

weil ja die Kapazitätsgrenzen des Systems als solche festlegen, was in seiner Struktur überhaupt Bedeutung haben und bedeutsam vorkommen kann. Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, skizziere ich im folgenden in panoramatischer Kurzform Darstellungsprinzipien zu Grundfragen der Kunst des 20. Jahrhunderts (i), Paradigmen der Konzeption visueller Realität (ii), Aspekte der Imagination von Wirklichkeitsverlust (iii), sowie abschließend Momente des Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit (iv).

(i)

An der Kunst des 20. Jahrhunderts kann sichtbar gemacht werden, was man ihr als anthropologisches Vermögen schlechthin zuschreiben mag: durch Grenzverletzung und Entregelung sichtbar gemachte Möglichkeiten, Denken als Dysfunktionalität von Sprache zu vergegenständlichen. Das *Kunstwerk* ist *parole*, die *Kunst langue*. Durch das Scheitern der einlinig-monolithischen Transformation des Denkens ins Sprechen ist symbolisches Handeln, sind Verstehen und Erzählen möglich. Gelänge Denken als Sprechen, wäre alles automatisierte funktionale Handlung. Die innere Erfahrung des Scheiterns der Identität als Narbe von Erzählung und Theorie, die zuletzt auf die Spur der Verletztheit eines ursprünglichen Bildes zurückführt, ist untrennbar von der Entstehung der Poesie. Ihr eignet kein eigenes Territorium. Sie ist eine Art des Denkens, Bezugsebene, eine Hinsicht, unter der alles befragt werden kann: ein Als-ob des Anders-Sein-Könnens. Das gilt auch für vermeintlich ein-eindeutige, mathematische Metaphern. Die poetische Begründung, poetologische Gebrochenheit aller menschlichen Denkakte – der sprachlichen Vergegenständlichung des Denkens wie der Vergegenständlichung des Sprechens in Bildern, Symbolen und Bedeutungen – ist dessen Beschaffenheit, die zuweilen – beispielsweise durch eindimensionale Aufklärungsprogramme – phantasmatisch verzerrt in Gebrauch genommen wird. Die Grundfragen der Kunst (zugleich: an die Kunst) des 20. Jahrhunderts erweisen sich als topologische Fragestellungen, die fähig sind, den gesamten, heute zugänglichen Bereich der Kunst – mit allen möglichen, großzügigen Abweichungen und Konnotationen – auf Grundfaktoren hin zu beleuchten:

- die utopische Konstruktion des Lebens mit dem Ziel einer Versöhnung von Kunst und Leben, Kultur und Natur;
- die Generierung universaler Formen mit dem Ziel einer Identität von Stoff und Form als natürlichem Funktionalismus;
- die Genesis einer universalen Sprache mit dem Ziel einer anthropologischen Entdeckung von Ursprünglichkeit, genealogischer Gegründetheit;
- die Exzesse einer Expressivität mit dem Ziel, mittels Schrankenlosigkeit die Einzigartigkeit des Einzelnen, der Person als Individualität zu beweisen;

– die Integration neuer Technologien und Medien mit dem Ziel, durch die vitale Manipulierung und poetische Deregulierung von Artefakten heteronome Kontexte nach homonomen Kriterien zu simulieren.

Wesensmäßig erscheint unser Verstehen von *Kunst* als Suche nach der Ursprünglichkeit des Kreativen im Spiegel einer kulturellen Tiefenkrise – Erfahrung des Fremden, Immanenz der Entfremdung –, als geliehene Kohärenz der Natur in der stofflichen Ordnung von Funktionen, als Universalität einer ästhetischen Para-Linguistik (oder Parallel-Sprache), als durch mentale Konzeptionen bewirkte Veränderlichkeit des Lebens und als Probehandeln avanciertester Modellierungsapparate der Kulturentwicklung. Kunst erscheint als nicht-instrumentelle Selbstvergewisserung – als Notwendigkeit des Vorgangs, sich selber dessen zu vergewissern, wofür keine innewohnenden Automatismen zu erlangen sind – im Hinblick auf Signifikanz, Ordnung und Geschichte. Spätgeschichtlich erscheint Kunst als dasjenige Artefakt, ohne welches die tätige Anverwandlung der Natur als Kultur gegenüber symbolischen Zwängen und ästhetischen Vorentschiedenheiten blind und deshalb auch im Hinblick auf Gegenstand und Aufgabe – Geschichte und ihre Machbarkeit – ohnmächtig bliebe.

(ii)

Methodisch beansprucht jedes visuelle Paradigma epochale Priorität. Über längere geschichtliche Zeiträume hinweg überlagern sich die verschiedenen Modelle. Im Prinzip kann zu jeder Zeit auf irgendein Modell zurückgegriffen werden. Für neuzeitliche Kunst tritt gleichberechtigt neben die fakturalen Bestimmungen des Werks – voll entfaltete Technik, kompositorische Eleganz, Harmonie der Teile, Souveränität der Farbgebung, kurz: die virtuose Handhabung von „concinntitas“ und „Kontur“ – die strategische Inanspruchnahme einer Künstlerrolle, die sogar eine Mythologie sozialer Suggestivität im Hinblick auf supranaturale Begabungen, auf Genie und Exklusivität, behaupten kann. Aus demselben Grund führen Stilbezeichnungen, wenn sie bloß maßstäblich im Hinblick auf adäquaten Zeitausdruck und auf Temporalisierung ausgerichtet sind und nicht die strukturellen Komponenten eines sich selber differenzierenden Systems reflektieren, in die Irre: „Expressivität“ ist kein Stil, sondern ein quer-epochales Paradigma im Sinne der Beschreibung einer heimlichen Konstellation, in der historisch aus dem Blick des Späteren die Kernstruktur des Früheren ersehen wird, beispielsweise aus dem Expressionismus des 20. Jahrhunderts Grünewald und El Greco. Von den visuellen Realitätsmodellierungen hängen verschiedene Kategorien und Konnotationen künstlerischer Arbeit ab, die sich mittels Konzepten und Rollen-Kalkülen, keineswegs bloß als Singularitäten zu behaupten trachtet. Visuelle

Realitäts-Behauptungs-Modelle müssen immer im Hinblick auf konzeptuelle Möglichkeiten künstlerischer Arbeit bedacht werden. Das Panorama der Stile und die Grammatik der Paradigmen bietet jedem Künstler die Möglichkeit, in signifikant durch die sozialen und zeitlichen Umstände suggerierter Wahl sich irgendeiner Hauptkomponente eines Systems zu bedienen, beispielsweise Illusionskünstler oder psychographischer, psychomystagogischer Expressionist, Machtstrategie oder selbstqualifizierter Moralist zu werden. Ich nenne als hauptsächliche Modelle in der historischen Abfolge seit dem Mittelalter, wobei die diachrone Achse in umgekehrter Richtung, also geschichtlich nach rückwärts, auch synchron als Entfaltung, Ausweitung, Modifikation eines unseren Autonomie-Begriff von Kunst konstituierenden Modells angesehen werden kann:

- den zeichentheoretischen Symbolismus: der Künstler verweist durch einen auf Mittelstatus beschränkten Kunstbegriff auf einen außerkünstlerischen Inhalt;
- die visuelle Illusion: der Künstler täuscht über den fakturalen Zuschnitt der Kunst gerade mittels bestimmter, technisch ermöglichter Übersteigerungen hinweg; Kunst soll natürlicher scheinen als Natur, die Poetik der Illusion den Rezipienten nicht nur täuschen, sondern ihn der Mittel der Unterscheidung berauben; Kunst als fotonaturalistisches Offenbarungstheater;
- die Instrumentalisierung (neologistische Codierung) resp. willkürliche Besetzung (Recodierung) der überlieferten ästhetischen Formen und Zeichen durch subjektiv freigesetzte Motive: der Künstler unterwirft Ikonographie, motivliche Topologie und geschichtliche Ästhetik einem Zugriff, den er seit der Romantik zunehmend aus der exklusiv marginalisierten Sicht auf das Reale (der Natur, der Welt, der Gesellschaft) begründet;
- die Technisierung der Bildproduktion: der Künstler transformiert neue Produktionstechnologien von Bildern in genuin künstlerische Prozesse; zur Debatte steht in der Technikgesellschaft grundsätzlich das Verhältnis von künstlerischen und außerkünstlerischen Handhabungen des Technischen, welche Dualität sich soziologisch in die komplementäre ästhetische Kampfrhetorik von Kitsch versus Avantgarde ausformt;
- ästhetische Innovation als Dekontextualisierung und Kontextverschiebung: der Künstler entwickelt neue Werke durch Re-Codierung nicht nur von Codes, sondern von Rhetoriken, die zugleich Interventionen in die technische Massen-Bild-Produktion darstellen, beispielsweise nicht die Sequenz, sondern die Kinematographie und ihren Diskurs verzeichnen (bei Kluge und Godard beispielsweise), wobei durch poetische Abweichung eine ästhetische Grammatologie als bestimmendes und künstlerisch benennbares

Verfahren über die mediale Differenzierung der Künste und Techniken hinaus geschaffen wird. Für Kunst kann alles Arbeitsmaterial und -gegenstand werden.

Interessant ist, daß für aktuelle Innovationen keineswegs das diachron jeweils letzte Modell eine herausragende Rolle spielt, sondern die Umschichtung des Gesamtsystems. So ist es möglich, daß ästhetische Gegenwärtigkeit mit formaler Regression verbunden wird, wenn z. B. in virtuellen Realitäten und technischen Simulationsräumen ein surreales Gegenstandsmoment – Syntax und Ausstattungstil der imaginären Welten –, mit avancierter Technologie verbunden, doch nur dazu dient, dem Individuum ein gesteigertes Erleben zu ermöglichen, womit, historisch-kritisch betrachtet, ein Rücktransport der expressionistischen Avantgarde mitsamt ihren Zerfallsfiguren und den Versatzstücken seit der individuellen Tiefen-Schau der Romantik in die technisierte Massenkultur verbunden ist. Unbeantwortbar bleibt dabei nur die normative Frage, ob solche Verwendung über die ästhetischen Fallstricke künstlerischer Individualität aufklärt oder innerhalb des suggestiven Bannes eines kompensierenden Scheins verbleibt. Hinter den im Hinblick auf gesteigertes ästhetisches, pragmatisch sensationiertes Erleben konzipierten *Einrichtungen des Techno-Imaginären* sind nicht bloß im Sinne einer historischen Herleitung, sondern im Sinne einer Aktivierung der Systemmomente (damit auch der Erfahrung des Ungleichzeitigen) folgende Modelle wirksam: Modelle

- der Expressivität: rituelles Erleben, archaische Konstellationen;
- des mathematisch-technischen Referenzraums: lineare Perspektivität als symbolische Herrschaft über Natur und imaginäre Selbstsetzung menschlicher Ordnung: der infinitesimale mathematische Projektionsraum des neuzeitlichen Illusionismus ist bedingende Grundlage des virtualisierenden und komputierenden Datenraums;
- von Surrealität: imaginative und semiotische Konzeption metonymischer, durch Abbrüche ermöglichter Zeichensetzungen und poetischer Konstellationen;
- der Deregulierung der Schrift durch Bild als kulturstrategische Entgrenzung und ritualisierter Ausbruch aus der Herrschaft der Enzyklopädien und Archive: historische Bewegung gegen die zivilisatorische Zurückdrängung der intensiv-exzessiven Anomalie wuchernder Bilder durch die modellierende Kontrollkraft von Schrift und Gesetz; sowie schließlich gar Modelle
- des theologischen Symbolismus, insofern als sensationierte Ästhetiken die nicht bloß suggestive, sondern eben evidente Geltung ihrer Erscheinungen durch die Alternativlosigkeit der sich ihnen offenbarenden Dinge zu begründen trachten.

Die Verwendung avancierter Technologien erzwingt nicht automatisch ein präsenz-apodiktisches künstlerisches Modell. Solches ist nämlich längst schon prinzipiell in die neuzeitliche Herrschaftsstruktur, die unersättliche kopernikanische Neugierde und die Aufrüstung der Sinne durch den Intellekt, eingebunden. Insofern bilden die Wirklichkeitsillusion, der bindende Zwang realistischer Illusion, die Referenz-Maßstäblichkeit der Signifikate für die Signifikanten, die sektorielle Identität der Welt der Erscheinungen mit der visuellen Wirklichkeit der Natur, einen unerschütterlichen Prüfstein für alle künstlerischen Konzepte. Das darf gewiß längst nicht mehr auf erscheinende Naturalität, auf technischen Naturalismus reduziert werden. Aber auch die nicht-figurative Kunst verbleibt völlig innerhalb des konstellativen Geflechts von Wirklichkeitsreferenzen, wo sie von der ästhetischen Innovativität – Bruch mit dem Realismus im Sinne einer nicht-arbiträren Freisetzung der Zeichen vom Bezeichneten, der Entwicklung einer universellen Selbstreferenz künstlerischer Gestaltungsmittel – die moralische Verbesserung des Rezipienten erwartet, ja: geradezu zu berechnen verspricht, was offensichtlich wenn nicht eine lineare, so doch eine eindeutige Koppelung der Zeichen an die Wirklichkeitssemantik beinhaltet. Die Wirklichkeitsumgestaltung ist die utopische Selbstverstofflichungshoffnung neuzeitlicher Kunst, der Wirklichkeitsverlust ihre größte heimliche Angst, und die unauflösliche, oft tabuisierte Beziehung beider das, was ihre kulturelle Wirklichkeit konstituiert.

(iii)

Mathematische wie expressive, surrealistische wie semiotisch-konzeptuelle Modelle künstlerischer Ausdrucksbehauptung haben ihre eigene Sprache. Zwar sind sie durch individuelle Selbstsetzungen von Künstlern motiviert. Dennoch läßt sich das *eben so* beschreiben, daß die Modelle im Künstler ihre eigene Sprache sprechen und sich alsdann eine Kultur durch ihre imaginativen Semantiken als übergeordnete Struktur entwirft, als daß die künstlerische Intention qua Intention eine Sprache zu erfinden in der Lage wäre. In dieser Zugeordnetheit von kultureller Semantik und poetischer Intentionalität kann der ästhetisch bedeutsame Wirklichkeitsbegriff bestimmt werden als Funktionalismus, durch den Gefühle in Form gebracht oder in Formen gegossen werden – das gilt von Lodoli und Lamarck bis Sullivan und le Corbusier. Die poetische Intention als gegenüber der kulturellen Semantik entweder unbewußte Neuerfindung – der Künstler läßt sich charakterisieren durch das Recht einer willkürlichen Neu-Erfindungsabsicht, weil er legitimatorisch an keine semantische Tradition gebunden ist – oder bewußte Deregulierung, Zurückweisung ihrer historischen Verdinglichung – Provokation des Anti-Stils, weil Stil zur Syntax erhebt, was Grammatik, Handlungsspielraum, ist –, bedarf der individuellen Radikalität, um die kulturelle

Semantik in ihren Mechanismen und Konturen überhaupt sichtbar zu machen. Daraus resultieren Gesichtspunkte der Differenz, wenn auch, zum Leidwesen vieler Künstler, kaum Möglichkeiten gegenständlich-vitaler Neuerfindungen, die als abstrakte Antizipationen meist am Widerstand des Lebens (der Gesellschaft, Kontexte, Funktionen etc.) zerbrechen. Nicht auf stofflich-motivlicher oder strukturell-realer Ebene, sondern auf dieser Ebene einer zur Erfahrungsbildung grundlegend notwendigen, durch Deregulierung erst ermöglichten Einsicht in das Funktionieren unserer Signifikationen haben die Kunst und ihre Werke ihr nobelstes Recht und ihre offenbare Subsistenz.

Man kann das an Versuchen einer negativen Einwirkung von Kulturrhetoriken in die Kunst nochmals verdeutlichen. Nicht selten artikuliert deren Gegenstand die Vermutung, ästhetische Erfahrung werde durch neue Technologien verformt oder gar zerstört. Die vordem triumphale Selbstermächtigung symbolisch ausdrucksstarker Bilder weicht einer Angst, daß alles an Wirklichkeit verschwinde und der Kultur verlöre, was sich in ihr (ihrem Begriff, Konzept, Feld) als verbindlicher Lebensentwurf durchgesetzt habe. Im Techno-Imaginären wird offensichtlich, daß solche Wirklichkeit keine objektiv bedeutsame ist, sondern eine symbolisch-bedeutungsintentional geformte. Was auf dem Spiel steht, ist nicht die Wirklichkeit, sondern unser Verständnis von ihr. Nicht die Kindheit oder die Psychologie verschwinden, die Kunst oder die universalen ästhetischen Codes, der Geschmack und die Verbindlichkeit, die sichere Weltsicht und die Utopie, die Kritikfähigkeit und Kommunikation, die Wahrnehmungsdifferenzierung und Aufklärung, Sitte und Geschmack – sondern unsere kulturell unbefriedigenden Begriffe und Konzepte. Das Verschwinden des Wirklichen ist eine Metapher für das versuchsweise Verstehen der Tauglichkeit oder Untauglichkeit unserer semantischen Konstruktionen.

Kunst muß, wenn man die von heute aus gesehen eher partikuläre Perspektive des Avantgardismus noch teilen will, auf die poetischen Funktionen – De-Hierarchisierung, De-Regulierung, Verformung, Verfremdung etc. – konzentriert werden. Andernfalls wird sie zu einem der zahlreichen Ordnungsmodelle von Erfahrungen, die Ästhetik mit Harmonikalität verwechseln. Wird Kunst definiert als Kraft zur Verrückung, dann erscheint sie als Instanz der Problematisierung systematisch unterschieden von Explikationsordnungen einer harmonikalistisch belegten Natur. Sie ist dann durch keine Technik, keine Form, keine spezifisch geprägte Auffassung charakterisiert, sondern als eine Weise des Welt-Denkens und des Welt-Sehens ausgewiesen. Sie unterscheidet sich von den Altlasten geschmackstheoretisch und moralistisch gebändigter Ästhetik, die heute Natur wieder als Selbst-Explikation wundersamer Ordnung setzt. Solch harmonikales Denken schließt Erfahrungen des

Dissonanten und Dissidenten aus. Aber die Teleologie der Natur kann nur durch subjektive Wahrnehmung erschlossen werden. Sie entwirft Analogien, erörtert das Ganze am ephemeren Gestus des Zufälligen und benutzt den Begriff der Schönheit als Apriori der Formbestimmtheit solcher Vereinzlungen und Zuschreibungen. Ästhetische Reflexion zersetzt jede der apriorisch aus religiösen Zwängen abgeleiteten onto-teleologischen Ordnungen der Natur, mögen diese auch zeitgemäß aus noch so ästhetischen Gründen gefordert werden. Mit Kant kann die Teleologie des Naturschönen nur im Sinne des *Als-ob* gefügter Erfahrungen gelten. Endzweck und die Struktur des Wirklichen sind objektiv nur kraft Analogien zur Welt der menschlichen Erfahrungen. Wirklichkeit geht aus einem Bild hervor, das Dysfunktionalitäten und Verschiebungen zwischen Urbild und Erscheinung nicht vermeiden und das Ästhetische nicht auf die Evidenz einer positiv gemäß innerem, transparentem Telos geordneten Natur, Ding an sich, einschwören kann. Die Entledigung des kritischen Potentials des Ästhetischen liquidierte von der anderen Seite her die Möglichkeitsbedingungen menschlicher Erfahrungen. Sie gelten nur im Sinne eines nachträglich sich ausweisenden Passens (Viabilitätskriterium) und können nicht in ihrem Vollzug die abstrakt definierte Ordnung der Welt spiegeln, die doch erst im testenden Zugriff als geordneter Resonanzraum geschaffen werden kann. Objektive Schönheit und geordnete Natur sind Kompensationsbehauptungen einer ästhetischen Disziplinierung der Sinne durch gewaltsame Ordnung des Mannigfaltigen. Die weit über ihren historischen Entstehungszusammenhang hinaus bis heute wirksame Bindung des Ästhetischen an den Geschmack soll dem subjektiven Empfinden zur geordneten Selbstdisziplinierung gegen Anomalie und die lockende Wildheit der Singularitäten verhelfen. Die Apparate des Techno-Imaginären – Rückkoppelungsschlaufen und virtuelle Räume aller Art – sind ästhetikwirksam, weil sie den Fetischismus willkürlicher Neigungen zu kosmischen Globalordnungen unterstützen und den dingmagischen Totalzusammenhang des Existierenden feiern, als ob solche Ordnung nicht durch Exklusion der monströsen Angst konstituiert würde, sie existiere gerade nicht, alles sei heterogen, zerrissen und bestehe ohne Zusammenhang, gewissermaßen in Permanenz außerhalb der Naturgeschichte.

(iv)

Massenkulturelle Manipulation und Aufklärung lassen sich heute weder dem Avantgardismus der Kunst noch der Meta-Struktur von Theorien abverlangen. Auch die Banalisierung einer stummen, impliziten Symbolik sind vertrackter geworden. An vielen Stellen ist zu beobachten, wie Massenbetrug Massenaufklärung freisetzt. Das tangiert natürlich das aus älteren Denkfiguren abgeleitete Modell einer hermetisch-utopischen Kunst, die sich

auf dem Weg eigentlicher Arbeit als Einfluß auf die veränderungswillige Persönlichkeit geltend macht. Die unter (iii) verhandelten Bezüge zwischen Kunst und Kontext lassen auch in dieser Hinsicht vermuten, daß die Geistmetaphysik der Moderne aus Gründen der Banalitätsabwehr und Unterhaltungsabscheu nicht in der Technologie, sondern in der Kunst zum Zuge kommen soll. Deshalb wird aus dem Bereich der Kunst die phantasmatische Welt ausreizender Oberflächen, aus der Unterhaltungstechnologie die ästhetische Erwartung verbannt, obwohl erst diese gemeinsam mit jener, relational ohnehin, die kulturelle Semantik vollständig festlegen. Mithin führt das Verhältnis von Kunst, Technologie und Kontext zur Frage, welche Sprache die Kunst spricht, welches das Verhältnis der poetischen zu den redundanzsichernden Codes sein soll, und wie aus der unhaltbaren Opposition zwischen dem Bewohner der Kunstwelt, dem privilegierten Betrachter, und dem Bewohner der massenkulturellen Kitschwelt, dem verführten Idioten, der produktive Ort des Rezipienten herausgearbeitet werden kann. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich, in vorläufiger und vorschauender Weise, auf das Verhältnis von Kunst, Sprache und Öffentlichkeit. Da Öffentlichkeit zunehmend telematisch-mediatisiert und massentechnologisch geprägt wird, ist für die Konturierung der poetischen Sprache die televisuelle Phantasmatik als neues Realitätsparadigma in die Diskussion miteinzubeziehen.

Die Entwicklungstendenzen der heutigen öffentlichen Politik sind geprägt von einer Zunahme der Standardisierung der symbolischen, einer Pauperisierung der materiellen und einer Auszehrung der strukturellen Sphäre. Der Golfkrieg hat – ganz anders als Medien-Euphoriker wie Virilio geradezu hymnisch beschworen haben – gezeigt, daß wir weiterhin im Paradigma physischer Gewalt, territorialer und körperlicher Massierungen leben, und daß dagegen die wesentliche Funktion der Medien in der Schaffung vollkommen irrealer Bildwelten besteht. Ihre Logik ist seitdem sichtbarer geworden: sie erzeugen Themenschwerpunkte, auf die sich beziehen läßt, was sonst überhaupt keinen Bezug zu Politik und Gesellschaft mehr hat. Minimalzustimmungen unterhalb argumentativen Abwägens zu erreichen bedeutet, daß TV ideologische Reflexe standardisiert, bündelt, verstärkt. Auf den Bildschirmen erscheint keine Entscheidungsvernunft mehr. Der Bildschirmdiskurs verwandelt seinerseits noch in der periphersten Darstellung Demokratie in Korruption. Geht man davon aus, daß angemessene Optionen neben medienpolitischen auch ästhetische Forderungen begründen sollen, dann wird in die Medien-Öffentlichkeit ein künstlerisches Kriterium, nämlich das Recht auf oppositionelle Singularitäten, eingebaut. Das entspricht dem systemgründenden und ästhetiktheoretischen Vorsprung des skeptischen Rezipienten vor der phantasmatischen Selbst-Verblendung der Medienmacher. Der Rezipient ahnt, im Sinne eines ästhetischen *sensus communis*, daß, was berichtet

wird, Thema nur ist, insofern und weil anderes nicht Thema werden soll. Das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit ist heute ein durch und durch mediales. Verschiedene Konzeptionen treffen hier aufeinander, werden ausgetauscht, geraten in Konflikt. Nichts ist für die Kunstentwicklung nach 1945 bestimmender geworden als die Konkurrenz und Komplementarität zwischen europäischer und nordamerikanischer Ästhetik. Deshalb erstaunt, wie wenig üblicherweise die Divergenz der kulturellen Semantiken dieser zwei Kontinente hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Kommunikation, Sprache und Technologie, Werk und Sektor in die kunsttheoretische Betrachtung miteinbezogen wird, wenn man die Analyse von Medienkunst und die Synthese von Kunst, Ästhetik und neuen Technologien ins Auge faßt. Über die europäische Situation hinaus, die natürlich in den verschiedenen Ländern konkret ganz unterschiedlich ist, gibt eine Betrachtung nordamerikanischer Ästhetik auch Aufschluß über die Unterschiedlichkeit im Verständnis dessen, was international zum scheinbar monolithischen Begriff 'Kunst' verkürzt worden ist. Die nordamerikanische Kultur versteht Kunst als Gegenstand und Produkt einer professionellen Tätigkeit, d. h. als Normalfall im ästhetischen Feld. Die europäischen Konzepte sind bis heute entscheidend von einer subversiven, kritischen, jedenfalls distanzierenden Valorisierung von wechselnden Aspekten des profanen, säkularen Feldes gekennzeichnet. Das bedeutet: Kunst entwickelt ihre Semantik als Sonderfall im Konflikt mit der Normalität des kulturellen Feldes. Wo beispielsweise künstlerische Medienstrategien in Europa in diesem Valorisierungsprozeß eine ästhetisch komplex neu zu codierende Sprache verwenden, dort arbeiten nordamerikanische Experimente ganz selbstverständlich mit Rhetorik, Dramaturgie und Sprache des Trivialen. Dominiert hier Form, setzt man dort auf Inhaltlichkeit. Wird hier Komplexitätssteigerung durch Einführung noch nicht bekannter Signifikanten in etablierte Codes angestrebt, so dort die perfekte Nutzung der etablierten Redundanz. Wie trickreich und listig dies gehandhabt werden kann, zeigen Pop Art und ihre Nachklänge bis zur *appropriation art* und, auf anderem Gebiet, die TV-Kanäle des *public access*. Die klassische Konstellation der Kontextbeschreibung gilt noch immer: Europäischer Avantgardismus versus angelsächsischer Utilitarismus. Diese Konstellation beinhaltet natürlich einen symmetrischen Irrtum und eine strukturelle Verwiesenheit. Sie bezieht sich nicht allein auf Anspruchsniveaus der ästhetischen Arbeit, sondern macht auch deutlich, weshalb in den USA Medien gemacht und in Europa Medien im nachhinein allzu oft bloß medientheologisch überhöht werden; schwingt sich hier doch die Kritik am Banalen im Namen der modernen Kunst – und das heißt leider über weite Strecken immer noch: expressionistisches Paradigma, wie es seit der Romantik als Subjektivismus des inneren Klangs, Fühlens und Empfindens ausgeprägt worden ist – oft zur metaphysischen Option

auf. Nochmals, als idealtypische Entgegensetzung innerhalb des Spannungsbogens und unverfügbaren Bedingungsverhältnisses formuliert: selbstreferentiell gebrochene Realismuskopsis hier, Integration massenwirksamer Rhetoriken dort. In diese Spannung schreiben sich weitere Komplexitäten ein, beispielsweise das Kommerzkalkül der Kunst der 80er Jahre oder das einer avantgardistisch aufgeladenen Werbung als künstlerische Selbstermächtigung publizistischer Zweck-Rhetorik. Zur rhetorischen Struktur der Sprache der Kunst und der Öffentlichkeit der Werke stelle ich hier nur einige Überlegungen im Sinne von rudimentär behandelten Grundrechenarten an. Je wirksamer in die Öffentlichkeit einzudringen ist, um so mehr Anpassung an Redundanz-Codes ist notwendig. Je isolierter Kunst von der Öffentlichkeit stattfinden kann, um so selbstreferentieller kann ihre Rhetorik, um so größer der Anteil an noch nicht codierten Signifikanten sein. Je stärker ein poetisch gesetzter Schock wirken soll, um so unerkennbarer auf den ersten Blick muß die Ambivalenz der ästhetischen Botschaft wirken. Je mehr sich die visuellen Sprachexperimente einer ästhetisch reflektierenden und nicht bloß einer informationell setzenden Medienpraxis bedienen, um so größer ist die Gefahr einer Exklusion des massenkulturellen Kontextes und seiner Wirkungen. Je stärker die Anpassung der poetologischen Experimente an die Redundanzperspektiven kalkulierbarer Effekte, um so größer die Gefahr eines Verschwindens der ästhetischen Differenz.

3. Der externe Beobachter als nominalistische Provokation. Vorbemerkungen zu einer Theorie des Verhältnisses von Sprache und Kunst

Der externe Beobachter ist die nominalistische Instanz, welche die Zuschreibung von Werken zur Kunst kulturell verbindlich an den Kontext kultureller Handlungen und Sprachen bindet. Gegen die Behauptung von Autopoiesis und Selbstreferentialität der Kunst hängt nicht nur ihre Begrifflichkeit, sondern auch die Zuschreibung des Singulären von einer bewußten Regulierung dieser Semantik ab. Kunst gibt es nicht durch die Selbstreproduktion der Elemente, aus denen die Kunst besteht, noch durch die Exemplifizierung der Werke, aus denen ihr Feld sich bildet, sondern durch differentielle und konfliktreiche, demnach komplexitätsorientierte Bezüge zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Auch die Zurückweisung der Ausrichtung von Kunst an Politik und Gesellschaft im Namen einer ästhetischen Autonomie und medienstrategischen Immanenz der Kunstsprachen setzt, im Modus der Negation und Zurückweisung, diese Relation zum Kontext als die das Feld konstituierende Struktur voraus.

Als Regulativ im Verhältnis der Kunst zu den Medien gilt das Prinzip der Vielfalt verschiedener Sprachen. Der Öffentlichkeitsbezug der technischen Massenmedien kann verstanden werden als zivilisatorische Standardisierung der Massenkommunikation. Die telematische und elektronische Medien-Öffentlichkeit arbeitet mit Vereinfachungen und Stereotypen, die rezeptiv durch medial und affirmativ geschulte Skepsis aufgefangen werden. Die redundant standardisierte Bilderwelt schließt Informationen aus, so daß sich die Glaubwürdigkeit der Massenmedien auf das Paradoxon zuspitzen läßt, daß ihr Gebrauch notwendigerweise mit dem Verzicht auf Information gekoppelt ist. Medien werden fast ausnahmslos als ästhetischer Normalfall genutzt. Geht es um Information, also um Zustände oder Vorkommnisse der Unwahrscheinlichkeit, dann werden sie schnell der Manipulation verdächtigt und als Zerrfilter, Kläranlagen des Unwahrscheinlichen betrachtet. Das Verhältnis der Künste zur Öffentlichkeit wiederum funktioniert weder nach dem *Regulativ der Vielfältigkeit der Sprachen* noch der *stereotypen Reduktion auf standardisierte Zivilisationsprozesse*, sondern nach dem *Regulativ einer rhetorisch geregelten Teilhabe am Phantasmatischen*. Das leistet keine ästhetische Dissidenz erster Ordnung. Auch Dissens bedarf eines vorgreifenden Konsenses, wenn es um die rhetorische Aneignung der Ambivalenz der ästhetischen Botschaft oder um die metonymische Neu-Codierung poetischer, noch nicht determinierter Signifikanten geht.

Damit sind die rhetorischen Beziehungen und begrifflichen Regulative zwischen Kunst, Medien und Öffentlichkeit in ihrer prinzipiellen Form benannt. Man kann verschiedene, für eine aktuelle Kunsttheorie entscheidende Konsequenzen aus diesen Regulativen ableiten. Ich kann hier nur einzelnes andeuten. Das Verhältnis von Kunst und Massenkultur ist rhetorisch komplex. Der rhetoriktheoretische Ansatz jedenfalls vermeidet die einfachen Zuordnungen, die sich nur vermeintlich ästhetisch, in Wahrheit immer moralisch begründen: hier sittlichkeitsbildende, mindestens zivilisatorische Kraft, dort repressive Entsublimierung, trivialer Hedonismus, Fetischismus undurchdrungener Erscheinungen. Solche Entgegensetzung greift zu kurz. Die Kunst kann heute nämlich mindestens teilweise selber als Ästhetisierungsagentur der visuellen Kultur verstanden werden. Ihre Konnotationen – der Museumsboom der 80er Jahre belegt das – stehen für eine Demokratisierung des kulturellen Interesses und integrieren die Komplexität der künstlerischen Singularität in die Standardisierung kultureller Umgebungsmusterungen. Die implizite Komplexität der Massenkultur wird mittels Kontextverschiebungen, rhetorischen Überlagerungen und Destrukturierung durch andere Codes keineswegs als *andere Realität* gesetzt, sondern auf einer *anderen Ebene expliziert*. Jeff Koons darf als angemessenes und sprechendes Exempel für diesen Sachverhalt genannt werden.

Die Perspektive des Rezipienten ist komplexer als seine geschmackstheoretische Funktionalisierung durch pauschalisierende Kultur-Diagnosen. Rein gegenständlich gibt es keine begrifflich legitimierte Möglichkeit, normativ und im Hinblick auf ein pyramidales Modell des kulturellen Habitus und des guten Geschmacks zwischen den ästhetischen Qualitäten von Mode und Tätowierungen einerseits, der intellektualisierten, komplex codierten *conceptual art* andererseits zu unterscheiden. Zwar sind die Rhetoriken ebenso verschieden wie die Sichtweisen auf Gegenstände und die Ziele ihrer Inszenierungen, aber das eine ist nicht höherstufiger als das andere, weil diese Wertigkeiten einzig von der Komplexität der rhetorischen Darstellung, nicht von deren vorsprachlicher Gegenstandsverfassung abhängen. Die Codierungsleistungen der Gegenwartskunst – die gewiß andere sind als ihre expressiven Anmutungsversprechen – sind nämlich ohne den massenkulturellen Kontext in ihrer ästhetischen Autonomie und Inwendigkeit gar nicht zu fassen. Bruce Naumans ironische Absage an die Metapher des Spiegels – *Window or wall sign* von 1967 mit der semantischen Neonspirale „the true artist helps the world by revealing mystic truths“ als paradoxaler Schnitt durch eine Schypyramide, die eher eine Bedeutungs-Topologie als ein Modell des perspektivisch-mathematischen Sehens darstellt –, aber auch die Verwendung von Alltagsgegenständen in Marcel Duchamps *ready-made*-Konzept belegen, daß nicht mehr die Ontologie, sondern Semiotik und Rhetorik für eine ästhetische Theorie der Kunst kompetent sind, die sich nicht länger auf die Opposition der niedrigen Erkenntnisvermögen, der Wahrnehmungspsychologie, gegen die Theorie des Schönen einläßt, sondern solchen Reduktionismus durch eine Bedeutungstheorie, eine nominalistische Beschreibung der die Gegenstände konstituierenden Bedeutungshandlungen aufbricht – vom hermetischen Werk bis zu den Ritualisierungen der Institutionen und Diskurse, in denen Kunst kommunikativ definiert wird. Die Angst, das Ästhetisch-Werden des Alltags raube der Kunst ihre Widerstandskraft und die dazu symmetrische, wenn auch argumentativ in die umgekehrte Richtung zielende Hoffnung, gerade die Ästhetisierung des Alltags fördere im Sinne eines nunmehr unausweichlich sich durchsetzenden Kulturwandels das ästhetische Fundament allen Denkens zu Tage, zeigt, wie sehr Kunst von der externen Sicht bestimmt ist, wie ihre Gegenstände durch die Akte einer spezifischen Kommunikation festgelegt werden, die im Austausch zwischen ihr und ihren außerkünstlerischen Kontexten sich abspielt. Kunst ist keine Gegenstands-Topographie, keine sui-suffiziente Stofflichkeit, sondern ein Sprachsystem, das Werke und Bezeichnungen auf derselben Ebene ansiedelt, beispielsweise mittels einer Exemplifikation der Bewertung *schön*.

Die Implikationen des Zeichengebrauchs – das hat die semiotische Reflexion der Kunst seit dem Prager Strukturalismus entschieden erwiesen – sind

immer dann komplex, wenn ein meta-sprachliches Modell der Darstellung verwendet wird. Ein solches meta-sprachliches Modell ist die Kunst in hervorragender Weise. Der Übergang von ihrer Gegenstandsebene zu Rhetorik und Zeichen-Analyse bedarf allerdings eines externen Gesichtspunktes. Dieser externe Ort ist für eine aktuelle Kunsttheorie entscheidend. Gegen die systemtheoretische Funktionalisierung des Funktionslosen wird Kunst hier als Reflexivität eines poetischen Zeichengebrauchs verstanden, als Erkenntnismedium de-konsensualisierter Weltansichten, als Form selbstbewußter Wahrnehmung der anthropologisch erzwungenen Differenz zwischen Denken und Sprechen, Symbolisieren und Handeln. Marcel Duchamp brachte nicht allein seinen piktoralen Nominalismus, sondern das nominalistische Fundament aller modernen Kunsttheorie mit dem Kürzel auf den Begriff: „Der Betrachter schafft das Bild“. Die Richtigkeit dieses Satzes hängt offenbar von der Einsicht ab, daß Kunst nicht durch Gegenständlichkeit, sondern durch die die stofflichen Fundamente verwendenden Topoi einer spezifischen Sprache/Rhetorik ausgezeichnet ist. Duchamps Satz beinhaltet einen Bruch mit der Referenztheorie der Kunst und mit jeglichem Spiegel-Metaphorismus. Zwar zeigt bekanntlich ein Spiegel nicht Erscheinungen, sondern auf eine merkwürdige Weise die Dinge selbst; zwar kann ein Bild/Spiegel nicht verstanden werden als diaphaner Schnitt durch die Sehpyramide (wenngleich als Konstruktion der Möglichkeit eines solchen Schnitts): aber der Spiegel verdeutlicht das Paradigma der Kunst als subsidiär abhängiges vom Paradigma des identifizierenden Sehens und einer spezifischen Schaulust. Das bedeutet auch, daß der Spiegel immer wieder interpretiert werden muß nicht als Zeige-Fläche von Erscheinungen, sondern als Apparat des Sehens, als Seh-Prothese. Die Zerstörung der Spiegel-Metaphorik ist als Analogie zur meta-sprachlichen Exposition des externen Betrachters zu verstehen, der natürlich auch ein Künstler sein kann, der andere Positionen ins Kunst-System einführen will. Bilder gelten ihm nicht als referenztheoretische Objekte, sondern als Konfigurationen, Gerätschaften, mentale Systeme. Kunst ist demnach zu verstehen als spezifisch poetische Kommunikationsform, für deren Werke eine dreistellige Relation zwischen folgenden Bezugspolen maßgeblich ist: dem Pol des Ausdrucksobjekts oder der materiellen Fundierung des Zeichens, dem der Ambivalenz der ästhetischen Botschaft als doppelter Codierung von bekannten und noch nicht bekannten Signifikanten, und dem der Aktivität des Rezipienten als dem System notwendig zugewiesener Ort seiner externen Reflexion. Erst durch den Grenzverkehr zu den sie umgebenden Systemen erhält Kunst ihre Bestimmtheit und Gestalt. Der piktorale Nominalismus und sein erster strategisch moderner Autor, Marcel Duchamp, haben die Rolle des Autors zunehmend mit derjenigen des externen Betrachters identifiziert, dessen Denkform sich in künstlerischen

Sprachhandlungen verwirklicht, in denen Werke der Kunst als künstlerische Reflexionsprozesse erscheinen, projiziert auf die strategische Explikation der Nicht-Identität, der Erfahrungen des Heteronomen, Heterotopologischen, Fremden, Unverfügbaren, des Künstlerischen mithin als der spezifisch poetischen Reflexionsform, die symbolisches Handeln nicht mehr instrumentell, sondern als Erkundung der sich aus der anthropologischen Weltoffenheit des Menschen ergebenden Möglichkeiten und Existenz-Entwürfe betreibt. Eine solchen Einsichten angemessene nominalistische Kunsttheorie ist dadurch ausgezeichnet, daß ihr

- der vermeintlich philosophische *sensus communis* nicht bloß als reflektierende Urteilskraft gilt, sondern auch als Habitualisierung kultureller Verhaltensnormen;
- die Theorie des Schönen durchschaubar wird als kontra-monströse Moralisierung des Ästhetischen im Sinne einer normgeleiteten Selbst-Formung der humanistischen Persönlichkeit;
- die Werke der Kunst als Sprachen der Kunst dechiffrierbar werden, mithin die Kunst als durch den Diskurs der Kunst und dieser durch die Werke als analytische Kommentierungen der Kunst-Kontext-Beziehungen bestimmt erscheinen;
- die Kunst keinen privilegierten Stoff besetzen kann; Kunst greift auf alle Materialitäten aus: Die gegenstandslose Welt ist eine der Energien, mit denen der Ding-Fetischismus aufgebrochen werden kann; daß sich moderner Kunst kein Material entziehen kann, macht ihre spezifisch imperiale Signatur aus.

Da es unmöglich ist, Stoffliches nicht symbolisch zu besetzen (wie zum Beispiel Martin Warnke am Topos der „politischen Landschaft“ nachgewiesen hat), zielt die Frage nach den Erkenntnisqualitäten der Kunst über die Subjekt-Objekt-Schematisierung von territorial zugeschriebenen Gegenständlichkeiten hinaus. Eine durch die Wahrnehmung der Kunstentwicklung selbst veränderte ontologische Fragestellung ist nicht mehr, welche Erkenntnisqualitäten Kunst als Kunst hat, sondern welche Sprachen das Kommunikationssystem Kunst zuläßt. Wenn die Kunstentwicklung mit und seit Duchamp Signifikanz als Prozeß der Gewinnung von aktiver Indifferenz oder auch, wie Duchamp sagt, Meta-Ironie versteht, als Durchgang durch die schönen wie die häßlichen Dinge, dann wird der seit dem Klassizismus für die moderne Kunsttheorie vorherrschende, allegorisch bändigende Moralismus einer Vernunft der Kunst entscheidend disqualifiziert. Ästhetische Innovation vollzieht sich von nun an immer an den Bruchstellen der Unterscheidung zwischen einer bereits valorisierten Kunst-Sphäre und dem noch indifferenten profanen Raum. Der Grenzverkehr der Gegenstände – deren ontologische

Replikation/Spiegelung gilt in beiden Richtungen: der Alltags- wie der Kunst-sphäre – beinhaltet eine stetige komplexitätssteigernde Transformation der Kategorien, die immer schneller aufeinanderfolgen, ohne daß noch ein Ort sicheren Schauens auf die Implikationen der jeweiligen Codes – *valorisiert* versus *profan* – ausgemacht werden könnte. Dieser für die Kultur des 20. Jahrhunderts entscheidende Wandel – die Beschleunigung der Recodierungen, verbunden mit dem Verlust übergreifender Normativität der Bedeutungen und dem Zugewinn an multiplen Inszenierungsmöglichkeiten – läßt sich deshalb präzise kunsttheoretisch formulieren, weil er sich zunächst als Strategie der Beziehungsveränderung zwischen Kunst und Kontext innerhalb der Kunst selber abgespielt hat: als Devalorisierung der akademischen, als historistisch denunzierten traditionellen Bildform. Kunst wird zu einem Programm vielfältiger, vielschichtiger und poly-perspektivischer Programmverletzungen. Die damit verbundene Verschiebung der Codes beweist – im Sinne einer Voraussetzung wie einer Wirkung – die Existenz des externen Beobachters.

Der externe Beobachter – der hinsichtlich der aktuellen Methodendiskussion als Kritikfigur gegen radikalen Konstruktivismus, Systemtheorie und Auto-Poetologien auftritt, weil diese die Konstruktion der Bedeutung mit derjenigen ihrer Relata begründungslos vertauschen, konventionell gesprochen: Pragmatik auf Syntax reduzieren – erzwingt gegen die Selbstreproduktion des Systems durch die Elemente, aus denen es besteht – was nämlich, nebenbei gesagt, zu einem vollkommen redundanten und leeren System führen würde, wobei der Zeitpunkt finaler Entleerung unwichtig ist –, die Beschreibung des Systems aus der Sicht seiner Umgebungen und Umwelten. System kann theoretisch nur sein, was aus einer Unterscheidung von System und Umwelt hervorgeht. Das Funktionieren eines Systems ist genausowenig ein Beleg autonomer Poiesis wie der Hinweis auf seine Konstitution durch die Umwelt ein Kriterium für den Zuwachs an Erfahrungsfülle. Die Eliminierung des externen Beobachters ist eine Suggestion neo-platonischer Theoreme, die noch das Regulativ teleologischer Erfahrungsangemessenheit – das eigentliche Kriterium rationaler Metaphysik bei Kant – zugunsten einer absoluten Unmittelbarkeit sich selbst als unbedingt und real setzender Ideen zurückweisen. Aber die intrinsisch gesetzte Exklusion des externen Beobachters ist logisch unhaltbar. Nicht bloß im Hinblick auf das Gödel-Theorem, nach dem ein System Wahrheit niemals durch seine eigenen Elemente begründen kann, erzwingt die intrinsische Setzung der Exklusion des Externen die Behauptung eines Meta-Beobachters, dessen äußere Unmöglichkeit ja gerade aus den intrinsischen Elementen des Systems hervorgehen soll. Die Behauptung der Unmöglichkeit des externen Beobachters ist auf der Meta-Ebene eine Behauptung, die sich selber widerlegt. Denn die Dekretierung

des unmöglichen externen Beobachters kann nur aus der Sicht eines externen Beobachters der System-Umwelt-Relation, mithin von einem nächsthöheren Meta-System aus, geäußert werden. Die je externalisierte Differenzierung des Systems von der Ununterscheidbarkeit seiner selbst und seiner Lauf-Umgebung zwingt zu immer höherstufigen Simulationen, wobei analytisch auch hier der Begriff „Simulation“ Sinn nur macht, insofern mit ihm zwei Systeme als unterschiedene aufeinander bezogen werden: das simulierende System und sein simuliertes Referenzmodell (zu dem man wohl immer noch „Wirklichkeit“ wird sagen dürfen). Auch wenn der externe Beobachter für die Beobachtung zweiter Ordnung bloß simuliert sein sollte, für die Behauptung der Selbstreferentialität des ersten Systems ist er eine externe Instanz; nur wer über einen Gesamtüberblick über Wirklichkeiten im Sinne aller Systembildungen und der durch sie bewirkten Umweltreduktionen verfügte, könnte den externen Beobachter letztgültig ausschließen. Einzig er würde dem arbiträren Prinzip der konstruierten Sicht nicht unterliegen und wäre globaler, zugleich externer wie interner Beobachter aller Systeme, also: Gott. Diese onto-theologische Selbstwidersprüchlichkeit läßt die autopoietischen Theorien in sich selbst zusammenbrechen. Die auf Schritt und Tritt beobachtbare theologische Struktur der 'neuen Medien', v. a. der techno-imaginären environments des Datenraums, ist nicht analytisch zu akzeptieren, wohl aber äußerst lehrreich im Hinblick auf theoretische Suggestionen und, beispielsweise, Rhetoriken der Verführung: Theorien sind eben nicht zuletzt auch Generatoren für Metaphern. Der Selbstwiderspruch zwischen dem Ausschluß des externen Beobachters und der Selbstentäußerung der System-Perspektive zum exklusiven Beobachter sprengt, ob das deren Vertretern paßt oder nicht, die ontologische Immanenzkonstruktion. Sollten die Medien und die digitalen Programme, menschenlos, das Diktat übernehmen: es wäre wirkungslos für Lebewesen, deren Vorstellung von einer Welt der Menschen ohne Menschen zum maßgeblichen Wirklichkeitsbegriff ihrer Kultur geworden wäre. Der Aufweis eines nihilistischen Onto-Realismus bleibt eine verführerische, binnen-theoretische Suggestion. Die konstruktivistisch angestregte Totalprivilegierung der theoretischen Subjektivität bleibt wirklichkeitschwächer als der *common sense* und kann sich aus diesem Grund nicht als Paradigma der Erfahrungsverarbeitung durchsetzen. Die Destruktion des Subjekts bewirkt nicht dessen intrinsischen Solipsismus, sondern seine Transformation in die Vielzahl jeweils externer Beobachter. Insofern enden auch in der systemtheoretischen Variante die letztlich expressionistischen Selbstverkörperungsräume an der harten Erfahrung eines Kulturwandels, dessen zivilisatorische Aporie – Kulturentwicklung durch Kulturhemmung, indem in allen nicht-künstlerischen Bereichen Gleichförmigkeit angestrebt wird – durch keine Auto-Suggestion in beliebig dezisionistische Wahlfreiheits-Versprechen

umgemünzt werden kann. In dem Ausmaß, wie an die Stelle des Kreativitätsparadigmas dasjenige der Wahrnehmung tritt, wird Verkörperung durch Darstellung abgelöst: hier endet die intrinsische Phantasmagorie der europäischen Romantik endgültig und tritt in das zeichenstrategische Theater der Attraktionen und Attitüden ein, ohne vor dessen formbestimmtem Kritikpotential reglos verharren zu können.

Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie

Wieweit eine Entscheidung für die Wahl von bestimmten Methoden ihrerseits methodologisch begründet werden kann, ist umstritten. Erkenntnisleitende Motivationshintergründe lassen sich nicht ausreichend durchsichtig machen. Auch methodenplurale Toleranz unterliegt einem historischen Wandel und ist alles andere als ideologie- oder interessenfrei. Spätestens als Streitgegenstand eines Für oder Wider die Pluralität wird sie selber paradox. Die Perspektiven, in denen ästhetische Orientierungen akzeptiert, Kunstwerke konzeptualisiert, Kunst funktionalisiert werden, ergeben sich aus einem komplexen, letztlich im Undurchdringlichen, in Idiosynkrasien sich verlierenden Bündel aus Prägungen und Erfahrungen, Überzeugungen und improvisierten Einsichten, kontingenten Affinitäten und nicht rational begründbaren Abneigungen. Eine Reflexion der Methode zur Darstellung einer Methodenwahl ergibt vorerst nur: nichts ist evident.

Für die theoretische Durchdringung von Kunst haben sich, wie in anderen Sparten auch, main-stream-Überzeugungen und akademische Konventionen herausgebildet; eine Art konsensuelle, wenn auch höchst indirekt vermittelte Abstimmung des Zutraglichen und Zulässigen gegenüber dem Unseriösen und Spekulativen.

Probleme gibt es von zwei Seiten: *Philosophie will die Singularität der Kunst nicht denken, Kunstgeschichte sich strikte auf diese beschränken.* Philosophische Ästhetik beschäftigt sich nur am Rande mit Kunst. Zur Peripherie rechne ich auch das allgemeine Reden über die ästhetische Form von Kunstwerken. Das Problem der philosophischen Ästhetik scheint sich auf die Differenz von allgemeiner, automatisierter und selbstreflexiver Wahrnehmung zu beschränken. Die herkömmliche Kunstgeschichte orientiert sich an den begrifflichen Vorgaben – Stil, Epochalität, Œuvre des Künstlers, Entwicklungstendenzen, Querschnitte, Zustände, Abweichungen, Verzweigungs- und Umschlagpunkte –, die sie sich als Grundlage vorgegeben hat. Zwar scheinen immer wieder allgemeine Strukturen der Erörterung von Bildern und Kunst in der Beschreibung und Deutung von Kunstwerken auf – z. B. ikonologische Bildmodelle, Sprachverfaßtheit des Visuellen, Phänomenalität des Kunstwerks als Autonomie des Bildes. Kunst- und Bildtheorie fordern dazu auf, hinzu-

schauen auf das Konkrete und das historisch-empirisch Geleistete zu beschreiben. Gegenüber der Philosophie, die zur Verrechnung im universalen Begriff tendiert, womit gestalthaft Heterogenes einer vereinheitlichenden Perspektive unterworfen werden kann, hat diese Insistenz auf dem Singulären – die im übrigen einem Historismus und Positivismus auch in der Kunstgeschichte erst abgerungen werden mußte – den Vorteil einer Skepsis gegen Universalisierungen. Solche Insistenz wird aber dogmatisch, wenn die Werke immer über komplexe Kontexte gestellt, als Epiphanien von ideellen Zuständen behandelt und aus einer grundlegenden Reflexion über die strukturellen

- 1 Vgl. dazu ausführlicher: Hans Ulrich Reck, Vom System zum Fragment. Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder, in: Jacques Hainard / Roland Kaehr (Hg.), Si ... Regards sur le sens commun, Neuchâtel 1993, S. 167–211; ders., Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis / Toni Stooss (Hg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, [Katalog Kunsthalle Wien/ Frankfurter Kunstverein], Stuttgart 1993, S. 49–76.
- 2 Vgl. Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1974, bes. S. 125 ff., 159 ff.; ders., Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1982, Kap. 1.
- 3 Zu dieser breit ausgeführten These von Georg Picht siehe Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Richard Klein (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53–78.
- 4 Vgl. dazu die gute Problemdarlegung bei Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1986.
- 5 Vgl. als Auslegung des gesamten Hintergrundes Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991; ders., Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994; ders., Das verschwundene Selbst: Medienkanal und innere Zeit, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hg.): Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, Basel/Frankfurt a. M. 1993, S. 343–354, hier: S. 344; außerdem verweise ich auf folgende Bausteine zur Weiterentwicklung dieses Ansatzes: Hans Ulrich Reck, Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer / Peter Weibel (Hg.), Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991, S. 23–54; ders., Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, in: Wolfgang Welsch / Christine Pries (Hg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991, S. 129–142; ders., Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt?, in: Medien. Kunst. Passagen, Wien Heft 3/92, S. 72–87; ders., Immer anderswo? Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen, in: Medien. Kunst. Passagen, Wien, 4/92, S. 44–55; ders., Geschwindigkeit. Destruktion. Assoziation. Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, in: ders. (Hg.), Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 1, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1992, S. 1–16; ders., Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Jörg Huber (Hg.), Wahrnehmung von Gegenwart, Basel/Frankfurt a. M. 1992, S. 169–188; ders., Foto-Theorie und Techno-Imagination, in: Foto-Media. Technische Bilder zwischen Rohstoff, Konstruktion, Autonomie, Postproduktion, hg. von Hans Ulrich Reck, in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, 8/1994, >>

Bedingungen *allen*, auch des außerkünstlerischen Bildermachens ausgegrenzt werden. Daß nur das Singuläre das Wahre der Kunst sei, korrespondiert einem soziologischen Reduktionismus, der das Gegenteil behauptet, nur allzu gut. Die Epiphanie-Qualität von Kunstwerken, die es tatsächlich gibt – wenn auch nicht für alle in derselben Hinsicht –, ist trivialerweise abhängig davon, daß eine Kultur so etwas wie „Kunst“ als autonomes Feld und spezifische Symbolisierung kennt. Diese Regulierung der Kontexte, in denen Kunstwerke überhaupt erst auf „Kunst“ bezogen werden können, entstammt nicht den Werken. Anders gesagt: die Singularität der Kunstwerke – die ihres stofflich individuellen Bestandes wie ihrer Charakteristik als Monaden – ist nicht nur eine Denkfigur des Kunst-Diskurses, sondern wäre ohne diesen weder entstanden noch als ästhetische Erwartung aktualisierbar.¹ Gegenüber dem Problem eines historisch erzwungenen Konfliktes zwischen Kunst und Philosophie erweisen sich unterhalb einer angemessenen Reflektion Erörterungen der spezifisch sinnlichen und geschmacklichen, prototypischen und exemplarischen Ansprüche an Kunstwerke als Konstruktion dessen, was Pierre Bourdieu den Habitus nennt: eine Fähigkeit von Personen, sich in einem ritualisierten Feld symbolisch zirkulierender, legitimationsfähiger kultureller Äußerungen zurechtzufinden.² Dieses Feld beinhaltet an verschiedenen Stellen eine subjektive Metaphysik. Zwar hat die Philosophie traditionell mit Metaphysik zu tun, wohingegen Kunst erst aus deren Zerfall als Erkenntnisanspruch eigener Art, als projektive Realisierung der Erkenntniskraft des Bildes als Bild, hervorgegangen ist.³ Dennoch projizieren beide, sei es auf ästhetische Situationen oder auf Kunstwerke, Ansprüche und Metaphern, Ordnungssysteme und rhetorische Figuren, die aus historischen, kulturell codierten Persönlichkeitsprofilen und Subjekt-Entwürfen stammen. Überzeichnet: Philosophen sprechen, wenn sie von „Kunst“ handeln, meist über Kunst ohne Kunstwerke. Ästhetische Theorien, bis hin zu Adorno, entwerfen das Kunstwerk im Licht einer kategorialen Selektivität. Kunsthistoriker tendieren dazu, über Kunstwerke zu sprechen, als ob sie Texte seien⁴ oder als ob sie mit „Kunst“ deshalb nichts zu tun haben, weil sie substantielle Gebilde außerhalb des symbolischen Austauschs ästhetischer Konfigurationen sein könnten, also erst im Rückzug aus diesem Kontext ihre Wahrheit und künstlerische Autonomie finden würden. *„Kunst“ ohne Kunstwerk und Kunstwerk ohne „Kunst“ sowie die Abspaltung beider von einer immer noch vorrangig auf Wahrnehmungsformen abzielenden philosophischen Ästhetik – das markiert den belastenden Hintergrund aktueller Kunsttheorie.* Das zeigt sich besonders scharf und unverstellt, wenn es um die von verschiedenen Seiten reichlich spekulativ geführten Debatten um das Verhältnis der Kunst zu den neuen Medien und den sich daraus ergebenden kunsttheoretischen und philosophisch-ästhetischen Konsequenzen geht.⁵

Ich entwickle im folgenden eine generelle, bildtheoretisch angelegte Argumentation, die drei Ziele verfolgt:

1. den Nachweis, daß eine strukturelle Bildtheorie eine Komponente der künstlerischen Praxis, des Werkes wie seiner Konzeptualisierung innerhalb der Entwicklung der bildenden Künste, ist;
2. den Nachweis, daß die Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie immanente Faktoren der Kunstproduktion sind, daß also die sich wandelnde Verwendung von Materialien und Medien überhaupt keine sinnvolle Ebene der Befragung von „Kunst oder Nicht-Kunst“ darstellt; sowie
3. eine medientheoretische Schärfung der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie dadurch, daß „Medientheorie“ das Reflexivwerden von Kunsttheorie und Kunstproduktion bezeichnet, wodurch sie eine neue Schnittstelle zwischen den seit langem auseinandertreibenden Domänen der Kunstwissenschaft und Philosophie ausbilden kann.⁶

Wien, S. 7-17; für eine grundlegende Kritik bestimmter neuerer Medientheorien aus der Perspektive der Kunstwissenschaft siehe Horst Bredekamp, *Mimesis, grundlos*, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), *Imitation und Mimesis*, Kunstforum International Bd. 114/1991, Köln 1991, S. 278-288.

⁶ Wobei für die Künstler, die Rezipienten und konzeptuelle Theorien diese Divergenz gegenstandslos ist; sie ist allerdings eine die akademische Partialisierung auf dem Hintergrund des Herauslösens von Kunst aus der Technikgesellschaft reproduzierende Stereotypie der Kunstgeschichte und entspricht dem Rückzug der Philosophie aus der Wissenschaftsorganisation auf Methodologie und sekundäre Sinn-Sicherungsversuche (notorisch z. B. die „Ethik des Ästhetischen“ und dergleichen). Vgl. dazu umfassend und kritisch: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; Hans Ulrich Reck, *Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien*, in: Kunstforum International Bd. 115/1991, Köln, S. 81-98 (teilweise auch in: *Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, hg. von Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992).

⁷ Vgl. Niklas Luhmann, *Wahrnehmung und Kommunikation*, in: *Stillstand/switches 1*, hg. von Harm Lux und Philip Ursprung, Shedhalle Zürich 1991, S. 65-74.

⁸ Vgl. Hans Ulrich Reck, *Kunst und neue Technologien – Medientheoretische Reflexionen*, in: Götz Pochat (Hg.), *Kunstgeschichte zwischen Theorie und Praxis. Akten der Vorträge des 7. Österreichischen Kunsthistorikertag (1993)*, Wien 1994, S. 74-83.

⁹ Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1977.

¹⁰ Michael Thompson, *Theorie des Abfalls*, Stuttgart 1981.

1. Vorabsetzungen: Perspektiven von Ästhetik und Kunst auf Medientheorie

Nicht nur die Objekte von Theorie und die Gegenstände von Erkenntnisinteressen, auch die Methodologien sind durch kulturellen Wandel, die Entwicklung von Techniken und, im Falle der Kunstwerke, die Epochen-schwellen von visuellen Modellen bestimmt. Eine medientheoretische Ergänzung oder Ausweitung der Kunstgeschichte ist weder lineare Fortsetzung, noch ist sie diskontinuierender Bruch. Sie bedeutet ganz einfach eine Meta-Stufe bisheriger Theoriebildung und wirkt deshalb komplexitätssteigernd, weil auf ihrer Ebene Faktoren beobachtet werden, die auf der Beobachtungsstufe des Systems 'Kunstgeschichte', das seinerseits die Systeme von 'Kunst' und 'Kunstwerk' beobachtet, nicht zugänglich sind. Prinzipiell wird der Streit zwischen Singularität und Universalität als Existenzmodus von Kunst durch die Differenzierung der Beobachtungsebenen gegenstandslos, weil sich jeweils nur die durch die jeweiligen Systeme immanent getroffenen Unterscheidungen beobachten und zur selben Zeit darstellen lassen.⁷ Die medientheoretische Komplexitätsstufe der Kunstgeschichte hat die impliziten medienspezifischen Faktoren der bisherigen Kunstgeschichte zum Gegenstand, kein neues Gebiet, Material oder „Medium“.⁸ Dazu gehören Strukturierungsformen der symbolischen Verhältnisse zwischen Kunst und Alltag⁹ ebenso wie außertheoretische Legitimationsbezüge, deren Aufgabe es ist, die eigene Theorie zu konstituierenden – humanistisches Modell der Person als Subjekt, Lernen und Sinnlichkeitskontrolle als Geschmacksbildung, lebensgeschichtlicher Aufbau des Verfügungkönnens über die „titres de culture“ (Bourdieu) –; dazu gehören schließlich die Negativitätsfiguren oder „Monstren“¹⁰, deren Abwehr die eigene Perspektive jeweils stabilisiert.

Dazu rechne ich die Dämonisierung der Massenkultur als Feld der Genußsucht und des Kitsches, aber auch die Negativität der Lebensformen, die sich der Geschmackserziehung, der ästhetischen Emanzipation und einer designtheoretischen Funktionalisierung der Kunst im Rahmen eines befreiten Lebens widersetzen, das der Segmentierung von Kunst und Nützlichkeit, Ästhetik und Technologie, Kontemplation und Aktivität nicht mehr bedarf. Nicht die Wirksamkeit dieser Einflußgrößen ist der Gegenstand der medientheoretischen Meta-Kunstgeschichte, sondern die kunsthistorische Abspaltung der Werke von Kontexten, in denen diese Einflußgrößen im gesamten sozialen Umfeld des Gebrauchs von „Kunst“ – von der Produktion bis zur Rezeption, von der Instrumentalisierung bis zur Institutionalisierung, von der Veränderung der künstlerischen Absichten bis zu den Rahmenbedingungen künstlerischer Existenz – den vermeintlich autonomen und immanent auf die Werke gerichteten Blick immer schon vorstrukturiert haben.

Die medienskeptische Einstellung, die natürlich nicht aus Werken abzulesen ist, sondern eine spezifische Erwartungshaltung auf spezifisch geeignete Objekte erzeugt¹¹, findet sich nicht allein auf der Seite einer Philosophie, welche Sprache nicht als Medium des Denkens, sondern als dieses selbst versteht, oder der Seite einer Kunstgeschichte, welche das Werk ursprungsphilosophisch aus nicht-künstlerischen Kontexten herausgelöst hat.¹² Sie findet sich auch in definitorischen Verallgemeinerungen zum Stichwort „Medienästhetik“¹³, wenn einerseits jedes Mittel künstlerischer Gestaltung – wegen der Etymologie von „Medium“ als „Mittel“ – als Medium bezeichnet, andererseits der Medienbegriff doch den technischen Massenmedien vorbehalten werden soll. Diese Unklarheiten belegen die auratische Kraft von Begriffsfeldern. Die semantische Herkunft wird mit Vorstellungsbildern überlagert, Kategorien werden durch Atmosphären angereichert. Es scheint, als ob das Pathos des Kunstwerks durch seine Zugehörigkeit zu Medien an Konsistenz verlöre, obwohl es in seiner Materialität unverändert bleibt. Gerade das Insistieren auf den vor- oder gegenmedialen Zügen des Kunstwerks konstruiert die ihr adäquaten Gegenstände. Solche Verursachung bestimmter Werke aus bestimmten Diskursen erreicht eine medientheoretische Ebene der Beobachtung dann, wenn genau dieser Zusammenhang als ein die Semantik und letztlich auch den vermeintlich rein phänomenalen Blick auf die Werke steuernder Faktor diskursiver Rückbezüglichkeit erkannt worden ist. Die Beschreibung der Kunst ist die intensive Auseinandersetzung mit dem Kunst-

- 11 Diesen Zusammenhang reflektiert Donald Judd, Spezifische Objekte, in: Laszlo Glozer (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst nach 1939, Köln 1981, S. 267 ff. – und zwar durchaus im hier beanspruchten ästhetisch hierarchisierten Feld der Kunstkennerchaft; vgl. auch ders., Architektur, Münster 1989, sowie meine Kritik an diesen Auffassungen: Hans Ulrich Reck, Stilnotate zwischen Lebensform, Subversion und Funktionsbegriff, in: Bazon Brock / Hans Ulrich Reck (Hg.), Stilwandel, Köln 1986, S. 100–152; ders., Vom Ende der Differenz / Ästhetische Perspektiven, in: Kunstforum International Bd. 85/1986, S. 68–74; ders., Zugeschriebene Wirklichkeit, a. a. O. [Anm. 5].
- 12 Eine umfassende Studie über historisch vorgängige, nicht primär künstlerische Kontexte von Bildern hat vorgelegt: Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- 13 Vgl. z. B.: Lexikon der Ästhetik, hg. von Wolfhart Henckmann / Konrad Lotter, München 1992, S. 159f.
- 14 Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, a. a. O. [Anm. 5].
- 15 Vgl. dazu: Miroslav Petricek, Die Kunstauffassung des Prager Strukturalismus und die Dekonstruktion, in: Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog, 3/1991, S. 23 ff.
- 16 Die folgenden kritischen Bemerkungen beziehen sich auf Martin Seel, Versuch über die Artikulation des Kunstwerks, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft, Frankfurt a. M. 1993, S. 110–131.

werk, wie es als Kunstwerk identifiziert und zugänglich gemacht worden ist. Das Kunstwerk ist aber auch ein Endprodukt des Prozesses, dessen mediale Eigenheiten – poetische Organisation des Ausdrucksmaterials, Autorschaft, Originalität, Authentizität, Allegorisierung herauszubildender Persönlichkeitsbezüge – unter der Kategorie „Kunst“ zusammengefaßt worden sind. Eine solche zweite Ebene ermöglicht es, andere Dinge als auf der ersten Ebene zu beobachten. In ihr ist von Bedeutung, daß es, sozial wie kommunikativ, den Authentizitätsanspruch der Kunst als mentale Leitfigur ästhetischer Erwartung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ohne Technisierung der Bildproduktion, ohne die Geschichte der Reproduzierbarkeit¹⁴, ohne die Erfolge von Print-Medien, Tourismus und, später, Television, gar nicht geben würde. Die Eingriffe bestimmter Technologien, Erwartungen und Gewohnheiten in die bestehenden Kommunikationsformen bilden ein Feld, das im Blick auf die Kunstgeschichte als Medientheorie bezeichnet wird. Ohne Rückwirkungen der Effekte und Intentionen jeweils neuer Bildtechnologien auf die überlieferte Semantik und ohne die Strukturierung neuer Formen im bisherigen Licht kann weder die Produktion noch die Ansprüchlichkeit von Kunstwerken verstanden werden. Kunstwerke sind keine von Kontexten isolierten Singularitäten. Es sind ihre Autonomie, ihre ästhetische Organisation außer-ästhetischer Bezüge und ihre „semantische Geste“ (Mukarovsky)¹⁵, welche die Kontextualität des Werkes als „Kunst“ herausfordern.

2. Kunst, Kommunikation und Kontext

Die imaginative Ebene ästhetischer Wahrnehmung im Kunstwerk zeichnet die Sprachlichkeit von Dingen nur dann als Beschaffenheit von natürlich Existierendem aus, wenn der Rückschluß von der Kunst auf die Natur vorausgesetzt ist.¹⁶ Daß der Bodensee mit den Werken von Lorrain, Watteau, Turner oder Hodler Zwiesprache hält, scheint nur dem auf, der den Dingen die Kunstsprache der Natur leiht und Korrespondenzen zwischen Diskurs und den als Kunstwerke angenommenen Gegenständen innerhalb der Kunst aufbaut. Daß eine Errungenschaft moderner Kunst die Auffassung jedes beliebigen außerkünstlerischen Gegenstandes als eines kunstwerkartigen Gebildes darstellt, setzt voraus, daß moderne Kunst alles zur Kunst erklären, in den Bezeichnungsvorgang der Kunst einbeziehen kann. Insofern ist das Problem nicht die Vorgeblichkeit der Dinge als Kunstwerke, sondern die Tatsache, daß der Auffassung, alltägliche Dinge ließen sich so auffassen, als wären sie Kunst, die nur innerhalb der Kunst leistbare Begründung vorausgehen muß, wie Bestehendes zum Bestandteil der Kunst erklärt werden kann, damit die noch ausgesparten, profanen, noch nicht valorisierten Dinge dereinst

gelten können, als wären sie Kunst.¹⁷ Wenn auch Kunst zunehmend auf die Techniken des Fingierens sich konzentriert hat, setzt das nicht immer eine schon artikulierte Situation voraus. Kunst als Agent solcher Fiktion repräsentiert artikulierte Situationen nur, wenn Kunst auf Prozesse der Wahrnehmung beschränkt wird. Daß die Kunst paradigmatisch der Erhellung der Wahrnehmung dient, ist eine traditionelle Denkfigur derjenigen Art von Philosophie, welche die Kunst zu Zwecken ästhetischer Demonstration instrumentalisiert und ebenso vorgreifend wie strikte den in ihre selber seit langem epistemisch festgesetzten Formen einer unbedingt kognitiv läuternden Wahrnehmungsverdeutlichung (im Sinne der klaren und distinkten Apperzeption) unterwirft. Das entspricht keineswegs der tatsächlichen Mannigfaltigkeit einer Kunst-Situation, die sich durch Heterogenität und die Koexistenz von kognitiven, ästhetischen und technologischen Arrangements auszeichnet.¹⁸ Darüber hinaus zeigen Ausstellungen der jüngeren Vergangenheit¹⁹, daß die korrespondierende und kontemplative, ja selbst die imaginative Dimension des Kunstwerks nurmehr innerhalb einer zu Ende geführten und abgeschlossenen Reflexion der Kunst auf ihre Kontexte wirksam werden kann. Kunsttheorie, Kunstwerk und Kontextualität der Kunst werden gleichermaßen neben- wie durch einander und auf einer jeweils höheren Stufe reflexiv als solche Unterscheidungen nahegelegt, die nur von einer Seite des Unterscheidens her gedacht werden können. Das herausragende Phänomen moderner Kunst – die Koppelung bildhaft autonomer Erkenntnis an Universalisierung und Indifferenz der Stofflichkeitsgrundlagen ihrer Zeichen, was die Ununterscheidbarkeit von künstlerischem und nichtkünstlerischem Material impliziert – läßt sich gegenständlich nur dann ausmachen, wenn die grundsätzliche Zuordnung von Dingen zum Code der Kunst nicht nur

17 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München/Wien 1992.

18 Von einer prinzipiellen Unschärfe jeder Integration von Kunst in eine allgemeine ästhetische Theorie ausgehend stellt Birgit Recki zu Recht fest, daß nicht nur für konzeptuell-semiotische Kunst, sondern auch für die Gradation von Sinnlichkeit kein eindeutiges oder unhintergebares Mindestmaß an Eigenschaften angegeben werden kann. Vgl. Birgit Recki, *Wie ästhetisch ist die moderne Kunst?*, in: Volker Gerhardt (Hg.), *Sehen und Denken. Philosophische Betrachtungen zur modernen Skulptur*, Münster 1990, S. 93–120, hier: S. 110.

19 Ich nenne beispielhaft: Markus Bröderlin, *Das Bild der Ausstellung*, Wien 1993; und: *Offenes Kulturhaus Linz: Speicher. Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte/n*, Linz 1993.

20 Vgl. dazu aus dezidiert philosophischer Sicht Dieter Henrich, *Theorieformen moderner Kunsttheorie*, in: ders. / Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1982, S. 11–32, hier: S. 13 f.

21 Peter Fuchs: *Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfurt a. M. 1993, S. 164.

22 Ebda., S. 171.

bereits vollzogen worden ist, sondern jederzeit und parallel zur Kunstwerkbehauptung auch die Selektivität von Kunst versus Nicht-Kunst mitvollziehbar bleibt. Kunst kann Kunst mittels Zugehörigkeit zur codierten und validierten Sphäre nur sein, wenn sie die Sphäre der Nichtkunst definitiv verlassen hat. Das kann sie nicht auf der Ebene der Sinnlichkeit – denn hier sind die Kunstwerke ununterscheidbar von ihren alltäglichen Gegenständen. Sie kann das nur auf der reflexiven und diskursiven Ebene ihrer Codes. Kunst ist insofern ein durch und durch soziologischer Tatbestand, wobei die soziale Wirksamkeit und strukturelle Beschaffenheit des Codes sich epistemologisch autonom, nicht als externe Zweckhaftigkeit oder gar Funktionalität im Hinblick auf Einwirkungen in die außerkünstlerischen Sektoren erweist. Kunst ist eine spezifische Kommunikationsform, die sich zwar regulativ, aber nicht ontologisch oder apodiktisch als Wahrnehmungsvorgang auszeichnet. Innerhalb dieser Kommunikationsform finden permanente Umwertungen statt. Die oft beklagte Marginalisierung der Kunst ist aus dieser Sicht keine Folge eines verlorenen Kampfes um die Besetzungs- und Lenkungsinstanzen in der symbolischen Kultur, sondern eine strukturelle Auszeichnung ihres Codes. Wenn der Kunst kein eigener Stoff, keine exklusive Form, keine ausschließliche Darstellungsfunktion eignet, dann etabliert sie eine Form von Sehen, Darstellen und Erkennen, die keinen bewußtseinsättigenden Einheitssinn mehr produziert, der auf ein Ganzes, auf einen kohärenten Wirklichkeitssinn verweisen kann. Kunst als Fragmentsinn impliziert diejenige Art ästhetischer Erfahrung, die heterogen, divergent und singular ist. Kunst ist – weit davon entfernt, ihr Ende durch philosophische Reflexion bestimmt zu erhalten – eine reflexive Kritik an jeder monolithischen philosophischen Theorie und deren Verbindlichmachung kognitivistisch verkürzter Ästhetiken.²⁰ Wie immer Erwartungen formuliert, Perspektiven skizziert, Leitlinien gezogen werden: der Code der Kunst (nach dem Zerfall des prämodernen Codes einer geschmacklichen Setzung und subjektiven Selbstbehauptung) ist denkbar einfach: „Er ist, um es vorweg zu sagen, die schlichte Zurechnung / Nichtzurechnung zum Kunstsystem auf dem Wege der Bezeichnung / Nichtbezeichnung von etwas als Kunst oder Nichtkunst“.²¹ „Das Kunstsystem, scheint es, benutzt im Einsatz seines Codes sich selbst wie ein Medium. Die Behauptung, etwas sei Kunst, sei ein Kunstwerk, falle als Ereignis in die Domäne der Kunst, reicht aus, den Tatbestand, den sie behauptet, zu realisieren.“²² Eingeschliffene Grenzziehungen lassen sich nur schwer durchbrechen. Ein eingeschliffener Topos ist beispielsweise, daß die Konkretetheit des Kunstwerks und die externen Bedingungen seines sozialen Gebrauchs strikte divergieren. Ich schlage dennoch vor, über Kunst in der Weise zu sprechen, daß die strukturellen Bedingungen von „Kunst“ eine unauflöslche Einheit mit dem einzelnen Kunstwerk darstellen und dieses ebenso zu seiner

sozialen Existenz bringen, wie umgekehrt im Schritt der sozialen Einzeichnung des Kunstwerks dessen Feld durch die Gegebenheit des Werkes ermöglichen. Trennung zwischen Kunst und Kunstwerk sind in beiden Hinsichten abstrakt. Offenbar existieren Plastizität und Bestimmungskraft des ästhetischen Feldes „Kunst“ nur, insofern Kunstwerke seine Evidenz belegen. Und offensichtlich bleibt die Rede vom Kunstwerk ohne Möglichkeit einer Rekonstruktion seiner vorausgesetzten kulturellen Semantik, der Regulierung des Kunstsystems, leer. Dualistische Kennzeichnungen verwischen die notwendige Unterscheidung zwischen Geltung und Genealogie, mit Foucault gesprochen: zwischen Archäologie und Genealogie. Versteht man mit Foucault Genealogie als Taktik, als Spiel mit den Topoi, Definitionen und rhetorischen Figuren eines bestimmten Gebietes oder Dispositivs, dann ist leicht zu sehen, daß die Kunst in den letzten Jahren nicht allein ein Objekt neuer Technologien geworden ist, sondern selber – als strategisches Dispositiv – in Gesellschaft, Wissenschaft und Technologie interveniert. Nicht mehr im Namen der Utopie allerdings, sondern um Weiteres über sich selbst zu erkunden. Kunst soll im folgenden nicht im Hinblick auf die Bestimmungen des sanktionierten Werkes oder der sozialen Gebrauchsregeln festgelegt, sondern als Aktivierung der eigenen Hintergrundannahmen und Theoriebedingungen untersucht werden. Erst dann läßt sich absehen, inwieweit die Künste tatsächlich dem vorschnell herbeigeschriebenen Paradigmenwechsel folgen, oder ob nicht umgekehrt solche Theorie-Rhetorik von Metaphern, Gesten, Haltungen und Positionen bestimmt wird, die an den sozialen Schnittstellen zwischen Kunstwerk und Rezeption lange Zeit als Paradigma von Kunsterleben aufgebaut worden sind, so daß die neuen Erlebniskonfigurationen des Techno-Imaginären, die Aktivierungsräume telematischer Szenarien oder die Interaktivität ästhetischer Reizangebote, nicht den Bruch mit dem bisherigen Kunstsystem markieren, sondern dieses ästhetisch in einem anderen, sichtlich durch Konsum und Massenkultur geprägten Kontext fortsetzen und damit aufhören, in einem spezifischen Sinne „Kunst“ zu sein. Vor diesem Hintergrund soll Kunst gelten als spezifisches Kommunikationssystem und damit als gesellschaftstheoretische Zentralkategorie. Kunst besteht nicht

23 Vgl. zum Utopieanspruch des Konstruktivismus: Hans Ulrich Reck, Durch Ästhetisierung ausgeschaltete Welt, in: Hans Ulrich Reck / Martin Heller (Hg.), Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Museum für Gestaltung Zürich 1992, S. 98 ff.; ders.: Nachbetrachtung zur Lektüre von Bildpublizistiken, in: ebda., S. 89 ff.; ders., Zugeschriebene Wirklichkeit, a. a. O. (Anm. 5).

24 Die überzeugendste Ausführung einer Ästhetik der Differenz hat Bazon Brock vorgelegt. Vgl. 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.

allein aus der Summe der Kunstwerke, sondern auch aus ihren dramaturgischen Symbolisierungen. Noch die hermetischste Handlung im Kunstsystem spielt sich in Nähe zu soziokulturellen Aktivitäten ab. Kunst ist ein reflexives Paradigma für die ästhetische Produktion, Distribution und Rezeption symbolischer und symbolwirksamer Handlungen. Der soziale Kern ist auch der Kern des Kunstwerks, insofern es kommuniziert. Es ist spätestens seit Winckelmann kontextuell, diskursiv und theoretisch angeleitet und eingebunden. Kunst ist nicht allein durch Kunsttheorie vorbereitet, sondern auch in der kulturellen Einrichtung eines Dispositivs, das im Zusammenhang mit der Aufklärung als Antwort auf autonome und verselbständigte Technisierungsprozesse der Kunst die in der Abspaltung fundierte Kompensationsaufgabe übergreifender Sinndeutungen ohne eine intervenierende Einflußnahme überschreibt. Schon das erklärt, weshalb die Wahrnehmung von Technologien eine Affinität nicht allein zur Aisthesis, sondern zur Kunst hat. Komplementär dazu ist Kunst des Konstruktivismus eine Lehre von der Loslösung von Gravitation und dem lähmenden Reich der Erde.²³ In der Technologie kommt zum Vorschein, was die Kunst ihr als Erwartung zuliefert: eine überwältigende Manifestation von Bildkräften.

Die technologische, medientheoretische und ästhetische Perspektive auf die Kunst ist ein wesentlicher Faktor des Kunstprozesses und der reflexiven Anstrengungen von Künstlern. Deren Konzepte berechtigen zur Wahrnehmung dieser Perspektive auch in der traditionellen Kunstwissenschaft. Es ist die Autonomie des ästhetischen Zeichens, welche die Kontextbezüge als Elemente des Kunstwerkes erzwingen. Die semantische Geste des Kunstwerks ist ein dynamischer Prozeß, in dem die außerkünstlerischen Zeichen durch die ästhetisch autonomen Zeichen des Kunstwerks ermöglicht werden. Aus der Sicht der Kunst kann Ästhetik deshalb stärker beschränkt werden als in der Philosophie, weil Kunst der ästhetischen Reflektion spezifische Niveaus abverlangt. Ästhetik ist aus ihrer Sicht nicht sinnliche Wahrnehmung, Stoffbasis reflektierender Urteilskraft oder Exerzierfeld einer moralischen Disziplinierung des Geschmacks im Kunstschönen, sondern die Selbstwahrnehmung der reflektierenden Urteilskraft. Sie ist die Beschreibung von Differenzierungen im Prozeß der Gewinnung von Bedeutungen innerhalb der zunehmend auf die Einsicht in Modelle sich verschiebenden symbolischen Handlungen.²⁴ Künstlerische Kommunikation und Erkenntnis können ihre ästhetischen Objekte und Ereignisse ohne die Konstruktion von Kontexten und ohne intensive Kontextbildung nicht beschreiben.

3. Aspekte und Metaphern des Techno-Imaginären am Beispiel „Cyberspace“

Der Kulturautor der Branche, der mit seinem Roman „Neuromancer“ nicht nur den Ausdruck „cyberspace“, sondern auch den von „cyberpunk“ erfunden hat, stellt lakonisch fest: Technik ist nichts außerhalb des Menschen liegendes. Wir *sind* die Technik. Dem Körper können Technologien eingeschrieben werden. Als Objekt der Macht bietet er sich gerade deshalb an, weil er nur beschränkt symbolisiert werden kann. Er eignet sich als Stoff und Objekt der Organisation von Prothesen, Zusätzen, Ein- und Ausgriffen, aber er eignet sich nicht als Projektionsobjekt medial vermittelter Erotik. Realer Terror, nicht virtueller Sex ist der Aggregatraum des Leiblichen. Der Körper bleibt selbst dann übrig, wenn die ihm eingeschriebenen Technologien das Körperliche zu substituieren trachten. Der cyberspace lebt vom Phantasma des Hyper-Perfekten. Die technische Komplettierung des Leiblichen droht, die Widerstandskraft des Körpers und damit auch die der Kunst, sofern wir diese konzeptuell in die Linie Surrealismus – art informel – nouveau réalisme verpflichten, auszuschalten. Im cyberspace soll sich der Betrachter mit Hilfe eines Cybernauten in den Akteur verwandeln. Die angestrebte Unmittelbarkeit läßt sich inhaltlich als Differenzlosigkeit von Selbst-Stimulierung und den environments beschreiben. Der sich selber vollendende Hunger nach evidenten Bildern impliziert technisch nicht allein die sekundär manipulierte Erlebnisrealität der Schnittstelle, des interface zwischen menschlicher Sensualität und Datenprojektion, sondern auch eine Ästhetisierung des mathematischen Materials, das kein Raum, sondern eine Fläche ist. Diese richtet sich offensichtlich an regressiven Leitbildern aus. Wie neu auch immer das technologische Arrangement – die Bilderwartung reduziert sich auf die Surrealität der Syntax und die Ikonizität von Referenz und Repräsentation. Das gesteigerte Erleben bindet sich an den gewöhnlichen Naturalismus, der an den Bildern ihre suggestive Täuschung, die Technik des Unsichtbarmachens des Bildes, die Ununterscheidbarkeit von Phantasma und der Realität des Sichtbaren bewundert – ein durch und durch christliches Konzept, aber auch das Arrangement einer Syntax, die eine ziemlich platte Kalkulation der Elemente als zugänglichen „Stil“ betreibt. Woher bezieht diese mediale Ästhetisierung ihre Bilder, woher die technische Implementierung der Person ihre Überzeugungskraft?

Surreale Syntax und expressives Erleben verschmelzen im mathematisch-technischen Prozeß, der zwar nur mehr in der Fläche verläuft, aber dennoch auf der Konstruktion der neuzeitlichen Perspektivität und den Verfahren einer Abbildung resp. Projektion von Punkten auf der planimetrisch organisierten Ebene einer Registratur und Einschreibung beruht. Versprochene

Sinnennähe, die Skurrilität des Merkwürdigen, die Begegnung mit dem sich Offenbarenden, die reale Illusion der ästhetischen Verstofflichung der Datenfläche dienen im Falle von cyberspace der Fortsetzung des philosophischen Solipsismus, wobei der Selbst-Bezug durch die Verstofflichung der Technologie am und im eigenen Leib gesteigert werden soll. Cyberspace setzt das mathematisch-technische Referenzsystem und ein kognitives Apriori der Konstruktion ent-tabuisierter Bildwelten voraus. Es ist gewiß nicht unnütz, hinter die Bildoberflächen zu blicken und an die inhaltsneutrale und unbegrenzte Homogenisierung des zentralperspektivisch entfesselten, im göttlichen Sehstrahl absolut ermächtigten Blicks zu erinnern. Vor diesem Hintergrund werden im kybernetischen Raum angeboten: eine surrealistische Syntax als Stil, eine aktionistische Beweglichkeit des rückwirkend veränderten Ausgangsmaterials (Interaktivität) als Spielraum des Subjekts, eine Übersteigerung der Illusion durch Eliminierung der das Sichtfeld des Auges bestimmenden Grenzen, und die Verwirklichung von Täuschungsversprechen als Ausreizung der Illusion vor dem Hintergrund einer sowohl lust- wie angstvoll vermuteten Ununterscheidbarkeit der visuellen Zeichen von den gewöhnlichen, alltäglichen (An-)Zeichen des Visuellen. Auf diesen Vorstellungen baut sich ein monumentales Panorama von ästhetiktheoretischen Suggestionen auf, nach denen das Reisen im cyberspace nicht nur über einige, nun schon zurückliegende Jahre als ästhetische Innovation gepriesen worden ist, sondern auch als paradigmatischer, mit einem technologischen Schlag sichtbar werdender, radikaler und einmaliger Wandel im Gefüge von Kunst, Technologie und Wissenschaft. Es läßt sich leicht erkennen, daß die Propaganda und Faszination dieser Halluzinationsmaschine sich auf Vorprägungen beziehen, die nicht nur auf das Feld der Metaphern und Kunstkonzepte, sondern auch der sozialen Instrumentierung von Kunstrollen und generelleren Zeichenkonzepten verweisen. Diese Vorprägungen sind Faktoren des gesellschaftlich Imaginären und untrennbar mit unserer Kultur verbunden, die keineswegs nur durch Mentalitäten charakterisiert werden kann. Die konzeptuellen Entscheidungen, wie die Welt und die Repräsentation der Welt in Artefakten zu verstehen sind, wirken mit stofflicher Eindringlichkeit. Die Handhabung der Symbole zirkuliert im Sinne von Macht als Medium: Organisation der Unsichtbarmachung ihrer Wirkungen. Nur deshalb sind hinter deskriptiven Zugängen mental-rhetorische Figuren überhaupt wirksam. Wären sie bloße Faktoren, ließen sie sich problemlos isolieren. Sie sind aber eingebunden in ein komplexes Geflecht unerschütterlicher Grundüberzeugungen. Gerade das macht ihre Wirksamkeit aus.

Ohne populären Bilderhunger, d. h. ohne Sakralisierung profanisierter Bildwelten vor dem Hintergrund einer religiösen Problematisierung des Bildes, gäbe es neben vielen anderen massenkulturell wirksamen Vergnügungsappa-

raten auch die kybernetische Maschine „cyberspace“ nicht. Deren populäres Bildversprechen trifft auf die mittlerweile habitualisierte Syntax eines Surrealismus, dessen Arrangement sichtlich auf die Züge der sensationellen Kompensation eines gewöhnlichen Alltags reduziert worden ist. Die rezeptive Vereinnahmung des Surrealismus, die Isolierung seiner Programmatik von seinen bildnerischen Formeln, die Wiedererrichtung eines Reichs der assoziativen Metaphern gegen die Provokationen des Metonymischen²⁵ verbinden sich massenkulturell mit assimilierten Bild-Montage-Techniken und v. a. technologischen Ermöglichtungen von Zeitmanipulationen und Zeitreisen. Obwohl die Rhetorik des „cyberspace“ vor allem in Europa in den Rang

- 25 Vgl. Hans Ulrich Reck, „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos“. Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Karin Orchard / Jörg Zimmermann (Hg.), Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Freiburg 1994, S. 261-270.
- 26 Vgl. dazu die wie immer beabsichtigten oder bewußten theologischen Denkfiguren maßgeblicher Theoriepropagandisten und Kronzeugen wie Weibel und Rötzer; s. Peter Weibel / Florian Rötzer: Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk, München 1993; Peter Weibel: Über die Grenzen des Realen. Der Blick und das Interface, in: Der entfesselte Blick, hg. von G. J. Lischka, Bern 1993, S. 218-245; Florian Rötzer, Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace, in: Jörg Huber / Alois Martin Müller (Hg.), Raum und Verfahren, Frankfurt a. M. / Basel 1993, S. 29-42. Überhaupt ist erstaunlich, daß die europäischen Propagandisten spekulative, unempirische und zuweilen in Raserei ausartende symbolistische Zugänge vorschlagen, aber keineswegs technologische Gebrauchsformen. Die hier bezeichnete Grenze der Kompetenz macht immerhin deutlich, wie stark die Theoriebildung auf dem suggestiv aufgeladenen Untergrund europäischer Kunst-Utopien aufruht. Ohne die automatisierte Erwartung einer Transformation des kontingenten Lebens in Kunst und, umgekehrt, ohne die kreative Transformation der techno-scientistischen Kultur in Ästhetik, wie sie die utopiesüchtigen Konstruktivismen seit 1915 in die kollektive Imagination europäischer Künstler und Intellektueller eingesenkt haben, läßt sich die vorgeblich so konkrete Feier ästhetischer Techno-Apparate nicht verstehen. Die propagandistische Theoriesprache ist belebt von diesen früheren Energiefeldern und sieht Technologien und ihre Nutzung als ästhetische Transformation gänzlich im Lichte dieser spekulativen Funktionalisierung. Zur Kritik: Horst Bredekamp, Der Mensch als „zweiter Gott“. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation, in: Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, hg. von Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992, S. 134-147; Hans Ulrich Reck, Neue Medien: Selbstverständlich geworden?, in: Alois M. Müller (Hg.), Neue Wirklichkeiten I, (Museum für Gestaltung), Zürich 1992, o. P. (Textmappe); teilweise auch als: Heilslehre der digitalen Art, in: Finanz und Wirtschaft 'Informatik 92', Zürich, 2. September 1992.
- 27 Ein solches Forschungsprogramm wird von mir derzeit unter dem Titel „Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische“ entwickelt.
- 28 Vgl. Marie-Louise Lienhard, Das amerikanische Bilderalphabet. Über das Zeichenhafte der visuellen Kultur Amerikas, in: Kunstforum International Bd. 112/ 1991, „Outside USA I“, Köln, S. 276 ff.
- 29 Vgl. Gilles Deleuze, Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt a. M. 1993, S. 117f., 177f.

kunsttheoretischer Sophistikation erhoben worden ist – während in den USA „cyberspace“ eine Erlebnistechnologie bleibt, die kaum einer ohne Bedenken auf den Kunstbegriff anwendet –, scheinen es die blinden Flecke einer kulturellen Semantik zu sein, die solche Übertragungen in die spekulative Bildlichkeit alteuropäischer Episteme einrücken – von Platons Höhle bis zur Unschärferelation, der konstruktiv abgeschirmten Binnenwelt des Erkenntnissubjekts und der nur noch endogenen Perspektive auf die Welt, die als bloßes Schnittstellenproblem einer ontologisch verallgemeinerten Computertechnologie erscheint.²⁶ Die theoretische Durchdringung der Gebundenheit solcher Quasi-Theoreme, die sich als aktionistische Kulturprogramme und als Dramatisierung ästhetischer Haltungen lesen lassen, muß durch externe Perspektiven gedeutet werden. Dazu ist eine vergleichende Analyse der nordamerikanischen und der europäischen Kultur auf der Ebene der Regulierung des Visuellen, der Plausibilität von Theoriebildung, der Konzeptualisierung der Erfahrungen und der durch Kunst und Symbolsysteme aktivierten Verhältnisse zwischen Individuum und Gesellschaft vonnöten.²⁷ Wenn „cyberspace“ für nordamerikanische Kultur typisch ist, dann nicht nur wegen der immer wieder genannten Aktualität und Kontinuität von aktionistischen Kunstkonzepten, 60er Jahre-Subkulturen, Drogen und Halluzinationsapparaten. Sondern grundsätzlich und weiter zurückgreifend, weil die nordamerikanische Kultur eine des Fahrens, der Ästhetisierung der Dinge und der Hieroglyphisierung kulturellen Verhaltens²⁸ ist. Diskursives wird in Visuelles umgesetzt; die Logotechniken belegen die hieroglyphische Einheit von Bildzeichen, Sprachabstraktion und grammatikalisch-pragmatischer Orientierung ebenso wie Glamour, Star-Kult und die Tatsache, daß der Hollywood-Film, der die affektive und aktionistische Zeichenbildung bevorzugt, um den Film auf Narration zu verpflichten²⁹, kulturell ab Stunde Null mit einer bis heute wirksamen Mystifikation der Natur und einer ursprungshistorisch erfolgreichen Industrialisierung rechnen konnte. Beides sind wesentliche Momente einer säkularen Legitimität, die außerhalb des Säkularisierungsvorgangs kein primäres Ursprungsgut kennt, also eine Art Säkularisation ohne Säkularisate darstellt. Vor der Geschichte der technisierten Hieroglyphenbildung, vor der Stunde Null der Logotechniken gibt es keine nordamerikanische Geschichte, was deren tiefe Liebe zu Phantasmen und zu zwischen Bildzeichen und Befehlssprachen schillernden hieroglyphischen, in ständigem Fließen befindlichen Figurationen und Szenarien erklärt. Von der automobilen Durchdringung des Raums über die Logotechnik der Marken, das ästhetische Theater der Ware, den Tempel des Konsums und die juristischen Bedingungen genügende Beschreibung der Handhabung von Dingen, Objekten und Waren für einen als vollkommen unfähig gesetzten Verbraucher bis hin zur telematischen Präsenz der Leitbildpersönlichkeit kann

das hieroglyphische Phantasma beschrieben werden als Anstrengung, die Distanz zwischen Signifikanten und Signifikaten zu eliminieren. Dabei ist das visuelle Zeichen, in das sich das Diskursive zusammenzieht, scheinbar präsent, ohne vermittelt zu werden. Das Bild ist ganz Aureole, religiöse Offenbarung, Epiphanie. Es bricht ohne Intermittenzen hervor. Es ist lesbar als das, was es bedeutet. Das, was es bedeutet, ist es in einem ontologischen Sinn. Da solches naturgeschichtlich nicht möglich ist, sondern der Kontextbildung und Einübung in entsprechende Referentialitäten und Lektüren bedarf, kann man ermesen, mit welcher Wirksamkeit dieses Konzept als nordamerikanische Kultur von Anfang sich durchgesetzt hat – während in der europäischen Geschichte Phantasmen und Logotechniken späte Errungenschaften sind, die auf eine problematische und konfliktträchtige Weise sich wesentlich archaischere Hintergrundmodellierungen aneignen.

Nur die Betrachtung dieses Hintergrundes ermöglicht, das Handlungsangebot „cyberspace“ und weitere Maschinen des Techno-Imaginären nicht dem Verkaufswortlaut nach als kunsttheoretische Umwandlungsfiguren, sondern als etablierte, semantisch, rhetorisch und ästhetisch abgestützte Kulturtechniken, in enger Verbindung mit der Kunstbehauptung zum Alltäglichen, zu verstehen. Das ästhetische Erleben – das beansprucht, nur insofern 'Kunst' zu sein, als der Betrachter zum Akteur wird und Interaktivität das Werkparadigma der Kunst durch technologisch-kybernetische Schaltkreise ersetzt – erscheint als technisch konfigurierte Landschaft, als integrierter Schaltkreis von Datenfluß, Informatik, Programmierung und data-'processing'. Die Suggestion der Distanzüberwindung ist das bewegende Moment und natürlich einmal mehr ein „Go-west“: triumphale Geste, die sich der durch Herrschaft geschrumpften Weiträumigkeit der Landschaft einschreibt. Hieroglyphe als Eingrabung des Heiligen zeigt, daß auch im cyberspace die Herrschaft über die Landschaft den Schlüssel zur Manipulation der Zeit liefert.

Die klassische europäische Moderne wollte Erleben an ein übertrainiertes Reizvermögen zur Abwehr von Schocks binden. Automatisierte Abläufe verschieben Erfahrungen zunehmend auf Erlebnisse. Unterhalb des Bewußtseins muß gehandelt werden können. Zwar blieb auch hier die Überwindung von Distanzen bestimmend. Aber die Distanzlosigkeit sollte gerade nicht als eigene Ausprägung in die Wahrnehmung des Erlebens *ein-*, sondern in ihr als Mechanik automatisierter Reizverarbeitung *auf*treten. Diese Struktur des Erlebens wird in der nordamerikanischen Kultur ritualisiert. Im Erleben selber soll sich durch rückhaltlose Annäherung eine wohlthuende Distanz einstellen. Die Steuerung der Artefakte auf der Datenfläche verliert ihren Zauber paradox gerade durch den Ausbau ihrer rituellen Funktion: das grenzenlose

30 Vgl. Jan Mukarovsky, Die Kunst als semiologisches Faktum (1936), in: ders., Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1970, S. 138 ff., bes. S. 146f.

Erleben findet, von außen betrachtet, in einer black-box, einem rituellen Raum, einem eigentlichen „templum“, statt. Eine solche visuelle Kultur ist für christologisch ausgereizte Leibfeindschaft, strahlende Transzendenzerwartung, Endzeitgewißheit ebenso anfällig wie für die halluzinative und psychedelische Besetzung der Dinge und environments. Der Animismus des Stofflichen, die Popularität sprechender Bilder, das sich-eröffnende Wunderbare: was John Dewey schon für die Schönheit des Kaminfeuers beschrieb, hat ungebrochene Gültigkeit im „cyberspace“. Dagegen ist der Hinweis darauf, daß Kunst ohne Distanzmodellierung keine Kunst ist, kein Einwand. Das technische Artefakt des halluzinativen Reiseaggregates nährt den Traum reiner Mimesis. Natur als unverstandene oder unverfügbare löst sich in reinen Mitvollzug stimulierter Datenlandschaften auf. Das Versprechen des Ewigen wird Gegenwart, natürlich nur in der Gestalt einer Identität auf Zeit. Phantasmatisch ist, was durch den Aufschub der Zeit sich absolut setzt und zugleich als vitale Hoffnung auf die Dauer des *suspens libidinös* besetzt wird. Metaphorologisch gelesen ist „cyberspace“ also eine Verbindung von Illusion, Naturalismus, Expression und dem unbändigen Willen zu glauben. Gegen die am Horizont auftauchende drohende Enttäuschung der Imagination mobilisiert diese alle Kräfte, bewaffnet sich gar mit einem maschinisierten Versprechen, mit der Illusion als Transsubstantiation des Leiblichen im pneumatischen Energiefluß des durch die kosmischen Weiten rasenden Auges, wobei sich letztlich die eine Sicherheit suchende Rückkoppelung des taumelnden Erlebens an festgefügte, normal funktionierende leibliche Sinne als kalte und vollkommene Illusion erweist. Momentanes Gelingen geschlossener Identität steht prinzipiell unterm Bann unvorsehbarer Abweichungen und Kollisionen. Die Datenfläche wird leiblich-substituierende Kraft durch Turbulenzerzeugung. Das technische ‘Kunstwerk’ ist nicht mehr ästhetisches Objekt im Sinne von Mukarovsky³⁰, nicht prozessierende Energie, semantische Geste und Organisierung der außerästhetischen durch die autonomen ästhetischen Zeichen, sondern besteht nur noch in den Verweisen auf technische Komponenten, die allesamt dem Arsenal regulierter Massenkommunikation entstammen. Die Rhetorik des Kulturwandels schreibt der Technik weit über die Fetischisierung und über die mitvollziehbare Faszination der Geräte hinaus eine auratisch-poetische Kraft zu, die in der Feier des Individuellen gebündelt erscheint. Soll eine solche Technologie *als* ästhetischer Prozeß kunstwürdig werden, dann bedarf sie der Kontextualisierung ihrer ästhetischen Faktoren im Diskurs. Kunst kann ohne Einbezug des Kommunikationsprozesses hinsichtlich ihrer Gegenstände und Behauptungen nicht beschrieben werden. Die bloß ästhetische, anmutende, reizbezogene Referenz von Objekten als Kunst oder kunstartige, zuweilen kunstwürdige Gegenstände reicht nicht über externe Analogien hinaus. Insofern ist „cyberspace“

ein Objekt kultureller Unterhaltung und intensiver Metaphernbildung und rechnet zu den Apparaten sozialer Imaginationsmodellierung, aber (noch) nicht zu einer Veränderung der Kunst durch Technologie oder gar zu einer Wandlung des Imaginären durch künstlerische Interventionen.

4. Über Referenzsysteme und Paradigmen der Konzeption visueller Realität

In gewisser Weise ist das Illegitime der Kunst ihr Gewöhnlichstes geworden. Das reicht allerdings nicht hin, um Setzungen außerhalb des künstlerischen Kontextes wegen der Trivialisierung einer dem Kunstwerk abgelesenen Intensität ästhetischer Erfahrung schon Kunstcharakter zu konzedieren. Das Interesse an Kunst hat aus vielerlei Perspektiven auch damit zu tun, daß es sich um den historisch letzten Gegenstand unerbittlicher Kapitalisierung und universaler Profanierung nicht-ökonomisierbarer, „höherer“ Werte handelt.³¹ Das erzeugt einen die Aufmerksamkeit intensivierenden Widerspruch zum historischen, ideell allzu einseitig bewerteten Entwicklungsgang spezifischer Ausprägungen moderner Kunst als Verkörperung von Widerstand. Nicht zuletzt die Kunst hat dieses Potential selber instrumentalisiert. Ihr Oppositionsanspruch verläuft innerhalb des Kunstsystems kontrafaktisch zur Selbsteinschätzung – ganz ähnlich wie das Techno-Imaginäre, das sich vornehmlich in einen Kunstdiskurs integrieren will. Das Ende der Avantgarden beispielsweise ist nicht in ihrem Scheitern, sondern in der konsequenten Verwirklichung ihres Prinzips zu suchen. Notwenigerweise gelangt die Überschubbehauptung der Irritation an der erzwungenen Lernfähigkeit des Rezipienten an ein Ende.³² Das künstlerische Widerstandspotential ist kein transzendentes Prinzip, sondern bestenfalls ein soziales und historisches Kapital. Zerschlossen worden ist es nicht durch externe Kommerzialisierung allein, sondern auch durch Selbstauszehrungsvorgänge, Phraseologie und Repetitivität einiger serieller, historisch überkommener Muster und Rollenkonzepte. Die Wahrheit der Kunst setzt sich kontrafaktisch und schonungslos auch gegen die Maßlosigkeit ihrer Versprechen durch. Kunst ist nicht nur eine Korrektur am Säkularisierungs- und Entzauberungsprozeß, sondern hat daran als Objektfeld teil. Das zeigen drei ihr wesentliche, vor dem Hintergrund der Romantik erst im 20. Jahrhundert reflexiv bestimmte Momente: die Selbst-

31 Vgl. Hans Ulrich Reck, Wenn Kunst zur Ware wird, ist Werbung Kunst?, in: Kunstforum Bd. 104/1989, S. 168–177; ders., Werbung als Anspruchsmodell, in: Michael Schirner, Werbung ist Kunst, München 1988, S. 3–11.

32 Vgl. Hans Ulrich Reck, Vom System zum Fragment, a. a. O. [Anm. 1]; ders., Der Betrachter als Produzent?, a. a. O. [Anm. 5].

33 Man kann die profunden Erkenntnisse Hans Beltings, Bild und Kult, a. a. O. [Anm. 12], auch in dieser Richtung auswerten.

setzung als autonomes Erkenntnisvermögen (von Carl Blechen und Philipp Otto Runge über Gustave Courbet und Paul Cézanne bis Bruce Nauman), die religiöse Befreiung der Materie aus ihrer Gebundenheit ans Instrumentelle (von Caspar David Friedrich über Wassily Kandinsky und Paul Klee bis zu Barnett Newman, Mark Rothko, Antoni Tapies und Jean Dubuffet), und die Versöhnung von Kunst und Leben (von Schelling, Novalis und Carus bis zu Beuys). Die Binnen-Instrumentalisierung der Kunst hat mit der durch sie selbst gesteigerten Kompensationsbedürftigkeit auf der Basis der sie erst ermöglichenden Säkularisierung zu tun.³³ Die Okkupation von Utopie und Widerstand führt zur Selbsterschöpfung. Zahlreiche avantgardistische Künstler haben gegen ihren Willen diese Erschöpfung befördert. Der Prozeß der Selbst-Instrumentalisierung, als welcher die Entwicklung der Kunst der letzten 150 Jahre auch gedacht werden kann, verpflichtet die Kunst zunehmend auf das Nicht-Diskursive, auf diejenigen spezifischen Symbole, welche ihre Geltung durch Ausschluß der Kontexte, besonders der sozialen Kommunikation behaupten.

Solche Kontexte sind empirisch nicht von der Existenz der Kunstwerke zu trennen. Unterschiedliche kulturelle Konzeptualisierungen von „Kunst“ bestimmen die Werke stärker, als der Ausdruck „Stil“ nahelegt. Referenzsysteme sind Kontexte, die zu Faktoren, gestisch zeigbaren Spuren der Bildfigurationen geworden sind. Zwar gibt es eine historische Abfolge der Referenzsysteme, aber nicht im Sinne eines Fortschreitens. Referenzsysteme können sich überlagern, verbinden, zuweilen verschmelzen sie zu etwas Neuem. Die Rekonstruktion der Referenzsysteme zeigt, daß die die Bilder und die Bilderwelt tragenden Stützen unsichtbar sein, im Unbewußten abgelagert werden können. Im Blick auf das Techno-Imaginäre schälen sich verschiedene Referenzsysteme als bestimmende, im Hinter- und Untergrund tragende, kulturell codierte und sozial stereotypisierte Erwartungen heraus. Nach der Darlegung des techno-imaginären Bezugssystems skizziere ich in gebotener Kürze: das mathematisch-technische / ethisch-pädagogische Referenzsystem (i), das expressiv-surreale (ii), schließlich das semiotisch-konzeptuelle (iii).

(i)

Die durch Brunelleschi experimentell demonstrierte Konstruktion der Zentralperspektive löst die früher vorherrschende Topographie des Heiligen und dessen symbolische Hierarchien endgültig ab. Die vordem als fakturales und verweisendes Handwerk bestimmte Kunst setzt sich als autonome Darstellung eines perspektivistisch gewandelten Weltbildes, für welches die Perspektive selber zu einer symbolischen Form der Verhältnisbestimmungen zwischen Mensch und Natur geworden ist: Prädominanz des Sehens und die objekthafte Modellierung einer zunächst bedeutungsneutral gesetzten Natur

entsprechen sich symmetrisch. Natur wird als Kulturgeschichte, die Perspektive auf Natur mythologisch besetzt. Das mathematisch-technische Referenzsystem impliziert die Voraussetzung, daß in der Bildordnung die generelle Erwartung an ein ikonisches Referenzsystem zum alltäglich Sichtbaren aufgebaut wird und permanent einer diskursiven Kontrolle des Bildlichen zu dienen hat. Dieses gilt demnach nur mehr heteronom und nicht mehr als eine hypothetische symbolische Topographie des Unsichtbaren, das in eine mentale, aber nicht mehr in eine visuelle Verweisklammer eingespannt wird. Die symbolische Dimension der Zentralperspektivität läßt sich an einer symmetrischen Doppelung des Unendlichkeitspunktes (des imaginären Schnittpunktes der parallelen Geraden) aufweisen: dieser ist der Erscheinungsort des Göttlichen, aber auch, invers, demonstrativer Vergegenständlichungspol der Selbstermächtigung und Selbstvergötterung des menschlichen Auges. Daß Bildarbeit Kontrollarbeit an der Anomalie der Sinne zu sein hat, belegt den heimlichen Bilderverbotstext hinter den universalvoyeuristisch funktionalisierten Gegenständen einer enttabuisierten, homogen sichtbar werdenden Welt. Allegorien und textuelle Verweise haben diese Aufgabe zu übernehmen. Das mathematisch-technische wird zu einem ethisch-pädagogischen Referenzsystem: Bilder haben die Bildung von Geschmack und Geist zu ermöglichen, die Mechanik der Sinne zu verfeinern, die Koordination von Sinnen und Bewußtsein zu perfektionieren sowie auf die stetige Spiegelung der funktionalen Wohlgeordnetheit der Empfindungen in der Selbstbetrachtung des Subjekts zu achten. Das Geschmacksurteil hat nach Kant³⁴ ohne Reiz und Rührung zu sein. Kant bestimmt die Nobilität der Kunst als konzeptuelle Reinheit der Zeichnung: als Einschreibung des Geistes unter minimalsten Zugeständnissen an empirische Eigenreize. Hinter die Zeichnung hat die Farbe zu treten. Universale Schönheit gilt als Form; die Sinnenreize sind abzuwehren. Ästhetik wird generell konstituiert als klassizistische Bändigung des Bildes durch die Sphäre der Bedeutungen. Das Bild als Denkmodell gelingender Reflexions-Schematisierungen hat seine Wahrheit in der Abwehr der Sinne.³⁵ Das Bild muß immer als Textkorpus gelesen werden.

34 KdU §§ 13, 14.

35 Zur Disziplinierung der Sinne bei Schelling, Dilthey, Meier auf diesem Hintergrund siehe: Wolfgang Welsch, Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXVIII/1983/2, bes. S. 275.

36 Zit. nach Gundolf Winter, Paul Gauguin. Jakobs Kampf mit dem Engel, Frankfurt a. M. 1992, S. 31.

37 Paul Gauguin, Avant et Après, Paris 1903, zit. nach Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956, S. 29; vgl. außerdem: Werner Hofmann, Die Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart³1987, S. 199.

Allegorie nicht allein innerhalb der Lektüre, sondern im Spiegel einer idealen Persönlichkeitsentwicklung – so setzt sich das identifizierende Sehen nicht nur im Selbst fest, sondern verpflichtet dieses auf die Gefolgschaft in der Zeit. Der Bildungsroman ist das *tableau vivant* bändigender Allegorese und führt in Entwicklung durch, was topographisch als Identität des Selbst apriorisch feststeht: der trotz aller Gebrechlichkeiten, Risse und Gefährdungen letztlich souveräne Durchgang durch die Widerstände der Selbstbildung. Die linear geformte Zeit markiert den Raum des Bildes, die verflüssigte Form des Selbst die sequentielle Anordnung der Bildungsgeschichte des Subjektes. Die mathematische Registratur von Schnittpunkten auf einer topologischen Oberfläche, der Schnitt durch die Sehpyramide, als dessen analoge Konstruktion das Bild verstanden werden kann, gibt die Welt beliebig und grenzenlos frei. Die Bildungsgeschichte des Subjekts ordnet deren lockende Mannigfaltigkeit. Noch die Datenfläche des „cyberspace“ reizt für den in das data-processing eingetauchten Menschen die zentralperspektivische Fläche eines vorgespielten homologen, stetigen und unbegrenzten Raumes mit dem Versprechen aus, die Lockungen des Mannigfaltigen zurückzuholen. Ohne mathematisch-technisches und ethisch-pädagogisches Referenzsystem kein Computer und kein „cyberspace“.

(ii)

Paul Gauguin schreibt im Februar 1888 an seine Frau Mette: „In mir gibt es zwei Naturen: Den wilden Indianer und den Empfindsamen. Der Empfindsame hat weichen müssen, damit der Indianer festen Schrittes geradeaus marschieren kann“.³⁶ Die Empfindung der eigenen Besonderheit oder Ausgesondertheit begleitet nicht allein ein *Œuvre*, sondern auch syntaktische und semantische Verfahrensweisen. Gestaltungsmittel werden durch Gauguin symbolisch besetzt: die Gerade drücke Unendliches aus, Linien seien 'edel', die Kurve begrenze die Schöpfung. Gauguin beruft sich auf seinen Instinkt, eine primäre Wildheit. Asketische Rückbesinnung auf Archaisches erzeugt ein Formideal gegen das zivilisatorische Pathos des prädominanten Sehens, wie es gerade beim Impressionismus zu einer entschiedenen Ausprägung kommt. Es geht um den „Seelengrund“, nicht um das Auge oder gar die Wissenschaft vom Sehen. Das Edle sei einfach. Die Suche nach „*formes rudimentaires*“ wird zwar gegen die Absicht Gauguins im einmal besetzten Territorium zur Aufhebung der Unschuld führen, aber vorerst gehe es um die unverbrauchte Einbildungskraft, die nur vor oder außerhalb der Zivilisation zu finden sei. „*La terre, c'est notre animalité*“. Gauguin will hinter die Pforte des Parthenon zurück, „*jusqu'au dada de mon enfance*“.³⁷ Mit Schopenhauer glaubt Gauguin, daß in jedem Lebewesen, jedem Ding der Natur das Wesen, dessen Erscheinung die Welt ist, ganz und ungeteilt gegenwärtig

sei. Die Malerei müsse sich am Vorbild der Musik orientieren und nicht deskriptiv, sondern suggestiv wirken. Das expressiv-surreale Bezugssystem – wobei 'surreal' hier weder Stil noch Verfahren meint, sondern die konvulsive Schönheit einer belebten Natur, die in allen ihren Zeichen als Schrift, Spur und Gestus zum Vorschein kommt – wird, wie der Fall Gauguin zeigt, von den Künstlern selber aktiv mitgeschaffen. Sein Kern ist figurativ und konzeptuell zugleich: Erzeugung einer Tradition durch ihre Aktualisierung aus einem entschieden gegenwärtigen Blick. Die Gottähnlichkeit des Künstlers rückt mit Gauguin in einen Zeichenzusammenhang ein, der die Erwartung der Übersteigerung, die Enthüllung des Außergewöhnlichen als einprägsamen Faktor des Kunstwerks berechenbar macht. Gauguin strebt solches konzeptuell an. 1888 schreibt er an Schuffenecker: „Die Kunst ist eine Abstraktion: ziehen Sie sie aus der Natur heraus, während Sie von ihr träumen, das ist der einzige Weg, zu Gott aufzusteigen und es unserem göttlichen Meister gleich zu tun: zu erschaffen“.³⁸ Kunst wird dabei wieder symbolisches Medium eines Übersinnlichen. Die operative Voraussetzung, überhaupt etwas auf einer Fläche abzubilden, wird hier durch ein zweites System überlagert, das nicht mit dem Realismus bricht, sondern dessen Regeln verändert, um autonome und individuelle Ausdrücke aufzunehmen. Gauguin geht es bereits um eine derart gesteigerte Erfahrung, daß diese durch Kunstwerke gar nicht mehr befriedigt, sondern nur noch indiziert werden kann. Die ästhetische Semiose wird zur Propädeutik für synästhetisch intensiviertere, im Surrealismus dann bis zur Leidenschaftlichkeit des a-moralisch Enthemmten und Entbundenen gesteigerte Empfindungen. Das Kunstwerk wird ein Kraftwerk, in dessen Energieflüsse sich Weltrhythmus und die Suggestivität des Bedeuteten mit dem Ziel der Erringung einer universalen Erinnerungskunst einschreiben.

Zwar ist Vincent van Gogh in fast allem ein Gegenspieler zu Gauguin – man muß sich das Dreieck Cézanne, van Gogh, Gauguin als ein äußerst konfliktreiches nicht auf der psychischen, sondern der ästhetisch-künstlerischen Ebene vorstellen –, aber dennoch gibt es eine innere Einheit des expressiv-surrealen Bezugssystems: die Ablehnung der Zivilisation, welche das Hervorbrechen des Wundersamen aus dem Alltäglichen verhindert. Für van Gogh ist die gesamte Wirklichkeit Zeichen für das Jenseitige, ein Hinter-den-Dingen-Liegendes. Was man Sujet nennt, ist ihm letztlich gleichgültig. Alles kann als solches dienen. Entscheidend ist bloß, was der Künstler selber setzt. Der Künstler entwickelt neue Codes, die er in die bestehende Kommunikation einzig mit dem Risiko einführen kann, nicht verstanden zu werden. Der Künstler rechnet allerdings gar nicht mehr mit dem Code so eingerichteter

38 Zit. nach Werner Hofmann: Die Grundlagen der modernen Kunst, ebda., S. 204.

Kommunikation. Er verlegt sich von Anfang an auf die Ebene der Meta-Kommunikation: mittels Regelverletzungen, deren Absicht der Künstler spätestens dann erkennt, wenn er die soziale Ortlosigkeit seiner Werke erfährt, *kommuniziert er auf einem zweiten Niveau seine Kommunikations-Absenz auf der ersten Ebene*. Der Künstler, so sieht die Lage aus seiner Sicht aus, verweigert die Kommunikation, um „wahrhaftig“ sein zu können. Die Verschiebung auf eine zweite Ebene setzt voraus, daß Kunst ein Spezial-Diskurs geworden ist. Der neue Kommunikationstyp ist weniger ästhetisch als vielmehr religiös: Kunst als Essenz des Lebens, die expressiv geformt wird. Der Kult des Individuums und die Gier nach ästhetischer Offenbarung eines nur der Kunst zugänglichen Wesens der Dinge ist der Kern des expressiv-surrealen Bezugssystems. Es belegt, daß solche Kontextualitäten nicht nur von außen gefordert, sondern auch im Innern geschaffen werden können. Künstler-Selbstbilder gerinnen mit der Zeit zu Publikumserwartungen an identifizierbare Rollen. So wird das Unberechenbare wieder kalkulierbar, das Außergewöhnliche zum Normalmaß der Erwartung, das Irritierende zum Gewohnten. Das primäre Bezugssystem erscheint bei van Gogh noch als intra-psychische Orientierung. Seine Reflexivität wird später zu Attitüden konventionalisiert und im Maße sozialer Wirkung von sich selber entlastet. Bei van Gogh liegt die Einheit von Bezugssystem und bildnerischem Schaffen offen. Emphatisch gesteigerte Affektlagen reaktivieren eine romantische Empfindung, die der Künstler sich selber induziert, ohne sich nach außen zu stilisieren. Van Gogh, froh, nicht malen gelernt zu haben, benutzt seine Brüchigkeit, Schwäche und Krankheiten als Weg der Wiedergeburt der Kunst: je kranker, desto stärker empfindet er sich als wahrer Schöpfer. Das über die Differenz von Gesundheit und Pathologie hinaus gesteigerte Selbstempfinden des kreierenden Künstlers wird schon zu Lebzeiten der wesentlichen Protagonisten zu einem Stereotyp. Sozial tritt es als Kippfigur der Selbstverklärung auf: als symmetrisch argumentierende Pathologisierung. Der Künstler gilt sozial genau als derjenige, als der er sich selber empfindet: krank, vereinsamt, zu nichts nütze, absonderlich, nicht-integrierbar. Die soziale Marginalisierung ist in diesem Bezugssystem Bedingung und notwendige Durchgangsphase zur Entwicklung formbestimmender Autonomie je individueller Bildsprachlichkeit. Kunst wird als Kunst und nicht als Säkularisationsfigur religiös aufgeladen: die Epiphanie des Schrecklichen wird zur künstlerisch ausgereizten Überhöhung der Kunst. Religiöse Erregung ist, was das Wesen der Dinge in ihren Erscheinungen zugänglich macht. Von der Ekstase des Heiligen bis hin zur Befreiung der Seele aus der Materie im Surrealismus – mit dem überleitenden Kronzeugen Antonin Artaud und seiner mit van Gogh symbiotisch sich verbindenden Krypto-Autobiographie „Selbstmord van Goghs durch die Gesellschaft“ – gilt programmatisch, das Typische im Besonderen, das Sym-

bolische im Zufälligen aufzusuchen. Spurensuche, Wunderblock und die Techniken der Verschiebung und Überlagerung werden wenig später durch psychoanalytisches Schreiben zugänglich gemacht. Vorerst bestehen sie noch als suggestive Figuren einer ästhetischen Praxis, die ihre Bilder als neue Kontexte denkt und entwirft.

Auch Cézanne versteht das Leben der Kunst als Leben Gottes. Das entspricht nicht mehr ungebrochen der neuzeitlichen Selbststilisierung des Künstlers zum „divinus artifex“, sondern unterstellt, das Leben Gottes komme nicht mehr in der Schöpfung, sondern zuallererst in der Kunst zur Erscheinung. Der Künstler ist nicht mehr bloß gottähnlicher Schöpfer oder Medium ontotheologischer Entwicklung. Er ist Entwerfer einer Welt, deren Gesetzlichkeit sich ihm in den Formbestimmungen seiner individuellen Bilderpraxis und -reflexion zeigt. Die Schönheit parallel zur Natur ist Selbstschöpfung der eigene Sicht auf die Wirklichkeit, zu der die Existenz der Bilder in einem tiefen Sinne rechnet. Die Leinwand ist zwar analog gesetzt zur Topographie der Schöpfung, der Malvorgang jedoch spielt sich unmittelbar im ästhetischen Experimentiersaal Gottes ab.³⁹ Die Bildform ist genetische Entfaltung ihrer absoluten und unbedingten Eigenheiten. Diese sehen und herausarbeiten zu können, wird zeitgenössisch als Privileg der wahren, sich selber durchsichtig werdenden Kunst empfunden. 'Poussin auf Grund der Natur erneuert' gibt das Stichwort. Die onto-logische Bestimmung der Malerei ist es, Genealogie selbstbegründeter ästhetischer Erfahrung zu sein. Weltentstehung und Bildentstehung sollen zur Deckung, mindestens aber übereinkommen. Die Konfiguration der Malerei wird zum vorrangigen Gegenstand des Kunstprozesses. Sein Verfahren, nicht seine Gegenständlichkeit nimmt die gesamte Weltwirklichkeit als dynamische Schöpfung des Absoluten in sich auf. Kunst wird in ihrem eigenen Bild – Jahrzehnte bevor dies auch programmatisch einer neuen Rollenkonzeption für den propagierten Ausgriff aufs ganze Leben zugerechnet werden wird – zur ästhetischen Kirche überhöht. Das wirre Chaos der Natur, ihre Flüchtigkeit und Alogik werden auf der Leinwand zur Vernunft gebracht, kategorisiert, für eine Teilhabe an der Modalität der Ideen aufbereitet.⁴⁰

Trotz gravierender Divergenzen zu Gauguin und van Gogh – der erstere gilt Cézanne nicht als Maler, da er nur Chinoiserien gemacht habe, der letztere zwingt Natur zur Expression um jeden Preis und bezahle die Literarisierung der Malerei mit einem schwer erträglichen Grimassieren der Dinge –, und trotz heterogener Ikonographien, Motive und Malstile stellt das Gründer-

39 Vgl. im folgenden: Max Raphael, Kunstwerk und Naturvorlage, in: ders., *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt a. M. / Paris 1984, S. 11 ff.

40 Vgl. dazu Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst*, a. a. O. [Anm. 37], S. 222 ff.

Dreigestirn der klassisch-modernen Malerei eine Einheit dar. Das Prinzip Subjektivität erlaubt, Erkenntniskraft generell den Bildern zu überschreiben. Empfinden und Sehen werden archaisiert, zuweilen bewußt primitiviert. Kunst zielt auf eine visuell als Form, nicht als thematische Gegenständlichkeit ausgearbeitete Zivilisationskritik. Ein symbolischer Kulturkampf wird mit den Mitteln des Bildes geführt. Die über alles Maß gesteigerte Sensibilität verschreibt sich dem Kult der Verlangsamung. Der Künstler flieht die Stadt. Sein Außenseitertum öffnet ihm den Weg zu einer Religiosität der Kunst. Rücksichtslos gegen externe Erwartungen bestimmt er sich selbst kompromißlos. Das Bild kann beliebige subjektive Symbolbezüge enthalten. Es soll als autonome Form zusammengedacht werden mit der Unmittelbarkeit der Erscheinungen. Ein spezifischer Erkenntnisanspruch formuliert eine ästhetische und künstlerische Theorie in Gestalt des praktischen Prozesses. *Die Kunst wird im bildnerischen Prozeß unvermeidlich theoretisch.*

(iii)

Von da an wird Expressivität bis hinunter in beliebige Tiefen des Leidens zu einem erfolgreichen, kontextbestimmenden Modell von 'Kunst'. Das geht so weit, daß Kunst nicht allein extern funktionalisiert, sondern zuweilen in ihrem Begründungszusammenhang selber als solche Strategie instrumentiert wird. Die problematische Inszenierung der „art brut“ belegt, daß Authentizität und Ursprünglichkeit des Subjekts zu einer Codierungsregel der Kontextanpassung von Kunst geworden sind. Jean Dubuffets Plädoyer für Wahnsinn und Heterogenität bekräftigt ungewollt eine Negationsinstanz seiner Thesen. Die kulturelle Leitsemantik, die er bekämpfen will, macht seine Aussagen selbstwidersprüchlich: nur ein Europäer kann sagen, das abendländische Denken sei durch die Sucht nach Kohärenz verdorben. Selbst „art brut“ wird zu einer Bestätigung der operativen Kraft der Bezugssysteme: die Kunst der Geisteskranken kann ohne vorbereitende Beobachtung des expressiv-surrealen Bezugssystems gar nicht wahrgenommen werden. Daß Kunstwerke erst aus diesem zweiten Blick heraus entstehen, bedeutet, daß Expressivität notwendigerweise Selbstbeobachtung erzwingt. Der Übergang von der Expressivität im Sinne der religiösen Kontextualisierung von Kunst zur Selbstbeobachtung ihrer Bezüge – Geschichte des Wahns, Suggestivität des Unmittelbaren, Introspektivität der Bildwelten als Erregungsgeschichte der Seele etc. – läßt nicht nur ein neues Bezugssystem sichtbar werden. Die Bezugssysteme folgen nicht linear aufeinander, sondern führen über Umschichtungsenergien zu neuen Verbindungen aller schon bestehenden Systeme, zur Neuordnung ihrer Bezüge, zur Neu-Interpretation ihrer Gewichtungen. So wie die surreale Referenz die expressive fortsetzt, sie zugleich überlagert und verformt, so das konzeptuell-semiotische das surreale

Referenzsystem. Das konzeptuell-semiotische, das expressiv-surreale und das mathematisch-technische Referenzsystem werden alle ins spätere techno-imaginäre System einfließen, wenn auch einige ihrer Bestimmungsmomente in den Subtext abgesenkt werden und die Plausibilität des Erlebnis-Aprioris, die Syntax surrealer Bilder und die Suche nach Expressivität nurmehr in der Gestalt einer offensichtlich außerkünstlerischen Persönlichkeitskonzeption erscheinen können. Lucio Fontana schreibt 1946 im „manifesto bianco“: „Wir wenden uns an die Materie und an ihre Entwicklung, die schöpferischen Quellen der Existenz. Wir üben aus, was der Mensch an Natürlichem und Wahrem besitzt (...) Unsere Absicht ist es, das ganze Leben des Menschen, das, an die Funktion seiner natürlichen Bedingung geknüpft, eine echte Offenbarung des Seins darstellt, in einer Synthese zu vereinigen (...) Empfindung war alles beim primitiven Menschen. Empfindung angesichts der unbekanntenen Natur, musikalische Empfindung, rhythmische Empfindung. Unsere Absicht ist es, diese ursprüngliche Gegebenheit des Menschen zur Entwicklung zu bringen“.⁴¹ Bloß ist dieser Mensch nicht mehr der Künstler, sondern der Betrachter, die Kunst nicht mehr das ganze Leben, sondern das Werk, das Natürliche nicht mehr das Wahre, sondern die Empfindung einer Zeichenspur. Das Kunstwerk wird zur stofflich arrangierten Vorgabe einer Bewegung unablässig auf verschiedenen Niveaus generierter Lektüren. In diesem Kontext ist Kunst definierbar als Prozeß und Methode der Generierung von Unwahrscheinlichkeit, d. h. von Asymmetrie, Abweichung und Ungleichgewichtsstrukturen mit dem Grenzwert des Umschlagens von totaler Information in vollkommene Redundanz: weißes Rauschen. Bilder von Lucio Fontana, Piero Manzoni, Ernst Wilhelm Nay, Wols, Emil Schumacher und schon Alberto Giacometti belegen diesen Zusammenhang ebenso wie seinen surrealistischen Hintergrund. Das Begriffsproblem von Informationstheorie und informationstheoretischer Ästhetik löst sich auf durch die Spaltung eines mathematisch-physikalischen von einem kommunikativ-pragmatischen Informationsbegriff: nur für letzteren gilt, daß ein nicht zu geringer Anteil an Redundanz die Bedingung der Möglichkeit des Verstehens von Information darstellt. Im semiotisch-konzeptuellen Referenzsystem, das wie die früheren Systeme auch eine Binnen-Organisation des Kunstwerks darstellt, entwickelt durch das reflexiv gesteigerte Bewußtsein des Künstlers, hat jede Form ihre ästhetische Gültigkeit darin, unter vielen Perspektiven gesehen werden zu können. Trivial gilt zwar immer schon, daß ein Bild nur im Akt der Betrachtung realisiert wird. Aber erst das konzeptuell-semiotische Referenzsystem.

41 Zit. nach Laszlo Glozer (Hg.): Westkunst, a. a. O. (Anm. 11), S. 194.

42 Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973, S. 168 ff.

43 Ebda., S. 28f.

44 Ebda., S. 154.

renzsystem impliziert ein präzisiertes Verständnis des 'offenen Kunstwerks'. In ihm geht es um die Einführung von poetischen Bedeutungen, die Teil der vorgegebenen, entworfenen Partitur sind, aber erst durch Interpreten oder Rezipienten realisiert werden. Der seit langem etablierte Bezug zur Musikalität bekommt hier einen neuen Sinn, der nicht mehr die harmonikale Kosmologie oder die prozessuale Ordnung meint, sondern den Einbezug kompositorischer Sequenzen, welche eine bewußte Aussparung des kompositorischen Willens artikulieren. In diesem Sinne lassen sich auch Gemälde als Partituren ansprechen. Das produzierte Material, die Offenheit des Informationszuwachses im Hinblick auf die Virtualität möglicher Ordnungen⁴², folgt nicht den vorab gesetzten Effekten der Kunst, sondern entsteht erst durch einen Bruch mit gesetzten Wahrscheinlichkeiten (Stilen, Codes, Rhetoriken, Attitüden, ästhetischen Valeurs etc.). Ästhetische Information entsteht als diese Differenz, als Überhang noch nicht codierter Signifikanten; ästhetische Innovation als signifikative Unwahrscheinlichkeit kollidiert tendenziell mit den etablierten Bedingungen der Kommunikation, d. h. dem codierten Regelwissen des Rezipienten. „(...) diese neuen Musikwerke hingegen bestehen nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für mehrere, der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefaßt werden wollen, sondern als 'offene' Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden“.⁴³

Für die bildende Kunst im Umkreis der „arte informale“ läßt sich diese Aussage zuspitzen: wie in der Musik der Interpret zum Komponisten/Produzenten wird, so wird der Rezipient vor den Bildern zum Interpreten und zum Regisseur/Arrangeur, bisweilen gar zum Komponisten. Das Bild selber kann gelten als die Summe der durch seine formale Organisation ermöglichten Interpretationen; es ist die Meta-Ordnung seiner Interpretierbarkeit, womit seine narrativen Strukturen sich auf das Arrangement der primären Bezeichnungen (Relation von Signifikaten und Materialien: eben das Informelle) verschieben; die offene Struktur ist die ästhetische Informale innerhalb einer Transformation der künstlerischen Kommunikation in das Lektüre-Vermögen, das als Kunstwerk organisiert wird. Das offene Kunstwerk kann also nur das indeterminierte sein: „Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines 'Feldes' interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen“.⁴⁴ Der Blick muß in die Struktur eindringen und entsprechend muß die Struktur abwesend sein, weil sie durch den Blick konstituiert wird: „[O]ffenes Kunstwerk in vollem Wortsinn (...), weil die Zeichen als Konstellationen komponiert sind, bei denen die strukturelle

Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise festgelegt ist, bei denen die Mehrdeutigkeit des Zeichens nicht zu einer ausschließlichen Bestätigung der Unterscheidung zwischen Form und Hintergrund zurückgeführt, sondern der Hintergrund selbst zum Bildsujet wird (das Sujet des Bildes wird der Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose)⁴⁵. Das Kunstwerk wird zur 'epistemologischen Metapher'.⁴⁶ „Arte informale“ ist kein 'informeller' Stil, nicht gekennzeichnet durch die Stoff-Vehemenz der 50er Jahre, sondern durch ein Herausarbeiten von Diskontinuität und Ambivalenz, die Ablehnung von Kausalität und Eindeutigkeit. „Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, es ist sie“.⁴⁷ Eine mehrwertige Logik beinhaltet, daß zur epistemologischen Metapher „Kunst“ auch das System visueller Handlungen gerechnet werden kann, welches Kunst durch Irritationen umbildet. Kunst und außerkünstlerische ästhetische Handlungen beziehen sich auf eine durch Dekontextualisierung und Kontext-Anreicherung geschärfte Differenzierung innerhalb alltagskultureller Dramaturgien, denen – gerade in den 50er Jahren – Kunstformen als Ausdrucksformen einer Mentalität angehören. Das semiotisch-konzeptuelle Referenzsystem ist die entscheidende Transformation sowohl der philosophischen Ästhetikbetrachtungen wie auch der schönen Künste. Es handelt sich dabei keineswegs um eine bloße Methode, sondern um ein reflexives Semiotisch-Werden der Kunst selbst, eine auf zunehmende Komplexität zielende, zeichenbewußte Steigerung ihrer Ziele und Mittel, Absichten und Darstellungsformen. Kunst kann weder auf intrapsychische Schöpfungszustände noch auf externe Wahrnehmungseffekte reduziert werden. Das Kunstwerk als dynamischer Prozeß und semantische Geste impliziert, daß die 'ästhetischen Objekte', die Werke der Kunst, ihren Standort im

45 Ebda., S. 159.

46 Ebda., S. 160 ff.

47 Ebda. S. 165.

48 Vgl. Jan Mukarovsky, Kapitel aus der Ästhetik, a. a. O. (Anm. 30), S. 139 ff.

49 Vgl. die grundlegende Studie von Michael Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990 [Originaltitel: „Patterns of Intention“].

50 Ebda., S. 71.

51 Ebda., S. 82.

52 Ebda., S. 88 ff.

53 Ebda., S. 102 ff.

54 Ebda., S. 34 ff., 71.

55 Deren Schematisierung ist nicht passiv. Wie in der Kognitionspsychologie Jean Piagets werden auf jeder höheren und komplexeren Stufe des Erkenntnisvermögens die früheren Schemata nicht einfach integriert, sondern im Zuge der >> Integration verändert und neu konstruiert: Assimilation und Akkommodation sind komplexitätssteigernde Konstruktionen, die ihre Wahrheiten in der dynamischen Balance durch die späteren Errungenschaften, nicht in ihrer Vorprägung durch das Frühere haben.

Bewußtsein des Kollektivs haben.⁴⁸ Die Autonomie des ästhetischen Zeichens der Kunst dominiert die außerkünstlerischen Zeichen. Die semiotische Wendung hindert die Theorie der Kunst daran, Kunst als bloß formale Konstruktion zu betrachten. Der Gesamtkontext des Ästhetischen ist eine der wesentlichen Komponenten des autonomen künstlerischen Prozesses. Kunst ist nach Mukarovsky kommunikatives und autonomes Zeichen. Ihre spezifische Autonomie konstituiert eine spezifische Art von Kommunikation. Die Vermittlung von Urheber und Kollektiv, Darstellung und Repräsentation, Form und Kommunikation vollzieht sich mittels Autonomie der Zeichen. Diese impliziert dreierlei: 1. das materielle Werk (als Bedeutung eines sinnlichen Symbols), 2. das ästhetische Objekt (der Gesamthorizont von Symbolisierungen und Mentalitäten, sozialen Phänomenen, Kollektivbewußtsein), 3. Bezeichnung eines Sach-Verhältnisses zwischen Thema, ästhetischem Gegenstand und künstlerisch-poetischem Code.

Die Repräsentation des Realen äußert sich im konzeptuell-semiotischen Referenzsystem als bewußte Intentionalität. Diese ist nicht an ein Subjekt oder die Absicht eines Individuums gebunden, sondern an kulturelle Problemlagen. Alle, nicht bloß die intrinsisch-psychischen Rahmenbedingungen, gehören zur Intentionalität.⁴⁹ „Historische Gegenstände (lassen) sich erklären, indem man sie als *Lösungen von Problemen in Situationen* behandelt und indem man eine rationale Beziehung zwischen diesen drei Elementen rekonstruiert“.⁵⁰ „Intention ist also kein rekonstruierter historischer Bewußtseinszustand, sondern eine Beziehung zwischen dem Objekt und seinen Rahmenbedingungen“.⁵¹ Der Funktionszusammenhang bestimmt sich, wie schon bei Jacob Burckhardt und später Horst W. Janson, als Kunstgeschichte nach Aufgaben. Ob angewandte Gestaltung oder freie Kunst: als spezifisch ästhetischer Diskurs ist künstlerische Kommunikation integriert in einen symbolischen Funktionalismus vor dem Hintergrund einer differenztheoretischen Auffassung von Sprache und symbolischem Handeln. Es gibt keine chronologisch-linearen Einflüsse, sondern nur die Konstruktion von Jetzt-Bezüglichkeiten.⁵² Tradition ist eine Differenzierung von Affinitätswahrnehmung in einer präsentischen Problemsituation.⁵³ An die Stelle von Stil und der Behauptung der Repräsentationen und Referenzen treten ‘erschließende Kritik’ und ‘Ostensivität der kritischen Sprache’.⁵⁴ Die Ostensivität ist meta-reflexiv: die Konstitution des Kunstwerkes durch Kunsttheorie erweist als einflußreich auch Metaphorologie und Rhetorik, die zum gegenständlichen Entwurf einer Kunsttheorie führen. Die Perspektive eines solchen Begriffs der Intentionalität ist auch brauchbar für das techno-imaginäre Referenzsystem und seine jeweils neu modellierende Integration früherer Bezugssysteme.⁵⁵ Baxandall faßt die Komplexität der ästhetischen Konstruktion entsprechend als je subjektive, je situative, je problembezogene Erzeugung und Modifizierung kul-

tureller Kommunikation mit spezifischen Mitteln im Begriff des 'trac' (deutsch: Tauschhandel, auch Markt) zusammen; Kultur ist definierbar als problemstrukturierende Unterscheidungsfähigkeit. Es geht um Thematisierungen im horizontalen Feld des gleichwertig Gewöhnlichen, nicht um die Aufrechterhaltung einer geschmackstheoretisch fixierten kulturellen Pyramide.

5. Die Organisation der Sinne und das Techno-Imaginäre – eine medientheoretische Perspektive

Methodisch beansprucht jedes visuelle Paradigma epochale Priorität. Über längere geschichtliche Zeiträume hinweg überlagern sich die verschiedenen Modelle. Im Prinzip kann zu jeder Zeit auf irgendein Modell zurückgegriffen werden. Für neuzeitliche Kunst tritt gleichberechtigt neben die fakturalen Bestimmungen des Werks – voll entfaltete Technik, kompositorische Eleganz, Harmonie der Teile, Souveränität der Farbgebung, kurz: die virtuose Handhabung von „concinntas“ und „Kontur“ – die strategische Inanspruchnahme einer Künstlerrolle, die sogar eine Mythologie sozialer Suggestivität im Hinblick auf supranaturale Begabungen, auf Genie und Exklusivität, behaupten kann. Aus demselben Grund führen Stilbezeichnungen, wenn sie bloß maßstäblich im Hinblick auf adäquaten Zeitausdruck und auf Temporalisierung ausgerichtet sind und nicht die strukturellen Komponenten eines sich selber differenzierenden Systems reflektieren, in die Irre: „Expressivität“ ist kein Stil, sondern ein quer-epochales Paradigma, in dem historisch aus dem Blick des Späteren die Kernstruktur des Früheren ersehen wird, beispielsweise aus dem Expressionismus des 20. Jahrhunderts Grünewald und El Greco. Von den visuellen Realitätsmodellierungen hängen verschiedene Kategorien und Konnotationen künstlerischer Arbeit ab, die sich mittels Konzepten und Rollen-Kalkülen, keineswegs bloß als Singularität zu behaupten trachtet. Das Panorama der Stile und die Grammatik der Modelle bieten jedem Künstler die Möglichkeit, in signifikant durch die sozialen und zeitlichen Umstände suggerierter Wahl sich irgendeiner Hauptkomponente eines Systems zu bedienen, beispielsweise Illusionskünstler oder psychographischer, psycho-mystagogischer Expressionist, Machtstrategie oder selbstqualifizierter Moralist zu werden. Zusammenfassend nenne ich nochmals die hauptsächlichen Modelle in ihrer historischen Abfolge seit dem Mittelalter:

- den zeichentheoretischen Symbolismus: der Künstler verweist durch einen auf Mittelstatus beschränkten Kunstbegriff auf einen außerkünstlerischen Inhalt;

- die visuelle Illusion: der Künstler täuscht über den fakturalen Zuschnitt der Kunst gerade mittels bestimmter, technisch möglicher Übersteigerungen hinweg; Kunst soll natürlicher scheinen als Natur, die Poetik der Illusion den Rezipienten nicht nur täuschen, sondern ihn zuweilen der Mittel der Unterscheidung berauben; Kunst als fotonaturalistisches Offenbarungstheater;
- die Instrumentalisierung (neologistische Codierung) resp. willkürliche Besetzung (Recodierung) der überlieferten ästhetischen Formen und Zeichen durch subjektiv freigesetzte Motive: der Künstler unterwirft Ikonographie, Motivik und geschichtliche Ästhetik einem Zugriff, den er seit der Romantik zunehmend aus der exklusiv marginalisierten Sicht auf das Reale (der Natur, der Welt, der Gesellschaft) begründet;
- die Technisierung der Bildproduktion: der Künstler transformiert neue Produktionstechnologien von Bildern in genuin künstlerische Prozesse; zur Debatte steht in der Technikgesellschaft grundsätzlich das Verhältnis von künstlerischen und außerkünstlerischen Handhabungen des Technischen; die dabei entstehende Dualität formt sich soziologisch in die komplementäre ästhetische Kampfrhetorik von Kitsch versus Avantgarde aus;
- ästhetische Innovation als Dekontextualisierung und Kontextverschiebung: der Künstler entwickelt neue Werke durch Re-Codierung nicht nur von Codes, sondern von Rhetoriken, die zugleich Interventionen in die technische Massen-Bild-Produktion darstellen, beispielsweise nicht die Sequenz, sondern die Kinematographie und ihren Diskurs verzeichnen (bei Kluge und Godard beispielsweise). Der Kunst kann alles Arbeitsmaterial und -gegenstand werden.

Es ist möglich, daß ästhetische Gegenwärtigkeit mit formaler Regression verbunden wird, wenn z. B. in virtuellen Realitäten und technischen Simulationsräumen ein surrealer Ausstattungsstil nur dazu dient, dem Individuum ein gesteigertes Erleben zu ermöglichen, womit ein Rücktransport der expressionistischen Avantgarde in die technisierte Massenkultur notwendig verbunden ist. Solche Wirklichkeitsumgestaltung ist aber auch eine wesentliche utopische Hoffnung neuzeitlicher Kunst.

Eine medientheoretische Perspektive auf die Kunst bedarf keiner neo-theologischen Feier des Techno-Imaginären oder eines neuen Paradigmas, sondern einer geschärften Selbstreflexion des semiotischen Prozesses der modernen Kunst. Moderne Kunst besteht – mindestens in ihren klassisch-europäischen Konturen bis an die Schwelle von, sachlich, Fluxus und „nouveau réalisme“ sowie, zeitlich, der 60er Jahre – in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, dem Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren. Das Kunstwerk wird zu einem Moment im Erfahrungsprozeß der Kunst, welche die „Bildlosigkeit des Absoluten“⁵⁶

- 57 Vgl. Karin von Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1980; Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990; Jörg Zimmermann, *Kleine Paradigmatik des bildnerischen Schaffensprozesses im frühen 20. Jahrhundert*, in: Hermann Danuser / Günter Katzenberger (Hg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993, S. 343 ff.; zur „écriture“ als dem Schnittpunkt des Konvergierens von Malerei und Musik: Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 628 ff.
- 58 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973.
- 59 Vgl. Martin Seel, *Zur ästhetischen Praxis der Kunst*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1/1993, S. 31f. Seels Explikationskategorien sind in keiner Weise hinreichend, aber sie sind für die Differenzierung von Ästhetik und Aisthesis notwendig und einleuchtend. Den kunsttheoretischen Kredit seiner Unterscheidungen setzt Seel allerdings aufs Spiel, wenn er Kunst in Aisthesis als deren Sonderfall aufgehen läßt. Die Behauptung, man könne das Wirkliche so anschauen, als sei es Kunst, folgt dem Modell abstrakter individueller Selbst-Stimulierung und überspringt solche Aussagen überhaupt erst möglich machende mediale Differenz. Der Grund dafür ist leicht lesbar, versteht Seel unter Kunst wie auch unter dem Realen, sofern es ästhetisch zugänglich ist, intuitiv etwas Harmonisches und Schönes, das keiner Differenzierung zwischen dem Realen, Symbolischen und Imaginären bedarf, noch es zulassen möchte, in welcher Differenzstruktur allerdings nicht bloß Kunst erst interessant, sondern das Ästhetische von allen präfigurierten harmonikal Konnotationen abgelöst wird, mit denen philosophische Setzung sich ihres moralisch gebändigten Gegenstandes immer schon versichern möchte, bevor Erfahrungen dieses Gefüge zusammenbrechen lassen. Auch Seel huldigt – vermutlich unbemerkt – der philosophischen Untugend, immer schon glauben bestimmen zu können, was doch erfahren werden muß. Nicht nur, daß sich zur Kontinuität solchen philosophischen Ignorierens erschlagendes Material beibringen ließe, raubt dem, beispielsweise, von Seel vorgelegten Ästhetikkonzept vieles von seinen Möglichkeiten. Gravierender noch wiegt das wohl irrationale, durch blinde Gefolgschaften, durch Schulbildungen und nicht Forscherneugierde bestimmte Verweigern der Kenntnismachen von ausgearbeiteten und diese Punkten längst klärenden und weiterführenden Konzepten. Als herausragend für den Kontext einer ästhetiktheoretischer Reflexion der Kunst 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 wie äußerst erhellenden Demonstrationen und Analysen von Bazon Brock, der, soweit ich sehen kann, die heute allgemein zugänglichen Probleme und Perspektiven der ästhetischen, künstlerischen und kunsttheoretischen Entwicklung der letzten 30 Jahre am klarsten, eindringlichsten, originellsten und produktivsten zugänglich gemacht hat. Vgl. nochmals die drei Sammelbände: 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.
- 60 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), Bern 1952, S. 142.
- 61 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerie und Poesie*, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1988, S. 104 ff.
- 62 Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a. a. O. (Anm. 56), S. 267 ff., 426 ff.

erfährt. Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin-und-Her zwischen Betrachter und Bild das, was Aussage werden oder als solche anerkannt werden können soll, erst im Hinblick auf den Abzug der Signifikate aus den Signifikanten entwickeln. Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters im Hinblick auf das Bild, sondern zu dessen immanenter Dynamik, die dem Bild einen Betrachter sucht, das in diesem seine Aussage vollendet. Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist das Organisationsprinzip der modernen bildnerischen Syntax. Der zunächst restlose – später im Namen einer revolutionären Ästhetik der Macht aus dem Blick der bildnerischen Universalgrammatik wieder rückgängig gemachte – Bruch mit der Bildallegorese, den Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst“ aus Nietzsches Übermensch, dem individuellen und transzendenzlosen Entwurf des Menschen aus sich selbst, durch das singuläre innere Reich des einzelnen Künstlergenius, begründet hat, führt nicht allein zum Primat von Bildsyntax und Expressivität, sondern zu einer Analogisierung aller Künste mit dem musikalischen Prozeß.⁵⁷ Die Geistigkeit, der innere Klang der Musik, sind Abstraktionsleistungen, die mit dem Medium kompositorischer Notation zu tun haben. Die „allographischen“ Künste verfügen über ein allgemeines Notationssystem, welche das Werk als Gegenstand seiner sinnlichen Rezeption vom „autographischen“ Akt seiner primären, gestaltsetzenden Hervorbringung trennt.⁵⁸ Die autographische Malerei lehnt sich an die allographische Musik deshalb an, weil die Trennung der Aisthesis als einer selbstbezüglichen, prozeßorientierten und explikativen Wahrnehmung⁵⁹ von der syntaktischen Autonomie des Kunstwerks die folgenreiche Trennung der Zeichen von den Bedeutungen sowohl am Material des Kunstwerks wie am Modell seiner Analysierbarkeit durch eine bis zur Willkürlichkeit frei werdenden Rezeption festschreibt. Die Musikalität und damit die Aufspaltung in eine Autographie der inneren Konfiguration einerseits – deren Technik Kandinsky als Bildtypus und Zeichenverfahren unter dem Titel der „Improvisation“ beschrieben hat⁶⁰ – und eine Allographie der syntaktischen Rezeption aufgesprengter, entzogener, verweigerter und unsichtbar gemachter Signifikanten andererseits belegt das prototypisch musikalische Verfahren der modernen Kunst und eine wirklich innovative Paradigmatik der bildenden Kunst als, entgegen Lessing⁶¹, nicht mehr Raum-, sondern Zeitkunst.⁶² In direkter Zeitgenossenschaft zur konzeptuellen Erneuerung des expressionistischen Formimpulses, der vehement auf diese Aufspaltung hingearbeitet hatte, notierte Ernst Bloch in „Geist der Utopie“ hellichtig: „(...) das rein Male- rische, das wiedergefunden zu haben den unklaren Stolz vieler Impressio-

nisten bildete, tritt vor dem Zwang zur Aussage notwendig zurück“.⁶³ Die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung, Syntax und Aussage, bildnerischer Universalgrammatik und Repräsentation resultiert aus der Intensivierung einer Farbgebung, welche nunmehr im Dienst eines apodiktischen Subjekts steht. Die Farbe wird dramatisiert. Analog dazu wird die Bilderzählung eine dramatische Erzählung. Dramaturgie wie Paradigmatik der Bilder verschieben sich auf Musikalität. Der Raum wird verzeitlicht, Bedeutung entspringt dem Prozeß des Sich-Einlassens auf die Gehalte des Kunstwerkes, nicht mehr der Topographie der Motive, Ikonographien und Symbole.⁶⁴ Der Ton wird innerlich, der Klang der Bilder entwirft sich als Zeitreise in die Gespanntheit einer aufbrechen wollenden Seele. Kontemplation ist den Bildern nicht mehr angemessen. „Wenn aber das, was der Ton sagt, von uns stammt, sofern wir uns hineinlegen und mit diesem großen, makanthropischen Kehlkopf sprechen, so ist das nicht ein Traum, sondern ein fester Seelenring, dem nur deshalb nichts entspricht, weil ihm draußen nichts mehr entsprechen kann, und weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt (...) Die Domeskientür bloßer Kontemplation ist gesprengt, und ein anderes als das allegorische Symbol erscheint, wie es menschenfremd, zum mindesten halb außermenschlich war, das uns, wenn es gänzlich sichtbar geworden wäre, gleich dem ungemilderten Zeus erdrückt, verbrannt hätte, und dessen im Sichtbaren, uns Zugeneigten immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte“.⁶⁵ Diese Unfaßbarkeit ist

63 Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923), Frankfurt a. M. 1964, S. 41.

64 Die frühen Arbeiten Walter Benjamins sind gänzlich vom Pathos prozessualer Erfahrung im Medium der Zeit getragen; die Vollendung des romantischen Kunstwerks in der Kritik löst die Bilder aus dem Raum und rückt sie in den Vektor der Zeit einer angemessenen, kongenialen Rezeption ein.

65 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a. a. O., S. 206.

66 Weshalb es falsch ist, Kunst als Kommunikationsträger zu betrachten, wie Niklas Luhmann dies tut. Zwar ist die kommunikative Erwartung an Kunst legitim, nicht aber die kunsttheoretische. Es zeigt sich sehr schnell, daß Kunstwerke eine Reihe von Eigenschaften haben, die geradezu darauf beruhen, nicht auf Kommunikation abzielen und erst recht nicht als Kommunikationsträger für die Vermittlung von wahrnehmenden und kommunizierenden Systemen zu dienen. Luhmanns Instrumentalisierung der Kunst, die seiner systemtheoretischen Prämisse der Kunst als eines nach eigenen Regulierungsprinzipien autopoetisch funktionierenden Subsystems widerspricht – Luhmann spricht von „schön/häßlich“ oder von der Kommunikation der Kunst, nicht aber von Praxis und Poesis, d. h. von Deregulierung beispielsweise der Kommunikation –, rührt wohl daher, daß Luhmann das vertrackte interne Verhältnis von Kunst und einer das Kunstwerk bestimmenden Kunsttheorie nicht ernstnimmt. Vgl. Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: Niklas Luhmann u.a., *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1991, S. 7-45; ders., *Wahrnehmung und Kommunikation*, in: *Stillstand/switches 1*, a. a. O. (Anm. 7).

das Konstitutionsprinzip moderner Kunst. Syntax und zugeschriebene Intentionalität treten bewußt auseinander. Zur Verdeutlichung ziehe ich ein klassisches Beispiel mit exemplarischer Abschlußkraft heran: Malewitsch.

Malewitsch encodiert seine Bilder (etwa nach 1913) auf eine vierfache Weise. Sie gelten ihm als Beispiele einer neuen Naturanschauung, welche die Intensität einer energetischen Natur unverstellt, ohne jeden ikonischen Zeichengebrauch, zur Darstellung bringt: die Natur wird im visuellen Energetismus der reinen Farben zu einer Metapher ihrer selbst. Die suprematistischen Gestaltungsprinzipien treten aus der Natur gerade deshalb direkt hervor, weil sie keine äußerliche Charakterisierung mehr intendieren, sondern Natur aus dem Kurationsprozeß des Bildes – einer Analogie, die über ihr Analogon nicht mehr verfügen kann – hervorgehen lassen. Auf einer zweiten Ebene wird deshalb Kunst Welterschöpfung als Weltentwurf des Neuen. Das Paradigma der Nichtfigürlichkeit hatte man innerhalb der Kunst durchaus im Hinblick auf ein Abstrakterwerden der Welt und einen die Denaturierung der sichtbaren Natur vorantreibenden Wissenschaftsbegriff verstanden. Auf einer dritten Ebene erarbeitet Malewitsch (wie alle seine Kollegen) einen sozialrevolutionären, ästhetiktheoretischen Kontext, der die Bildelemente der Dezentrierung mit den anspruchsvollen Technikmetaphern des Fliegens, der Radiofonik und mit dem Pathos einer historischen Selbstüberwindung der terrestrischen Bindung des Menschen auflädt. Auf einer vierten Encodierungsebene schließlich wird aber dieser neue symbolische Inhalt im Bild des Malers explizit von der Bildform und den Darstellungsmitteln abgekoppelt. Was dem Betrachter entgegentritt ist allein noch die Form einer zeitlichen Bewegung: die Suspendierung des Raumes als Bedingung des Bildes formuliert die Repräsentation als reflexive Struktur der Beziehung des Betrachters zum Bild. Das Bild selber – Zeichenkonfiguration auf Bildträger – ist außerhalb dieser Transformationsbewegung in die Lektürezeit des Betrachters nicht mehr existent. Als so existierendes zeigt das Bild auch nicht mehr die Semantik einer künstlerischen Hoffnung. Im Hinblick auf Semantik zeigt es überhaupt nichts mehr. Der Zusammenhang zwischen Geistphilosophie, Sozialrevolution, ästhetischer Emanzipation und dem Bild besteht exakt darin, nicht mehr als Organisation der bildnerischen Mittel zu wirken. Der Zusammenhang besteht in der Vergegenwärtigung der Tatsache, daß er zerrissen ist und dies immer bleiben wird. Diese Meta-Repräsentation wird das herausragende Merkmal der Kunst des 20. Jahrhunderts in allen Bereichen werden. Sie besagt nichts anderes, als daß die Kunst ein semiotisches Meta-Explikationsverhältnis zu sich selber hat, einfacher gesagt: daß die Kunst sich selber endgültig und bewußt eine theoretische Anstrengung geworden ist.⁶⁶ Auf der entscheidenden, vierten Ebene – der Encodierung als Reflexion des Zusammenhangs der programmatisch postulierten neuen Inhaltlichkeit mit

dem syntaktisch konfigurierten Zeichenmaterial – wird das Bild nur noch durch seine Begrenzung, die Kontextualität seines Diskurses, die Wahrnehmung seiner Rezipierbarkeit, durch den Rahmen also, bestimmt. Die wahre, die eigentliche Bedeutung ist nicht mehr wahrnehmbar. *Das Bild zeigt das Bild selber als abwesendes*. Das Bild ist nicht mehr das Kunstwerk. Bestand vordem das Kunstwerk in der Objektivierung des Sehens, dann muß die nichtfigurative Kunst das Sehen nicht nur inszenieren, sondern Gesichtspunkte für das Sehen des Sehens entwickeln. Da die Bilder nicht mehr zeigen, was sie meinen, müssen sie ihre Bildlichkeit im Hinblick nicht nur auf das Bild, sondern auf das Zeigen der Bilder bestimmen. Selbstreflexion und Selbstreferentialität, von der zu reden aber immer nur Sinn macht im Hinblick auf verschiedene Kontexte, treten an die Stelle von Denotation und Repräsentation. Das Wirkliche ist, was das Bild im Hinblick auf sich selber inszeniert. Wirklichkeitserfahrung wird – auf einer zusätzlichen Ebene – im Medium des Bildnerischen dadurch radikalisiert, daß sich das Bild nicht allein dem Diskurs des Objektiven entzieht, sondern die Zeigbarkeit seines Bezugs auf Welt und Wirklichkeit verweigert. Das Bild wird zum Vollzug seines Sichder-Welt-Entziehens. Es läßt die Repräsentationen leerlaufen. Die Krise des Bildes wird zum paradigmatischen Bildtheoriemodell der Moderne: der stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung.⁶⁷ Kunst repräsentiert nicht nur nicht mehr das Wirkliche, das Bild repräsentiert auch nicht mehr das Bild, sondern eine relationale Erfahrung in der Sukzessivität der Zeit. Die Intensivierung der Erfahrung sprengt den Reduktionismus des Kontemplativen. Malewitschs „acht rote Rechtecke“ (1915, Stedelijk Museum Amsterdam) repräsentieren und symbolisieren nichts mehr außerhalb der durch ihre Syntax und die Konzeptualisierung des Titels angezeigten Elementarität des im Bild Sichtbaren. Gerade dadurch aber steht die Syntax nicht mehr für eine Semantik. Der Prozeß der Allegorese ist endgültig zerbrochen.

67 Das gilt nicht im gestaltpsychologischen, wohl aber im bildtheoretischen Sinne. Die Forschungen von Koehler, Wertheimer u.a. sind davon weder betroffen noch berührt. Allerdings eignen der Gestaltpsychologie im Bereich der Kunsttheorie gravierende Schwächen, deren hauptsächlichste ist, die Bildaussage aus generellen Organisationsformen des visuellen Sinnes abzuleiten, um auch den devianten Bildkonfigurationen gleichförmige Aussagemuster überzustülpen, die im übrigen allesamt aus einer harmonikalistischen Ästhetik, aus einer spezifischen Bild- und Geschmackstheorie und keineswegs aus einer unverstellt zugänglichen Biologie visueller Kognition herrühren. Diesen schwer erträglichen Zwiespalt belegt die Ambivalenz der Bücher Rudolf Arnheims zwischen dem wissenschaftlichen „Kunst und Sehen“, Berlin / New York 1978, und den ordnungs- und geschmackspolitischen Anwendungen in „Die Dynamik der architektonischen Form“, Köln 1980, sowie „Die Macht der Mitte“, Köln 1983.

Es ergibt sich aus der reflexiven und gestalterischen Leistung der modernen Kunst, ihrer Praxis und ihren Konzepten eine medientheoretisch fundierte Perspektive auf die Analyse des Techno-Imaginären unterhalb der Neuheitsversprechen. Kulturgeschichte läßt sich typisieren nach dem technisch implementierten, als mediale Extension von Körpern zu Apparaten eingerichteten Gebrauch der Sinne, den Hierarchien, die unter ihnen gebildet werden. Als Medien können diejenigen Größen gelten, die einem gegebenen Gebrauch der Sinne modellierend entgegenreten, um andere Dominanzgefüge vorzuschlagen. Die jeweilige Marginalisierung von Erfahrungen rechnet zu den natürlichen Mechanismen der Kultur- als Mediengeschichte. Medienwirklichkeit ist eine Konstruktion, die als intensiver Selbst-Anschluß an Fremdbildangebote beschrieben werden kann. Medien erzeugen und bestimmen Bild-Metaphysiken, ihre Orte und Geltungen: als Selektion von Haltungen und Sachverhalten repräsentieren sie Reduktionen des Fremden auf das Eigene. Letztbegründung durch Eliminierung von Alternativen markiert den theologischen Brennpunkt der Medien: Herrschaft über Zeit-Ressourcen, symboltheoretische Verwaltung selbsterzeugten Mangels. Theoretisches wie methodologisches Fazit: Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebende Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, ist ein 'Medium'. Darstellung bedeutet die jederzeit möglichen Unterscheidung zwischen Dargestelltem, Darstellung, Darstellen und Projektions-Fläche des Darstellens. Alltagsästhetik wie Kunst situieren sich innerhalb visueller Kultur und symbolischen Handelns. Bildtheorie und Bilder gehören immer untrennbar zu Kontexten. Ihre Referenzsysteme belegen nicht allein diachron einen historischen Wandel von der Symbolik des Heiligen zur halluzinogenen Erlebnisimmanenz des Techno-Imaginären, sondern auch eine strukturell-synchrone Entwicklung, die zu verstehen erst gelingt, wenn die vordergründigen, vermeintlich an Gegenständen ablesbaren Trennungen von Werk und Diskurs aus einer gesamt-kulturellen Perspektive überwunden worden sind.

Die 'neuen Medien' wären ohne die Kunst der Moderne und das neuzeitliche Paradigma des identifizierenden Sehens im orthogonalen, mathematischen Raum nicht entstanden. Vieles spricht dafür, Medientheorie von der Kunstgeschichte und Kunsttheorie der Moderne her zu entwickeln. Korrekturen werden gewiß nicht nur graduell anzubringen sein. Das so gewonnene kritische Potential muß aber dringlich aktiviert werden gegen die zahlreichen, nur mehr schwach verhüllten, kaum mehr verschämten krypto-theologischen Entgrenzungsvisionen der die Medienanalyse der Gegenwart dominierenden Positionen von der Mathematik über Kunst und den radikalen Konstruktivismus bis hin zu den zunehmend ästhetikgierigen Naturwissenschaften.

Die Beweislast ist nicht nur umzukehren, sondern mindestens wieder den einfachen, wenn auch keineswegs einfältigen Kriterien kritischer Rationalität zu unterziehen: wer religiöse Erweckungs-Sehnsüchte theoretisch verkleidet, der möge sich direkt theologisch rechtfertigen, ohne daß die Tarnung mit „Medientheorie“ schon als Nobilitierung von Gegenwartsfähigkeit und vermeintlicher in-trend-Partizipation gelten kann. Der möge auch überlegen, ob er wirklich freiwillig zur Karikatur einer längst im Kitsch zerfallenen romantisch-expressiven Erweckungsrhetorik werden will. Der Kult des Individuums ist längst an seinen externen Bedingungen zerbrochen: wo alle bloß noch „ego“ und „endo“ stammeln, hebt sich alle Rede auf, weil keiner mehr zuhören oder zusehen mag, der nicht auch ein „ego“ ist. Als solches aber will er ja reden. Die Wiederbelebung des Solipsismus im „cyberspace“ ist ebenso real wie Vortäuschung. In Wirklichkeit aber ist sein Konzept durch noch nicht erledigte semantische Bezüge und Bedingungen genährt, die alles andere denn medientheoretisch beispielhafte sind.

□1 Vgl. Niklas Luhmann, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 620-672.

Der Betrachter als Produzent?

Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien

Daß in der Epoche einer Wiederentdeckung des Sublimen die historisch-kritische Bestimmung von Kunst in Schwierigkeiten gerät, liegt auf der Hand, rechnet aber auch charakteristisch zur paradoxalen Situation unserer Gegenwart. Paradox erscheint das Verhältnis zwischen einer auf Revokation des Archaischen abzielenden Kunstpraxis und der Durchformung des Alltagslebens mit Inszenierungsformen, die ursprünglich von denjenigen Avantgarden entwickelt worden sind, deren Wirkung auf das gesellschaftliche Leben gewöhnlich nicht akzeptiert wird. Die funktionale These der auf die Selektion von 'schön' und 'häßlich' verpflichteten Selbstregulierung des Kunstsektors überschreibt aus demselben Grund der Kunst als einzige Funktion die der Funktionslosigkeit.^{□1} Handgreiflichere Formen der Selbstversorgung liefern Kunstmarkt, Großausstellungen, Jubelfeiern und die breit entwickelte Gewöhnung an einen allgemeinen touristischen Verzehr der Verfügbarkeit von Kunst.

Wesentlicher für eine perspektivische Erörterung des Verhältnisses von Kunst und Ästhetik ist aber über solche sozialen Veränderungen hinaus die Technisierung der Kunstrezeption, wie sie immer schon von der modernen Kunstgeschichte, seit dem 19. Jahrhundert also, betrieben worden ist. Wenn auch in ihrer eigentlichen Pointe unbemerkt, ist diese Technisierung längst so weit fortgeschritten, daß die strategisch-moralische Diskussion um die Dynamik technisch-simulativer Bild- und Rezeptionsmedien dem Verdikt der unproduktiven Ungleichzeitigkeit verfällt. Inwieweit theoretisch-ästhetische Konzeptionen der Nach-Postmoderne, zum Beispiel die Jean-François Lyotards, mit einem medientheoretischen Verständnis der Alltagskultur zusammengeslossen werden können, ist Gegenstand dieses Textes wie Stoff der heutigen kulturellen Entwicklung generell. In dem Maße, wie die Theorie der modernen Kunst traditional handwerkliche Auffassungen wiederholt und ihre eigene Krise blind gegen die Provokationen der technischen Medienkultur abschottet, muß ein philosophisch reflektierendes Denken zu einem vertieften Verständnis der Irritation führen, daß alle Kultur Medienkultur ist

und daß sich hinter dem apokalyptischen Selbstmißverständnis aktueller Kulturtheorie² nichts anderes verbirgt als eine Weigerung, den theoretischen Fortschritt in der Beschreibung der Gegenwart nicht nur als Leistung der Wissenschafts-, sondern auch der Alltagskultur anzuerkennen.

Dieses Argument wird im folgenden ausgeführt: 1. durch einen Nachweis der technischen Manipuliertheit der Kunstgeschichte, 2. durch Hinweise auf die Avantgarde beerbenden Darstellungsleistungen in der technischen Medienkultur, 3. durch Gedanken zur medientheoretischen Erbschaft in der Kritik des traditionellen Kunstbegriffs und 4. durch den Aufweis eines produktiv möglichen Einbezuges der Lyotardschen Ästhetik in die Rezeption aktueller Medienkultur.

1. Die technische Manipuliertheit der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte ist seit Giorgio Vasaris Tagen als Historiographie des authentisch Einzigartigen konzipiert. Ohne Originarität und Singularität entschwände ihr Material in Ethnographie, zu der aus dieser Sicht sowohl Walter Benjamins These vom Zerfall der Aura³ wie auch Andre Malraux' reproduktionstechnische Individualisierung der Kulturgeschichte als Privatalbum je unvereinbarer, heteronom und – unausgesprochen – plebejischer Neigungsästhetik⁴ zu rechnen sein dürften. Aber gerade der Zwang zum Beleg historiographischer Konsensfähigkeit am Material der Kunstentwicklungen hat jene Entwertung der singulären Kunstwerke durch stereotypisierte Rezeption eingeleitet, gegen deren banalisierende Handhabung im alltäglichen 'low-culture'-Bilderverzehr die Kunstgeschichte die Bedeutsamkeit des individuell Originären zu bemühen pflegt. Die mit der Illustration der Kunstgeschichte an der Kunst vorbereitete Entwertung des ästhetischen Werkerlebens, die an die Stelle des Schocks des Originalen die entfremdende Trivialität des affirmativen Wiedererkennens, eine erkennungsdienstliche Identifikation, setzt, ist nicht allein in der unreflektierten Reproduktionsweise der Werke vorgeformt, sondern auch im Übergang einer spezifischen Methode angelegt. Mit der Reproduktion strukturell verbunden ist der Vorrang des ikonographischen Identifizierens. Damit aber scheiden weite Bereiche der Kunstproduktion – gerade solche des 20. Jahrhunderts, aber auch schon Rembrandt,

2 Vgl. Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991.

3 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt a. M. 1963.

4 Vgl. André Malraux, Das imaginäre Museum (1947), Frankfurt a. M. / New York 1987.

5 Vgl. dazu: Reck, a. a. O., Kap. 2.10.

6 Vgl. dazu zuletzt angemessen: Alexander Perrig, „Masaccios Trinità und der Sinn der Zentralperspektive“, in: Marburger Jahrbuch 21, 1986, S. 11–44.

Rubens und Goya – aus einer so eng gefaßten Kunstwissenschaft aus. Die Reduktion des Kunstwerks auf Motiv- und Quellengeschichte erweist sich keineswegs als reflektierte, historiographisch abgesicherte Methode, sondern als naiver Tribut an eine ideologisch vorgeblich bekämpfte Technisierung der visuellen Kultur. Das kann belegt werden durch Hinweise auf die systematische Vernachlässigung der materiellen Momente der Herstellung wie der Rezeption von Kunst, der stofflichen Texturen wie der besonderen medialen Logik der jeweiligen Rezeptionsorte. An die Stelle einer Lektüre der visuellen Struktur und stofflichen Textur des Bildes tritt einerseits die Reduktion auf ikonographische Identifikation, andererseits die Ausgrenzung des Nicht-sagbaren als Außerikonographisches ins Reich des mit Bann belegten Schweigens.⁵ Was Malraux polemisch fordert, erscheint aus der modernen kunstgeschichtlichen Publikations- und später Vorlesungspraxis als Zeugenschaft 'contre coeur': die Annihilierung des exklusiv Originären durch Manipulationen des Formats, der Farbigkeit, des Kontextes, der gesamten visuellen Realität des Urbilds. Kein Wunder, daß die objektiv-reale Thematisierung der Kunstwerke im außerikonographischen Bereich an Pseudotheorien und jeweilige individuelle Geschmacksempfindungen, sensualistische Privatsensationen, zurückgebunden wird. An die Stelle eines rezeptionstheoretisch fundierten Arbeitens mit Texturen tritt die Lektüre einer verschiebenden Erinnerung an das, was dem eigenen auratischen Erleben sich als Charakteristisches eingesenkt hat. Damit zerfällt die objektivierbare Lektüre gerade der Panofsky-Richtung allzuoft in eine strategische Vertextlichung des Bildes. Das wirkt auf Bildkontrolle hin, hinter der sich leicht als Motiv die Sentimentalisierung des Bedarfs an Authentizität – soziologisch: Repräsentation humanistischer Selbstbildungsideale – ausmachen läßt. Das wird besonders deutlich an Umbruchfiguren. Als Beleg sei hier auf den Umgang mit dem *Ceuvre* Masaccios verwiesen, der sich für die Exemplifizierung solcher Kunstgeschichte anstelle einer visuell entzifferbaren ästhetischen Struktur der Werke anbietet. Geht es im 'Dreifaltigkeitsfresko' (Florenz, Santa Maria Novella, 1425 oder 1427) gerade nicht um ein zentralperspektivisches, räumlichkeitsmimetisches 'Durchbruchwerk' und ein ästhetisches Formarrangement, sondern umgekehrt um eine damals allein mit innovativen Konstruktionsmitteln herstellbare neue Aussage – an die Stelle der Offenbarung tritt die Einübung in den unter dem Zeichen des 'memento mori' vollzogenen praktischen Tugendkanon, der die gesellschaftliche Einbindung des Wissens durch die visuell erinnerte eigene Mortalität motiviert⁶ –, so wird durch die den realen Blickpunkt verzerrende, die Untersicht vor dem Fresko in eine Situation 'en face' umformende Abbildungstechnik eine neue und andere Realität erzeugt. Die Raumarchitektur Masaccios wird in dem Maße als Beleg für das Paradigma der Zentralperspektivität hervorgehoben, wie der Zusammenhang

der entscheidenden ikonologisch-visuellen Struktur durch Weglassungen verfälscht wird, eine Technik, die verstärkt noch für den Petrus-Zyklus in Santa Maria del Carmine (Florenz) zu beobachten ist. Um Masaccio auf die ihm unterlegte Intention einer antikisierenden Figuration und 'chiaroscuro'-Klarheit zu verpflichten, greifen zahlreiche Autoren zu fiktiven Detaillierungen.⁷ In der gepriesenen Kollektivstudie *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*⁸ wird Masaccio gar als eigentliches optisches Leitmotiv nobilitiert: Er übernimmt emblematisch für das diskursive Lesen, was für die von ihm repräsentierte Epoche zur Einführung in die betrachterpsychologische Struktur des perspektivischen Sehens der 'festaiuolo' leistet.⁹ Die Auseinandersetzung mit einem ausgreifenden Realismusbegriff¹⁰ anhand von Masaccio findet kunsthistorisch in Ansätzen noch bei Richard Hamann¹¹ und Peter Meyer¹² statt, jedoch nicht mehr in den formalisierenden Zugriffen

7 So zum Beispiel Ernst Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in The Art of the Renaissance III*, Oxford 1976, Abb. 66a und b; André Chastel, *Die Kunst Italiens*, München 1987, S. 185f.

8 Luciano Bellosi u. a., *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., Berlin 1987, hier: Band 1, S. 2f.; in Band 2, S. 133, wird exemplarisch vorgeführt, was Reproduktionstechnik als ästhetische Erkenntnisform leistet: ikonische Vergleichbarkeit unter vollkommener Angleichung der Vergleichsgesichtspunkte im Bild selbst – eine neue visuelle Realität unter synthetischen Bedingungen.

9 Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1977; Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1967.

10 Klaus Herding, „Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst“, in: *Zeichen und Realität*, hg. von Klaus Oehler, Tübingen 1984, S. 83 ff.

11 Richard Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin 1933, S. 392.

12 Peter Meyer, *Europäische Kunstgeschichte*, Band II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart (1947), München 1986, S. 40f.

13 Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984, S. 33f.

14 Ernst H. Gombrich, *Geschichte der Kunst*, Stuttgart 1977, S. 179f.

15 Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1979, S. 298.

16 Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur* (1941), Zürich 1976, S. 51f.; wiederholt in: Siegfried Giedion, *Der Entwurf einer modernen Tradition*, Museum für Gestaltung Zürich, 1989, S. 207.

17 Colin Rowe und Fred Koetter, *Collage City*, Basel/Boston/Berlin 1984, S. 80 ff.; Colin Rowe und Robert Slutzky, *Transparenz*, 3. erg. Aufl., Basel/Boston/Berlin 1989; Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1983, S. 130 ff., 154 ff., 192 ff.

18 Horst W. Janson, *Kunstgeschichte*, neubearb. u. erw. Aufl., Köln 1988, S. 413.

19 Hugh Honour und John Fleming, *Weltgeschichte der Kunst*, München 1983, S. 332.

20 Markus Kutter, „Über den Mangel an Programmen hinaus“, in: *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, hg. von Hans Ulrich Reck, Basel/Frankfurt a. M. 1988, S. 184–190, hier S. 185.

Peter Burkes¹³, und auch nicht mehr bei die Grenze zum subjektiv Willfähigen reiner Oberflächenimpressionen überschreitenden Ernst Gombrich.¹⁴ Immerhin bildet Gombrich das ganze Dreifaltigkeitsfresko ab, wohingegen Panofsky¹⁵ auf den für die Bildaussage und das Paradigma eines neuen Wirklichkeitsverständnisses, damit für die von ihm ohnehin gering geschätzte ikonologische Aktivierung der Rezeption durch präzise Bildformen entscheidenden unteren Teil mit dem transparenten Sarkophag verzichtet, durch den erst die Bildachsen zu einem Signifikationssystem zusammengeschlossen werden. Damit ist kunstgeschichtlich ein Verfahren bestimmend, das von Propagandisten der Moderne für erweiterte Zwecke genutzt wird: Reduktion der Wirklichkeitsaneignung auf die Demonstration eines geometrisch-orthogonalen Raumsystems. Siegfried Giedion¹⁶ begnügt sich wie Panofsky mit dem die Raumabstraktion repräsentierenden Bildteil und vereinnahmt Masaccio umstandslos als problemlösenden Architekten. Solche Rückprojektion selektiver Modernitätsinteressen – die im übrigen zugunsten kubistischer Abstraktion¹⁷ die eher konstruktivistisch inspirierten Richtungen aus der Historiographie ausschließen – auf Formaspekte ist in der Kunstgeschichte visuell-reproduktiv vorbereitet. Horst W. Janson¹⁸ bringt, wohl aus Gründen des Satzspiegels, eine die anstoßenden Wandflächen wegblendende Reproduktion mit einem vertikalen Verlängerungseffekt. Honour / Fleming¹⁹ präsentieren zwar eine farbige Gesamtaufnahme, verzichten aber wiederum auf Nachvollziehbarkeit der für die Rezeption entscheidenden Tatsache, daß das Fresko ebenerdig ansetzt, womit die illusionistische Vortäuschung eines realen, d. h. skulptierten Sarkophagen erst die Modellierungskraft des neuen Imaginären, der Unterscheidungsproblematik zwischen sichtbarer und visuell-mimetisch anverwandelter, zwischen realer und imaginärer Welt gewinnt. Vor dem Hintergrund des Kunstzeitschriften- und Restaurationsbooms der späten 80er Jahre – zugespitzt in der Diskussion über das neue Gesicht von Michelangelos Sixtina-Decken-Gemälden, die für eine visuelle Pointierung photographischer Reproduzierbarkeit effektsicher ausgerichtet worden sind – wird deutlich, was die sich sonst eher hermetisch gebenden Spitzen der Kunstgeschichte schon längst praktizieren. Überspitzt läßt sich formulieren: Die Kunst ist eine Erfindung der ihre Reproduktion technisch habitualisierenden Kunstgeschichte. Sie erscheint als sekundär-authentisches, simulativ-selbstreproduktives Erzeugnis kunsthistorisch aufgebauter Darstellungs- und Beschreibungssysteme. Die Kunstgeschichtsschreibung ist spätestens seit Jacob Burckhardt²⁰ Bestandteil der technischen Medienkultur. Und wie diese ersetzt sie das originär Authentische durch die Ordnung einer symbolischen, scheinhafte Authentizität produzierenden visuellen Erlebniskonfiguration, aus deren Ordnung die subjektiven Werte des erhebenden Kunsterlebens abgeleitet werden: Nahsicht, Kontextisolie-

rung, Strukturverdeutlichung, Farbmanipulation, Kombinationswillkür, insgesamt: Ereignissammlungen aus dem Blick eines an Reproduktionsvorgaben geschulten Verzeichnungs- und Klassifikationsinteresses. Synthetisch erzeugt wird mit technischen Bildern, was dem realen Sehen sich entzieht. Die Komputation der Strukturen, eine Art Digitalisierung der Bilderfassung 'avant la lettre', läßt sich schon in der Handhabung der Abbildungen in Publikationen von Richard Hamann bis zu den Reihen des Fretz & Wasmuth Verlages, von den Künstlermonographien bei Velhagen & Klasing bis zu den 'Klassikern der Kunst'²¹, also lange vor den Errungenschaften des Computers und des Scannings, als bestimmende ästhetische Formen ausmachen. Damit erweist sich die im Namen eines handwerklich Originalen beanspruchte, definitorisch zwingende Authentizität der Kunst²², erweist sich die Inanspruchnahme der personalen Spuren und Gesten sowohl kunstgeschichtlich wie kunsttheoretisch als provokativer Selbstwiderspruch: simulierte Realität kraft technischer Reproduzierbarkeit als moralische wie ästhetische Basisvorgabe für das Kunsterkennen. Benjamins These vom Aurazerfall dient als Beleg einer Überhöhung der Kunst außerhalb der ihre Rezeption formenden technischen Vermittlungsmedien und verliert sich im Paradox

21 Richard Hamann, Frührenaissance der italienischen Malerei, Jena 1909 (in einer Reihe des Diederichs Verlags: Die Kunst in Bildern); Zehn Jahrhunderte Italienische Malerei, 10 Bde., Fretz & Wasmuth Verlag, Zürich 1953 ('bildet eine Miniatur-Galerie der italienischen Malerei vom Mittelalter bis heute'); Künstler-Monographien, in Verbindung mit anderen hg. von D. Knackfuss, Bietefeld/Leipzig, bis 1906 38 Bde.; Klassiker der Kunst, hg. unter der Leitung von Paolo Lecaldano, Rizzoli Mailand-Kunstkreis Verlag, Luzern 1966 ff.

22 So Michael Langer, Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Worms 1984, S. 48, 58 ff., 73, 89, 91, 102.

23 Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 85 ff.

24 Reichhaltiges Material: Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, hg. von Jörg Huber, Martin Heller und Hans Ulrich Reck, Basel/ Frankfurt a. M. 1989; Hans Ulrich Reck, „Imitieren? Klar, immer. Aber wie?“, in: Basler Magazin, 47/1989 (v. a. Ausführungen zu Simulationstechniken anhand des 'Video-Baby'); ders., Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 10/ 1988, Heft 3, S. 283 ff.; ders. (Hg.), Imitation und Mimesis, in: Kunstforum International, Bd. 113 / Mai 1991.

25 So konstruiert Neil Postman seine TV-Kritik, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt a. M. 1985; kritisch dazu: Hans Ulrich Reck, Das Verschwinden der Politik im Showbusiness. Zu Neil Postmans Plädoyer für die Abschaffung der modernen Kultur, in: Merkur 448, Juni 1986, S. 515 ff.; außerdem: ders., Vom Schweigen der Sirenen. Nachwort, Einführungen in ein Thema und Plädoyer für eine Kultur der Differenz, in: Kanalarbeit, a. a. O., S. 338 ff.

26 Hans Ulrich Reck, Krokodile, in: Imitationen, a. a. O., S. 193 ff.

27 Nach einer Reihe von Ausstellungen und Beschreibungen nun im Überblick: Charlotte Posenenske, Werkmonographie, Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1990.

28 Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Köln 1989.

einer Kunstwahrnehmung, die sich nicht mehr mit der Auralosigkeit apparativer Aneignung, sondern nur mit der synthetisch-technischen Aura der inszenierten Realität koppeln läßt. Die technische Erzeugung von Bildformeln verweist auf eine mythologisch rubrizierende²³ Symbolwelt, die radikalere Zusammenhänge zwischen der avantgardistischen Kritik des Kunstwerks und der auf imitative Strategien verpflichteten Alltagswelt²⁴ vermuten läßt, als dies eine reaktionäre Aufteilung in authentische Vor- und mediatisierte Nachgeschichte zugestehen möchte.²⁵

2. Kunst, Avantgarde und Medienstrategie

Avantgarden haben nur nominalistisch keine Chance mehr. Mißt man sie an Irritation und Deregulierung durch aktiviertes Nichtverstehen, bleiben sie wirksame und gültige Faktoren. Deshalb wird – Triumph der Rache – ihr semantisches Umfeld mit Irrealien aus der Welt des Banalen konnotiert. Avantgardekunst hat ihre Logik prinzipiell im Faszinosum des Verschwindens, einer beiläufigen und bloß rekonstruktiven Anerkennung des Nichtsichtbaren und Nichtbemerkten. Damit eröffnen sie den mit anderen Mitteln auf Banales greifenden Alltagsstrategien ein Feld, das zumindest von der Seite der Repräsentation des Symbolischen her keinen normativen Unterschied zur Reizkraft der sich nominalistisch selber dispensierenden Kunstprozesse gestattet. Das wird von seiten der Kunstproduzenten allerdings entzweit zurückgewiesen. Wie aber soll Authentizität individuelles Handeln wenn nicht privilegieren, dann immerhin bezeichnen, wenn die Okkupation von Privilegienversprechen simulativ eine Authentizität erzeugt, die nur noch strategisches Moment ist? Eine Werbung wie die von Lacoste 1988 in Spanien, die ihr Originalgut einzig noch über die Echtheit der Fälschungen behaupten kann²⁶, entspricht in ihrer Struktur und Komplexität den Transformationsleistungen der Kunst von Marcel Duchamp bis Charlotte Posenenske: setzt der eine die Kunst der Nichtkunst mit den Mitteln der individuell lexikalischen Verzeichnung als ethnologische Selbstmodellierung fort, so die andere ihre Überschreibung der Autorschaft an Rezipienten mit einem soziologischen Studium derjenigen Handlungsformen, die in ihrem künstlerischen Werk als Repräsentationsmomente die Bedeutungen durch Rezeption bestimmen: Serialisierung, Variation, Differenzierung, Improvisation.²⁷ Gerhard Richters Serie '18. Oktober 1977'²⁸ ist ohne die Habitualisierung im Umgang mit photographischen Bildern und der spezifischen Publikationsform der Pressephotographie nicht denkbar, geht es ihm darin doch um Probleme einer Unschärferelation der Erinnerung. Kontext bei Gerhard Richter ist ein Œuvre, das die Aktivierung der Indifferenz an die multiple Überwindung moralisch-ideologischer Programme bindet. Ob man

das als Spiel bezeichnet oder nicht: es erscheint als der technischen Mediatisierung angemessene Vorgabe für das, was an Erinnerungsarbeit geleistet werden muß, wenn man Visualisierung auf die Vergegenwärtigung des technisch bereits Produzierten stützt. Ohne Umweg über den rezeptiven Aufbau derjenigen Signifikanten, die seit den Dramatisierungsformen der theatralischen Mimesis in der griechischen Antike²⁹ Signifikate von Medienkultur gewesen sind, ist eine zeitgenössische Ästhetik weder zu konzipieren noch für den Bereich der Kunst gehaltvoll zu machen.

War nicht gerade die Täuschung über den Status der künstlerischen Besonderung, die Ontologie des Originären, war nicht die Selbstaufhebung der künstlerischen Differenzierungen von Marcel Duchamp bis Joseph Beuys diejenige Leistung von Kunst, welche die Ästhetik des bewußt inszenierten Alltagslebens artikulationsfähig gemacht hat? Dadurch wurde allerdings der Konflikt zwischen Kunst und Leben gegenstandslos, lange bevor Kunst als Totalisierung des Lebens sich praktisch in diesem zu realisieren gedenkt. Ist nicht der ästhetische Hedonismus, die bewußte Anverwandlung der Rollenkonzepte anderer, die Pflege der Attitüden, die Selbstinszenierung als 'Dummy' und Doppelgänger von Berühmtheiten, deren Prominenz ihrerseits aus technischer Multiplikation, einem Ritual des authentischen Authentizitätsverzichts, abzuleiten ist, ist nicht die Eigenmanipulation an der Stelle einer aufgehobenen Subjektivitätsbehauptung dasjenige, was die Avantgarde unbemerkt in die Banalität des Alltäglichen zwingt, wohingegen die Rückkehr des Sublimen allein noch in der Karikatur als Kunstmarkt und Werbung erträglich ist? Lächerlich ist nur das Pathos, nicht die vernichtende Selbst-

29 Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1986, v. a. S. 134 ff., 156 ff., 220 ff., 260 ff., 296 ff., 344 ff., 378 ff., 427 ff., 510 ff.; zu einer Entfaltung dieses Gedankens, der philosophische Ästhetik, Alltagspoetik und technische Symbolisierungen im Konzept einer Medientheorie vereint, siehe auch: Hans Ulrich Reck, *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie*, Würzburg 1994.

30 Octavio Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Berlin o. J. [1987], S. 116 ff., 168 ff. [Aktaion und Diana].

31 Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, München 1987.

32 Jean-François Lyotard, *Die TRANSformatoren. DUCHAMP*, Stuttgart 1986, zum Beispiel S. 133 ff.

33 Ebda., S. 10, 30, 138 ff.

34 Ebda., S. 23.

35 Ebda., S. 59.

36 Ebda., S. 55.

37 Ebda., S. 79.

38 So aber: Martin Burckhardt, „Digitale Metaphysik“, in: *Merkur* 472, Juni 1988, S. 528 ff.

39 Vgl. Georg Franck, „Die neue Währung: Aufmerksamkeit. Zum Einfluß der Hochtechnik auf Zeit und Geld“, in: *Merkur* 486, August 1989, S. 688 ff.

ironie des Umgangs mit den konkreten Lebensformen. Gewiß ist der Rekurs auf Duchamp für zertrümmernde Banalisierungen riskant, da sein Werk sich auch ikonographisch³⁰ oder linguistisch³¹ lesen läßt. Jean-François Lyotard hat darauf aufmerksam gemacht³², daß Duchamps Werk als Arrangement zusammensetzbarer Probehandlungen, als Text einer Annäherung, bestimmt werden kann. Die Fortsetzung einer letztlich platonischen Ontologie durch Duchamp interpretiert Lyotard nicht als Bruch mit der Metaphysik der Illusionen, sondern als deren Überführung in den Vorrang der Erzählungen und Meta-Erzählungen, des Satzes als Figuration derjenigen Denkbearbeitungen, die den Status ästhetischer Erfahrungen beispielhaft am Kunstwerk, grundsätzlich an dessen Aneignung durch viel-perspektivische Lektüren erproben.³³ Das Setzen auf das Inkommensurable³⁴ und die Dissimulation³⁵ eröffnet an der Stelle der nominalistischen Besiegelung des Eigentlichkeitsverlustes einen neuen Typus von Affirmation³⁶: Das Gewöhnliche wird zur Signatur eines Unbewußten, dessen ästhetische Brisanz in der Zertrümmerung aller Spiegel-Modelle gründet, das die Repräsentation aufhebt zugunsten einer imaginativen Aktivität, und das sich allein durch Paradoxien entfalten kann.³⁷

3. Medientheoretische Erbschaft am Zerfall des Kunstbegriffs

Testende Manipulation im Umgang mit dem physischen und psychischen Selbst eröffnet nicht reale Perspektiven auf eine digitalisierende Entgrenzung, an deren Beginn die Suggestion einer totalen Weltwahl steht³⁸, vulgarisiert in der umfassenden Zugänglichkeit von allem – Realität als abstrakter, totaler, individueller Deziisionismus –, sondern solche eines Wandels im Gefüge der Kultur. Mit der konzentrischen Inszenierungskraft der Bemühungen, Attraktivität anderer auf Selbstdarstellungen zu lenken, wird nicht das life-styling einer Elite beschrieben, sondern zunehmend und tiefergreifend ein neues Regulierungsmaß, eine neue universalistische, diesmal konkrete Anerkennungsform: Aufmerksamkeit als Währung, Bindung von Libido anstelle von Kapital, Zeitverzehr und Zeit als Regulierungen der begrenzten Lebensform-Ressourcen.³⁹ Damit erhält eine positiv-affirmative Fassung, was noch Walter Benjamin als Moment des Negativen im Wandel der ästhetischen Formulierungen beanspruchte: Zerfall der Aura als an die undurchschaubare Täuschungskraft des Einzigartigen, Originären gebundene Macht. Die Wirksamkeit des Auratischen scheint bei Benjamin in einer problematischen Doppelung auf. Als primäre Erfahrung der Natur ist sie ein Ferment des Melancholischen in einem strikt existenzphilosophischen Sinn – Erfahrung der Ferne, wie nahe diese auch immer sein mag. Solch positive Ausgangslage wird dagegen in der bürgerlichen Kultur aufgehoben: Wegen der abstrakten, universalen Vermitteltheit von allem und der instrumentellen

Kraft der Vergleichgültigung des Konkreten in der leeren Maßform Geld/Kapital wird die Aura zum Produkt affirmativer Vortäuschung, Phantasmagorie der Versprechen gerade kraft abstrakter Gleichgültigkeit des aufgeschobenen Konkreten, des Gebrauchs- und Aneignungsversprechens im schönen Schein.

Die Indienstnahme der Kunst als Fundus der Ästhetisierung des Politischen entspricht der Abwehr der plebejischen, massenmedialen und technischen Ausdrucksformen von Film und Kino. Benjamin setzt utopisch Film und Kinematographie als Konstruktion einer über Zerstreuung vermittelten emanzipatorischen Aneignung der Apparate identisch.⁴⁰ Die Apparate machen die Montagedimension des Realen rezipierbar. Vor dem operativen Auge – einem der Apparatur geliehenen Organ – erscheint Realität als Konstruktion. Der Betrachter wird zum Produzenten eigentlicher Realität. Es ist das Imaginative, das die Ordnung des Realen nach Gesichtspunkten technischer Manipulierbarkeit auseinanderlegt. Dieser Kern des Benjaminschen Gedankens – der in analogisierenden Metaphern als Kernbestand der ästhetischen wie der technischen Entwicklung eher unterstellt denn nachgewiesen wird – kann heute als utopisch wirksame Auffassung gelten. Als historiographisches Moment macht sie dagegen die Niederlage der Emanzipationserwartung an das Kino gegen die Ritualisierung des kultischen Erlebens deutlich. Ob solchem Status des revoziert Banalen als Surrogat oder zwingende Unausweichlichkeit gewandelter Unterhaltungsbedürftigkeiten eine künstlerische Kraft zukomme, ist unwichtig gegenüber der Tatsache, daß ein solches utopisches Konzept genau deshalb sich bewährt, weil seine empirische Prognose die Realität falsch antizipiert hat. Der Wahrheitsgehalt ist an den Zerfall der Sachgehalte in der Welt geknüpft: Damit begründet Benjamin⁴¹, indirekt, seine metaphysische Fundierung der Aura. An die Stelle einer geschichtsphilosophischen Suggestion des Umschlags der individuellen Rezeption in eine kollektive Autorschaft hat heute eine kontextuelle Perspektive zu treten: Die Kunst der Rezeption verweist auf die Aktivierung der auf das Gesamt der Symbolisierungen und die Funktionsweise des Imaginären bezogenen Aneignungen. Die Qualität von Lyotards Ästhetikbegriff scheint mir darin zu liegen, daß er für die Aneignung der ästhetischen Differenzierungskraft

40 Kritisch dazu Hans Ulrich Reck, Zwischen Kino, Film und Leben. Über Wahrnehmungserfall, in: Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, Jahrbuch CINEMA, Basel / Frankfurt a. M. 1985, S. 10–27, hier: S. 20 ff.

41 Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.1., Frankfurt a. M. 1974, hier: S. 125 ff.

42 Laut mündlicher Auskunft Lyotards, im Juni 1990, arbeite er zur Zeit über das Werk eines zu diesen Richtungen vollkommen gegensätzlichen Malers, Karel Appel. Das Buch ist wenig später erschienen: Jean-François Lyotard, Karel Appel. Ein Farbgestus, Bern 1998 (orig. 1992).

der Medienkultur geeignete Momente enthält, die das Ritual des Postmodernismus ebenso sprengen wie die philosophische Fixierung auf die Theorie der Kunst, die Ontologie des Schönen und die subjektive Geschmacksneigung. Daß unter dieser Perspektive dereinst eine interne Kritik an den wieder vitalen Suggestionen des Erhabenen aus einem geschärften Bewußtsein der technischen Medienkultur hervorzugehen hat, ist ein dem beizuordnendes Desiderat.

4. Lyotards Aktivierung der Rezeptionsperspektive

Interpretiert Jean-François Lyotard die Provokation Duchamps als Spiel mit dem Paradoxen, das selber nur paradox vollzogen werden kann, dann spricht er darin nicht nur eine wesentliche Konsequenz aus detaillierten und minutiösen Untersuchungen zur objektiven Werkgestalt aus, sondern auch die eines nicht mehr bloß strategischen, sondern prinzipiellen Verzichts auf einen Bezug zu Ordnungen der Macht. Lyotards Vorliebe für konzeptuelle und ideoplastisch-nominalistische Künstler – neben Duchamp sind dies bisher⁴² vor allem Daniel Buren, Barnett Newman und Gianfranco Baruchello – ist nicht Moment einer philosophischen Kommentierung des Ästhetischen, sondern einer Auseinandersetzung mit dem alltäglich beschreibbaren, an Momente des Widerstands gebundenen Wandel des Zeichenverhaltens, der kulturellen Codes und Praktiken. Auch in dieser Hinsicht ist Lyotard kein Denker der postulierten Aufhebung des Intelligiblen, sondern, konventionell, Philosoph. Die Kraft seiner Gedanken verweist auf empirische Deutungen von Kunstwerken nach Gesichtspunkten, die den Gesamtkontext des Umgangs mit ästhetisch bestimmaren Zeichensystemen betreffen, also auf Aktivierung der Wahrnehmung hinwirken. Deren Gesamtkontext kann nur die technische Medienkultur sein. Was bereits die Ausstellung 'Les Immatériaux' (1984) zeigte, gilt erst recht für die Schriften: die Unmöglichkeit, Lyotard unter die Simulationstheoretiker einzureihen. Der Begriff des Immateriellen – das machte die Ausstellung als Feld sinnlicher Erfahrungen deutlich – bezieht sich dialektisch auf die Vorgänge des Widerstehens: 'résister' vielleicht als Schlüssel- und Lebensthema Lyotards. Widerstandspotentiale sind ihm Fermente komplexer Spurensicherung durch Aktivierung des Imaginären, kein ontologisches Gut. Nur in radikaler Zertrümmerung des Metaphysischen und Ontologischen, nur durch Einschreibung des Realen in Systeme des Sprechens, nur als Bruch mit den Körpern des Stofflichen kann das Widerstehen als Erkenntnisperspektive auf einen dezentrierenden Kulturwandel begriffen werden, und nicht bloß als Hoffnungsgut. Deshalb bezieht Lyotard anthropologisch künstlerische Äußerungsformen in gestische Artikulationen ein. Konfigurationen repräsentieren nicht ihre Wirklichkeits-

ausdrücke, sondern illustrieren Erzählungen und die sie voraussetzenden Operatoren der Rezeption.⁴³ Die poetischen Vermögen der Rezeption sind nicht 'kommunikativ': Sie kondensieren kein suspendiertes Handeln, sondern werden zur Vergewisserung ihrer imaginären Ordnung angehalten. Deshalb kann die künstlerische Produktion auch als Effekt beschrieben werden, einen Kommentar zu erzeugen, der den poetischen Effekt ersetzt. Ein solcher Operator verwandelt „den Empfänger eines Kunstwerkes in den Sender des Kommentars zu diesem Werk“.⁴⁴ Deshalb ist das Visuelle nicht Ausdruck einer Repräsentation des Realen, sondern strukturiert durch das Unsichtbare, das sich durch die Unterscheidung des Visuellen vom Imaginären reproduziert. Die Struktur des Imaginären liegt deshalb nicht in den Regeln. Diese gelten nur, weil ihre permanente Neu-Erfindung nicht wiederum außerhalb der spontanen Erzeugung geregelt werden kann. Wenn das Zeitalter des Experimentierens durch eine stabile, permanente Umtauschrelation⁴⁵ sowie durch eine Theorie der Universalkontexturen⁴⁶ als Aufhebung des Bruchs zwischen Subjekt und Objekt gekennzeichnet ist, dann erscheint jede Aktivität als Kunst (techné).⁴⁷ Denn der stetig mögliche Abbruch der Besonderung erlaubt eine fließende Verbindung dessen, was vordem in Produktion und Rezeption geschieden war. Daß es nicht um die Unbeweglichkeit der Modelle, sondern um die Beweglichkeit der stofflichen Bildträger⁴⁸ geht – Malerei als Beispiel des Experimentierens –, belegt, daß Lyotard nicht so sehr an Simulation als vielmehr an Dissimulation interessiert ist. Die inszenatorische Verbergung des Realen besagt mehr über das Funktionieren des Phantasmagorischen und die Zirkulation des Symbolischen im Kontext des Kulturwandels – der nicht nur Abstraktionszuwachs liefert, sondern heute auch Re-Konkretisierbarkeit anhäuft – als die poetisch verzögernde Beschwörung eines vorgehenden, aber gänzlich unbestimmten

43 Jean-François Lyotard, Über Daniel Buren, Stuttgart 1987, S. 17.

44 Ebd., S. 18.

45 Gotthard Günther, Das Bewußtsein der Maschinen, Baden-Baden 1963, S. 27, 34 ff.; dazu analog: Niklas Luhmann, Paradigm lost. Über die ethische Reflexion der Moral, Hegel-Preis-Rede 1989, Frankfurt a. M. 1990.

46 Vgl. Gotthard Günther, Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas, in: Philosophie in Selbstdarstellungen II, Hamburg 1975, S. 1–76, hier: S. 62 ff., 67 ff.

47 Jean-François Lyotard, Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982, S. 8.

48 Vgl. ebd., S. 41.

49 Vgl. ebd., S. 89.

50 Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 70.

51 Vgl. ebd., S. 84; ganz ähnlich: Jean-François Lyotard, Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis, Wien 1989, S. 79 ff.

52 Vgl. Lyotard, Philosophie, a. a. O., S. 105.

53 Vgl. Lyotard, Streifzüge, a. a. O., S. 85.

54 Vgl. Lyotard, Philosophie, a. a. O., S. 94.

Phantasmatischen. Lyotards Bestimmungen des modernen Malerei-Objektes als eines Energieflusses⁴⁹ verweisen trotz der vitalistischen Konnotationen stärker auf Ecos Konzept des 'Offenen Kunstwerks' als auf Heideggers Ursprungsontologie. Lyotard bestimmt das Gegenwärtige als „schiefer unendliche Karriere“ des Kommentars, des „Satzbildens bis an die Grenze des Möglichen“⁵⁰. Die Kategorie des Möglichen bestimmt das Poetische als Kraft, bestehende und geleistete Experimente zu übersteigen. Das Experimentelle bezieht sich nicht auf die beschriebenen Modelle, sondern auf dasjenige, was durch Nicht-Geregeltheit sich vollzieht. In ein solch vages und offenes Feld greift Theorie als Transformation der Werke in Kommentierung ein⁵¹, weil nur diese die ästhetische Bewegung in Fluß hält. Experimentell kann dies nur sein durch eine Relativierung des Anspruchs, über eine angemessene Beschreibbarkeit dieser Transformation zu verfügen. Lyotards Überlegenheit über seine postmodernistischen Zeitgenossen scheint mir in der Konsequenz zu liegen, mit der er diese Kommentierung an die Grunderfahrungen des Entzugs, und zwar in einem analytischen Sinne, bindet. Er kämpfe – gerichtet gegen das simulatorische Pathos der 'totalen Informationsgesellschaft' – für die Arbeit an der Nicht-Kommunizierbarkeit, der Nicht-Mittelbarkeit, für die „Artikulation von möglichen neuen Sätzen“⁵², gegen die instrumentelle Reduktion von Denken und Sprechen auf Information und, nebenbei gesagt, digitalisierte Prädikation. Lyotards explizite Abneigung gegen die Idee des Ästhetischen⁵³ betrifft das Ästhetische als subjektiv kontrollierte Repräsentation des Realen. Nichts spricht dagegen, einen Begriff des Ästhetischen vorzuschlagen, der Lyotards Insistieren auf dem Nicht-Identischen und der Nicht-Kommunikabilität als Voraussetzung allen Denkens teilt: Widerstandsvorgabe dafür, neue Sätze als Möglichkeiten der interpretierenden Bezugnahme entwickeln zu können. Nichts spricht dagegen, Lyotards Diagnose, die zeitgenössischen Künstler arbeiteten daran, „nicht die Bedeutungen zu dekonstruieren, sondern die Sensibilitäten zu erweitern“⁵⁴, auch und gerade auf das Feld imaginativer Alltagsverhaltensweisen, Rollenkonzeptionen und Inszenierungsformeln auszuweiten. Im Sinne einer analytischen Lektüre dieses Satzes sind alle Individuen nicht nur Fermente einer Bezugnahme auf das sie tragende Geflecht der Handlungen und Interdependenzen – das Transpersonale als Nachfolger des Subjektbegriffs in den Universalkontexturen –, sondern auch Künstler. Daß diese Bestimmung Lyotards im riskanten, spätromantisch affizierten Feld am weitesten von Entgrenzungspostulaten wie denen von Beuys entfernt ist, macht seine Bedeutung für eine medienkulturelle Konzeption des Technisch-Ästhetischen aus. Nichts spricht dagegen, Lyotard als zeitgenössischen Denker einer kritischen Ästhetik für die Beschreibung der Medienkultur zu nutzen. Die Anwendungsfälle einer Kunst der Rezeption liegen in der Fallinie des Lyotardschen

Ästhetikbegriffs, der Nicht-Identität von Repräsentation und Sprechen. Deren Voraussetzungen heben die Divergenz von Produktion und Rezeption auf. In der Unmöglichkeit solcher Divergenz gründet die Kunst der Rezeption als Aktivierung des Imaginativen im Vorfeld möglicher Sätze. Sie dehnt die ästhetische Verdichtung der künstlerischen Poetiken auf die Anwendung medientechnischer Artikulation generell aus.

Kunst und neue Technologien

Medientheoretische Reflexionen

Gegenstände von Wissenschaften existieren nicht außerhalb des Lichtkegels, den Theorie und Reflexion auf sie werfen. Das Ausrichten der Scheinwerfer wiederum setzt voraus, daß Aufmerksamkeit sich schon auf ein Etwas, auf Gegenstände gewendet hat. Die Entwicklung neuer Darstellungsformen, der Einbezug jeweils neuer technischer Medien ist eine gleichbleibende Dimension in der Entwicklung der modernen Kunst spätestens seit der Erfindung der Fotografie. Dennoch hat die Kunstwissenschaft ein problematisches, skeptisches, nicht selten gar horrorisiertes Verhältnis zu neuen Technologien. Das ist deshalb merkwürdig, weil Kunstwissenschaft sich zu den zeitgeschichtlich bedeutsamen Reflexionsfiguren rechnet, die weniger die historische Bilderwelt als vielmehr die Sphäre der Imagination, die komplexe Gestalt der Bildfindungen als solche zu erklären bestrebt ist. Allerdings ist seit geraumer Zeit überdeutlich, daß die Wissenschaft von der Produktion, Distribution und Rezeption von Bildern, die sich 'Kunstgeschichte' genannt hat, nicht nur ihren Gegenstand mit Vorliebe auf die archaische Werkkonzeption vorindustriellen Hervorbringens ausrichtet, sondern mit dieser Auszeichnung auch bestimmte vor- und außerwissenschaftliche Wertsetzungen anstrebt. Es geht ihr nicht um ein interesseloses Studium der Bildfindung, sondern um eine Art von Repräsentation, welche die Aussagen von Bildern an außerkünstlerische, moralische Werte und an eine bestimmte Konzeption von Persönlichkeit bindet: Geschmack, Unterrichtung als Selbstbildung, Sensibilisierung der Wahrnehmung, Erfahrungsfähigkeit, moralische Bändigung ungezügelter Ästhetik, kognitiv kontrollierbare Selbstentfaltung. Hier muß deutlicher unterschieden werden zwischen den durch neue Technologien möglicherweise veränderten Bildformen und einer ideellen Orientierung der kunstwissenschaftlichen Argumentation an den Bewußtseinswirkungen der Rezeption spezifischer Bilder. Das Mißverhältnis zwischen dem Aufsuchen von Singularität und der, obwohl ausgeblendeteten, dennoch moralisch kommentierten Beschaffenheit der allgemeinen visuellen Kultur kennzeichnet nicht nur die Funktionslogik der historisch fundierten Kunst-

geschichte, sondern auch ihr zeitgeschichtliches Reflexionspotential. Dieses wird produktiv allerdings nur durch Explikation, durch eigenständige Begründung, die sich nicht länger als stummes Wissen hinter der ikonologischen oder hermeneutischen Erklärung der Singularität verbergen kann. Zwar ist deutlich, weshalb sie das tun möchte: wegen desjenigen Konsensus von Forschung, welcher die Zugehörigkeit zu einem kraft Bildbestandswahrung harmonisierten Weltverständnis sichert, und das kulturell verbindliche Wissen in einem inneren Kreis unberührbarer Kompetenz und damit auch die Zugangsbedingungen zu den wesentlichen 'titres de noblesse et de culture' regelt. Die Logik der Bilder, gefiltert durch die Repräsentationen der Kunstgeschichte, und die Logik der Ausgrenzung mißliebiger visueller Phänomene, einer eigentlich negativ gesetzten, abgewerteten, verfeimten Imagination, bilden eine Genealogie, deren gegenläufige Bewegung eine Strategie der Macht darstellt. Entgegen der internen Zielsetzung der Kunstgeschichte gehen die exemplarischen Gegenstände nicht den Beschreibungen voraus, sondern aus der Konstitution theoretischer Fragestellungen hervor. Was macht Kunstwerke zu Trägern einer weit über Kunst und Ästhetik hinausreichenden 'Wahrheit'? Was sind die Bedingungen und Momente, die innerhalb der technischen Massenkommunikation der Wissenschaft von der Kunst erlauben, ihren Gegenstand in dem Maße dem kulturellen Zugriff zu entziehen, in dem sie ihn doch gerade als Zugriffsgröße postuliert, nämlich als Repräsentation des ganz Anderen der technischen Bilderwelt, als Alternative zur Bildsimulation von Seiten neuartiger Geräte wie auch zu Massenkommunikationsformen, beispielsweise in Gestalt interaktiver Computernetze?

Die Antwort, die in meinem Beitrag von verschiedenen Seiten her das gegenwärtige Verhältnis des kunstgeschichtlichen Diskurses zu Bildern und technischer Massenkultur untersucht, ist einfach. Es sind gerade die Leistungen und Folgen, die kulturellen und ästhetischen (d. h. hier: rezeptiven, sozialen und kommunikativen) Differenzleistungen der Kunst, welche die Kunstgeschichte in ihrem traditionellen Bestand zwar nicht bedrohen, wohl aber neu bestimmen. Nicht zuletzt sind es gewisse, in der Massenpublizistik diskutierte Interpretationsleistungen gegenüber Werbung, Fernsehen und Computer, welche alles andere denn eine Negation der Lektüre von Kunst bedeuten. Tatsächlich handelt es sich um deren wirksame Anwendung in Bereichen, in denen Kunst die Schnittstellen gesellschaftlich relevanter Wahrnehmung offenhält. Diesem Zielkonflikt – daß die Innovation der Kunst den Bruch mit der kunstgeschichtlichen Regel der Traditionswahrung immer wieder forciert – muß die Kunstgeschichte sich öffnen, wenn sie nicht

1 Günter Dankl, Medienkunst – Ende der Kunstgeschichte. Thesenpapier zur Vorbereitung der gleichnamigen Sektion des 7. Österreichischen Kunsthistorikertags, 23.-26. September 1993, Karl-Franzens-Universität Graz, Typoskript, S. 1.

bei singulären, privilegierten, historisch abgelegten Gegenständen verbleiben möchte. Wenn Kunst diejenige Kommunikation ist, die für Kommunikation offen hält, was sich dieser bisher entzieht, dann kann Kunstgeschichte wieder zu einem Forum der Imagination werden.

1.

Imposant ist die Liste von Disziplinen und Phänomenen, die zu Oberbegriffen wie 'Techno-Kunst' oder 'Techno-Imaginäres' zusammengefügt werden: Videokunst, Computerkunst, Computergrafik, digitale Kunst, Infografik, Holographie, Laser-Kunst, Repro-Kunst, copy art, künstlerische Telematik, sky art, solar art, ocean art, Medienkunst, virtuelle Realität, artifizielle Intelligenz und artificial life. Es scheint sofort klar, daß nicht mehr Stoff und Form, sondern Intentionalität und Diskurs, d. h. die akzeptierte Äußerungsabsicht, der Code, die Textsorte und die Zeichenstruktur der Aussage bestimmen, was daran Kunst ist und was nicht. Alle anderen Offensichtlichkeiten gehören einer älteren Wissenschaftsorganisation an, die ihre Grundwerte gerade nicht durch ein solch technologisches Jenseits der Person, sondern intra-personal gedacht und Bilder nicht als Kommunikation, sondern als Expression von Personalitäten verstanden hat. Die kunsthistorische Angst, daß durch die entfesselte visuelle Kultur der Massenkommunikationsgesellschaft Vision und Begrifflichkeit der Moderne eliminiert zu werden drohen, entspricht der im Gegenzug dazu ausgezeichneten Pflege des Singulären, das bildlich, metaphorisch, aber auch physisch als Dimension der Leiblichkeit beschrieben wird. Leichtthin wird gegen den viel beschworenen epochalen Bruch mit der traditionellen Bildlichkeit in der Konjunktur von Ästhetik und Kunst der 80er Jahre eine Attraktivität ausgemacht, die, so Günter Dankl in der Grundthese zu „Medienkunst – Ende der Kunstgeschichte?“, „als Einspruch gegen die Immaterialität, Virtualität und Simultaneität der digitalen Information und Bilder, als Rettung der sinnlichen Wahrnehmung und der Realität materieller Dinge verstanden wird.“¹ Das scheint mir zu sensualistisch und optimistisch gedacht. Daß Kunstgeschichte sich historisch im Verweis auf physisch Daseiendes konstituiert, sichert ihr noch lange keinen aktuellen Platz im Verständnis eines Kulturwandels, der sich insgesamt als Umwandlung extensionaler in intrinsische Zeichensysteme, Codes und Rhetoriken auszeichnet. Zwar geht es keineswegs um einen globalen Verlust der Dinge in der Euphorie von Simulation und Immaterialität, die sich ihrerseits als metaphorisches Spielgeld bestimmter Wissenschaften im Kampf um Attraktivität durchschauen lassen. Es kann aber auch nicht mehr darum gehen, im angestammten Gefühl verweisender Stofflichkeiten genau die Gegenstände einer Kultur als Ausweis eigener Relevanz entgegenzuhalten,

die sich sowohl ihrer Entstehungsgeschichte wie ihrem Wandel grundsätzlich entziehen. 'Kunst' ist, wir wissen es, im Unterschied zur Bilderherstellung generell eine junge Erfindung, die alles andere meint denn anthropologisch-creaturliche oder kulturell-universale Hervorbringungen. Sie meint auch nicht das soziale, mentale oder philosophische Vorhandensein von Bildern – sie meint, neuzeitlich und europäisch, die Konstruktion einer post-symbolischen, auf sich selbst bezogenen, also die Erzeugung einer selbstreferentiell auf die Wissenschaft des Sehens angelegten Bildlichkeit, die nach bildlogischen Funktionen, mithin meta-objektiv und über-sinnlich, d. h. im Jenseits der bloß sensualistisch verstandenen Wahrnehmungsgegenstände, aufgebaut wird. Kunstgeschichte als Wissenschaft vom Bild kann sich nur behaupten, indem sie das Bild als kommunikatives Forum für symbolisches Handeln versteht, d. h. als relationalen Artikulationsprozeß medialisierbarer Darstellungscodes. Kunstgeschichte muß sich von ihrem Objekt-Paradigma und von den dieses genealogisch tragenden Funktionen ontologischer Subjekt-Entäußerung lösen und sich neu als Schnittstelle definieren, die sich explizit den Medien künstlerischer Kommunikation widmet – unabhängig davon, in welchen archaischen oder technologischen, sensuellen oder nominellen, strategischen oder funktionalen Materialien sich deren Repräsentation der Materialität ihrer Zeichenträger versichert. Zweifellos entspricht vieles an der Erscheinungsweise der virtuellen Realität der These von einer geradezu hypnotisch verfolgten Selbst-Entleibung, gegen die die Kunst eine Anwaltschaft des Leiblichen, des Nicht-Wählbaren, Kontingenten, Nicht-Manipulierbaren beansprucht. Der Arbeiter in der Micro-Chip-Welt, der unsichtbar in den Schutzanzügen verschwindet, legt beredtes Zeugnis ab von der Hinderlichkeit des Körpers, der nurmehr ein Synonym für Verunreinigung, Schmutz, Unzuverlässigkeit und Dysfunktionalität darstellt. Die High-Tech-Welt ist eine Apotheose der dirigierenden Hand, des direktiven Mentalsystems, der instrumentellen Vernunft, welche Handlungen als Abläufe regelt, also maschinell organisiert ist. Data-Helm und Daten-Anzug der cyberspace-Reisenden zeigen visuell unwiderleglich, daß es sich hier um die technologisch mögliche Abspaltung von realer Interaktion handelt. Die Akteure verwandeln sich in Autisten, treten ihre Reise als technologisch implementierte, heillos sinngerige, überaus radikalisierte Solipsisten an. Das kann allein deshalb keine evidente Provokation von Kunst sein, weil sich der 'cyberspace' problemlos als Technologie-Experiment verstehen läßt. Der Kunstanspruch resultiert aus einer theoretischen Strategie, welche aus einer typischen Errungenschaft der nordamerikanischen Kultur, die erlebnissteigernden Totalenvironments für subjektive Machterfahrung, eine Metaphysik von Technik macht, die ein neues Imaginäres durch das Phantasma eines heillos überzogenen Synkretismus ent-

stehen lassen möchte. Darin äußert sich der klare Hang, alles mit allem in analogische Verbindung zu setzen, um Theorie selber als Vermögen poetischer Assoziation zu nobilitieren, was den Status der Kunsttheorie im Sinne einer metaphysischen Erfahrung ihrer Praxis begründen soll. Das kann analytischer Argumentation nicht gelingen, die sehr wohl technologische Experimente von Codes, also Archiv und Genealogie, Struktur und Strategie zu unterscheiden weiß. Dieser Überlagerung, diesem instrumentellen Mißverständnis gegenüber einer aktivistischen Theorie, welche Avantgarde vom Werk auf Diskurs umpolt, soll am Beispiel des cyberspace in gebotener Kürze nachgegangen werden.

2.

Was sind die bestimmenden Moment von cyberspace als Inbegriff des Imaginationswandels im Zeichen neuer, virtueller Realität? Zunächst die Aktivierung der Rezeptionsrolle, ihre Umwandlung in Aktivität und die Aufhebung des reinen, passiven Beobachtungsstandpunktes. Der Betrachter wird zum Induktor von Aktivierungen (und natürlich zum 'interface', d. h. zum Medium der Programme, welche diese technische Aktivierung erlauben), die er als das Andere seiner Beobachtung im doppelten Sinne erlebt: als Gegenüber und als Jenseits seiner Kontemplation. Daß dieses aktive ein aktionistisches Moment ist, das konzeptuell den Kunstbegriff erweitert, gilt für eine Struktur unbesehen der Verschiedenheit ihrer Vorfälle und Beispiele. Ausgezeichnet wird jedenfalls die Suche nach dem Unmittelbaren, nach der Aufhebung der Differenz zwischen der Selbst-Stimulierung und dem environment, das technisch aus einem Interface zwischen Bildprogrammierung und dem rückzukoppelnden Abrasten menschlicher Bewegung besteht. Daß der Datenraum mittels ikonischer Referenzen ausgestattet wird, dem Schein allen Bildhunger, ist ebenso willkürlich wie bezeichnend – willkürlich auf der technischen, bezeichnend auf der ästhetiktheoretischen Ebene. Die im Bildraum der neuzeitlichen Kunst angelegte naturalistische Illusion soll interaktiv auf die Spitze getrieben werden. Die vermeintliche Plastizität der Bildeindrücke erzeugt eine selbstbezogene Realität des Bildscheins. Sie soll nicht nur metaphorisch, sondern sogar leiblich diejenige Sinnennähe des Imaginären simulieren, die dem philosophischen Solipsismus der vorgeblich individualisierten Erlebnismöglichkeiten vor dem Hintergrund des durch das eigene Sehen aktivierten Bild-datenraums (der genauer besehen bloß noch Fläche ist) entspricht. Im isolierten Selbstbezug verstofflicht sich die Technik am eigenen Leib. Wir sind nicht außerhalb der Technik, die Technik hat sich uns eingeschrieben wie eine Tätowierung – zugleich Geologie und Geschichte eines Selbst mit sei-

nen Apparaten². Die Technik verstofflicht sich an uns vorgeblich in dem Maße, wie sie selbst-reflexiv werden kann. Das gelingt nur mittels Ritualisierung der Daten als ein intensives Erleben. Technische Errungenschaften müssen deshalb quasi-magischen Charakter haben. Es ist leicht zu sehen, daß die vermeintliche Selbstgenügsamkeit der Technik durch eine metaphorische Assoziation von Subjekt und Apparatur sowie durch eine energetische Besetzung der Bilder in der Datenfläche als selbst-hypnotischer Schwindel bestimmt ist. Sie geht nicht der Rhetorik voraus, sondern aus ihr hervor. Kunsttheoretische Überhöhungen der virtuellen Realitäten als des vorgeblich vollkommen neuen Paradigmas künstlerischer Kommunikation sind deshalb in kultureller Rhetorik vorgeformt. Sie folgen dem Druck bestimmter Überzeugungstraditionen – beispielsweise dem Automatismus der Avantgardebildungen –, indem sie nicht einen Gegenstand begreifen, sondern ihn als Exempel erzeugen. 'Cyberspace' ist eine Metapher der nordamerikanischen Kultur. Sie gehört zur Welt des Fahrens, des Fetischcharakters der Dinge, der Ästhetisierung der Oberflächen, der Hieroglyphik kulturbestimmender Bildkräfte, die zwischen Diskursivem und Visuellem schillern. Der Mechanismus des Hieroglyphischen erklärt – vom Südstaaten-Krieg bis zu Jeff Koons – die Sehnsucht nach der Eliminierung der Distanz zwischen Signifikanten und Signifikaten, nach der Einheit des Zeichens mit dem, wofür es steht. 'Cyberspace' ist eines jener zahlreichen nordamerikanischen Kulturversprechen, die im Dienste einer möglichst grenzenlosen Steigerung individuellen Erlebens stehen. Sie kultivieren die Macht des Individuums als eine ontologische Substanz, deren Attributen eine evidente Legitimation zukommt. Macht gilt als Ausdehnung des Individuums – im perspektivischen Sinne gelingt das nur durch ein ikonisch-illusionäres Bild-Phantasma. Das vollkommene, außer sich tretende, das ek-statische Selbst-Erleben als Inbegriff entfalteter Macht ist auch Inbegriff des Schönen. Die Steigerung des Sensuellen bedarf keiner Begründung. Der Wille zu glauben, die Gründung von Selbstbegeisterungsgemeinschaften, die kaum vorstellbare Wertigkeit, welche derjenige erreicht, der auf der Bühne andere in seinen Bann ziehen kann, die phantasmatische Logik der Attraktivitätsmanipulation und die Erzeugung von Glamour – sie sind Antriebskräfte aller us-amerikanischen Kultur, deren ungehemmte Metaphysik im europäischen Denken vorzugsweise über die privilegierten Entfesselungsdiskurse der Kunst wahrgenommen werden können. An die Stelle der Erfahrung tritt gänzlich das Erleben, das sich durch delegierte Schock-Techniken selber zu stimulieren trachtet. Programmierung tritt als Medium im technischen Medium, als Filter und Kontroll-Rückkoppelung auf. Erleben wird zur konfigurierten Datenland-

² Vgl. dazu Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 17–42.

schaft, das Subjekt zum Prozessor eines integrierten Schaltkreises. Datenfluß, informationelle Programmierung und der Regelkreis des 'data-processing' bedürfen nicht mehr, wie in der klassischen Moderne, eines gesteigerten Reizbewußtseins zur Abwehr von Schocks. Gerade der zum Akteur gewandelte Betrachter soll durch die Intensivierung seines Erlebens im Erleben selber einen Distanzgewinn genießen, auch wenn dieser sich erst nach der Rückkehr aus dem 'cyberspace' in Differenz zum Realen als ein Leiden an der Vorherrschaft des leib-isolierten Sehens einstellen sollte. *Damit scheint das Fiktive zum Realen des Imaginären zu werden.* Die auto-hypnotische Totalsuggestion eines Sinneserlebens verspricht das Wirkliche nur zum und als Schein. Seine Wirksamkeit nimmt in dem Maße zu, wie die Einsicht ins Fiktionale gar nicht mehr statthaft ist. Es wird also gleichzeitig zur Irrealisierung beides erfahren – die Realität des Imaginären und die Imaginationskraft des Realen. Dies unter der Voraussetzung, daß sowohl die subjektive Aktion wie die mediatisierende Apparatur für die Einheit eines fiktiv bezeichneten Realen stehen können, die Architektur des Selbst mithin als Architektur der technischen Steuerungsmedien erfahren werden kann, was wiederum nur unter intensivem Einsatz von Auto-Hypnose geschehen kann. 'Cyberspace' wird also zum beispielhaften Fall einer sich selbst erfüllenden Prophetie. Wirklich ist, was Wirkung zeitigt. Anders gesagt: wirklich sind Auswirkungen dessen, was für 'Wirklichkeit' gehalten wird. Diese phantasmatische Logik liefert den Schlüssel zur hier interessierenden Einsicht, daß nämlich nicht die Technik eine neue Vorstellungs- oder Metaphernwelt erzeugt, sondern umgekehrt die zu einer verbindlichen Rhetorik werdende Imagination mit ihren Sehnsüchten und Redefiguren, Bildern und Verweisen Technik erst ermöglicht.

3.

Das Techno-Imaginäre ist keine Apparatur, sondern eine handlungsleitende Metapher. Sie wirkt vehement auf das derzeitige Ästhetik- und Kunstverständnis ein. Das erscheint insgesamt als eine realitätskompensierende Behauptung: 'Kunst als Erlebnis', die 'Ästhetisierung des Realen' sind zwei Spielmarken unter vielen einer nach-metaphysischen Kulturerwartung, die im Zerfall der künstlerischen Erkenntnisautonomie, welche sich nicht länger mehr im Jenseits der sozialen Topik und ihrer Kommunikation behaupten kann, adäquate Unterhaltungsfunktionen auch im Inneren der von Avantgarde-Sehnsucht gereinigten Kunst-Szenen erzwingt. 'Cyberspace' erscheint in wesentlichen aktuellen Theorie-Konstruktionen – deren propagandistischer Anspruch leicht einzusehen ist – als neue Kunsterfahrung. Dennoch scheint es sinnvoller, ihn als rhetorische Figur für die durch Kontextänderung gewandelte Erwartung an ästhetische Gebrauchshandlungen und lebens-

weltliche Bezüge zu bestimmen. Nicht der Apparataspekt ist interessant, sondern die metaphorischen Kontexte für die mindestens fiktional grenzenlose Entfaltung der ästhetischen Authentizität, die als Versprechen eines solipsistischen Erlebnissubjekts funktioniert. Es wundert deshalb nicht, daß Tendenzen gegenwärtiger Medientheorien sich auf die Instrumentalisierung solcher Metaphorik einschwören. Dazu rechnet das platonische Trauma, der Uneigentlichkeitsverdacht nicht allein der Bilder, sondern einer Welt, deren Unwertigkeit nun umgekehrt wird. Der cyberspace ziehe, so die Behauptung, die Dezentrierung der Schein-Flucht ein und erkläre die reale Welt zum Gefängnis. Das wird nicht kritisch, sondern pathetisch vorgetragen. Ist denn nicht unser Gehirn selbstreferentiell und differenzlos aufgehoben im Weltgefängnis unserer Bild-Repräsentationen, denen sich das Reale ohnehin entziehe? Braucht es denn noch mehr als die Selbstreferenz unserer Konstruktionen, wenn das Reale nur ein Stimulans unseres Imaginären, nämlich eine unspezifische Decodierungs-Vorgabe darstellt? Der Organismus, so wird gesagt, erzeuge seine Welt und ihre Simulation als Projektionsvorgabe für Wahrnehmung. Die symbolische wie technische Einheit von simulierter Welt, Schnittfläche zwischen neurologischem System und technischen environments, sei durch den digitalen Code des Nervensystems, seine unspezifisch nach Quantitäten verlaufende Decodierungslogik, gewährleistet. Eine solche Theorie erweist sich schnell als selbstwidersprüchlich: in ihr wird jede Rede über die Welt falsch, gerade die meta-theoretische. Buchstäblich nichts mehr nämlich setzt sich dem Illegitimitätsverdacht der konstruktivistischen Imagination entgegen. Dann jedoch gibt es keine Referenz der Äußerungen mehr, weil das Objektive, der Widerstand der Setzungen, fehlt. Es können also nur die metaphorischen Ordnungen sein, welche noch Unterschiede zu leisten vermögen. Das wiederum zwingt zur Einsicht, daß gerade der Irrealitätsverdacht des Realen die Wirklichkeitswahrnehmung verhindert. Entweder hätte er seinen Gegenstand anzuerkennen, womit er sich selber auflöste, oder er müßte auf die Auszeichnung einer spezifischen Wirklichkeit verzichten und alles zulassen, was die metaphorische Bewegung der Verähnlichung bis hin zur schieren Projektion willkürlicher Assoziationen überhaupt zuläßt.

3 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991, S. 202-222; zentral: Clément Rosset, L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique, Paris 1973, bes. S. 47-123.

4.

Phänomene der Wahrnehmung werden durch Beschreibung oft umgedeutet oder auf eine bestimmte Weise interpretiert. Die Beschreibungen von Wahrnehmungen im Techno-Imaginären, beispielsweise die medientheoretische Deutung von 'cyberspace' als interaktiven Konstruktivismus, als Auto-poiesis eines in das Gefängnis seiner Welt gebannten Subjekts – was merkwürdigerweise nicht zur Abschaffung des Subjekt-Begriffs führt, sondern zu seiner ebenso naiven wie totalen Ausdehnung –, solche Beschreibungen sind willkürlich. Sie projizieren gedeutete Wahrnehmungen auf einen mentalen Bildschirm. Die metaphorische Bewegung ist eine Erzeugung symbolischer Bilder vor dem Hintergrund analytischer Behauptungen. Medien erscheinen nicht als Mittel der Organisation von Wahrnehmung, sondern als Projektion von Wahrnehmungsbehauptungen, die sich vorgeblich direkt aus technischen Strukturen ableiten. Das Techno-Imaginäre erscheint nicht als zeitgemäße Modellierung der Anthropologie der Sinne, also in artifiziieller Gegenwärtigkeit unserer konstruierten Natur³, sondern als Medium einer neuen Anthropologie, einer sich entbergenden eigentlichen Natur. Die Beziehung von Inhalt und Medium, Substanz und Form erscheint in solchen Argumenten verkehrt: das eigentliche Medium des Techno-Imaginären wird zur dynamischen Antriebskraft einer neuen Anthropologie, welcher die Physiologie und Natur des Menschen als Medium antwortet. Mir scheint diese Verkehrung nicht nur unangemessen, sondern skandalös. Die vorgebliche Radikalität der Verschmelzung des Gehirns mit seinem technischen environment wird nicht zur Aufgabe des Subjektbegriffs weitergeführt, sondern erscheint als dessen letzte reaktionäre Rettung. Diese Verkehrung ist ihrerseits eine Konstante der Kulturinterpretation, nämlich Transformation der metaphorischen Bewegung in eine nach-metaphorische Ontologie, in einen Substantialismus oder Realismus ohne Reflexion, wird doch die mediale Bewegung des Metaphorischen aus dem Bewußtsein verbannt. Beispielhaft für diese Verschiebung, die aus Medien Natur und aus Natur mediale Korrespondenz macht, ist etwa folgende Argumentationslinie:

Malewitschs Suprematismus sei eigentlich schon ein 'cyberspace', bloß 'avant la lettre', d. h. ein noch nicht durch Militärtechnologie und Unterhaltungsindustrie gebrochener und intensivierter Vitalismus jener für die Moderne typischen, vom Leiblichen sich lösenden orbitalen Flug-Energien. Die Wahrnehmungswelt sei nur ein virtuelles Phänomen, im 'posthistoire' existierten maßgeblich nicht Subjekte, sondern Systeme, nicht Geist, sondern Programme. Umwelt sei bloß ein Multi-Media-Design für einzelne Systeme, Kommunikation auf Information zu reduzieren, Poesie auf Befehl, Lektüre und Interpretation auf die Decodierung von Daten. Erreicht werden soll

eine möglichst vollständige Mechanisierung der Erinnerung, Speicherung und Archivierung, weshalb Regressivität ihrer durchaus möglichen Subversivität entkleidet und im 'cyberspace' auf die primitiven Konfigurationen von Pornographie und Schock durch Schrecken reduziert wird. Es gebe keine Autoren mehr, sondern nur den Fluß der Daten. Schreiben entstehe als autorloses Lesen. Das Ereignis lebe rein im Bild, nicht mehr dahinter; ein 'Dahinter' sei ohnehin überflüssig geworden. Die Computergrafik müsse als das universale Bild, als Totalität aller Bilder gelten. Das totale Rauschen nehme in Malewitschs Suprematismus die absolute technische Vernunft bedeutungsindifferenter Datenflüsse vorweg. Bilder werden so auf phatische Effekte reduziert. Kommunikation generiere sich nurmehr aus Kommunikation, nicht länger aus der Differenzierung zwischen Kommunikation und ihren Voraussetzungen, die sich reiner Selbstreferenz in dem Ausmaß entzieht, wie sie bedeutungsvolle Aussagen auf Zeit ermöglicht. Kommunikation, so ist in medientheoretischen Gegenwartskontexten öfter zu vernehmen, bediene sich nicht länger der Kanäle, sondern falle mit deren Schaltplan zusammen. Die Rede von einer 'eigentümlich-kalten Schönheit der Fraktale' belegt, daß diese Theoriestrategie eine Variante subjektiver Geschmackstheorie ist. Sie kann gesehen werden nicht allein als Rache Platons an aktuellen Philosophieverabschiedungsphilosophien in Gestalt einer kontrafaktischen Bestimmung ihres Denkens durch Kitsch, sondern auch als auto-suggestiv und kunstfeindlich. Kunst ist in dieser Sicht nur noch eine Reaktionsbildung auf die neuen technischen Medien. Das Schwanken zwischen Bild-euphorie und Bilderfeindlichkeit charakterisiert diesen Diskurs wesentlich. Digitale statt analoge Abbildung möchte dem *scanning* den Triumph über 'veraltete' Mimesis endgültig sichern. 'Bild' wird entsprechend auf die Tätigkeit des Abbildens oder der Repräsentation reduziert. Die numerischen Bilder seien eigentlich gar keine, da sie ja errechnet sind und in ontologischer Hinsicht nichts repräsentierten. Die digitale Bilderflut müsse also eigentlich als eine neue Bilderlosigkeit gewertet werden. Insofern sich Ästhetik von Kunst abkopple, ist in solcher Medientheorie die Logistik des Binär-codes zu entziffern als Herrschaft über die wilde Anomalie des Visuellen, zu dessen Eigenheiten gehört, was durch die Computerisierung des ästhetischen Erlebens ausgeschlossen werden soll: grundlegende Differenz, Abweichung, Verschiebung, Irritation, Ungleichzeitigkeit, Undurchdringlichkeit. Meine Kritik

4 Vgl. Hans Ulrich Reck, Krokodile, in: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Fal-schen, hg. von Jörg Huber / Martin Heller / Hans Ulrich Reck, Basel / Frankfurt a. M. 1989, S. 194-196.

5 Vgl. Hans Ulrich Reck, Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie, in: Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, hg. v. Karlheinz Lüdeking / Birgit Reck / Lambert Wiesing, München 1994, S. 307-348; ders., Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Die Sprache >>

an solchen metapheristischen Überbietungen im medientheoretischen Diskurs lautet, auf eine Kurzformel gebracht: der Triumph solcher Digitalisierung verdankt sich analogischer Metaphernbildung, die jedes Gehirn zum Paradigma technischer Netzwerke verklärt.

5.

Die Evidenzbehauptung eines derartigen Abschieds von Kritik und Differenz ist ihrerseits nicht evident, sondern strategisch, durch den metaphorischen Verführungsglanz des Techno-Imaginären provoziert. Das Techno-Imaginäre erweist seine Tauglichkeit als rhetorische Figur. Der Gerätespekt ist nur eine spektakuläre äußerliche Vermittlungsinstanz. Deshalb die Doppelgesichtigkeit des Techno-Imaginären: vermutete Geistmetaphysik aus Kontingenzverdrängung und Leibfeindschaft versus Rückgewinnung der durch Wirklichkeitsdeterminierungen eingeschnürten und erstickten Sinnlichkeit. Das Techno-Imaginäre muß nicht nur technologisch, sondern bildtheoretisch und rhetorisch interpretiert werden. Aus solcher Sicht erweist es sich als ästhetische Leitfiguration einer zunehmend von Technologien beherrschten Kultur.

Das Techno-Imaginäre als mentales Leitsystem der aktuellen Symbolwelt ist keineswegs auf den Bereich elektronischer Medien einzuschränken. Zu ihm gehören auch die Werbung und die Rezeptionsästhetik. Unübersehbar ist im weiteren, daß gerade neuere Tendenzen in Richtung auf eine referenzlose Werbung ohne Nennung von Produkt- oder Herstellernamen – beispielsweise die nicht-figurativen Werbekonzepte von Marlboro als Antwort auf das drohende Tabak-Werbe-Verbot, oder die Lacoste-Werbung der späten 80er Jahre⁴, welche mit der Authentizität der Fälschungen gearbeitet hat – insgesamt auf die Ordnungen des Visuellen und auf die Niveaus der allgemeinen ästhetischen Rezeption verweisen. Die Entwicklung des neuzeitlichen visuellen Paradigmas, der mathematisch-technischen und allegorisch-moralischen Bildform, sowie der im Zeichen der Selbstreferenz vollzogene Bruch der Kunst der Moderne mit ihrer außerkünstlerischen Instrumentalisierung sind keineswegs singuläre Ereignisse außerhalb eines historischen Zusammenhangs. Die historisch aufeinanderfolgenden Referenzsysteme heben sich nicht auf, sondern überlagern sich. Sie bestimmen im Ausmaß der technischen Bildherstellung und der Technisierung der Produktion allgemein nicht allein die Kunst, sondern in ihrer Struktur auch die außerkünstlerischen Bereiche. Man findet deshalb die von der Avantgarde geforderten und initiierten Komplexitätssteigerungen auch im Bereich der nach- oder nicht-auratischen Reproduktionskultur. Die Mechanismen der visuellen Kultur lassen sich durch die Referenzsysteme der Kunstentwicklung⁵ und

der Kunsttheorie beschreiben, ohne daß die exemplarische Gültigkeit spezifischer Bildfunktionen der sogenannten 'hohen Kunst' vorbehalten bleiben muß. Gerade diese stellt sich als historisch nicht mehr ungebrochen wirksame Fiktion heraus: das Studium der Bildmechanismen hat sich auf den Bereich der visuellen Kultur, auf das imaginäre Museum als Kunst der Montage und Fiktion⁶ sowie auf symbolische Handlungen der Alltagskultur verschoben. Die paradigmatische Privilegierung der Ästhetik als Bildmoral ist weder ein unbezwingbares Produkt der historischen Verlaufsform von Gegenwartskunst noch eine ästhetiktheoretische Konstante der Kunst als Beispielgebung des Schönen. Gegenüber der visuellen Kultur ist die Auszeichnung der Kunst im Sinne ikonologischer, ästhetisch-normativer, geschmackstheoretischer oder allegorisch-hermeneutischer Auslegung weder haltbar noch sinnvoll. Die an der Kunst trainierten Mechanismen ästhetischen Differenzbewußtseins können gerade wegen der Unterscheidbarkeit der Codes der Kunst von den nichtkünstlerischen Bildproduktionen beliebig an allen Bildern überprüft und ausgelegt werden, unabhängig von Herkunft, Stammbaum und Schichtzugehörigkeit⁷. Es scheint geboten, hier wieder einmal an die zwar oft erwähnte, aber nicht wirklich ausgewertete Tatsache zu erinnern, daß die Akademie-Geschichte der Kunstgeschichte ein Bestandteil nicht des authentischen Kunsterlebens, sondern der von ihr selber über weite Strecken im Namen der Epiphanie des Eigentlichen diffamierten Reproduktionskultur ist. Nicht nur Jacob Burckhardt hat seine Bildanalysen nach fotografischen Vorlagen geschrieben: wer einmal am Beispiel von Masaccios 'Dreifaltigkeitsfresko' die manipulativen Tricks der großen und weniger großen Kunsthistoriker nachvollzieht⁸, der dürfte von den im Namen des Authentischen geforderten Schweigepflichten gegenüber dem Numinosen und der Realpräsenz des Unermeßlichen nachhaltig geheilt sein. André Malraux hat in seiner legendären Schrift „Le musée imaginaire“ von 1947 Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Phänomene ebenso scharf

der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Eleonora Louis / Toni Stooss, Kunsthalle Wien / Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993, S. 49–76; ders., Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International, Bd. 115, Köln 1991, S. 81–98.

6 Vgl. André Malraux, Das imaginäre Museum, Frankfurt a. M. / New York 1987, S. 19–31.

7 Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, in: Wolfgang Welsch / Christine Pries (Hg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991, S. 129–142; ders.: Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, hg. v. Peter Weibel / Florian Rötzer, München 1991, S. 23–54.

8 Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, a. a. O., S. 131–135.

wie scharfsinnig benannt, ohne daß die von ihm ausgezeichneten immanenten Bedingungen bisher allgemein akzeptierte Bewußtseinsinhalte geworden wären. Er stellt – in der Nachfolge Walter Benjamins – zu Recht fest, daß an die Stelle einer den Werten des Authentischen, Handwerklich-Einzigartigen verpflichten Konzeption von Kunst, daß insgesamt an die Stelle der Produktion künstlerischer Aussagen von seiten der Hersteller die Kunst der Fiktion auf seiten der Rezipienten tritt. Die Fiktion der Kunst weicht der Kunst der Fiktion. Die erschreckend simple Tatsache, daß wir Kunst nicht nur zunehmend, sondern in der modernen Technik-Gesellschaft immer schon über Reproduktionen und die Reproduktion als technische Wahrnehmungsform kennen, erhält in verschiedenen Akzentuierungen ein ihr angemessenes Gewicht. Kenntnis und Bewunderung von Kunst setzt Vergleichbarkeit voraus. Technische Reproduktion macht diese möglich. Die Gleichwertigkeit gleichartiger Werke steigert sich durch die reproduktive Nachbarschaft der Abbildungen. Sie zeigen zwar nicht taktile, tektonische oder textuelle Eigenheiten, nicht die 'fakturalen' Aspekte, wohl aber einigermaßen intakt die ikonographische und stiltheoretische Ebene, ungebrochen die motivliche. Stil und Meisterwerk definieren sich innerhalb der Bildmontage – das Bild ist als Form selber Montage geworden – nicht mehr durch Exklusion, sondern durch Verwandtschaft. Technische Reproduzierbarkeit gründet in einem ästhetischen Assoziativismus, der sich, kulturelle Kontexte verschiebend, gar zu einem eigentlichen Synkretismus aufschwingen kann. Das Studium analoger, möglicherweise gar homologer Formverläufe kennt keine intrinsisch an das System Kunst gebundenen Schranken. Der Formverlauf der ägyptischen Skulptur kann nicht allein als Referenzsystem der Gegenwartskunst, sondern auch der Stromlinie und der Designleistungen Raymond Loewys bis hin zu der Verpackung von 'Lucky Strike', benutzt werden. Deshalb ist die Reproduktion eines der wirkungskräftigsten Mittel für einen Intellektualisierungsprozeß, dem die Kunst von seiten der Rezipienten insgesamt unterworfen wird. Und dies ganz unabhängig von anderslautenden Beteuerungen wie beispielsweise der behaupteten Sensibilisierung für das Namen- und Sprachlose, oder unabhängig von der Epiphanie des Unvergleichlichen, dem kraft der idealistischen Behauptung einer entäußerten subjektiven Idee als Medium normativer Ästhetik die Dimension überzeitlicher Enthobenheit zugesprochen werden müsse.

Die Kunstwerke verlieren in der Reproduktion die alten Maßverhältnisse, gewinnen aber neue hinzu. Die Wirklichkeit wird von der Phantasie abhängig, es gibt keinerlei Evidenz, die technische Manipulationen qualitativ ausschließen oder begrenzen könnte. Das Kunstwerk wird nun allerdings keineswegs irreal oder bloßes Simulacrum, Abziehbild. Die eigentliche orientierende Größe innerhalb der Kunst der Fiktion, welche die Willkürlichkeit jedes

imaginären Museums auszeichnet, ist das Fragment. Insofern die Kunst nicht mehr beispielgebend ist, ist allein das Fragment befähigt, Wahrnehmung in genau dem Sinne produktiv zu machen, wie das Fragment die innere Gestalt avancierter moderne Kunst überhaupt darstellt. Das ist die eigentliche Pointe von Malraux' Theorie: daß keineswegs die Kunst auf die Ebene einer populären Ikonographie gehoben, sondern als Kunst der Fiktion innerhalb der technischen Reproduktion gewissermaßen neu geboren, mindestens aber in dieser als sie selbst verlängert wird. Daß die ganze Welt zum Bild werden kann, ist nur die eine Seite des Vorgangs. Denn erst in dieser Re-Genesis der Kunst als technisches Bild, d. h. als Bildmontage, wird die gegenständliche Eigenschaft, die ja immer ein Archaismus bildet gegenüber der Aussagenbehauptung von Kunst, überwunden. An die Stelle der gegenständlichen Eigenschaft tritt die komparatistische Einsicht in die Funktionslogik der künstlerischen Stile. In der Terminologie Nelson Goodmans⁹ verwandeln sich die autographischen Künste nicht allein in allographische – aus Bildern werden Partituren, Diagramme eines technischen Sehens –, sondern die autographischen Künste mit ihrem Gipfelpunkt der Malerei erweisen sich als transitorisch, vermutlich gar als selbstwidersprüchlich. *Die Reproduktion gibt nicht den Stil wieder. Sie hat ihn erst geschaffen.* Was bedarf es zum Beweis dieser Aussage anderes als des Hinweises, daß die universitär und akademisch eingerichtete Kunstgeschichte nicht nur ein Kind des Positivismus des 19. Jahrhunderts war, sondern mehr noch ein Sprößling der Photographie, der technischen Bildherstellung? Ohne Photographie, es ist oft vermerkt, selten richtig gewertet worden, gäbe es Kunstgeschichte in der Kultur der Moderne nicht.

Wird die Reproduktion, wird das imaginäre Museum zum Letzthorizont von Weltwahrnehmung, dann ergibt sich über die Ablösung der Subjektivität durch Kommunikation hinaus eine bemerkenswerte Konsequenz: Realitäts-herstellung und Musealisierung fallen zusammen. Reproduktionskultur ist vergleichsweise wissenschaftlicher als Kunst. Die Montage als Denkform der Kunst der Fiktion verdrängt rein affektive Beziehungen, sie weist das Ritu-elle zurück. Auf der Ebene der Bildschirmwirklichkeit, die nichts anderes ist als die Verwandlung der Welt in ein Museum, eröffnen sich gerade deshalb wieder kontrafaktische Ritualisierungen; es wäre allzu kurzfristig, hier nur von Pseudo-Ritualen zu sprechen, denn insgesamt hat sich Benjamins Behauptung von der Aura-Unfähigkeit technischer Medien als so falsch herausgestellt wie alle empirisch-diagnostischen Behauptungen seines 'Kunstwerk'-Aufsatzes. Die Musealisierung der Welt ist kein sekundärer Schritt mehr,

9 Vgl. Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973.

10 Dazu und zum Kontext vgl. Henri Pierre Jeudy, Die Welt als Museum, Berlin 1987.

sondern fällt mit dem primären Akt der Wirklichkeitserzeugung zusammen. Damit verwandelt sich Musealisierung in einen 'museographischen Wahn'.¹⁰ Der Wille zur Konservierung ist nicht nur ethnozentrisch, sondern destruktiv: die Produktion der Welt auf der Ebene entleerter, visuell domestizierter, universal klassifizierter Zeichen fällt zeitlich, genealogisch, strategisch und archivalisch – im Sinne der von Michel Foucault beschriebenen Strategien der Macht– mit der Zerstörung zusammen. Die Welt wird zum Museum und zum Theater. Die Reproduzierbarkeit praktiziert in Wahrheit keinen kulturellen Synkretismus, obwohl sie alles auf alles bezieht, sondern unterwirft das Singuläre der Form, das Bild der Montage, ein einzelnes Wirkliches dem Zeichenzusammenhang des Konservierungswillens. Und sie unterwirft gerade den kulturellen Synkretismus dem härtesten zivilisatorischen Modellierungsanspruch: der Eliminierung von Fremdem und Offenem, der Tilgung des endlosen Spiels der Analogien, der Zertrümmerung des metaphorischen Gleitens. Zivilisatorische Einigung löst Authentizität auf. Der behauptete Synkretismus ist die Denkfigur einer untergegangenen Welt. Zwar gibt es noch Riten und Mythen, Heiliges und Singuläres; aber im Gestus der verzeichneten Welt, in den Archiven und Medien der technischen Massenkommunikation, ist alles der Klassifikationsmaschinerie der musealisierten Welt, der Auflösung der Kulturen im museographischen Projekt der verzeichnenden Distanzierungen unterworfen worden.

6.

Wenn die Kunst der Fiktion als Kunst genau durch dieselbe Form des Fragments ausgezeichnet ist wie die Fiktion der Avantgarde-Kunst, dann kann das bildtheoretische Phänomen komparatistischer Montage auch von der anderen, der Kunst-Seite her in einer vergleichbaren Weise beschrieben werden. Wenn wir Bilder Malewitschs, etwa das im Stedelijk-Museum Amsterdam befindliche Gemälde „8 rote Rechtecke“ von 1915 betrachten, dann ergeben sich in unserem Kontext eine ganze Reihe von Fragen: Was ist dargestellt, was hat der Titel für eine Funktion? Ist das Bild die Darstellung von acht roten Rechtecken oder sind diese Rechtecke die Mittel, etwas (anderes) auszudrücken? Würden wir Malewitschs Konzeption unter Einschluß seiner eigenen Konzeption und ihrer reflexiven Begründung zu Rate ziehen, könnten wir leicht vier Ebenen unterscheiden. Einer Ebene behaupteter Suprematie reinen Naturempfindens folgt eine Ebene angestrebter Entgegenständlichung der Bildsyntax. Auf einer dritten Ebene behauptet Malewitsch, daß beides – Naturempfinden und denaturalisierende Syntax – die Medien radikal-visionärer Sozialutopie seien, worauf er in einem vierten Schritt diese inhaltliche Letztperspektive als von den Bildern abgetrennte behauptet, so

daß die Bilder sich als Entkoppelung der Zeichen von den in ihnen umspielten Zielbedeutungen zu erweisen haben. Syntax und zugeschriebene Intentionalität, Bildaussage und Referenzbezug, Darstellung und sozialrevolutionärer Impuls treten nicht nur auseinander, sondern werden in diesem Auseandertreten erst als aufeinander bezogene erfahrbar. Die wahre und die fiktive Begründung treten auseinander, erstere ist im Bild nicht wahrnehmbar. Das Bild kollidiert mit dem Bilderrahmen, durch den es erst möglich wird und den es dennoch überschreitet. Das Bild ist in dem Maße da, wie es sich entzieht. Das Bild zeigt sich nur als abwesendes. Die Präsenz des Bildes wird zur Krise seiner Form. Die Bildform, immer noch verweisend auf Referentialität, läßt die Erwartung der Repräsentation leerlaufen.

Malewitsch ist nur ein Beispiel. Insgesamt kann die paradigmatische Bildtheorie der Moderne exakt beschrieben werden als Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung: noch reale Landschaft und doch, noch deutlicher, schon metaphorische Landschaft im Sinne einer selbstreferentiellen, medial reflektierten Syntax. Kunst ist nicht mehr Repräsentation eines Bildes, sondern ästhetisches Arrangement zur Intensivierung von Erfahrungen. Das gilt aber auch für die durch Kunst problematisierte Bildform, die als im Fragment verdichtete Kunst der Fiktion im Hinblick auf ihre Rezeptionsbestimmung erscheint. Das Malewitsch-Rot der versuchsweise post-figurativen Marlboro-Werbung, die schon erwähnte, tendenziell referenzlose Werbung zu Beginn der 90er Jahre (z. B. bestimmte Sony-Produkte), die Werbefilme Jean-Luc Godards für ein Produkt, das nirgends gezeigt oder genannt wird – diese und andere Beispiele bis hin zur Benetton-Debatte zeigen, daß die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung vollkommen ins sophistische Trainingsfeld der visuellen Massen- und Medienkommunikation eingetreten ist. Damit realisiert sich ein Traum der Avantgardekunst – das Verschwinden der Kunst in der Zivilisation –, wenn auch anders als erwartet. Auf Grund dieser Erfahrungen läßt sich nämlich die viel beschworene Autonomie und Selbstreferentialität der modernen Kunst als Schutzbehauptung dergestalt verstehen, daß die klare und intendierte Letzt-Aussage mit bildnerischen Mitteln nicht mehr ausgedrückt werden kann. Auf solch eine sich im Hintergrund erhaltende Heteronomie-Absicht, anders gesagt: auf den expressio-

11 Ernst Bloch, Geist der Utopie, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1964, S. 41; vgl. die analogen Ausführungen zum modernen Paradigma radikaler Expressivität als eine Art temporalistisch und symphonisch orchestrierter Hegelianismus: Colin Rowe / Fred Koetter, Collage City, Basel/Boston/Berlin 1984, S. 36–44.

12 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert, in: Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I, hg. v. Hans Ulrich Reck, Kunstforum International, Bd. 127, Mai/Juni 1994, S. 184–215.

13 Ernst Bloch, Geist der Utopie, a. a. O., S. 206.

nistischen *basso continuo* auch der radikalabstrakten (oder radikalkonkreten) Kunst hat bereits Ernst Bloch im Buch „Geist der Utopie“ hingewiesen: „Kokoschka malt grau, braun, trübviolett, mit allen Erdfarben. Und wenn Marc und Kandinsky zu lauterer Farben greifen, ja der letztere sogar auf eine Harmonielehre der Malerei ausgeht, und im ganzen anstelle des atmosphärischen Verschwommenseins ein Schwelgen in blanken, hautlosen Lokalfarben zur Mode wird, so freut man sich hier doch nicht mehr an der Farbe an sich, sondern es ist der Erregungsgehalt, um dessen willen hier allein die reinste, krasseste Leuchtkraft gewählt und zusammengestellt wird (...) das rein Malerische, das wiedergefunden zu haben, den unklaren Stolz vieler Impressionisten bildete, tritt vor dem Zwang zur Aussage notwendig zurück.“¹¹ Nicht die Aussagenlosigkeit ist das Auszeichnende dieser 'neuen Kunst' – die nichtfigurative Kunst von Kandinsky bis Bill und Lohse hat sich in letzter Intention immer als Allegorie zivilisatorischer Universalismen behauptet¹² –, auch nicht die individuelle Unfähigkeit gegenüber den Temporalisierungsschüben der technischen Moderne, sondern die strukturelle Unmöglichkeit, für den angestrebten Aussageninhalt, für die Extension des Gehalts, eine intensionale Sprache, eine stimmige Syntax zu finden. Die Zerstörung einer kommunikativ eindeutigen Syntax für allegorische Aussagen geht aus der Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung hervor, die in letzter Instanz in der Selbstdefinierung des Künstlers als eines marginalen Erkenntnissubjekts begründet liegt. Was aufscheinen soll, sind nicht mehr textuelle Repräsentationen; das Bild folgt nicht mehr der Bewegung der Lektüre, sondern es hat Intensität und Erscheinung des Erhabenen zu sein. Dem neuen Symbol eingezeichnet ist die Bewegung der Destruktion alter Symbolik. Ernst Bloch führt am Beispiel der Musik dazu an: „Die Domestikentür bloßer Kontemplation ist gesprengt und ein anderes als das allegorische Symbol erscheint, wie es menschenfremd, zum mindestens halb außermenschlich war, das uns, wenn es gänzlich sichtbar geworden wäre, gleich dem ungemilderten Zeus erdrückt, verbrannt hätte, und dessen im Sichtbaren, uns Zugeneigten immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte.“¹³

7.

Wenn Moderne als Entleerung der Signifikanten durch Preisgabe der Signifikate beschrieben werden kann, dann bedeutet Intentionalität etwas anderes als die Absicht eines Subjekts, bedeutet Code etwas anderes als ein gewähltes Mitteilungsrepertoire für einen Empfänger, Syntax etwas anderes als Teilhabe an einem konventionalisierten Zeichenbestand. Das subjektivitätstheoretische Modell erweist sich als haltlos in genau dem Maße, wie die

Habitualisierung von Sehen und Zeichen-Decodierung durch technische Wahrnehmung, d. h. durch Medien bestimmt wird. Ernst Bloch beschreibt eine Erwartung, die später ganz anders erfüllt worden ist: Die Entleerung des bisherigen historischen Bestands an Prägeformen, die allerdings nicht dem Kult des Erhabenen, sondern der Kultur der Reproduktion haben weichen müssen. Gemeinhin wird Intention als Vermögen eines Subjekts gesetzt, das sich durch dreierlei auszeichnet: eine mentale Konzeption, die einer Äußerung vorausgeht; eine sprachliche Konstruktion, deren Propositionalität persuasiv durchsetzt ist sowie die kommunikative Form der Gerichtetheit der Äußerung auf andere hin. Wird Intentionalität nur als Manipulation eines Codes durch einen Sender verstanden oder als Entäußerung einer innerlichen Instanz, deren Wirklichkeit als zeitlich verschobene Wirkung ihrer Effekte definiert wird, dann läßt sich der Prozeß der Kommunikation nicht befriedigend erklären. Um hier nur den Haupteinwand zu erwähnen: Wäre Intentionalität eine Instanz von Subjektivität, dann hätten Code, Sprache und Zeichen keinerlei konventionale Fundierung. Es geht umgekehrt nicht um die Begründung von Subjektivität durch soziale Interaktion, durch die Topologie lebensweltlicher Rhetorik: die Instanz der Subjektivität als solche macht für die Erklärung des ästhetischen Prozesses keinen Sinn. Sie hat keine empirische Bedeutung. Michael Baxandall hat in seinem Buch „Patterns of Intention“¹⁴ plausibel gemacht, daß Intentionalität nicht die subjektive Absichtlichkeit oder die intentionale Propositionalität eines Sprechaktes aus der Sicht eines Subjekts sein kann. Er versteht unter Intentionalität die Synthese von Problembestimmungen, kulturellen Konzepten und intentionalen Gestaltungsanstrengungen, unabhängig davon, ob es sich um Kunst oder Design handelt. Erst aus dem unentwegten Aufzeigen dieser Wechselbeziehung wird deutlich, daß eine künstlerische Form eine kulturelle Problematik in dem Maße interpretiert, wie diese in ihr selber erst zum Vorschein gebracht wird. Der ästhetische Sprechakt – ob als Kunstwerk oder als Diskurs – ist geprägt durch Ostentativität, nicht durch Funktionalität oder subjektiv autorisierte Intentionalität. Deshalb muß unter ‘Einfluß’ oder ‘Tradition’ nicht die aktivierende Einflußnahme eines Subjekts verstanden werden, sondern das Auslösungs- und Bewegungsmoment einer aktualen Problembestimmung, der sich historische Bezugsgrößen und Parallelitäten zuordnen lassen, wobei die hergestellte Signifikanz das Bezugs- oder Objektfeld unvermeidlicherweise verändert. Es gibt keinen unberührten Bestand an Gegenständlichkeiten, sondern ein Kräftefeld aktiver Adaptionen, durch welche der vermeintlich unberührbare Bestand überhaupt erst als solcher faßbar wird. „‘Tradition’

14 Äußerst ungeschickt und metaphysiklastig übersetzt als ‘Ursachen der Bilder’. Berlin 1990, vgl. bes. S. 70 ff., 88 ff., 102 ff.

15 Ebda., S. 105.

fasse ich übrigens nicht als eine Art von ästhetischem oder kulturellem Erbfaktor auf, sondern als eine spezifische, differenzierende Sicht der Vergangenheit, die in einem aktiven und wechselseitigen Verhältnis zu einer ständig in Entwicklung befindlichen Skala von Dispositionen und Fertigkeiten steht, welche innerhalb der Kultur, der diese Sicht zugehört, zu erwerben sind.¹⁵ Baxandalls Modell ist nicht das der Linearität der bloßen Überlieferung, nicht die Billardkugel, die andere Kugeln streift, sondern das des Feldes der Bewegungen insgesamt. Zu- und Abgänge im und aus diesem ästhetischen Feld nennt er 'troc' (franz.: Tauschhandel, Trödelmarkt), eine Art Markt, auf dem zahllose Handlungen stattfinden: man bringt und nimmt, verkauft und kauft, holt und adaptiert, bringt und assimiliert. Die Kunst ist Teil dieses ästhetischen Feldes. 'Troc' ist das gesamte Feld nicht nur der visuellen, sondern der symbolischen Kultur, genauer: aller symbolischen Aneignungshandlungen, auch derjenigen, die sich auf materielle und strukturelle Kultur, auf Ökonomie und Politik beziehen.

8.

Die unentwegten, nicht-linearen, verschlungenen, sich überlagernden, endlosen, immer wieder neu ansetzenden Bewegungen im ästhetischen Feld provozieren aus der Sicht der Rezeption spezifischer Entwicklungen und Eigenheiten der Kulturdynamik einige Fragen an die bisherigen Prädominanzpositionen kunstgeschichtlicher Reflexionsarbeit. Da hier nicht der Ort sein kann, intendierte Ausgriffe systematisch zu begründen, weil nicht zuletzt etablierte Erkenntnisinteressen (noch) mit einer großen Berührungsangst gegenüber solchen Vorschlägen durchsetzt sind, begnüge ich mich mit einigen summarischen Bemerkungen. Es geht dabei keineswegs um eine 'andere' Kunstgeschichte für die Zukunft, sondern um eine Radikalisierung der internen medientheoretischen Implikationen und Perspektiven bisheriger Bildanalysen. Allerdings sind einige habituelle Fixierungen und Vorlieben zu opfern.

Der Kunsthistoriker muß analytischer Bildoperateur werden. Er hat auf die Archaismen religiöser und geschmacklicher, durch habituelle Traditionsbildung verfestigten Referenzbehauptungen von Kunst zu verzichten. Kunstgeschichte, die sich ihrer und der medientheoretischen Implikationen von Kunst gewahr wird, muß sich von der Theorie des Schönen, der Persönlichkeitsbildung durch Geschmack, der Exemplifizierung hegelianischer Zeitgeister, der ingenösen Verkörperung systemischer Reinlichkeiten (Höhepunkt versus Verfall etc.) lösen. Sie ist eine situative komplexitätsorientierte Erörterung aller möglichen Perspektiven der visuellen Kultur. Sie trifft an sich selber die Unterscheidungen, durch welche sie sich plausibel auf das bezieht, was ihr

Gegenstand ist: die Form, Struktur und Dynamik des Bildlichen, der Autonomie der Bilder.

Wie tritt das ein in eine Disziplin, die zu lange von der Kanonik singulärer Meisterwerke, vom Heroismus der Künstlergenien, von der ästhetischen Überformung und Vollendung der Geschichte im Museum und Pantheon ästhetischer Normativität geträumt hat?; eine Disziplin mit einer angesichts des angehäuften, gerade heute unersetzlichen und für die Analyse elektronischer Massenmedien adaptierbaren Repertoires an Bildreflexionen äußerst merkwürdigen, regressiven Vorliebe für Gegenstandsreferentialität? Eine Disziplin, in der nicht selten behauptet wird, sie sei durch ein spezifisches Territorium bereits gesicherter Bildqualitäten im Hinblick auf in letzter Instanz moralische Aussagen ausgezeichnet? Eine Disziplin, die trotz allen Scharfsinns in der Reflexion von Bildern bezeugt, daß sie sich Ästhetik nicht erschlossen, sondern einer diese zähmenden Moral verschrieben hat? Bevor ich mit einem abbreviatorischen Ausblick schließe, möchte ich den Konflikt zwischen Bild- und Gegenstandsreferentialität als moralische Disziplinierung des Ästhetischen an einem prominenten Beispiel erläutern, nämlich an Otto Karl Werckmeisters pointierte Analyse „Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf“¹⁶. Jede Allegorisierung und Moralisierung von Bildaussagen zielt darauf, die Divergenz und Asymmetrie zwischen Zeichen und Bedeutung rückgängig zu machen. Werckmeister intendiert eine Reparatur genau dieser Asymmetrie. Sein Reparaturinstrument ist eine durch visuelle Semiotik geschärfte Ideologiekritik. Interessant an der Analyse Werckmeisters, die im einzelnen leicht nachvollziehbar ist, erscheint mir ein doppeltes. Werckmeister baut eine Analogie verweisender Signifikanz zwischen Anselm Kiefer, dem größten deutschen Künstler, seinen Themen und Bezugnahmen – Katastrophen, verbrannte Erde, deutsche Geschichte, Zweistromland, zerfallende Technik-Gesellschaft, Apokalyptik des jüdisch-christlichen Weltbildes –, und der medialen Inszenierung der elektronischen Intelligenz resp. der US-Militärmaschine im Golfkrieg, insbesondere dessen Rezeption in Deutschland, auf. Interessant an dieser ja durchaus möglichen Verbindung – die allerdings in der aus den Selbstbehauptungsritualen des Kunstbetriebes übernommenen Fragestellung nach dem „größten deutschen Künstler“ merkwürdig antiquiert bleibt – ist die Teilhabe des ideologiekritischen Gesichtspunktes an dem an Kiefer und der Golfkriegsinszenierung Diagnostizierten. Die ganze Analyse ist durch einen Kernpunkt motiviert, den man als den Skandal des Unsichtbaren bezeichnen kann, ein Skandal, der nichts anderes bezeichnet als den Entzug der Bedeutungen, der sich dialektisch mit dem

16 Otto Karl Werckmeister, Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf, in: Kunstforum International, Bd. 123, 1993, S. 209–219.

Skandal des Sichtbaren, der medialen Manipulation verschränkt. Deshalb ist die Analyse auch nicht mehr in herkömmlicher Weise ideologiekritisch. Sie sichert zwar Indizien, indem sie Bildphänomene auf Wirklichkeiten bezieht, aber beide, die Bilder wie die Wirklichkeit, scheinen undeutlich geworden zu sein. Die mediale Affirmation besteht in diesem Kontext ja in einer fatalen Divergenz der medialen Repräsentation und ihrem Referenzmaterial. Das hat im übrigen Baudrillard schärfer gesehen als Virilio, wenn er von dem zynischen Nicht-Stattfinden des Krieges spricht, weil das televisuelle, internationalisierte Medium (das im übrigen ja ein Medienverbundapparat ist, wenn man die Produktion, Distribution und Verwertung der Ereignisse untersucht, die seine Maschinerie beleben) selbst der Krieg ist, über den es berichtet. Entscheidend für Werckmeisters Argumentation ist etwa folgende Gedankenkette:

- Kiefer wird in der deutschen Nationalgalerie zum größten deutschen Künstler erklärt, damit als Erbe von Beuys eingesetzt;
- Kiefer und die Ausstellungsmacher scheuen keinen Aufwand, um der individuellen Imagination zur Verwirklichung zu verhelfen;
- mit der extremen Monumentalisierung einfacher Ideen übernimmt der Künstler das Privileg des Denkens, das in der Politik keine Rolle mehr spielt;
- die nationalistische Heiligung des Künstlers kompensiert die Einschränkung der politischen Selbstbestimmung der einzelnen, eine Einschränkung, die durch eine vom lebendigen politischen Willen abgekoppelte Experten-kultur bewirkt wird;
- Kiefers Rede anlässlich der Verleihung des Ricardo-Wolf-Preises in Jerusalem 1990 bedeutet eine metaphysische Interpretation des tatsächlichen Staats-Schicksals Israels; obzwar diffus und unkonkret, so wirkt sie doch auratisch effektiv;
- die mediale Ästhetisierung des Golfkrieges bis hin zu Äußerungen General Schwarzkopfs stehen in einer signifikanten Analogie zu Metaphern und Bildphantasien Kiefers (Flug, Katastrophen, technisch introvertierte Trümmerlandschaft).

Daraus zieht Werckmeister den Schluß, daß Kiefer sozusagen im zeitgenauen Vorgriff eine Ästhetisierung der politischen Ohnmacht formuliert, die sich durch die markante Verschiebung des Kritikerstandpunkts hin zu einem Beobachterstandpunkt auszeichnet. Der Staatsbürger könne den Krieg nicht mehr politisch beurteilen, sondern nur noch moralisch durch die engagierte Betrachtung eines ihm dargebotenen Schauspiels. „Für diese Kombination von medienästhetischer Vermittlung und ideologischer Moralisierung des Krieges am Golf stellten die Werke Kiefers mit der geschilderten Thematik

einen ebenso unvermeidlichen wie ungreifbaren Bezugspunkt dar.¹⁷ Man kann sich natürlich fragen, ob das die Position des Künstlers korrekt wiedergibt, und gewiß ist die Gewinnung eines solchen Bezugspunktes schon deshalb nicht unvermeidlich, weil er erst durch Werckmeisters Analyse geschaffen worden ist – signifikant ist aber das hier vorgeschlagene Verfahren, Bildphänomenen eine derart auf Reichweite angelegte Plausibilität abzugewinnen. Ich lese solches als Inversion visueller Barbarisierung, d. h. als Versuch einer Wiedergewinnung der Bildvernunft im Sinne einer allegorisch-moralischen Stichhaltigkeit, und damit letztlich einer Disziplinierung der transgressiven, amoralisierenden, wilden und anormalen ästhetischen Suggestionen. Die durchaus erzwungene Aktualität Kiefers durch von ihm nicht vorhersehbare konstellative Ereignisse ändert nichts an den innertheoretisch vorselegierten Möglichkeiten einer so gelagerten ästhetiktheoretischen, aber leider noch nicht medientheoretischen Argumentation. Nicht nur für Werckmeisters Verfahren, sondern auch für die strukturellen Bedingungen seines Theorierasters ergibt sich ein signifikanter Verfahrensschluß, den Werckmeister selber wie folgt benennt, wenn auch nicht unter der hier verhandelten rhetorischen Hinsicht: „So ist Kiefers symbolische Darstellung eines vereitelten Fluges über das Trümmerfeld der Weltgeschichte das künstlerische Äquivalent für jene fiktive elektrovisuelle Information, die selbst eine politische Komponente der Kriegsführung war, eine politische Werbung für die weltweite Öffentlichkeit durch scheinbar endlose Wiederholungen der elektronischen Synthese von Bildwahrnehmung und Zerstörung.“¹⁸ Was immer mit diesem Befund gesagt sein soll – und das wird nicht sehr deutlich –, die Aussage hängt davon ab, was man unter „Äquivalent“ verstehen mag. Werckmeisters Analyse koppelt Ideologiekritik ebenso unbewußt an das synkretistische Denken, das in seiner Optik als irrational gilt, wie die Signifikanz der Bilder an die intrinsische Undeutlichkeit und Ambivalenz einer Realität, die immer mehr durch visuelle Strategien geformt wird, so daß sich das Problem der Signifikanz nur noch über den Umweg eines Studiums der mediatisierenden Wirkungen zeichenproduzierender Apparate und Diskurse beschreiben läßt. Die Macht der Mediatisierung jedenfalls scheint so weit fortgeschritten, daß die Kunsthistorik sich gewissermaßen in Echtzeit imstande

17 Ebda., S. 218.

18 Ebda., S. 219.

19 Vgl. Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin („Die Ikonographie am Scheidewege“), in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hg. v. Andreas Beyer, Berlin 1992, S. 11–22, hier: S. 17.

20 Siegfried Zielinski, Zum (Selbst-)Verständnis elektro-apparatischer Bilderproduktion - Zwischen Mathematik und Imagination, in: Reflexionen zu Kunst und neuen Medien, hg. v. EIKON / Medien. Kunst. Passagen, Wien 1993, S. 15–27, hier: S. 23.

sieht, Referenzen und Zeichen eindeutig zuzuschreiben. Insgesamt scheint mir in dieser Richtung Werckmeisters Analyse durch den spannungsenergetischen Zusammenhang von Bildlektüre und einer über Benennung quasimagisch funktionalisierten Wirklichkeitsbewältigung motiviert.

9.

Dieser fatale Hang zur Gegenstandsreferentialität – die objektiviert und nicht interpretativ behauptet wird – ist, was eine medientheoretische Selbstreflexion der Kunstgeschichte und ein Gewährwerden ihrer intrinsischen Produktivität für die Paradigmatik der visuellen Kultur und der technischen Bilder verhindert. Zwar ist der Status von Absichtserklärungen zwischen abstraktem Wunsch und Forschungspostulat schwer zu bestimmen. Dennoch scheint es mir nicht illegitim, postulatorische Äußerungen im Sinne von diagnostischen Zeugenschaften auch als analytische Komponenten der Branche zu werten. Wenn Irving Lavin dafür plädiert¹⁹, Kunstgeschichte als Studium von Bildbedeutungen zu verstehen und damit als Teil einer *Ikono-graphie* zu werten, der sich kein vom Menschen je erschaffenes Bild entziehen könne, dann privilegiert er offensichtlich diejenige Bildkontrolle, welche die ästhetische Versuchung und Intensität durch nachschaffende Erfahrungen auf eine vorab geordnete Ontologie gegenständlicher Propositionen verpflichtet. Kunstgeschichte als *Inhaltsdeutung ohne eine Wissenschaft von den spezifischen visuellen Form-Dynamiken* muß natürlich an der Zeitstruktur nicht erst der technischen Massenmedien, sondern schon der elektronischen Kunstmaterialien scheitern. Die zu erarbeitende Perspektive einer intrinsisch-medientheoretischen Reflexion der Kunstgeschichte läßt sich dagegen in etwa so umreißen: „Was Paik und Abe mit ihrem audiovisuellen Synthesizer schon vor zwei Dekaden noch mit videographischen Mitteln realisierten, nämlich die dialogische Herstellung von visuellen Kompositionen nach primär musikalischen Gesichtspunkten, hat sich seltsamerweise in der Computeranimation eher wieder zurückentwickelt bzw. fließt noch wenig in sie als ästhetisches Produktionsprinzip ein: die Ablösung vom einzelnen Bild, vom Gemälde als dominanter Referenzfläche, als kunsthistorischem Paradigma schlechthin, hin zum Modus des Zeitbildes, zur elektronischen Vision der Relationen, der Verbindungen und Trennungen, der Komposition komplexer Zeitstrukturen, deren Erfahrung uns real verwehrt oder noch ganz unbekannt ist.“²⁰ Was sagt die kunsthistorische Prominenz zum Thema? Sie zieht sich zurück. 1986 hatte Martin Warnke noch festgestellt, zwar könne das Fach wissenschaftlich, methodisch und personell den Ausgriff auf Medienwissenschaften und deren Gegenstände von der Trivialkunst über Fotografie und neue Medien bis zu den Massenmedien als den Regulierungsapparaten des gesellschaftlich

Imaginären nicht verkraften, müsse aber dennoch einsehen, daß es überlebensfähig einzig durch diese Ausweitung sein könne.²¹ 1992 scheint Warnke nicht nur diesen Anspruch, sondern seine grundlegende Einsicht zugunsten einer fatal regredierenden Sinnes-Apostolik preisgegeben zu haben, die unweigerlich auf die Apotheose des Unmittelbaren und auf den Solipsismus gefühlter Subjektivität, trotzige Selbstbehauptung ohne welthaltiges Korrelat, hinausläuft. „Die neuen visuellen Massenmedien, welche die Aufgabe der handwerklichen Bildproduktion in den modernen Demokratien übernehmen, arbeiten mit zahlreichen Motiven, Rezepten und Techniken, mit denen schon die alten Künste erfolgreich gewesen waren. Im Sinne eine rigorosen Aufklärung mag man bedauern, daß die politische Meinungsbildung noch immer weniger mit Hilfe diskursiver Argumente als mit Hilfe visueller Inszenierungen oder optischer Reizwerte ausgebildet wird, so daß von dem gegenwärtigen System als einer 'Telekratie' gesprochen wurde. Vielleicht aber ist man den Bedürfnissen der Menschen näher, wenn man vorurteilsfrei untersucht, warum sie sich sinnlich vor Augen führenden Argumentationen zugänglicher zeigen als rational ausgeklügelten Sätzen.“²² Ob es Aufgabe der Kunstgeschichte ist, sich den Bedürfnissen der Menschen im Sinne moralischer Selbstauflegung des Lebendigen anzunähern, soll dahingestellt bleiben.

21 Martin Warnke, Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting u.a., Berlin 1986, S. 19–44, hier: S. 21.

22 Martin Warnke, Politische Ikonographie, in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hg. v. Andreas Beyer, Berlin 1992, S. 23–28, hier: S. 28.

23 Ders., „Picasso gehört heute zur guten alten Zeit“, in: art 8/93, S. 31.

24 Ebda.

25 Ich verweise auf einige meiner bisherigen Arbeiten zu diesem Bereich, die sich als 'work in progress' verstehen: Hans Ulrich Reck, Vom System zum Fragment. Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder, in: Si ... Regards sur le sens commun, hg. v. Jacques Hainard / Roland Kaehr, Neuchâtel 1993, S. 167–211, erweitert unter unverändertem Titel in: Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994, S. 202–230; ders., Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Richard Klein (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53–78; ders., Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991; ders.: Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994; ders., Das verschwundene Selbst: Medienkanal und innere Zeit, in: Zeitreise. Bilder-Maschinen-Strategien-Rätsel, hg. v. Georg Christoph Tholen u.a., Basel / Frankfurt a. M. 1993, S. 343–354; ders., Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt?, in: Medien. Kunst. Passagen, Heft 3/92, S. 72–87; ders., Immer anderswo? Kunst und Imagination im Zeitalter von Telemaschinen, in: Medien. Kunst. Passagen, Wien, 4/92, S. 44–55; ders., Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Wahrnehmung von Gegenwart, hg. v. Jörg Huber, Basel / Frankfurt a. M. 1992, S. 169–188; ders., Foto-Theorie und Techno-Imagination; in: Photo-Media. hg. v. Hans Ulrich Reck, in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, 9/1994, S. 7–17.

Bemerkenswert an der Argumentation Warnkes, der sein Plädoyer für sinnliche Argumentation im Herzen der Menschen auch schon mit der Behauptung untermalt hat, man habe eine Ausstellung „Picasso nach Guernica“ so zu interpretieren, daß „jene dramatische Zäsur, die der Name bezeichnet, auch gleichsam ein fruchtbarer Moment gewesen ist“, da die Erinnerung sich entlastet fühle, „wenn sie gezeigt bekommt, daß jedenfalls nach Guernica das Kunstleben weitergegangen ist“²³ – frappant am Plädoyer Warnkes ist vor allem die im Namen moralischer Dimensionierung gegen Medientheorie ausgespielte Territorialbehauptung, soziale Erfahrung komme durch handgreiflich sinnenfähiges Erleben zur Wahrheit ihrer Gegenstände. Wogegen die Rede von der ‘Telekratie’ doch etwas ganz anderes gelehrt hat, nämlich die allein in Parametern von Bildkritik faßbare Dualität von propositionaler Gegenstandsreferenz und visueller Autonomie, durch welche die Wirklichkeitsbehauptung hervorragend als ästhetischer Effekt für eine dezisionistische technische Massenkommunikation erzwungen wird. Die an deutschnationale Standpunkte gemahnende Entschuldigungssehnsucht des prominenten Kunsthistorikers, der mit dem Ausstellungstitel ‘Nach Guernica’ das Versprechen verbindet, „daß es um Schuld nicht eigentlich gehen soll, sondern darum, daß es danach noch zu einer fruchtbaren, erfüllten Produktivität gekommen ist“²⁴, plädiert nicht zufällig für eine medientheoretische Abkehr der Kunstgeschichte. In ihr scheint ihm offenbar eine visuelle Immunität vorab moralisch geregelter Weltansichten auf, die den Vorteil hat, bloß reduzierte Komplexitätsgrade aufzuweisen.

10.

Gegen das Selbst-Entsetzen dekretierter Schuld-Müdigkeit helfen weder Analyse noch Polemik. Bleibt die fragile und auch bezweifelte Insistenz des Erinnerens. Kunstgeschichte ist unvermeidlicherweise immer schon Medientheorie gewesen. Dieser Sachverhalt ist ins historische Selbstbewußtsein der Disziplin als meta-theoretische Perspektive ihrer Intentionalitätsfähigkeit zu heben. Ich schließe mit einigen nicht nur definitorisch gemeinten Klärungsvorschlägen zu den Themen Techno-Imagination (i), Erkenntnistheorie der Medien (ii), Medienbegriff (iii), Medium als Regelmodell der Machtverteilung (iv). Damit sei der Umkreis des eingangs beanspruchten Fokus’ wenigstens perspektivisch skizziert.²⁵

(i)

Die Gestaltung des Bildschirms ist nicht nur ein Design des ‘interface’, sondern Einrichtung von Weltwirklichkeit in genau dem Sinne, in dem wir zur symbolischen Kommunikation über eine Welt gezwungen sind,

deren Ansichtigkeit und Begreiflichkeit sich uns längst entzogen hat. Bedeutung ist dann nicht mehr Referenz oder Codierung subjektiver Intentionalität, sondern eine Erzeugung spezifischer Wirkungen. In den verschiedenen, auf Heterotopologie hin angelegten Rhetoriken des Bildschirms tritt die Kunst in die Phase einer experimentellen Theorieerkundung des gesamten ästhetischen Feldes ein. Die Benennbarkeit der Dinge und das semiotische Universum von sukzessiven Bedeutungsveränderungen durch Montage schaffen vielgliedrige Bezüge zwischen Bild und Text, Text und Text, Bild und Begriff, Begriff und Text, Bild und Bild: Zeitsprünge als Bedeutungsräume.

(ii)

Untersuchung der Kognitionsleistungen. Medien erzeugen und bestimmen Metaphysiken, ihre Orte und Geltung: Selektion von Haltungen und Erzeugung von Sachverhalten repräsentieren die Reduktion des Fremden auf das Eigene, garantieren tendenziell Reibungslosigkeit der Assimilierung des Fremden. Letztbegründung durch Eliminierung von Alternativen markiert den theologischen Brennpunkt der Medientechnik: Regentschaft über Zeit-Ressourcen, symboltheoretische Mangel-Verwaltung, deren Objekt selbst-erzeugt ist. Die kollektiv verbindliche Metaphernwelt als Schematismus und Zeit-Selektion.

(iii)

Kulturgeschichte läßt sich typisieren nach dem Gebrauch der Sinne, den Hierarchien, die unter ihnen gebildet werden. Als Medien können diejenigen Größen gelten, die einem gegebenen Gebrauch der Sinne modellierend entgegentreten, andere Dominanzen vorschlagen, bestimmte Kanäle bevorzugen, einzelne Zeichensysteme als spezifische Deutungen durchsetzen wollen. Die Marginalisierung spezifischer Erfahrungen rechnet zu den natürlichen Mechanismen der Kultur- als Mediengeschichte. Die Modellierung des Sinnengebrauchs ist immer wieder kolonialisierenden Tendenzen, einer majorisierenden Zentralisierung partieller Interpretamente ausgesetzt, die Konkurrenzen auszuschalten trachten. Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebende Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, darf als 'Medium' gelten. Das hieß früher Darstellung, beileibe nicht bloß im Sinne von antiker Bühne und Mimesis, sondern, grundsätzlicher, im Sinne der jederzeit möglichen Unterscheidung der sachlich verbundenen Komponenten von Darstellung, Darstellungsraum, Dargestelltem und Projektions-Raum des Darstellens. Wenn sich Vorstellungen so simulieren lassen, daß 'Sinn', 'Bedeutung', 'Person' als Leistungen funktionaler Schematisierung erscheinen, dann kann

jede verdinglichte Auffassung von 'Zeit' als Fetischismus der Sprache gelesen werden, der die funktionalen und organischen Bedingungen des Subjekts ausklammert. Alltagsästhetik, symbolisches Handeln und Kunstgeschichte, ihre Methoden und ihre Gegenstände, situieren sich innerhalb solcher medialen Einwirkungen.

(iv)

Der Begriff des Mediums sollte nicht einseitig auf Mediatisierungsleistungen der industriellen Technikgesellschaft oder gar der elektronischen Massenkommunikationsindustrie eingeschränkt werden. Unter „Medium“ kann unter anthropologischer und ethnomethodologischer Perspektive das Regelmodell der Machtverteilung innerhalb einer Sozietät verstanden werden. Medien leisten dann Inegalitätsakzeptanz und eine dynamisierende Ungleichheit unter den Gesellschaftsmitgliedern – eine Situation, welche die heutige Medienrealität und theoretische Hegemonieansprüche miterklären könnte, weil ja doch erklärungsbedürftig bleibt, weshalb, im Blick auf das Beispiel der televisuellen Apparate, eine Informationsaristokratie und eine dramaturgisch-rhetorische Oligarchie das Souveränitätsrecht eines die Demokratie repräsentierenden Meinungsmonopols sollen verwalten können. Unter „Medium“ kann demnach ein doppeltes verstanden werden: die Herausbildung eines Interpretationsmodells der sozial relevanten Wirklichkeit (d. h. die Differenzierung der sozialen aus kontextuellen Wirklichkeiten) und die Etablierung einer mythologisch oder verfahrenstechnisch-rational abgeleiteten Machtverteilung innerhalb der Gesellschaft. Das gilt nicht nur für die eigene Historik der Kunstgeschichte, sondern auch für die Wirkungsgeschichte ihrer Intentionalität, vor deren Hintergrund sie ihre Aussagen über Bildreflexion an die Machtinstanzen moralisch-allegorischer Symbolmanipulation und Wirklichkeitsdeutung richtet. Und sie tut dies weiterhin keineswegs verschämt.

- 1 Zu den sozialen und kunsttheoretischen Hintergründen sowie zur Aktualität des Paragone-Modelles im Zeitalter technischer Medien siehe Reck (1991 a).
- 2 Vgl. Belting (1990), Belting (1995).

Bildende Künste, eine Mediengeschichte

1. Medien und Regeln

Bilder sind biologisch weder vererb- noch speicherbar. Sie sind künstliche Produkte einer absichtsvollen Herstellung und werden in unterschiedlichen Vorgängen im Gehirn zu Gegenständen der Wahrnehmung, zuweilen auch zu einem Anreiz für Vorstellungen. Sie eröffnen sich im lebendigen Vollzug oder bewähren sich in Automatismen, bleiben in diesem Falle also unbewußt. Aus solchen einfachen, naturgeschichtlichen Tatsachen leitet sich ab, daß Bilder nur kulturell gespeichert werden können. Kulturelle Speicher sind immer technisch geformt, auch wenn sie nicht aus Apparaten bestehen, sondern in rhetorischen Merkfiguren oder, als lebendig Archive, in Erzählungen. Immer geht es dabei um die bestmögliche Stabilisierung von Traditionen. Individuell oder kollektiv entwickelte visuelle Formen – Sichtweisen, Darstellungen, Bilder der Vorstellungskraft, spezifische Erwartungen, Ritualisierung des Bildergebrauchs – können nur über verbindliche kulturelle Zeichengebungen überliefert werden. Umgekehrt kann der dafür entscheidende Speicher insoweit Kultur genannt werden, als Kultur der einzige Bereich ist, in dem individuell erworbene Leistungen mittels medialer Vergegenständlichung an nachfolgende Generationen weitergegeben werden können.

Medium der Bilder sind ganz allgemein imaginäre und soziale Geflechte von Regeln. Dazu rechnen die Speicher- und Übermittlungsmedien ebenso wie die Ausbildung eines Diskurses, in dem bildende Kunst im Unterschied zu technischen Bildern oder den 'mechanischen Künsten' als eine Leistung eigener Art herausgehoben wird¹. Bilder im Sinne einer mediatisierenden Form sind Instrumente kollektiver Erinnerung. Als Artefakte, künstliche Gebilde, sind sie von Menschen mit Hilfe stofflich wirksamer, physikalisch grundlegender Medien erzeugt. Die Erzeugungs- und Vermittlungsregeln sind festgelegt. Das gilt auch für künstlerische Kommunikationsformen vor der Entstehung der modernen Kunst, der einzigen bisher bekannten autonomen Kunstform.² So ist beispielsweise im Mittelalter die Festlegung verbindlicher Gestaltungsregeln für Architektur, Portalsplastik und Apsis-Bilder eine bewußt eingesetzte,

theologisch kontrollierte massenmediale Strategie zur Kontrolle der Einbildungskraft. Bilder als Medien sind nie zu trennen von der Verkörperung der äußeren Bezüge der Bilder. Das Imaginäre ist ein mediales Kommunikationssystem, das Stoffe und Energie braucht. Die reine innere Vision ist deshalb aus den medientheoretischen Überlegungen der Bilder ebenso auszuschließen wie die Auffassung vom Genie, die seit der Romantik mit der Denkfigur geheimnisvoll verschlossener, undurchdringlicher Gabe und Intuition alles Mediale aus der bildenden Kunst ausgrenzt. Medialisierung bewirkt unweigerlich Durchsichtigkeit, Einsehbarkeit. Die Durchsetzung von gleichbleibenden Bildern in einer verbindlichen visuellen Kommunikation ermöglicht die Gleichförmigkeit des Bewußtseins mittels einer über weite Räume ausgedehnten Gleichzeitigkeit der Inhalte. Ihre mediale Leistung ist die Anerkennung der Gleichheit durch Mustervorgaben. Bilder sind Instrumente der Vermittlung von Fernanwesenheit durch Festlegung der für eine ganze Kultur bedeutsamen symbolischen Inhalte. Diese werden durch visuelle Unterweisung, medial, eingeübt. Die Stofflichkeit und Veränderbarkeit der Medien ist eine bloß technische Rahmenbedingung und verweist immer auf eine die christliche Heilsgeschichte nie erreichende Wirklichkeit des Irdischen. Medien sind in der christlichen Imaginations- als Medienpolitik Funktionalisierungen des Visuellen im Sinne einer Ausblendung der Affektreize zugunsten einer gehaltvollen symbolischen Anbindung des visuellen Scheins an kognitive Kenntnisse: die Deutungsmuster der Welt benutzen das Medium des Bildes, um die intrinsischen Ambivalenzen des Bildes zu kontrollieren, das nur ontogenetisch erworben werden kann, dessen Referentialitäten jedoch als kollektive Konfirmierung gelesen werden müssen. Die Möglichkeit affektiv wirksamer Bilder ist in der Entwicklungsgeschichte der Kultur nur insofern an Medien gebunden, als die wesentlichen Merkmale einer notwendig diffusen Wirkung im Bild auch wirklich regelhaft diffus gehalten werden müssen. Affektbilder wie generell visuelle Artefakte sind ohne komplizierte Lernprozesse nicht entwickel- oder einsetzbar. Bildwirkungen sind Leistungen der Mediatisierung innerhalb des künstlerischen Prozesses. Nur in dieser Hinsicht kann die Rede vom 'Bild als Medium' benutzt werden, die ansonsten nichts besagt außer eine Hoffnung, das Bild sei gerade kein Medium, da

3 Diese Haltung ist bei einigen Leitfiguren einer Kunstgeschichte populär, die über die spezifische Anschaulichkeit und phänomenale Evidenzen, d. h. außerhalb einer erkenntnis- oder wissenschaftstheoretischen Begründung der eigenen Theoriebildungen, das Bild als abgeschlossene Totalität, anti-medial, vorab festsetzt, um dann in seinen Eigenschaften, scheinbar empirisch, vermeintlich substantielle oder essentialistische Resistenzen gegen eine Mediatisierung des Bildes ausmachen zu können; ich verweise für diesen Zusammenhang auf die einschlägige Publikation: Boehm (1994), hier: S. 29–36.

4 Vgl. Bredekamp (1993 a); Bredekamp (1993 b).

nämlich unvergleichlich und durch nichts außerhalb seiner selbst zu benennen.³

Medial entscheidend sind demgegenüber die Erzeugungsregeln der Bilder – die durch Schulung und rhetorische Disziplinierung von Mimesis wie Poesis erreichbare Isotopie von Darstellung und Rezeption –, aber nicht die technische Mediatisierung des Medientransportes. Regeln des Bilderherstellens und Kunstgeschichte sind verbindliche Medien des Bildes selber. Ob diese Mediatisierung durch Maschinen ermöglicht und übertragen wird, ist sekundär. Kunstgeschichte als Medium des Bildes ist eine Rekonstruktion der visuellen Leistungen der bildenden Künste, mit einer entscheidenden Zäsur: ergriff die erst im 19. Jahrhundert durchgesetzte akademische Institutionalisierung einen integrationistischen Ansatz, der eine szientistische Spiegelung ihres Lieblingsthemas, die szientistische Renaissance, war, so ist das Medium der Kunstgeschichtsschreibung im Hinblick auf die Differenzierungsprozesse der Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert und v. a. gegenüber den technischen Reproduzierbarkeiten der Bilder immer segregierender und exklusiver geworden. Ihr Anspruch an eine genuin wissenschaftliche Kunst tritt hinter normativen Läuterungen der individuell heterogenen Kunstpraktiken zurück, deren Artikulation auf handwerkliche Eigenheiten, Maniera und Stil, reduziert werden und insofern, in kontra-kompensatorischer Anstrengung, einen systematischen Sinn-Aufbesserungsanspruch für die aus der Hierarchie relevanter Aktivitäten strukturell ausgeschlossene Kunst stellen.⁴

2. Medium und Form

Aktueller systemtheoretischer Anregung zufolge gilt als Medium die jeweils lockere Koppelung von Elementen eines spezifischen Bereichs, als Form die jeweils signifikante und enge Koppelung. Für die – natürlich auf der Kontrastfolie des neuzeitlich-europäischen Kunst-Konzeptes instrumentalisierten – medialen Ansprüche von visueller Referenz und Darstellung sei im folgenden unter 'Medium' die systemtheoretisch enge Koppelung der Elemente als Form verstanden. Die Gegebenheit der Lichtwellen als 'Medium', die komponierende Flächendifferenzierung mittels Farben und Linien als 'Form' zu bezeichnen, macht keinen Sinn. Das ist an der Doppelung des Wortgebrauchs 'Bild' zu überprüfen: Bild als struktureller Sachverhalt ist ein Medium, Bilder als einzelne und signifikante existieren nur kraft Verweises auf Formen. Dennoch kann das, was als Medium 'Bild' gilt, nicht aus der Fülle der einzelnen Bilder induktiv destilliert werden. Unter 'Bild' ist hier immer die enge Koppelung derjenigen Elemente als Medium/Form zu verstehen, zu der sich bestimmte Referenzen, Interpretationen und Anschaulichkeitsbehauptungen als für kollektive Identität und Wirklichkeits-Deutungen

substantielle Darstellungen zusammenfügen. Das Bild ist identisch mit dem Medium, in dem seine formbestimmenden Elemente organisiert werden. Es ist ein Raum, der gekennzeichnet ist durch Unterscheidungen. Die Markierung in einem unmarkierten Raum ist wegen des gestaltpsychologisch konfigurierten Dichtegrades des Bildes nicht als eine Abspaltung eines Beobachtungsraums von einem vorausgesetzten Anlehnungskontext zu verstehen, der gegenüber den Funktionsregeln extern bliebe. Auch geht es nicht um die kohärente Formung unverbundener Elemente oder um die Absetzung einer systembezogenen Funktionslogik von einer Umgebung oder Umwelt. Die Markierung des Unterscheidens ist untrennbar nicht nur mit den medialen Voraussetzungen, sondern auch mit der Form verbunden. Das macht den Bildraum aus. Ein Bild ist ein Prozessieren unzähliger Unterscheidungen, beginnend mit einer Markierung im unmarkierten Raum, die eine grundlegende Differenz bezeichnet. Jede Distinktion ist in diesem Prozeß formalisierbar als eine Unterscheidung, welche einen Raum abspaltet. Die Form der Unterscheidung kann als dieser abgespaltene Raum mitsamt seinem Inhalt definiert werden.⁵ Insofern ist unter 'Bild' immer der Prozeß einer Mediatierung der Darstellungen und der Differenzierung von Medien visueller Kommunikation zu verstehen. Bildende Künste sind ein historisch besonders organisierter und spezifisch geregelter Teil der visuellen Kommunikation. Das bestimmende Merkmal ist ein doppeltes. Unter 'bildender Kunst' ist, mindestens bis zur Schwelle maschineller Bildtechnologien, zum Unterschied von darstellender Kunst eine Raumkunst gemeint, die nicht dynamisch-sequentiell, sondern topographisch-strukturell entfaltet wird.⁶ Zwar haben verschiedene Sparten daran teil – mindestens Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie deren genetische und konzeptuelle Instrumente: Skizze, *conchetto*, *bozzetto*, Zeichnung –, entscheidend ist jedoch der durch einen sozialen Diskurs und eine regelgeformte Semantik definierte Status: 'Kunst' ist ein ästhetisches Leitsystem mit hoher Intensitätserwartung und hochcodierten intellektuellen Anlehnungskontexten, in denen ein ursprünglich mythologisches Bildergut bereits als disziplinierender Text für eine zivilisato-

5 Vgl. Brown [1969]; Baecker [1993], S. 44 ff.

6 Dazu in unterschiedlicher Akzentuierung die semiotischen Analysen von Lessing und Shapiro [1970], S. 487–501, sowie die Untersuchung von Butor, der in der Signatur des Künstlers die bisher letzte attributive Spur eines als Topographie der Heiligen organisierten Bildraums sieht.

7 Vgl. Mukarovsky [1974], S. 31–65; Mukarovsky [1989], S. 139–172; die systemtheoretisch strapazierte Selbstreferentialität, der gemäß Kunst nur bearbeitet, was Kunst erzeugt, verbleibt innerhalb des spezifisch ästhetischen Funktions-Dispositivs, ohne zu bemerken, daß gerade diese intrinsische Regulierung der imaginären Dispositive die Kommunikationsrhetorik der Bezüge auf soziales Bewußtsein und Mentalitäten als den entscheidenden medialen Aspekt einschließt. Vgl. Luhmann [1994].

risch nutzbare Moral verarbeitet worden ist. Mit diesem Textkorpus als regelhaft generierbare Bilderwelt entsteht in der Epoche der Renaissance typischerweise das, was wir überhaupt 'Kunst' nennen: ein Darstellungssystem eigener Art, das sich durch die spezifisch imaginäre Modellierung der gesamten sozialen Tatbestände auszeichnet und das demnach gerade in seiner Autonomie auf die Bestände des Kollektivbewußtseins ausgerichtet ist.⁷ Entscheidendes Merkmal für die 'bildenden Künste' ist eine spezifische Regulierung des Imaginären – verstanden als ein Medium sozial gebundener, intentional kontrollierter Symbolbildung. Die von Hegel erstmals auch philosophisch formulierte Medientheorie der Kunst reduziert den theoretischen Zugang dagegen auf die stofflichen Eigenheiten und benutzt einen physikalischen und biologischen Medienbegriff, der, wie wohl bekannt, in vielfältigen Verästelungen die einschlägige Einstellung zu Formen und Materialien als den genuinsten Medien künstlerischer Tätigkeit und Gestaltkraft geprägt und verfestigt hat. Die Funktionalitätsbehauptung der 'guten Form' oder der 'Materialgerechtheit' in Architektur und Design – von Bauhaus bis zur Hochschule für Gestaltung Ulm – ist ebenso eine Auswirkung davon wie die gegen Hegels ursprüngliche Intention gewendete, apriorische, oft geradezu religiös sich gebärdende Wertung der stofflich-werkenden, der handlichen Medienaspekte des Kunstprozesses. Diese Auffassung ist bis heute sowohl im Bereich der Institutionen der Ausbildung wie in denen der Produktion, Rezeption und Interpretation der Kunst ungebrochen wirksam geblieben als das entscheidende Leitmodell künstlerischer Semantik. Die typologische Medialisierung der Kunst mit Produktionskonzepten funktionalisiert Kunst als Residuum eines archaischen, ganzheitlichen Sinnrückhalts gegen eine technisch instrumentalisierte und segregativ differenzierte Gesellschaftsentwicklung – mit je spezifischen Regeln für partiell autonome, nämlich selbstreferentielle Subsysteme –, innerhalb der Kunst als Korrektur-Instanz für das verschwundene Ganze kompensatorisch eingesetzt wird.

3. Bild als Medium

Insofern das Medium der bildenden Künste wesentlich die Form des Bildes ist, ist diese Form generativ wie strukturell in einem starken Sinne analog mit den sozialwirksamen Kontextregelungen der Kunst. Panofskys kanonische Methodenaufsätze meinen denn aus diesem Grunde auch, die referentiell-sinnbildhafte Funktion der Kunst mit den intrinsischen Bedeutungen einer in der Gesellschaft sich verstofflichenden Tendenzen des menschlichen Geistes homolog setzen zu können. Nichts anderes versteht, im Unterschied zur dialektischen Anthropologie seines Lehrers Aby Warburg, Panofsky unter Ikonologie. Eine ganze Reihe von Untersuchungen hat in einer diesen

Ansatz differenzierenden Nachfolge im inneren Gefüge von Kunstwerken die Strukturgleichheit von Bildaussage und gesellschaftlichem Kontext auszu-machen versucht, ohne auf die marxistische Tradition der Kunstsoziologie⁸ oder auf eine gattungstypologische 'Kunstgeschichte der Aufgaben'⁹ zurückgreifen zu müssen. Dazu rechnen etwa Settis Analyse von Giorgione, Ginzburgs Betrachtungen zu Piero della Francesca, sowie Wittkowers, Kleins und Gombrichs Untersuchungen zu den Formgesetzen der Renaissancekunst. Diese gegenstandsreferentiell orientierten Arbeiten bilden den methodischen Hintergrund für zahlreiche, vom provokativen Programm der Futuristen ausgehende Beschreibungen einer Bildform, die durch Dynamisierung der Formgesetze oder durch die Technisierung der Produktionsmedien in einen autonomen syntaktischen Zusammenhang eingegliedert wird. Dazu rechnen die Arbeiten von Kepes, Gauthier, Kern, Kemp, Bryson, Moholy-Nagy und Gibson. Sie ergänzen die strukturellen Überlegungen der Gestaltpsychologie und ihrer schon früh, parallel zu Piagets genetischer Epistemologie entwickelten konstruktivistischen Wahrnehmungstheorie, die von der selbstorganisierten Aktivierung neuronaler Konfigurationen ausgeht und die sich anbietenden Wahrnehmungsmuster nicht als Abbild einer visuellen Illusion, sondern als Aktivierung kognitiver Deutungsschemata erklärt. Die syntaktische Selbstreferentialität des Bildes erhält hier im Medium der Neurologie eine starke, nicht nur die künstlerische Imagination, sondern deren naturgeschichtliche Grundlage betreffende Begründung. Aus ihr lassen sich Schlüsse ziehen für das Programm der sogenannten konkrete Kunst beispielsweise eines Piet Mondrian, dessen Bilder nicht mehr als Äquivalente einer sichtbaren Welt oder gar als Visualisierungen eines gedanklichen Konzeptes zu lesen sind, sondern als Bilder, die das, was die Bilder repräsentieren sollen, durch die Aktivierung entsprechender Elemente in der Bildgestaltung selber generieren. Diese Bilder stehen nicht mehr für eine Sicht der Welt, sondern bieten die universalen Kategorien einer außerkünstlerischen Referenz – u.a. neoplastische Kultur, Allgemeinheit, Zurückdrängen der Affekte – als Form des Bildes selber dar. Das Bild ist ein Medium der selbstreferentiellen, konstruktivistischen Artikulation des Denkens in der Binnenlogik des Erkenntnismediums 'Bild'. Es meint nicht einen gedanklichen Bezug, sondern führt dessen plastisches Arrangement vor. Allerdings bleibt die Benennbarkeit der spezifischen Syntax eine Voraussetzung für die intrinsische Koppelung der Repräsentationen an die formalen Bildelemente.

8 Vgl. Hauser [1953], Hauser [1974].

9 Zur perspektivischen Diskussion dieses Jacob Burckhardtschen Programms siehe Janson [1982].

10 Burckhardt [1985], S. 245–300.

11 Baxandall [1990].

12 Baxandall [1990], S. 34 ff.

Einer medientheoretischen Perspektive der Imagination – Bild als Form gesellschaftlicher Kommunikation – sowie des Imaginären – Bild als Steuerungsmedium aller Vorstellungen, die am blinden Fleck gesellschaftlicher Kommunikation eine Mentalität konstituieren – grundsätzlich verknüpft sind die Untersuchungen Aby Warburgs und Pierre Francastels. Versucht der eine eine nicht unproblematische Historisierung der Archetypologie in bezug auf den Affektraum der Bilder und seine Interferenz mit der Distanzierungskraft des Denkens in dessen historischen Pendelschlägen und Wanderwegen, so versteht der andere die Genesis einer spezifischen Bildorganisation nicht nur als Voraussetzung der von der Kunstgeschichte über Gebühr herausgestellten Ikonographie neuzeitlicher Kunst, sondern auch als strukturelles Medium einer insgesamt neuen visuellen Sprache. Diese läßt sich, wie schon Burckhardt¹⁰ gezeigt hat, ohne Einbezug der darstellenden Kontexte einer Gesellschaft – Gestik, Mimik, Theatralisierung, Ritual, Festivitäten – nicht verstehen. Ähnlich wie Baxandall die Ikonographie der frühneuzeitlichen Kunst in ein praktisches Verweissystem alltäglichen Handelns stellt – Formen ergeben sich durch Umrechnungen von Volumina auf translokale Märkten, für die entscheidend ist, daß die Maßsysteme noch nicht normiert worden sind – und die Bildregie als Ausdruck einer standardisierten rhetorischen Ausbildung der Prediger als der Botschafter eines Massenkommunikationssystems Kunst nachweist, so geht Francastel davon aus, daß die vermeintlich formale oder technische Logik der Bilder sich als rhetorisch gehaltvolle Kommunikation innerhalb einer gemeinen Topologie erweist. Die formalen Aspekte überwiegen bloß in einer bestimmten szientistischen Interpretation der Bilder, wohingegen die massenkulturellen Voraussetzungen der Eingewöhnung in eine Ikonographie wegen des hierarchisch-normativen Aufbaus der gesellschaftlichen Kommunikation unter dem Leitmedium kognitiver Wissensverarbeitung in seiner normativen Bedeutung, nicht aber in seiner faktischen Macht zurücktritt. Baxandall hat deshalb einsichtigerweise vorgeschlagen, die „patterns of intention“¹¹ als die in einem Akt der Gestaltung Werk werdende Verbindung von Problembestimmung einer Kultur, von Problemlösungsvisionen der Künstler und der jeweiligen medialen Konventionen einer Werkgattung zu bestimmen. An die Stelle einer bloß subjektiv von der Instanz des Autors her gedachten Intentionalität tritt bei ihm die Ostensivität einer künstlerischen Sprache¹², die zugunsten einer je präsentischen Konstruktion formwerdender Gestaltung die mechanische Linearität des Traditionsbegriffs im Sinne einer Weitergabe und Weiterwirkung von Einflüssen zurückweist.

4. Zentralperspektivität – ein Medienparadigma

Die Medien der bildenden Kunst sind in gewisser Weise die Bilder selbst, nicht nur die Regelsysteme ihrer Produktion, Distribution, Zirkulation und Rezeption. Das neuzeitliche Bild ist selber eine aktive Mediatisierung medialer Dispositive. Es wirkt seinerseits ein auf materielle Voraussetzungen, den öffentlichen Diskurs und die mentale Repräsentation. Die neue Form der Kunst ist zu Recht und mit Nachdruck in der Erfindung der Zentralperspektive ausgemacht und in ihrer Innovationskraft paradigmatisch bewertet worden. Allerdings bleiben die kanonischen Würdigungen¹³ an einer entscheidenden Schwelle stehen. Das zentralperspektivisch von der Regel der symbol- und zeichenhaften Fläche auf das Modell des als Schnitt durch die Sehpyramide konstruierten Fensters umgestellte Bild ist in allen funktionalen Konsequenzen schon damals in einer Weise theoretisch formuliert worden¹⁴, die sich bewußt vom Formvokabular der älteren Kunst abgrenzt. Diese Abgrenzung entspricht der damals zeitgeschichtlich geschaffenen Diskurssemantik, aus der 120 Jahre später die erste Geschichtsschreibung der Kunst, Giorgio Vasaris 'Vite' (der erste Band erschien 1550, die vollständige Ausgabe wurde 1568 realisiert)¹⁵, mit ständigem Rekurs auf die Schwellengestalt Giotto hervorgehen wird. Dieser Zusammenhang ist konstitutiv für den bildwissenschaftlichen Anspruch der Kunst und auch einer bestimmten Wissenschaftlichkeit ihrer Historiographie. Die drucktechnische Veröffentlichung mythologiefähiger Künstlerbiographien und die Vermessung eines orthogonalen und vektoriellen Bildraumes sind zwei Momente einer generell gewandelten epistemischen Struktur. Die Kunstgeschichte hat diese epistemische Struktur im Bild der Zentralperspektive als Rationalisierungsschub der Bilder in ihrer künstlerischen wie außerkünstlerischen, beispielsweise wissenschaftlichen Dimension hoch bewertet. Bilder werden zu Medien einer aktiven Säkularisierung und damit zu Beispielgebungen für eine spätere mathematische Formulierung des infinitesimalen, homogenen und isotopischen Raumes. Zudem erscheint die Zentralperspektive als Medium eines meßbaren Formwandels im Verhältnis von Subjekt und Objekt, Kultur und

13 Panofsky (1985), S. 99–204; Boehm (1969).

14 Alberti (1972).

15 Vgl. Vasari (1983).

16 Wind (1981).

17 Sloterdijk (1993), S. 67 ff.

18 Elias (1969).

19 Vgl. Assmann (1994); Innis (1950).

20 Vgl. Hocke (1987).

21 Vgl. Reck (1995 b).

22 Dies die noëmatische Repräsentationsstruktur der Photographie; siehe dazu Barthes (1985).

Natur. Die instrumentierende Gleichförmigkeit eines identifizierenden Sehens und eines nüchtern kontinuierenden Blicks ist als Organisationsform des Illusionsbildes formbestimmend. Die neue Funktionalität der Bildillusion – Bilder scheinen natürlicher auszusehen als die Natur selbst – ist durch den Distanzgewinn gerechtfertigt. Die Welt wird entzaubert und als Säkularisat zurückgedrängter Bildmagie legitimiert. Daß sich daraus zu einseitige Bilder der Renaissance als Epoche der Aufklärung, der Geschichtsmächtigkeit, der großen welthistorischen Individuen ableiten ließen, macht die formale Diagnose zunächst nicht falsch.¹⁶ Der Distanzierungszuwachs wird nicht allein als Organisationsprinzip des neuen Bildmediums benutzt – das in seinem universalen Geltungsanspruch die Nachfolge der imperialen und expansiven christlichen Bilderpolitik antritt, die eine Medialisierung der Nachrichtenströme im Hinblick auf eine durch Jenseitsaffirmation koordinierte Weltsepsis gewesen ist¹⁷ –, sondern im Sinne der Eliasschen Zivilisationstheorie¹⁸ als symbolischer Ausdruck universal gewandelter Subjekt-, Kultur- und Naturverhältnisse gedeutet. Die Zentralperspektive ist jedoch nicht nur eine Neuorganisation des Bildraumes, sie produziert nicht nur eine neue Symbolik des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, ermöglicht nicht nur eine veränderte Paradigmatik des Bildes und erzwingt nicht allein die Erzeugung neuer Standards. Sie ist vielmehr auch ein höherstufigeres Medium für die bildnerisch autonome Aktivierung neuorganisierter Wissensarchive, jener enzyklopädischen Epistemologie der Neuzeit, die auf technische Speicherung abzielt. Gerade der enzyklopädische Anspruch erzwingt die Einsicht, daß die Medientechnologie der frühen Neuzeit partikularistisch funktioniert. Nationalismen, Buchdruck und Lesekommunikation sind ausgezeichnet durch endliche Codes mit einer abgeschlossenen Zahl von Elementen.¹⁹ Deshalb setzen die Künstler darauf, daß nur das Bild eine universale 'lingua franca' sein könne. Die in der Renaissance, erst recht im Manierismus²⁰ grassierenden Verstrickungen in das Faszinationspotential des Hieroglyphischen bilden einen äußerst komplexen Hintergrund für die viel beschworene, medienstrategisch aber meist negativ besetzte und entsprechend dämonisierte Idolatrie als kompensatorischer Gegenwelthoffnung des säkularisierten Individuums in der modernen Massengesellschaft.²¹ Seit der Beispielhaftigkeit des Illusions-Bildes als eines neuen Mediums im Sinne einer 'Perspektive als symbolische Form' und dem Aktivierungspotential des Mediums 'neues Bild' ist die Artikulation von Bildern eine unentwegt gesteigerte Medialisierung der visuellen Repräsentationsleistungen – dies gilt zumindest bis an die Schwelle der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder und der mit der Fotografie beginnenden notorisch 'neuen' Technologien, die zunehmend Bilder als Medien speicherbarer Informationen und Kommunikationsakte betrachten.²² Die Universalisierung des Bildes hat jedoch, zum Unterschied

von den Hoffnungen auf eine lingua franca als einer unmittelbaren Encodierung von Gedanken ohne den Umweg über partikularistische Sprachen und Kulturen, nur in bezug auf die künstlerische Selbstreferentialität stattgefunden. Für die Universalität der Bildsprache stehen heute die alles andere als selbstverständlichen Piktogramme. Für die Universalität der geistigen Programmansprüche des Bildes – verstanden als einer plastischen Verstofflichung des Denkens – typisch ist eine strukturelle Abkoppelung von Zeichen und Bedeutung geworden.

5. Die mediale Abkoppelung von Zeichen und Bedeutung am Beispiel Malewitsch

Moderne Kunst besteht – mindestens in ihren klassisch-europäischen Konturen bis an die Schwelle von, sachlich, Fluxus und „nouveau réalisme“ und, zeitlich, der 60er Jahre – in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, dem Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren. Das Kunstwerk wird zu einem Moment im Erfahrungsprozeß der Kunst, welche die „Bildlosigkeit des Absoluten“²³ gewärtigt. Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin-und-Her zwischen Betrachter und Bild, welches mit seinem stofflichen Äquivalent, dem Kunstwerk und Bild als Zeichenträger, nicht zusammenfällt, das, was Aussage werden oder als solche anerkannt werden können soll, erst im Hinblick auf den Abzug der Signifikate aus den Signifikanten entwickeln. Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters im Hinblick auf das Bild, sondern zu dessen immanenter Dynamik, die einen Betrachter für das Bild sucht, das in diesem seine Aussage vollendet.²⁴ Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist das Organisationsprinzip der moder-

23 Picht (1987), S. 74.

24 Das ist das Prinzip des „offenen Kunstwerks“, das sich zwar primär im Hinblick auf neue musikalische Experimente und die „arte informale“ der 50er Jahre definiert, das aber eine grundsätzliche Verschiebung im Signifikantensystem meint, die auf moderne Kunst gerade wegen der paradigmatischen Nichtdarstellbarkeit und prozessualen Erfahrungsorientiertheit der Künste verweist: in der Literatur seit Mallarmé, Rimbaud und Proust, in der Malerei seit Cézanne, in der Musik seit Debussy, in der Architektur seit Loos, in der Skulptur seit dem späten Rodin. Zum Begriff des „offenen Kunstwerks“ s. Eco (1973).

25 Vgl. von Maur (1980); de la Motte (1990); Zur „écriture“ als dem Schnittpunkt des Konvergierens von Malerei und Musik: Adorno (1978).

26 Goodman (1973).

27 Kandinsky (1952), S. 142.

28 Lessing (1988), S. 104 ff.

29 Picht (1987), S. 267 ff., 426 ff.

nen bildnerischen Syntax. Der zunächst restlose – später im Namen einer revolutionären Ästhetik der Macht aus dem Blick der bildnerischen Universalgrammatik wieder rückgängig gemachte – Bruch mit der Bildallegorese, den Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst“ aus Nietzsches Übermensch, dem individuellen und transzendenzlosen Entwurf des Menschen aus sich selbst, durch das singuläre innere Reich des einzelnen Künstlergenies begründet hat, führt nicht allein zum Primat der Bildsyntax und der intrinsisch verschlossenen Welt personaler Expressivität, sondern zu einer Analogisierung aller Künste mit dem Modell des musikalischen Prozesses.²⁵ Denn nur in ihm gibt es eine prototypische Aufspaltung zwischen der Bedeutung des ideell konfigurierten Kunstwerks und den medialisierenden Eigenreizen der spezifischen Syntax, des künstlerischen Stoffs. Die innere Geistigkeit, der innere Klang der Musik, ist zunächst eine Abstraktionsleistung, die mit dem Medium kompositorischer Notation zu tun hat. Die „allographischen“ Künste verfügen über ein allgemeines Notationssystem, welches das Werk als Gegenstand seiner sinnlichen Rezeption vom „autographischen“ Akt seiner primären, gestaltsetzenden Hervorbringung trennt.²⁶ Die autographische Malerei lehnt sich an die allographische Musik deshalb an, weil die Trennung der Aisthesis als einer selbstbezüglichen, prozeßorientierten und explikativen Wahrnehmung von der syntaktischen Autonomie der Kunst nicht allein die Erfahrungsbedingung des kunstinteressierten Rezipienten und die Autonomie des Kunstwerks begründen soll, sondern weil sich hier die äußerst folgenreiche Trennung der Zeichen von den Bedeutungen sowohl am Stoff des Kunstwerks wie am Modell seiner Analysierbarkeit durch eine bis zur Willkürlichkeit frei werdende Rezeption ausarbeiten läßt – als eine die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung, die sich gänzlich der Metapher der räumlichen Topographie verschrieben hat, problematisierende Überführung des Räumlichen ins Zeitliche. Der Bruch mit der Vorstellung einer Bildtopographie ist der Bruch mit der Allegorese überhaupt. Die Musikalität und damit die Aufspaltung in eine Autographie der inneren Konfiguration – deren Technik Kandinsky als Bildtypus und Zeichenverfahren unter dem Titel der „Improvisation“ beschrieben hat²⁷ – und eine Allographie der syntaktischen Rezeption aufgesprengter, entzogener, verweigerter und unsichtbar gemachter Signifikanten belegen das prototypisch musikalische Verfahren der modernen Kunst und eine wirklich innovative Paradigmatik der bildenden Kunst als, entgegen Lessing²⁸, nicht mehr Raum-, sondern Zeitkunst.²⁹ In direkter Zeitgenossenschaft zur konzeptuellen Erneuerung des expressionistischen Formimpulses, der vehement auf diese Aufspaltung hingearbeitet hatte, notierte Ernst Bloch:

„... das rein Materische, das wiedergefunden zu haben den unklaren Stolz vieler Impressionisten bildete, tritt vor dem Zwang zur Aussage notwendig zurück.“³⁰

Die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung, Syntax und Aussage, bildnerischer Universalgrammatik und Repräsentation resultiert aus der Intensivierung einer Farbgebung, welche nunmehr im Dienst eines apodiktischen Subjekts steht. Die Farbe wird dramatisiert. Analog dazu wird die Bilderzählung eine dramatische Erzählung. Dramaturgie wie Paradigmatik der Bilder verschieben sich auf Musikalität. Der Raum wird verzeitlicht, Bedeutung entspringt dem Prozeß des Sich-Einlassens auf die Gehalte des Kunstwerkes, nicht mehr der Topographie der Motive, Ikonographien und Symbole. Der Ton wird innerlich, der Klang der Bilder entwirft sich als Zeitreise in die Gespanntheit einer aufbrechen wollenden Seele. Kontemplation ist den Bildern nicht mehr angemessen.

„Wenn aber das, was der Ton sagt, von uns stammt, sofern wir uns hineinlegen und mit diesem grossen, makanthropischen Kehlkopf sprechen, so ist das nicht ein Traum, sondern ein fester Seelenring, dem nur deshalb nichts entspricht, weil ihm draußen nichts mehr entsprechen kann, und weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt (...) Die Domestikentür bloßer Kontemplation ist gesprengt, und ein anderes als das allegorische Symbol erscheint, wie es menschenfremd, zum mindesten halb außermenschlich war, das uns, wenn es gänzlich sichtbar geworden wäre, gleich dem ungemilderten Zeus erdrückt, verbrannt hätte, und dessen im Sichtbaren, uns Zugelegenen immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte.“³¹

Diese Unfaßbarkeit ist das Konstitutionsprinzip moderner Kunst. Syntax und zugeschriebene Intentionalität treten bewußt auseinander. Malewitsch encodiert seine Bilder (etwa nach 1913) entsprechend auf eine vierfache Weise. Sie gelten ihm als Beispiele einer neuen Naturanschauung, welche die Intensität einer energetischen Natur unverstellt, ohne jeden ikonischen Zeichengebrauch, zur Darstellung bringt: die Natur wird im visuellen Energetismus der reinen Farben zu einer Metapher ihrer selbst. Die suprematistischen

30 Bloch (1964), S. 41.

31 Bloch (1964), S. 206.

32 Daraus ergibt sich ein prinzipiell und schwerwiegend problematisches Verhältnis von Kunst und Kommunikation. Vgl. Luhmann (1990), S. 7-45; Luhmann (1991), S. 65-74.

Gestaltungsprinzipien treten aus der Natur gerade deshalb direkt hervor, weil sie keine äußerliche Charakterisierung mehr intendieren, sondern Natur aus dem Kurationsprozeß des Bildes – einer Analogie, die über ihr Analogon nicht mehr verfügen kann – hervortreten lassen. Auf einer zweiten Ebene wird deshalb Kunst Weltschöpfung als Weltentwurf des Neuen. Das Paradigma der Nichtfigürlichkeit hatte man innerhalb der Kunst durchaus im Hinblick auf ein Abstrakterwerden der Welt und einen die Denaturierung der sichtbaren Natur (als „natura naturata“) vorantreibenden Wissenschaftsbegriff verstanden. Auf einer dritten Ebene erarbeitet Malewitsch einen sozialrevolutionären, ästhetiktheoretischen Kontext, der die Bildelemente der Dezentrierung mit den anspruchsvollen Technikmetaphern des Fliegens, der Radiofonik und mit dem Pathos einer Überwindung der terrestrischen Bindung des Menschen auflädt. Auf einer vierten Encodierungsebene schließlich wird dieser neue symbolische Inhalt im Bild des Malers explizit von der Bildform und den Darstellungsmitteln abgekoppelt. Was dem Betrachter entgegentritt, ist allein noch die Form einer zeitlichen Bewegung: die Suspendierung des Raumes als Bedingung des Bildes formuliert die Repräsentation als reflexive Struktur der Beziehung des Betrachters zum Bild. Das Bild selber – Zeichenkonfiguration auf Bildträger – ist außerhalb der Erkenntnisleistung des Betrachters nicht mehr existent. Als so existierendes zeigt das Bild auch nicht mehr die Semantik einer künstlerischen Hoffnung. Im Hinblick auf Semantik zeigt es überhaupt nichts mehr. *Der Zusammenhang zwischen Geistphilosophie, Sozialrevolution, ästhetischer Emanzipation und dem Bild besteht exakt darin, nicht mehr als Organisation der bildnerischen Mittel zu fungieren.* Der Zusammenhang besteht in der Vergegenwärtigung der Tatsache, daß er zerrissen ist und dies bleiben wird. Diese Meta-Repräsentation wird das herausragende Merkmal der Kunst des 20. Jahrhunderts in allen Bereichen werden. Sie besagt nichts anderes, als daß die Kunst ein semiotisches Meta-Explikationsverhältnis zu sich selber hat.³² Auf der entscheidenden, vierten Ebene – der Encodierung als Reflexion des Zusammenhangs der programmatisch postulierten neuen Inhaltlichkeit mit dem syntaktisch konfigurierten Zeichenmaterial – wird das Bild nur noch durch seine Begrenzung, die Kontextualität seines Diskurses, die Wahrnehmung seiner Rezipierbarkeit, durch den Rahmen also, bestimmt. Die wahre, die eigentliche Bedeutung ist nicht mehr wahrnehmbar. *Das Bild zeigt das Bild selber als abwesendes.* Das Bild ist nicht mehr das Kunstwerk. Bestand vordem das Kunstwerk in der Objektivierung des Sehens, dann muß jetzt die nichtfigurative Kunst das Sehen nicht nur inszenieren, sondern Gesichtspunkte für das Sehen des Sehens entwickeln. Da die Bilder nicht mehr zeigen, was sie meinen, müssen sie ihre Bildlichkeit im Hinblick nicht nur auf das Zeigen, sondern auf das Bild selber präziser bestimmen. Selbstreflexion

und Selbstreferentialität treten an die Stelle von Denotation und Repräsentation. Das Wirkliche ist, was das Bild im Hinblick auf sich selber inszeniert. Wirklichkeitserfahrung wird – auf einer zusätzlichen Ebene – im Medium des Bildnerischen dadurch radikalisiert, daß sich das Bild nicht allein dem Diskurs des Objektiven entzieht, sondern die Zeigbarkeit seines Bezugs auf Welt, Wirklichkeit u.ä. verweigert. Das Bild wird zum Vollzug seines Sich-der-Welt-Entziehens. Es läßt die Repräsentationen leerlaufen. Syntax und zugeschriebene Intentionalität, Bildaussage und Referenzbezug, Darstellung und sozialrevolutionärer Impuls treten nicht nur auseinander, sondern werden in diesem Auseinandertreten erst als aufeinander Bezogenes erfahrbar. Die wahre und die fiktive Begründung treten auseinander, erstere ist im Bild nicht wahrnehmbar. Das Bild kollidiert mit dem Bilderrahmen, durch den es erst möglich wird und den es dennoch überschreitet. Das Bild ist in dem Maße da, wie es sich entzieht. Das Bild zeigt sich nur als abwesendes. Die Präsenz des Bildes wird zur Krise seine Form. Die Bildform, immer noch verweisend auf Referentialität, läßt die Erwartung der Repräsentation leerlaufen. Die Krise des Bildes wird zum paradigmatischen Bildtheoriemodell der Moderne: der stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung.³³ Kunst repräsentiert nicht nur nicht mehr das Wirkliche, das Bild repräsentiert auch nicht mehr das Bild, sondern nur noch eine relationale Erfahrung in der Sukzessivität der Zeit. Die Intensivierung der Erfahrung sprengt den Reduktionismus des Kontemplativen. Kunst wird zu einem wirklich neuen Medium, zur Selbstreferentialität der sie konstituierenden Elemente, Verfahren, Ausdrücke, auch wenn der Ausdruck „Kunst“ eine zu große werkbezogene Kontinuität unterstellt.

Wenn wir Bilder wie Malewitschs im Stedelijk-Museum Amsterdam befindliches Gemälde „8 rote Rechtecke“ von 1915 betrachten, dann ergeben sich in unserem Kontext eine ganze Reihe von Fragen: Was ist dargestellt, was hat der Titel für eine Funktion? Ist das Bild die Darstellung von acht roten Rechtecken oder sind diese Rechtecke die Mittel, etwas (anderes) auszudrücken? Malewitschs „8 rote Rechtecke“ repräsentieren und symbolisieren nichts mehr außerhalb der durch ihre Syntax und die Konzeptualisierung des Titels angezeigten Elementarität des im Bild Sichtbaren. Gerade dadurch aber steht die Syntax nicht mehr für eine Semantik. Kunst ist nicht mehr Repräsentation eines Bildes, sondern ästhetisches Arrangement zur Intensivierung von Erfahrungen. Der Prozeß der Allegorese ist endgültig und folgenreich zerbrochen. Zunehmend entscheidet über Stofflichkeit, Überlieferung und

33 Das gilt nicht im gestaltpsychologischen, wohl aber im bildtheoretischen Sinne. Vgl. Arnheim (1978).

34 Vgl. zum Projekt einer Universal Image Company: Nagel (1994), Nagel (1995).

Bestand des Werkes der diskursive und rezeptionsästhetische Kontext. Eben dies erzwingt eine intensive Medialisierung der künstlerischen Arbeit und bildet im Zusammenspiel von Kunst, Bild-Invention, visueller Kultur und Bild-Rezeption den alles überformenden Medien-Zusammenhang für die bildenden Künste.

6. Die selektive Visualisierung der Welt und die Schematisierung des Bildes – Überlegungen zu einer Theorie des visuellen samplings

Kein Fantasie-Szenario, sondern Tatsache: Bill Gates, Gründer von 'Microsoft', kauft im Februar 1995 über eine Tochtergesellschaft namens 'Continuum' die elektronischen Verwertungsrechte von einigen der bedeutendsten Kunstsammlungen der Welt, u. a. der Londoner National Gallery, der Barnes Collection und aller staatlichen russischen Museen. Zukäufe sind vorgesehen. Die Kunstwerke werden digitalisiert und auf CD-ROM kommerziell verfügbar. Gates führt die Nutzung der für etwa 50 Pfund erhältlichen CD-ROMs – die erste der 'Microsoft Art Gallery'-Serie enthält den Gemäldebestand der National Gallery – selber vor. In die Wände seines Hauses sind Monitore eingelassen, auf denen, in einer den bisherigen Reproduktionsverfahren entschieden überlegenen HDTV-Qualität, je nach Wunsch des Hausherrn Gemälde von Rembrandt, Matisse oder Picasso erscheinen. Die Verwendung von Bildern, die nur noch unspezifische digitale Datensätze sind, nimmt heute stetig zu. Parallel dazu werden die Reproduktionsformen der Bilder juristisch und ökonomisch eingeschränkt. Wieweit das bisherige Recht auf Bild-Zitation weiter Geltung haben wird, ist bis heute offen, tendenziell zeichnet sich aber selbst für den Wissenschaftsbetrieb eine Verschärfung ab. Sicher ist auch die Intensivierung der Überwachung der Bildnutzungen. Der sich abzeichnende Exzeß einer wiederum digitalisierten, über neue Scanner, Kopierer und Kreditkartensysteme als automatische Nutzungserkennung und -abbuchung funktionierenden Bildkontrolle³⁴ verläuft sichtlich paradox zu den distributiven Versprechen einer telematisch totalisierten Fernanwesenheit virtuell unbeschränkter Archive mittels instantanisierter Abrufbarkeiten von allem jeder Zeit überall zu den gleichen Konditionen. Gewiß handelt es sich im Hinblick auf digitale Daten, die als Erscheinungsbilder auf Interfaces generiert werden, nicht mehr um das, was, genau besehen, 'Bild' heißen kann. Die telematisch ermöglichte Präsenz von als Ereignisse repräsentierten visuellen Reizfiguren wird in den nächsten Jahren einen gesteigerten Aufschwung erfahren. Die touch screens der Kunstvermittlung, ihre Video-Kataloge, die notorischen Gimmick- und Souvenirshops in Museen, die zu technischen Reproduktionsagenturen der museali-

sierten Bestände werden, haben im Namen optimierter Kunstvermittlung einer Entwicklung zugearbeitet, die unübersehbare Probleme für eine Neubewertung des Bildmediums und der Rechtssituation erzeugen wird. Da es sich zum einen um den Status der authentischen Schöpfung, zum anderen um die Substanz der Urheberschaft handelt, sind die bildtheoretischen Probleme der neuen Technologien mit Aufschluß für die ästhetische Interpretation durchaus juristisch behandelbar. Das Marburger Bildarchiv, die Bildplatte, digitalisierbare Iconclass-Systeme und die künstlich auf Nichtmanipulierbarkeit verpflichteten CD-’Read Only Memories’ indizieren deutlich die Probleme einer technologisch veralteten Autorschaft und die Eigendynamik der synthetischen Darstellungssysteme, die eine neue, artifizielle Ebene bildtheoretischer Problemerkörterung erzwingen. Die formalen Bezüge zu bestimmten Experimenten im Umfeld der künstlerischen Arbeit von Georges Seurat, Paul Signac sowie der Physiologie von Hermann von Helmholtz liegen auf der Hand: das Bild wird zum Endzustand eines Dispersions- und Abtastungsprozesses. Das Bild repräsentiert, was seinen Denotationsabsichten einmal zugrundegelegt hat: ein Verfahren der visuellen Analogisierung von visueller Präsenz und denotierter Bildreferenz. Das Bild wird zu einer Art Musterschutz der Präsenz von Erscheinungsbildern und verschwindet idealtypisch als letztbeglaubigende Matrix in der Multiplikation identischer Replikat. Das gilt natürlich nur für die vordigitalen Bilder. Da Kunst in keinem Falle auf die Verwendung irgend einer bestimmten Herstellungstechnik, auf ein Material oder eine Gegenstandsreferenz eingeschränkt werden kann, ist das Kriterium für das, was Kunst ist, ebenfalls in keiner Weise auf diese Spezifika hin zu definieren. Analog zu den Experimenten Taylors, Gastjeffs und Fords,³⁵ die über den Weg der Chronophotographie Eingang zunächst in die Ikonographie der bildenden Künste, dann in das Bildmodell der Selbstreferentialität einer neuen visuellen Grammatik und in die Intertextualität eines technisch verschalteten Sinnes-Verbundes im Kontext der europäischen Konstruktivismen gefunden und zuletzt zu einem neuen Paradigma der Funktion und Gestalt von Kunst in neuen präsentischen Kontexten geführt haben, analog zu solchen technischen Innovationen werden virtuelle Realitäten, Bildsimulationen und Szenarien digitaler Interaktivität „eines Tages zum Entstehen einer neuen Kunstform führen, wie die Bühnenmalerei im antiken Griechenland und Brunelleschis Experiment zu Anfang des 15. Jahrhun-

35 Zum handlungsanalytischen frame-work solcher in Technologie eingeschriebenen Medien sozialer Kommunikation und symbolischer Darstellung vgl. Lüscher (1988).

36 Gombrich (1994), S. 91; weshalb Kultur mit Medien nicht identisch ist begründet Schmidt (1994).

37 Vgl. Kittler (1987), S. 235 ff.; Kittler (1993).

derts“.³⁶ Trotz der zuweilen einsichtigen Verengung des Medienbegriffs auf das technische Medium und der sich daraus ergebenden oder darin vorausgesetzten Konsequenz, Mediengeschichte als Technikgeschichte, Programme als Maschinen zu schreiben³⁷, läßt sich das Imaginäre nicht auf die technischen Voraussetzungen der symbolischen Speichermedien reduzieren. Was die künstlerische Behauptung digitaler Bilder, telematischer Kommunikationsprozesse oder apparativer Installationen sein wird, hängt weiterhin primär von der sozialen Regulierung der Semantik ‘Kunst’ im Geflecht der Institutionen und Diskurse ab. Der Grund dafür ist, daß technische Implementierungen medialer Funktionen sich auch in das Symbolische und Imaginäre einschreiben. Andernfalls hätten sie keine ausreichend motivierende und aktivierende Kraft für die Neuorganisation von Handlungs- und Kommunikationsformen. Das ist kein Plädoyer für eine soziologische Funktionalisierung der Kunst ohne ihre phänomenale Präsenz, da in den Diskurs die Formorganisation ‘Bild’ notwendig im Umfang seiner Autonomie eingeht. Wie auch immer Perspektiven der Kunst erörtert werden: die technische Faktur ist ein Faktor neben anderen und, im Unterschied zur telematischen Umstrukturierung globaler Kommunikationsverhältnisse, keineswegs der dominierende. Eine ästhetische Aufbereitung der digitalen Technologie für eine global-präsentische Bildzirkulation – subjektive und disperse Manipulation aller verfügbaren Archive – wird zunehmend die sequentiellen und interaktiven Inszenierungsmöglichkeiten benutzen, um den tradierten Bilderbestand den narrativen, rhetorischen und strukturellen Figuren der technischen Bilderströme vom Film bis zum integrierten Medienverbund namens ‘Computer’ auszusetzen. Die Digitalisierung der Bilder wird nach denselben Algorithmen organisiert werden wie irgendein Archiv. Wieweit das Kunst determiniert, einschränkt oder fördert, braucht hier nicht erörtert zu werden.

Die juristischen Überlegungen eines kategorialen und kategorischen Kulturwandels entsprechen den bildtheoretischen. Sie laufen, unabhängig von der technischen Modellierung von interface, Programm und access im einzelnen, auf eine Globalstrategie hinaus, die als ‘visuelles sampling’ identifiziert werden kann. Visuelles Sampling wird das künftig entscheidende Produktions-Medium der visuellen Kommunikation sein.

Rechtliche Einschätzungen benutzen die gewohnten Hintergrundannahmen und setzen das sampling deshalb in Relation einerseits zur Atomisierungstendenz der Gesellschaft, andererseits zur preismäßigen Steuerung des Systems Geld.

„Das Sampling einzelner zuvor digital fixierter Töne ist ein seit langer Zeit bekanntes Beispiel dafür, daß einzelne Teile eines geschützten Gegenstandes

*wirtschaftlich gewinnbringend kombiniert werden können, obwohl jedes einzelne von ihnen nicht besonders kreativ, wenig investitionsintensiv und daher zunächst auch kaum schützenswert erscheint“.*³⁸

Generell ist der juristische Tenor der, daß das Urheberrecht auch in einer digitalisierten und vernetzten Welt fortbestehen wird, obwohl angesichts zunehmender Rückgriffe auf bestehendes, bereits in Datenbanken gespeichertes Material die Tendenz zunimmt, daß in das Endprodukt Bestandteile eingehen, an denen weder dem Schöpfer noch dem Produzenten Rechte zustehen.³⁹ Persönliche Rechte unterliegen nicht mehr physikalischen Beschränkungen. Exakt an diesem Modell ist aber die juristische Definition von Urheberschaft und Eigentum ausgerichtet worden. Eine schärfere Argumentation lautet so:

*„It is customary in public policy discussion to ask whether copyright will survive the new information technologies. I think it makes more sense to ask whether the new information technologies will survive copyright.“*⁴⁰

Sampling ist in diesem Kontext nur ein Element in einem durch entfaltete und medial verschaltete Groß-Technologie erzwungenen Gesamtumbau der bestehenden, materiellen und semiotischen, sozialen und symbolischen Verhältnisse:

*„Artificial intelligence – or whatever its successor technology is called – will present a fundamental challenge to copyright as a vehicle for organizing private investment in creative works“.*⁴¹

Die früheren Medien waren auf Differenzierung und Verästelungen hin angelegt. Die Digitalisierung zwingt alle Medien in die Ordnung der Telekommunikation. Dabei handelt es sich um ein mehr oder weniger zentralisiertes Netz. Das Urheberrecht wird der offenen Struktur der Nutzung Rechnung zu tragen haben; zentralistische Regelungen müssen, so eine pragmatische Forderung, aufgelöst und in einen offenen Markt mit offenen Zugängen umgeformt werden.⁴² Eben dies ist jedoch prinzipiell strittig und nicht immanent entscheidbar, da technologisch für alle möglichen Verwendungsformen disponibel.

38 Dreier [1993], hier: S. 744.

39 Dreier [1993], S. 745.

40 Goldstein [1993], S. 6; vgl. außerdem: Geller [1993].

41 Goldstein [1993], S. 12.

42 Geller [1993], S. 529.

Strukturell lassen sich die in der juristischen Diskussion relevanten Kategorien – Selektivität, urheberschaftliche Kontrolle, Globalisierung der Repräsentationsregeln, von denen juristische Nutzung und künstlerische Darstellung zwei symmetrische Varianten darstellen – leicht auf bildtheoretische Probleme künstlerischer Medienverwendung übertragen. Allerdings wundert nicht, daß die Konsequenzen einer selektiven Abtastung von Bildern zunächst aus einer Analyse des wachsenden Einsatzes genuiner Bild-Identifikations-Leistungen im naturwissenschaftlichen und medizinischen Diagnose-Bereich gewonnen worden sind. Unter dem Titel der 'thematischen Visualisierung der Welt' interpretiert Moles die bildtheoretischen Konsequenzen einer Abwendung vom ikonischen Bild als Steigerung der imaginären wie symbolischen Lesbarkeit des Realen durch eine Reduktion von Komplexität, der jedoch eine wiederum gesteigerte Komplexität auf der Ebene der selektiven Zugangsweisen zugrunde liegt. So schreiben sich die Speichermedien selber ins Imaginäre ein; das Bild gerät damit nicht als Medium, aber als Repräsentation in die Krise.

„Grundlegend für die neue Entwicklung der Bilder ist die strukturelle Idee der Quantifizierung der Bilder in ausgewählten Punkten, die von einem anfänglichen Realen (Ikone) aus gewonnen werden. Die einfachste und naheliegendste Möglichkeit wäre die, daß man alle existierenden Punkte der Wirklichkeit aufnimmt und vollständig wiedergibt. Aber das statistische Denken, das von der Stetigkeit des physischen Universums ausgeht, legt uns nahe, daß die Wiedergabe der Wirklichkeit sich auch mit einer Stichprobenauswahl begnügen könnte: mit der Aufnahme von weniger Elementen als denjenigen, die dann auch wirklich wiedergegeben werden. Im endgültigen Bild wird die Wirklichkeit mittels einer begrenzten Zahl von Daten rekonstruiert, sofern man die fehlenden Elemente aufgrund der bereits bekannten interpolieren kann. Das ist die Idee der Stichprobenrekonstruktion einer Kurve oder einer Oberfläche: die Rekonstruktion ihrer Grundgesamtheit mittels einiger bekannter Teile. Diese Idee, die der Gipfel des strukturalen Denkens ist, wird die Entwicklung der Bilder im 21. Jahrhundert bestimmen. Es wird nicht mehr die 'Licht-schrift' im Sinne der klassischen Fotografie geben. Sondern die systematische Zerlegung der Welt und die Rekonstruktion eines Punkt für Punkt stetigen Simulakrums, das nur mehr eine Stichprobenauswahl des zugrunde liegenden Wirklichen ist (...) Das klare Denken wird von der Schematisierung des Realen vorangetrieben, denn diese reduziert den überflüssigen Reichtum der 'thematischen Welt' auf die begrenzte Informationsverarbeitungs-fähigkeit. Die Schematisierung steigert die Lesbarkeit der Welt. (...) Der Schlüsselbegriff 'Bild' hat zwei Aspekte. Zum einen sind die

sichtbaren Bilder Rohstoff für die 'wissenschaftliche Theorie', die die Erscheinungen erklären will, die unter dem Mikroskop oder in der Kamera gesehen werden. (...) Zum anderen sind die Bilder Ergebnis eines Verfahrens zur Steigerung der Lesbarkeit der Welt. Das impliziert eine Neudefinition des 'Sichtbaren': es ist alles, was man von der Welt sehen könnte und was verborgen ist, was uns aber von einer geeigneten Technik enthüllt werden könnte. 'Sichtbar' heißt hier soviel wie 'objektivierbar', 'aufdeckbar'. Die Techniken der Aufdeckung sind solche der 'Entwicklung': analog zur Fotografie. Das 'latente' Bild ist da. Die Operation unseres Geistes und unserer Techniken macht die unsichtbaren Größen sichtbar, indem sie die latenten Formen aufdeckt, die unseren beschränkten Sinnen nicht erscheinen.“⁴³

Analoges gilt für Klänge. Das Medium der Töne ist in vielerlei Hinsicht seit langem der avancierteste Kanal der Kunstentwicklung, ihrer Techniken wie ihrer Zeichenformationen, ihrer konzeptuellen wie ihrer theoretischen Modellierung. Es ist dies auch im Zeitalter der entfalteten Techno-Maschinen, der Apparatisierung des Imaginären und der elektronischen und telematischen Funktionalisierung der Kunstpraxis geblieben.⁴⁴ Auf dieser Kontrastfolie erweist sich schnell eine Grenze der Elementarisierung der Bilder für sampling-Prozesse: da die Bilder als 'lingua franca' – d. h. auf der Ebene einer behaupteten imaginativen Universalität, einer strukturellen, nicht an Sprache gebundenen, gleichwohl Sprache ermöglichenden, ungebunden sich freischwingenden gestischen Schrift – kontext-indifferent sind, verweisen sie über eine analytische Zerlegung ihrer Ausdrücke in Elemente immer hinaus. Zwar läßt sich ein einzelnes Element immer *samplen*, nicht aber die mit diesem verbundene, 'transzendierende' Funktion eines visuell in der Gestaltkonfiguration Mitgemeinten, das sich nicht präzise angeben läßt. Und, im übrigen: Was ist schon ein Element eines Bildes im Unterschied zu diesem selbst, wenn es doch gerade nicht ein Schnitt durch die Zeitachse des künstlerischen Medialisierungsprozesses, sondern nur eine signifikante Einheit, also eine figurierte Gestalt sein kann? Die auf Konfigurationen eines Über-

⁴³ Moles (1990), S. 111 ff.

⁴⁴ Für die Implikationen wie die vielfältigen Grundierungen des Programms gemalter Rhythmen, rhythmischer Bilder, klingender Bilder, malender Töne in ihrer Interferenz vgl. Weibel (1987); für die Konsequenzen aus einer Theorie der Intertextualität vgl. Genette (1993); vgl. vom selben Autor eine kunsttheoretische Erörterung der durch Nelson Goodmans Unterscheidung von allographischen und autographischen Künsten suggerierten medientheoretischen Perspektivierung des Kunstprozesses: Genette (1994); für eine grundlegende medientheoretische Begründung dessen, was philosophische Kunsttheorie und Ästhetik bisher in anderen Kontexten leisten zu können vermeinten, siehe Reck (1994), Reck (1992), S. 169 ff.

greifenden ausgerichtete Unbestimmtheit des Bildes reproduziert sich in jedem einzelnen seiner Elemente und damit auch in jedem Akt von sampling. Visuelles sampling ist im Unterschied zur Archivierung der Klänge auf den Kanälen oder in der Tastatur eines in Klavierform gebauten Archivs von Anfang an nicht als Ablegung von Elementen zu charakterisieren, sondern als strategische Manipulation des dem Element anhängenden Überschusses. Welches sind demnach die Gemeinsamkeiten des visuellen und des musikalischen samplings? Einige begriffliche Klärungen bieten sich an: gesampletes Material besteht in diskreten und eindeutigen, minimalen und signifikanten Einheiten. Es ist beliebig reproduzierbar und modulierbar. Die Samples werden in einem Archiv als Einzelteile aufbewahrt und sind von dort abrufbar. Töne werden über Frequenzen gesamplet, Bilder über konfigurierte Erscheinungsformen (Schemata), obwohl über das UV-Spektrum Farben auch frequenzidentifiziert werden können. Töne erklingen in Sequenzen, Bilder erscheinen in Gleichzeitigkeit. Lineare Klangfolgen sind auf der Ebene ihrer sinnlichen Erscheinung irreversibel, es sei denn, man verfügt über apparative Eingriffsmöglichkeiten. Bilder sind in räumlichen Topographien geordnet, in denen die Blickrichtung frei und trotz der unumkehrbar ablaufenden Zeit reversibel ist. Strukturell können auditive wie visuelle Samples in der Relation von Teil und Ganzem analog behandelt werden. Verknüpft werden sie in verschiedenen Kontexten. Samples sind wegen ihrer freien Modulierbarkeit in prinzipiell nicht-endlichen Kontexten von Zitaten zu unterscheiden, die in ihrem neuen Präsenz-Zusammenhang immer auf einen gegebenen früheren Kontext verweisen. Sampling ist wie alle entwickelten technischen Verfahren keines der Collage, des Herausreißen und metonymischen Verfremdens, sondern eines der Konstruktion und Montage. Ein aus lauter Fremdzitaten bestehender Film ist noch kein Beispiel für sampling. Das wäre er erst, wenn die einzelnen Teile in ihrer kombinatorischen Logik über die Samples hinweg so rhythmisiert würden, daß das einzelne Teil nicht mehr als Zitat, sondern als Ausgangsmaterial für eine nach einer eigenen Logik funktionierende artifizielle Neugliederung des Montierten, die einzelnen Teile übergreifend, funktionierte. Neben der Beziehung Teil-Ganzes zeichnet sampling die Beschleunigung aus. Die Modulierung muß prinzipiell in Echtzeit, also live, geschehen können. Für visuelles sampling sind leistungsfähige Rechner und eine CDI-Technologie produktions- wie rezeptionsästhetisch Voraussetzung. Eben deshalb gerät sampling mit der bisherigen juristischen Kodifizierung in Konflikt. Die Veränderungen des Videosignals realisieren sich im Prozeß der nachträglichen Bearbeitung, was sampling zu einem visuellen Medium und die Montage der Signale zu deren technischem Prinzip macht. Automatische Programme zur Abrufung von Elementen sind daher zu vernachlässigende sekundäre Bestimmungen. Das Medium des Vi-

suellen, so läßt sich auf dieser Stufe generalisieren, ist eine Kombination von filmischer Narrativität und syntaktischer Sequentialisierung. Die diskreten Elemente des Visuellen bestehen meist in identifizierbaren Logos, Emblemen, in diskret identifizierbaren Merkzeichen, nicht in den eine gesamte Bildsprache kennzeichnenden para-emblematischen Merkmalen. Visuelles sampling ist als ästhetische Form an Rhythmisierungen gebunden. Gesamplet werden können deshalb nur ganze Bilder, intrinsische Schemata, weil sich anders keine rhythmische Montage erzielen läßt. Die Wahrnehmungskapazitäten des abtastenden Auges und des re-konstruierenden Gehirns sind für die Struktur des visuellen samplings entscheidend. Eine Ursache für die bemerkenswerten Eigenheiten des visuellen samplings im Unterschied zum auditiven ist wohl die, daß es im visuellen System der neurozerebralen Reiz-Verarbeitung zwei Wege gibt, einen sensorischen Input zu beurteilen, einen schnelleren und einen langsameren. Ohne auf die Einzelheiten hier einzugehen, ist entscheidend, daß der schnellere Weg vom konfigurierten Affektbild zur Sehregion des Thalamus und von dort in die Amygdala führt. Nur der langsamere Weg führt über die Sehrinde des Cortex, in dem allein das eigentliche Bildersehen möglich ist. Dieser Weg setzt eine Abkoppelung der visuellen Reize von der Affekt-Konditionierung voraus. Je reizvoller also die emotive Modulierung visueller Samples in einem beschleunigten Rhythmus ist, um so affektiver die Steuerung des visuellen Systems. Um so diffuser aber auch das Bilderkennen. Klare und eindeutige Elementarisierungen lassen sich so nicht erreichen. Die Wirksamkeit des visuellen Rhythmus ist entscheidender als die eindeutige Denotation der verschwommenen visuellen Eindrücke. Die technische Bearbeitung der gesampleten Elemente müßte demnach in Richtung emotive Atmosphärenbildung, nicht in Richtung denotative Deutlichkeit gehen. Letzteres wäre notwendig, um überhaupt eine diskrete und bestimmte Aussage zu erreichen. Deshalb hat sich der Rhythmus der visuellen Samples bisher einzig in der Gestalt von Logo-Zeichen als – unter Prinzipien der Bewahrung von Konstanz und denotativer Deutlichkeit – beschleunigbar erwiesen. Vieles deutet darauf hin, daß beim visuellen sampling im Unterschied zum auditiven nicht eine technische, sondern eine ästhetische Definition gefunden werden muß. Visuelles sampling ist zu verstehen als eine Funktion, d. h. als Möglichkeit innerhalb eines Verfahrens, nicht als eine unmittelbare Generierung. Ganze Bilder, nicht schon Partikel stehen für referentielle Inhalte. Sampling gelingt nicht als Elementarisierung, sondern als begriffliche, also synthetische Strukturierung von Sinn-Einheiten. Das leitende Schema kann viele Gestalten annehmen. Eine davon ist das elliptische Erzählen. Eine vorab feststehende Erzählform integriert Elemen-

te, die Inhalte bezeichnen. Gegenstand des visuellen samplings sind immer Gedankenzeichen und Referentialitäten, nicht singuläre Muster. Es klingt zwar widersinnig und ist doch bloß genau, wenn man feststellt, daß bereits die traditionelle Photographie ein visueller loop im Sinne des samplings ist. Die theoretischen Probleme der Referentialität sind beim photographischen Bild und beim visuellen sample identisch. Das läßt sich in den herkömmlichen Bereich der Bilder verlängern. Bilder sind, wie eben vermerkt, nicht auf einer Stoffebene zu definieren, sondern nur im Hinblick auf Sinn-Einheiten und gedankliche Referenzen. Terminologisch entscheidend ist der Vorschlag, Bilder nicht als Elemente, sondern als Programme zu behandeln und die sampling-Verfahren gegenüber Bildern auf der Ebene eines 'extended sampling' anzusiedeln. Bilder sind, im Unterschied zur Musik, immer in eine zweistellige Relation eingebettet: wo in der Musik der syntaktische Zusammenhang dominiert, treten im Bild zu jedem syntaktischen Element Denotation und Referenz hinzu. Bilder sind nicht Frequenzen, sondern relationale Referenzen, Programme ostensiver Bezeichnung, nicht Elementarisierungen von geschlossenen Abbildfunktionen. Die Rhythmisierung gesampter Bilder ergibt zwar jederzeit ein Ornament. Gesampelt werden können für diesen von John Cage bis zu Yellow beliebten Hang zu visuellen 'jingles' Farben sowie alle aus dem Zusammenhang gerissenen, also collagierten Elemente. Beliebige referentielle Bildelemente können zwar in perfekten loops archiviert und durch Filter, wie dies etwa Laurie Anderson vorführt, verzerrt werden. Für sampling eignen sie sich aber erst durch eine spezifisch visuelle Zugänglichkeit des Archivs, seiner Strukturen und Formen. Bisher sind alle Versuche einer universalen Enzyklopädie der Elemente des Hieroglyphischen, der Bilder, gescheitert. Kandinskys Versuche einer alles umgreifenden, positivistischen, wissenschaftlich geordneten Enzyklopädie der Bilder sind mißlungen oder nicht weitergeführt worden, was angesichts der ursprünglichen Emphase dem Zugeständnis eines Scheiterns gleichkommt. Kandinsky behandelt in seinen Erörterungen zum Punkt als der elementarsten Grundgestalt des bildnerischen Denkens das Visuelle typischerweise in zwei Richtungen: in Richtung auf eine Abstraktion, durch welche der Punkt als syntaktische Ur-Matrix erscheint, der jedoch keine konkrete Gestalt eignet. Und in Richtung auf als Gestalt schematisierbaren Erscheinungsqualitäten, die wiederum eine Abstraktion nicht zulassen. Der Punkt ist in 'Von Punkt und Linie zu Fläche'⁴⁵ ein nie eingelöstes Postulat. Er ist faktisch alles mögliche, weil alles Mögliche durch ihn denotiert wird. Nur eine universale Abstraktion kann er als Einzelgestalt zwangsläufig nie sein. Die Kontextfülle der Referentialität hängt zwar von den Zeichen ab, ist aber nicht abschließend erfassbar. Kandinskys Punkt erscheint tatsächlich immer als eine Hieroglyphe und nie als elementarer Partikel. Die Pop Art hat mit aller Deutlichkeit

gezeigt, daß selbst an den relational eindeutigsten Abbildern immer hieroglyphische Kontexte hängen. Die Bilder sind dabei nur zeichenhafte Kondensate von Mentalitäten und Gebrauchshandlungen sowie Ausgangsschemata für die Interpretation kultureller Gesamtumgebungen, weshalb nicht entscheidbar ist, ob Pop Art prinzipiell affirmativ oder kritisch oder ob beides jeweils nur akzidentiell und von Fall zu Fall verschieden zu lesen ist. Technisch können zwar visuelle samples über Kontrollbildschirme als sofort veränderbare Quellen im Mischpult zugeliefert werden. Dennoch ist ein Zugriff auf Archive kaum möglich, weil diese Quellen nicht lexikalischen Verzweigungen folgen, generell sogar überhaupt keiner mechanischen Klassifikationslogik folgen, sondern über die Anschauung, d. h. die individuelle Wiedererkennung, präsent gehalten werden. Das entspricht der bereits erwähnten Tatsache, daß alles Bildersehen auf nicht-vererbaren ontogenetischen Leistungen beruht.

Als vorläufiges Fazit kann festgehalten werden: das visuelle sampling gelingt nicht als Elementarisierung, sondern nur, wenn Bilder als weiter nicht reduzierbare Sätze behandelt werden. Die medialen Unterschiede von Bild und Ton sind hier entscheidend. Im Medium des Visuellen sind die kleinsten Einheiten nicht die Elemente, sondern die Sinn-Einheiten, d. h. die Propositionen.

7. Kulturmodelle, Kunstgeschichte und Medientheorie

Kulturgeschichte läßt sich typisieren nach dem technisch implementierten, als mediale Extension von Körpern zu Apparaten eingerichteten Gebrauch der Sinne, den Hierarchien, die unter ihnen gebildet werden. Als Medien können diejenigen Größen gelten, die einem gegebenen Gebrauch der Sinne, Medien und Kommunikationsflüsse modellierend entgegentreten, andere Dominanzen vorschlagen, bestimmte Kanäle bevorzugen, einzelne Zeichensysteme mit spezifischen Deutungsansprüchen durchsetzen wollen. Die Marginalisierung spezifischer Erfahrungen rechnet zu den natürlichen Mechanismen der Kultur- als Mediengeschichte. Die Modellierung des mediatisierten Sinnengebrauchs ist immer wieder dem Wechselspiel von majorisierender Zentralisierung partieller Interpretamente und der Dezentralisierung bisher dominanter Interpretationen ausgesetzt.

Es ist der Sache deshalb nicht äußerlich, daß die Entstehung der akademischen Kunstgeschichte – im 19. Jahrhundert auf den idealisierten Hintergrund einer vernunftvollen und klaren, optimistischen und fortschrittsgläubigen

46 Vgl. Hoffmann (1977), Hoffmann (1983 a), Hoffmann (1983 b); Eisenstein (1979), Chartier (1987), Chartier (1992).

47 Vgl. Bachtin (1987); Thompson (1980); Thuillier (1985); Kaplan (1984).

48 Vgl. Reck (1991 a); Reck (1993); Reck (1995 a).

Renaissance bezogen – eine Geschichte ist, die sich innerhalb der technischen Massenkommunikation des 19. Jahrhunderts abspielt. Im 19. Jahrhundert hat sie ihre normativen Regeln entwickelt und auf das historische Material rückprojiziert. Die Hervorhebung von Bildung, Geschmack und der Rolle der Persönlichkeit nimmt sich allerdings merkwürdig utopisch aus in einer Zeit, in der diese Abstrakta als Regulierungsmodelle aus den sozialen Systemen zunehmend verschwinden. Kontrafaktisch wird deshalb die Vision einer Kulturpyramide nominell durchgesetzt. Der Mythos der Hochkultur wird zwar nicht in dieser Zeit erfunden, wohl aber entscheidend bekräftigt. Was nicht zur Hochkultur gehört, wird einer Subkultur zugerechnet: Über- und Unterordnungsverhältnisse sind mindestens semantisch klar. Dieses Modell hat nur ein Problem: es entspricht weder einer historischen Wahrheit noch einer sinnvollen Signifikanz der Zirkulation von Symbolen. Kunst als hochkulturelle Diskurssemantik ist zugleich ein Dispositiv der Bewertung, Zensurierung, Instrumentalisierung und Unterordnung der nicht-hochkulturellen Kulturphänomene, auf deren Integration – wie beispielsweise die Geschichte des Faust-Stoffes zeigt – nicht verzichtet werden kann. Diese Abwertung konstituiert Hochkultur ja erst. Insofern wäre es massiv falsch, Kulturen statisch zu analysieren. Sie sind Dynamisierungsfaktoren. Nach der Einsicht in den Mythos eines pyramidalen Kulturaufbaus kann von einem Zerfall der Kulturpyramide nicht gesprochen werden. Auch macht der Begriff Subkultur keine Sinn. Vielmehr durchdringen und aktivieren sich diese habituell kontroversen Kulturmodelle gegenseitig. Sie sind Medien der Dynamisierung solcher Kontrastbezüge und bilden in ihrem Austausch das entscheidende soziale Medium der Artikulation, Darstellung und Verhandlung von Code-Konflikten. Es ist daran zu erinnern, daß der Dichotomie von Hoch- und Subkultur jene von bürgerlicher und plebejischer Kultur zugrunde liegt. Die plebejische Kultur ist jedoch immer autonom gewesen und koexistiert mit ihrem Rivalen, der bürgerlichen Kultur. Medientechnisch und -historisch sind deshalb Errungenschaften und Nutzungen wie der Buchdruck, die Verwendung der Bilder für politische Bildpolemik, die Flugblätter der Reformationszeit⁴⁶, die Ursprünge und Praktiken der Druckplakate und dergleichen von höchstem Interesse, weil sie zeigen, daß es parallel zur und gleichursprünglich mit der bürgerlichen Kultur gerade im Bereich der bildenden Künste und Kommunikation eine Medienkultur gegeben hat, die von jener immer als plebejisch konnotiert worden ist und die tatsächlich genuin plebejische Aneignungsformen aufweist.⁴⁷ Umgekehrt: Man findet die von der Avantgarde geförderten und initiierten Komplexitätssteigerungen auch im Bereich der nach- oder nicht-auratischen Reproduktionskultur. Die Mechanismen der visuellen Kultur lassen sich durch die Referenzsysteme der Kunstentwicklung⁴⁸ und der Kunsttheorie beschreiben,

ohne daß die exemplarische Gültigkeit spezifischer Bildfunktionen der mythologischen 'hohen Kunst' vorbehalten bleiben könnte. Gerade diese stellt sich als historisch nicht mehr ungebrochen wirksame Fiktion heraus: Das Studium der Bildmechanismen hat sich auf den Bereich der visuellen Kultur, auf das imaginäre Museum als Kunst der Montage und Fiktion⁴⁹ sowie auf symbolische Handlungen der Alltagskultur verlegt. Die paradigmatische Privilegierung der Ästhetik als Bildmoral ist weder ein unbezwingbares Produkt der historischen Verlaufsform von Gegenwartskunst noch eine ästhetiktheoretische Konstante der Kunst als Beispielgebung des Schönen. Gegenüber der visuellen Kultur ist die Auszeichnung der Kunst im Sinne ikonologischer, ästhetisch-normativer, geschmackstheoretischer oder allegorisch-hermeneutischer Auslegung weder haltbar noch sinnvoll. Die an der Kunst trainierten Mechanismen ästhetischen Differenzbewußtseins können gerade wegen der Unterschiedlichkeit der Codes der Kunst von den nichtkünstlerischen Bildproduktionen beliebig an allen Bildern überprüft und ausgelegt werden, unabhängig von Herkunft, Stammbaum und Schichtzugehörigkeit.⁵⁰ Deshalb kann vor der Unterscheidung in normgeleitete, ästhetisch fundierte Kulturkonzepte an einem einheitlichen und dynamischen Symbolbegriff wie folgt festgehalten werden:

Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebenden Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, kann als 'Medium' gelten. Das hieß früher Darstellung, beileibe nicht bloß im Sinne von antiker Bühne und Mimesis, sondern, grundsätzlicher, im Sinne der jederzeit möglichen Unterscheidung der sachlich verbundenen Komponenten von Darstellung, Darstellungsraum, Dargestelltem und Projektions-Raum des Darstellens. Umformuliert zu einer ausführlicheren Aufzählung der erkenntnistheoretischen Bestimmungs-elemente dieser Medienkonzeption, ergeben sich für eine Mediengeschichte der

49 Vgl. Malraux (1987), S. 19–31.

50 Vgl. Reck (1991 b); Reck (1991 c).

51 Vgl. Gadamer (1973), S. 128–137.

52 Vgl. Böhm (1978); vorsichtiger und differenzierter dagegen Bättschmann (1986).

53 Vgl. Bryson (1983); Waldenfels (1989).

54 Vgl. Gombrich (1978); Gombrich (1994); Arnheim (1972); Arnheim (1978); Gauthier (1982); Kaemmerling (1979).

55 Shapiro (1970); Shapiro (1973).

56 Vgl. Berger (1992), S. 87. Solche Darlegungen kranken u. a. daran, daß sie die hermeneutische Wut des Verstehens (Hörisch, 1988) einem semiotisch differenzten Medium schlicht aufpfropfen. Es gibt ernsthafte Argumente dafür, daß im Unterschied zum Lesen von Schrift und Texten Bilder nicht gelesen, sondern nur erkannt werden können.

57 Zur Kritik der Hermeneutik vgl. auch Reck (1991 d), S. 240–252.

bildenden Künste folgende Einsichten. 'Medium' bedingt, setzt voraus und impliziert:

- intersubjektiv verwirklichte und extern vergegenständlichte Symbolisierungen;
- die Encodierung und Decodierung von Signifikanten innerhalb eines spezifisch poetischen Codes (mit hohem Indeterminiertheitsgrad, d. h. einer innovativen Mischung von bekannten und unbekanntem Signifikanten);
- eine gegebene, aber veränderliche Hierarchie innerhalb modellgebender Zeichensysteme in bezug auf ein soziales Gebrauchssystem 'Kunst';
- eine jederzeit strukturell mögliche, d. h. auf die gesamte Systemsphäre bezogene Unterscheidung von Encodierung/Decodierung auf der einen und modellgebenden Systemen auf der anderen Seite;
- das Treffen dieser Unterscheidung nach kommunikationstheoretischen Regeln, wobei unter 'Kommunikation' verstanden wird eine möglicherweise spannungsvolle, prinzipiell aber unverbrüchliche Einheit zwischen Sender und Empfänger; der Verweiszusammenhang spielt sich so ein, daß dem Empfänger die Intention des Mitteilens-Wollens des Senders ebenso bewußt ist wie dem Sender dieses Intentionalitätswissen des Rezipienten; der eine weiß jeweils um die vom anderen gewußte Intentionalität.

8. Kunstgeschichte und Künste

Die Determinanten künstlerischer Zeichensysteme sind komplex, die Generalisierung der Aspekte in einem einzigen Medium 'Bild' unbefriedigend. Die generalisierende Rede belegt, daß eine strukturelle Medientheorie eine Variante der philosophischen Ontologie darstellt, die prinzipiell von einer überzeitlichen, als allgemein angesehenen Begriffsvorstellung des Bildes ausgegangen ist. Das wirkliche Bild wird dabei, wie in der Hermeneutik Gadamerischer Prägung⁵¹, zu einem sich nur auf die eigene Anschaulichkeit beziehenden metaphorischen Ausdruck oder gar zu einer von allen Kontexten abgeschotteten Struktur der Selbstbezeichnung.⁵² Die Unterscheidung gemäß differenter Determinanten tritt meist hinter phänomenalen⁵³, strukturalen⁵⁴ oder formal-semiotischen⁵⁵ Überlegungen zurück, deren methodologische Ausrichtung eher territorial und statisch, nicht dynamisch konzipiert ist. Es ergeht dann etwa eine Stereotypen bildende Rede vom statischen Medium der Bilder, der Augenblickslosigkeit der Gemälde, der Insistenz ihrer körperlichen Präsenz als dem genuinen Medium ihrer ikonischen Macht, der Funktion einer Verinnerlichung der Welt, die einem menschlichen Bedürfnis entsprechen soll.⁵⁶ Die Hermeneutik⁵⁷ ist selbstwidersprüchlich angelegt und begnügt sich in letzter Instanz mit einer von jedem Einzelbild ausgehenden Selbstbeschreibung der formalen Eigenheiten im Namen einer

paradox erst im Schweigen zu sich selbst kommenden Form von Anschaulichkeit. Diese nie begründete Insistenz auf Singularität führt dazu, daß viele in vielem alles beliebige sehen können. Das Bild wird so zur medialen Bestätigung der es konstituierenden Ausdrücke instrumentalisiert. Daß Bilder erst in Kontexten faktisch und lebendig realisiert werden und das Medium des Bildes nicht seine syntaktisch organisierte Form, sondern seine Form die Aktivierung pragmatischer Kommunikation ist, wird wegen einer nicht unberechtigten, aber zu pauschalen Ablehnung jeder funktionalistischen Betrachtung der Kunst⁵⁸ übersehen.

Welche Kategorien von Medialität werden in der bisherigen Beschreibung der Kunst und Kunstgeschichte überhaupt verwendet? Dazu können vier Thesen formuliert werden: 1. Alle Theoriebildung der Kunstgeschichte ist durchweg konnotiert mit Archaik, Handwerk, Entäußerungsontologie, romantischer Genialität und humanistischen Persönlichkeitsidealen. Dazu gehört das Insistieren auf der gleichzeitigen körperlichen Anwesenheit von Werk und Betrachter sowie, damit evident verbunden, die latent bis manifest apokalyptische Denunzierung aller Verflüchtigungstechniken und immateriellen Informationsflüsse, die als Absentierungs- und nicht als Anwesenheitsmedien interpretiert werden.⁵⁹ 2. Die Tendenz der Kunst gerade im 20. Jahrhundert ist eine radikale und permanente Ausweitung der künstlerischen Stoffe, wodurch Form zum Medium und Material wird. 3. Die mediale Durchdringung der Form ist einsehbar nur, wenn Kunst als Meta-Diskurs ausgezeichnet wird – aber nicht auf der Ebene der Materialität. 4. In der Kunst ist die medientheoretisch bedeutsame Fernanwesenheit nichts anderes als die Internationalisierung von Anspruchsniveau, diskursiven Standards, Auftragskonkurrenz und Prestige-Öffentlichkeit, wobei die Strategien des visuellen Operierens sowie ein zunehmend technisch-operatives Bild-Ingenieurstum die Konstruktion plausibel anschaulicher Verbindlichkeiten nach medialen Prozeßfaktoren variabel halten. Kunst erweist sich gerade in der Gegenwart als eine dem antiken Kairos-Modell vergleichbare Fähigkeit zur Rhetorisierung der Ausdruckssprache.⁶⁰ Symbolische Formen sind immer Medien der Vermittlung diesseits aller Substanzen und Ontologien.⁶¹

58 Als Beispiel: Busch [1987].

59 In aller intendierten und methodologisch auch realen Fortschrittlichkeit hält selbst Belting [1995], S. 170, an diesem Modell fest.

60 Buchheim [1986], bes. S. 94 ff.; in ganz anderer Perspektive ist mehrfach beobachtet worden, daß die Kunst des 20. Jahrhunderts der Ästhetik der Antike nicht nur näher steht als den gesamten Bemühungen der Zwischenzeiten, sondern ihr praktisch homolog ist; vgl. Grassi [1979].

61 Vgl. Cassirer [1953], Bd. 1, S. 6 ff.

62 Vgl. Lavin [1992], S. 17.

63 Zielinski [1993], S. 23.

64 Warnke [1986], S. 21.

Der für kunsthistorische Theoriebildung schier unüberwindliche Hang zur Gegenstandsreferentialität – die objektiviert und nicht interpretativ behauptet wird – ist dasjenige Moment, das eine medientheoretische Selbstreflexion der Kunstgeschichte und ein Gewahrwerden ihrer intrinsischen Produktivität für die Paradigmatik der visuellen Kultur und der technischen Bilder verhindert. Zwar ist der Status von Absichtserklärungen zwischen abstraktem Wunsch und Forschungspostulat schwer zu bestimmen. Dennoch scheint es mir nicht illegitim, postulatorische Äußerungen im Sinne von diagnostischen Zeugenschaften auch als analytische Komponenten der Branche zu werten. Wenn Lavin dafür plädiert⁶², Kunstgeschichte als Studium von Bildbedeutungen zu verstehen und damit als Teil einer Ikonographie zu werten, der sich kein vom Menschen je erschaffenes Bild entziehen könne, dann privilegiert er offensichtlich diejenige Bildkontrolle, welche die ästhetische Versuchsung und Intensität durch nachschaffende Erfahrungen auf eine vorab geordnete Ontologie gegenständlicher Propositionen verpflichtet. Kunstgeschichte als Inhaltsdeutung ohne Wissenschaft von den spezifischen visuellen Form-Dynamiken muß natürlich an der Zeitstruktur nicht nur der technischen Massenmedien, sondern auch der elektronischen Kunst scheitern. Die zu erarbeitende Perspektive einer intrinsisch-medientheoretischen Reflexion der Kunstgeschichte läßt sich dagegen in etwa so pointieren:

„Was Paik und Abe mit ihrem audiovisuellen Synthesizer schon vor zwei Dekaden noch mit videographischen Mitteln realisierten, nämlich die dialogische Herstellung von visuellen Kompositionen nach primär musikalischen Gesichtspunkten, hat sich seltsamerweise in der Computeranimation eher wieder zurückentwickelt bzw. fließt noch wenig in sie als ästhetisches Produktionsprinzip ein: die Ablösung vom einzelnen Bild, vom Gemälde als dominanter Referenzfläche, als kunsthistorischem Paradigma schlechthin, hin zum Modus des Zeitbildes, zur elektronischen Vision der Relationen, der Verbindungen und Trennungen, der Komposition komplexer Zeitstrukturen, deren Erfahrung uns real verwehrt oder noch ganz unbekannt ist.“⁶³

1986 hatte Warnke noch festgestellt, zwar könne das Fach Kunstgeschichte wissenschaftlich, methodisch und personell den Ausgriff auf Medienwissenschaften und deren Gegenstände – von der Trivialkunst über Fotografie und neue Medien bis zu den Massenmedien als den Regulierungsapparaten des gesellschaftlich Imaginären – nicht verkraften, müsse aber dennoch einsehen, daß sie überlebensfähig einzig durch diese Ausweitung sein könne.⁶⁴ 1992 scheint Warnke diesen Anspruch preisgegeben zu haben.

*„Die neuen visuellen Massenmedien, welche die Aufgabe der handwerklichen Bildproduktion in den modernen Demokratien übernehmen, arbeiten mit zahlreichen Motiven, Rezepten und Techniken, mit denen schon die alten Künste erfolgreich gewesen waren. Im Sinne eine rigorosen Aufklärung mag man bedauern, daß die politische Meinungsbildung noch immer weniger mit Hilfe diskursiver Argumente als mit Hilfe visuelle Inszenierungen oder optischer Reizwerte ausgebildet wird, so daß von dem gegenwärtigen System als einer 'Telekratie' gesprochen wurde. Vielleicht aber ist man den Bedürfnissen der Menschen näher, wenn man vorurteilsfrei untersucht, warum sie sich sinnlich vor Augen führenden Argumentationen zugänglicher zeigen als rational ausgeklügelten Sätzen“.*⁶⁵

9. Diskurs und Zeichen. Zur Mediatisierung der visuellen Kommunikation

Kunst ist durch ihre Diskurse bestimmt. Die Kunstgeschichte ist nicht der einzige, aber ein wesentlicher Diskurs der Kunst. Er hat die Musealisierungskonzeptionen des 18. und 19. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmt. Die Praxis der Kunst hat sich am ästhetischen Absolutismus der Musealisierung, der ästhetischen Vollendung und Transformation der Geschichte ausgerichtet. Kunstgeschichte schreibt in der intrinsischen Imagination der Kunst die Chrono-Linearität des Museumsgedankens fort. Kunstgeschichte ist also auch ein Medium, ein Rahmen für einen sachlich unhaltbaren, faktisch aber äußerst erfolgreichen westlichen Universalismus der Kunstgeschichte.⁶⁶ Für diese konstituiert Medienfeindlichkeit das angestammte eigene Terrain, an dessen Grenze sich die internen Regeln legitimieren und reproduzieren. Selbst in den fortgeschrittensten Positionen⁶⁷ bleibt Medientheorie ein mittlerweile auf andere abgewälztes Postulat für eine durch die Kunstgeschichte absichtsvoll dissoziierte Gobalthorie visueller Kultur. Dazu reicht die schiere Behauptung, Mediengeschichte und Kunstgeschichte bildeten, wenn auch einstweilen, verschiedene Disziplinen, weil sie verschiedene Themen hätten.⁶⁸ Das Werk wird auf seine je präzente Einzelgestalt als stilbildende Monade reduziert. Der kunstgeschichtliche Medienbegriff wird auf seine biologischen und physikalischen Komponenten verkürzt. Mediale

65 Warnke (1992), S. 28.

66 Vgl. dazu und im folgenden: Belting (1995), S. 7–13, 164–171.

67 Belting (1986); Warnke (1986).

68 Belting (1995), S. 12.

69 Ein lehrreiches jüngeres Beispiel einer Ikonographie der technischen Medien ohne medientheoretische Konklusion und Implikation ist Severin (1994).

70 Jameson (1994), S. 177.

71 Vgl. Warnke (1987), S. 15 ff.

Kunst wird beschrieben nur in bezug auf die Fragen der Manipulation von Kontaktmaterie. Wenn Medientheorie auf Fragen der Technik und Kommunikation reduziert und Kunst dem Feld des exemplarisch Schönen und Wahren überschrieben wird, dann beraubt sich die Kunstgeschichte in dem Maße, wie sie Medientheorie als Beschreibung der neuen technischen Medien konzipiert und auslagert, der notwendigen Einsicht in ihre eigenen vielfältigen und komplex verästelten medientechnologischen, medienhistorischen und medientheoretischen Grundlagen. Eine umfassende Bildgeschichte und Theorie der visuellen Kommunikation ist in der aktuellen Kunstgeschichte von einem wissenschaftlichen Bewußtsein weiter entfernt denn je. Visuelle Kommunikation wird parallel dazu und im Handumdrehen selber zur theoriefähigen Domäne einer wachsenden künstlerischen Praxis, die keine Probleme hat mit der experimentellen Ankoppelung des Kunstprozesses an Kommunikations- und Informationstechnologien der jeweils neuesten Geräte- und Programmgenerationen. Kunstwissenschaftliche Darstellungen des Verhältnisses von Kunst und Technik, die Kunst einzig als Praxis der ikonographischen Motivverwendung ernst nehmen⁶⁹, zielen am Problemfeld weit vorbei. Medien sind materielle Modellierungen von Kultursystemen sowohl auf der realen wie der symbolischen und der imaginären Ebene.

„Weil die Kultur materiell geworden ist, vermögen wir heute zu begreifen, daß sie in ihren Strukturen und Funktionen schon immer materiell oder materialistisch gewesen ist. Für diese Entdeckung besitzen wir ‘Postzeitgenossen’ ein Wort – das den älteren Sprachgebrauch, in dem von Gattungen und Formen die Rede war, ersetzt hat –, und das ist natürlich das Wort Medium und insbesondere dessen Plural Medien, das drei relativ unterscheidbare Signale in sich vereint: das einer Kunstform oder einer speziellen Form künstlerischer Produktion, das Signal einer bestimmten Technologie, die generell um einen zentralen Apparat oder eine Maschine organisiert ist, und schließlich das Signal einer gesellschaftlichen Institution.“⁷⁰

Erst eine medienhistorische Methode der Bildanalyse differenziert die phänomenale Unüberbrückbarkeit von Sprache und Bild. Die Autonomisierung der Kunst, die auf jede Abbildfunktion verzichtet hat, hat die Autonomisierung ihrer Medien zur historischen Voraussetzung.⁷¹ Bilder gibt es ohne Form und Stoff, ohne Gestaltgebung, nicht. Verstofflichungen sind an bestimmte mediale Gesetzlichkeiten gebunden. Im strikten Sinne gibt es ‘das Bild’ nur als Denkraum einer strukturalen Vereinheitlichung dessen, was an Determinanten immer eine Mischung von veränderlichen und unveränderlichen Faktoren darstellt. Dafür ist der Begriff eines dynamischen und je spe-

zifischen Zusammenspiels der Aktanten von Greimas (1966) ebenso brauchbar wie der Begriff der Ausdruckssubstanz, in der Hjelmslev (1953) Ausdruck und Inhalt, die bei de Saussure getrennten 'signifiant' und 'signifié', vereinheitlicht. Sowohl für Inhalt wie für Ausdruck ist eine formale und substantielle Fundierung anzunehmen. Kunst als Zeichensystem ist nicht Wirklichkeit, sondern wird wahrnehmbar gegenständlich, indem sich substantielle Komponenten und formale Dispositionen als Ausdruck und Inhalt vorübergehend zu einer Einheit zusammenfinden. Diese Einheit kann als Medium bezeichnet werden.

Medium und Zeichen müssen deutlicher als in der folgenden Äußerung unterscheidbar bleiben.

„Bild und Zeichen sind laut Husserl keine Zutaten, die eine Außenwelt der Dinge verdoppeln, sondern Medien, in denen die Wirklichkeit selber sich auf spezifische Weise darstellt, und sei es in der Form widersinniger bzw. unsinniger Bedeutungen.“⁷²

Das heißt zunächst wenig mehr als daß 'Medium' immer ein System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen ist, wobei dieses System den produzierten Zeichenprozessen bestimmte gleichbleibende Beschränkungen auferlegt. Diese formale Definition wird erst dann substantiell, wenn bereichsspezifisch Medienbegriffe differenziert werden. *Im Hinblick auf die formale Charakterisierung sind für die bildenden Künste der codebezogene, der technologische und der kulturelle Medienbegriff die entscheidenden Distinktionskategorien.*

Der codebezogene Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach Regeln, mit Hilfe derer Benutzer bei der Zeichenherstellung den Botschaften Zeichenträger, bei der Rezeption den Zeichenträgern Botschaften zuordnen.

Der technologische Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach den technischen Mitteln, die bei der Herstellung von Zeichenprozessen zur Bearbeitung und Spezifizierung der Kontaktmaterie eingesetzt werden, durch welche die physische Verbindung zwischen dem Produktionsorgan des Senders und dem Rezeptionsorgan des Empfängers hergestellt wird.

Der kulturelle Medienbegriff schließlich charakterisiert die Zeichensysteme nach dem Zweck der zu übermittelnden Botschaften gemäß der Differenzierung von Textsorten, Gattungen und rhetorischen Topoi.

Der für bildende Künste entscheidende Medienbegriff fragt also primär nach dem Zweck der Botschaften und nach den Eigenheiten des künstlerischen

⁷² Waldenfels (1989), S. 333.

Kommunikationsprozesses. Die in den üblichen kunstgeschichtlichen Methoden davon isolierte Betrachtung zur Sphäre des Sinns und der Bedeutung reduziert diesen Prozeß auf eine mehr oder weniger monologische Rolle eines atomisierten Autors. Bedeutung kann dagegen als Intentionalität, nämlich als durch Zeichen gefügte Vergegenständlichung/Wirkung nur kommunikativ verstanden werden, egal, ob die künstlerische Einheit zufällig oder motiviert, konventionalisiert oder innovationsfixiert zustandegekommen ist.

10. Kurzes Fazit, Ausblick: Kunst, Theorie, Alltagskultur, Medienprozesse

Die Provokation technischer Medien wirkt im Feld der bildenden Künste in eine doppelte Richtung. Sie zielt auf eine Künstlichkeit der Technikgesellschaft, die das Symbolische der Kultur radikal prägt und deren Archive und Speicher verändert hat. Die ästhetische Dimension des Alltagslebens verbindet über zahlreiche Kommunikationstechnologien Wissenschaft mit kulturellen Rhetoriken, die auch als instrumentalisierte nicht mehr ins Selektionsmuster präntendierter Hochkultur passen. Damit ist das zweite Moment einer Irritation benannt: nicht nur ist unklar, was unter die Sachverhalte 'Kunst' zu fassen ist, wenn Kunstwerke immer schneller auf Kontexte einer raffiniert stilisierten Lebenswelt treffen, welche Kunst als Design behandelt. Da sich die diskursive Semantik langsamer ändert als die Produktionstechnologien und das soziale Instrumentarium der kommunikativen Symbolmodellierung, erscheint eine die bisherigen Hintergrundannahmen subjektiver Souveränität und autonomer Persönlichkeitskultur unreflektiert verwendende Theorie der Kunst weder als Materie der Kunstproduktion geeignet, noch als Kategoriengerüst für die Untersuchung ihrer Rezeption. Um so hartnäckiger allerdings wird an der Fiktion der Kunst-Autonomie durch Abwertung der Alltagsästhetik festgehalten. Medientechnologien haben die gesamte Kultur, bildende Künste wie Alltag, nachhaltig verändert und eine normative Selektion monolithisch kulturfähiger Symbole faktisch unmöglich gemacht. Medientheorie läßt sich entsprechend nicht aus der Verlängerung der Kunsttheorie, der Wissenschaft von ihrer Geschichte oder aus der ästhetischen Theorie herleiten. Sie verweist vielmehr insistent auf die diesen zugrundeliegenden, lange unbemerkt gebliebenen Probleme. Verkürzt laufen diese auf eine Abkoppelung der Kunst als Text von der Kunst als Symbolsystem hinaus. Traditionelle Kunstgeschichte kapituliert deshalb nicht nur vor den neuen technischen Medien, sondern erfährt an deren Reflektion ein Unge-nügen gegenüber ihren eigenen Phänomen-Bestimmungen. Nur so ist zu verstehen, daß Kunstgeschichte immer wieder abstrakt für Medienanalysen plädiert und sich dennoch zunehmend auf die Ikonographie und Herme-

neutik vortechnischer Bilder beschränkt. Sie wendet ihre Kategorien als Text-erfassung des Visuellen an. Viele Phänomene des Visuellen hat sie, parallel zur neuzeitlichen Konstitution der Kunst im Medium des identifizierenden und disziplinierenden Sehens, in die banale Kultur des Gemeinen abgedrängt. Ihre Theorie hat dennoch immer wieder beansprucht, für die Erschließung des Sehens einen zentralen Platz innerhalb der Mediengeschichten der neuzeitlichen Episteme einnehmen zu können. Nach ihrer Überzeugung versammeln sich die wesentlichen Bildungs-Diskurse im Bannkreis einer selbstreferentiellen Ästhetik singulärer Kunstwerke, gelesen als Wissenschaft ihrer historischen Entstehung, deren Geltung allerdings nie im Medium der Technikgeschichte, sondern nur als deren singuläre Exklusion verstanden wird. Diesen Platz einer zentralisierenden Interpretation der Episteme und der Ästhetik nehmen heute die technischen Medien, insgesamt die visuelle Kultur, inklusive einer darin marginalisierten Kunst, ein. Methodische Konsequenzen eines Einbezugs von Apparate-Analysen und dezidiert subjektiv-narrativen Poetiken wären in dieser Hinsicht aufschlußreich zu behandeln und zu bekräftigen.⁷³ An ihnen lassen sich die Sprache des Imaginären, die Dynamik der Wünsche, die Funktionslogik des Symbolischen, die Konstruktionsprinzipien des Realen ausgezeichnet studieren. Kunstgeschichte, die den Anspruch preisgegeben hat, zur wesentlichen Wissenschaft der Bilder werden zu können, ist in diesem Prozeß zur Quellenforschung einerseits, zur Moralthologie des erzieherischen Scheins und des Guten im Bild der schönen Seele für habituell gebildete Individuen andererseits verkommen. Ein Streit um die Methodologien der Kunstgeschichte ist nie wirklich geführt worden. Es rächt sich die zu lange gepflegte Ausgrenzung von semiotischen, strukturalistischen, visuell-kommunikativen, apparate-, technik- und diskurstheoretischen Methoden. Dieser Sachverhalt wird parallel zur kunst-externen Explosion neuer Bildtechnologien verstärkt. Nicht die Kunst, aber die Kunstgeschichte zieht sich auf Begriffskonzepte zurück, die sichtlich vortechnischen Residualitäten huldigen.

Kunst ist jedoch nicht definierbar über die Theorie der Wahrnehmung, die Theorie des Schönen, die Stofflichkeit ihrer Gegenstände, die Hierarchie von Themen, die Instrumentalität einer moralisch-ästhetischen Zweckhaftigkeit, die Gebote von Information und Kommunikation. Das, was eine Definition sein kann, ist, was über solche Instrumentalisierungen hinauschießt, ein Rest. Dieser Rest ist, was aktiv im Medium Bild als Mediatisierung der bildenden Künste prozessiert. Des Bildes Dynamik ist weder ontologisch noch

73 Vgl. Zielinski (1989); Baudry (1980 a); Baudry (1980 b); Comolli (1971/2); Comolli (1980); für eine bewußt die individuellen, situativen Erzählungen integrierende Methodologie vgl. Ulmer (1993).

nominalistisch faßbar. Kunstgeschichte im medialen Kontext und eine Mediengeschichte der bildenden Künste können doppelt bestimmt werden: sie reflektieren jeweils konkurrentielle und oppositionelle Modellierungen der kognitiven und sensuellen Dominanzhierarchien von visuellen Erklärungs- und Erkenntnisansprüchen der Welt im Medium des Symbolischen wie des Imaginären. Und sie stellen zwei der wichtigsten Schnittstellen von 'cross-cultural'-Transformationsbewegungen dar, die ihrerseits einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis der Mediengeschichte der bildenden Künste im Medium visueller Kommunikation bilden.

1 Es handelt sich um Alexander J. Seiler, einen renommierten Dokumentarfilmer und notorischen, d. h. allzeit wissenssicheren und gutmeinenden Altlinken. Als Mitherausgeber des inzwischen eingestellten, ursprünglich mit der Zusicherung der Publikation von Texten ohne redaktionelle Eingriffe angetretenen Periodikums „Einspruch. Zeitschrift der Autoren“ für 'alle, die etwas zu sagen haben und es zu formulieren wissen', schrieb Seiler im April 1991 eine postume Feier Max Frischs aus, zu der jeder eine Kommentierung seiner Lieblingsstelle aus dem Frischschen Œuvre beisteuern durfte. Meine Antwort war eine grundsätzliche Kritik an der gerade durch Max Frisch bis hin zu schäbigen Gefolgschaftsritualen bewußt und aufwendig organisierten Figur des selbsternannten intellektuellen und moralischen Mahners, einer ebenso individuellen wie absoluten Wissensinstanz. Ich bestritt grundsätzlich die Kompetenz des Autors und Literaten in Sachen Gesellschaftskritik, moralisierender Weltbetrachtung und sinndeutender Volkserziehung. Der Schriftsteller als Wirklichkeitstheoretiker ist eine ebenso anmaßende wie obsolete Figur nicht geworden, sondern immer schon gewesen. Seiler beschied mir daraufhin, dergleichen Texte würden bei ihnen umstandslos im Archiv abgelegt und in der Abteilung intellektuelle Fehlleistungen „entsorgt“; er empfahl mir – als ob ich nicht gerade dagegen argumentiert hätte –, bescheiden und folgsam in die Schule des ach so beflissenen und integren und aufrechten und sensiblen und klugen Max Frisch zu gehen. Der Hinweis auf die Entsorgungsmöglichkeiten von Dissidenten in den Archiven freier, linker Zeitschriften halte ich für einen generellen Hinweis auf die faschistoide Kippfigur alt- wie neulinker Lagermentalität, als die sich schnell konkretisiert, was unterm Zeichen der gesellschaftsverändernden Solidarität faktisch mittels Konformitätssicherung nach innen durchgesetzt worden ist. Die – je nach Störfall – problemlos auch auf der Linken benutzte Sprache aus dem Wörterbuch des Unmenschen ist die Lackmusprobe auf die Resistenzfähigkeit und Radikalität des Denkens, dessen Qualitäten nicht mit sinn-verbindlichen Haltungen oder suchend empfindsamen Meinungen beizukommen ist. Vor diesem Hintergrund halte ich es nicht für zufällig, sondern absichtsvoll, daß Seiler im nachhinein meine Kritik der Autorschaft als legitimierenden Freipaß zum Diebstahl der Arbeit ihm Mißliebiger interpretiert. Bemerkenswert für einen Dokumentarfilmer ist nicht nur der moralfreie Umgang mit dem Referenzproblem des Realen, sondern auch die Tatsache, daß es dem Linken im vorgeblich unverseuchten Territorium offenbar nur heimlich gestattet ist, bei den von ihm Denunzierten zu lernen.

Photo-Theorie und Techno-Imagination

1. Beispiele und Verweise

Urheberrecht der Bilder oder der Dinge?

Im März 1989 fotografiere ich in Istanbul, gleich neben der Haya Sophia, einen Straßen-Verkaufs-Stand mit imitierten, oder besser: gefälschten Lacoste-Artikeln. Diesen und die zugehörigen, einfallsreichen, offenkundig selbstgebastelten, von mir ebenfalls fotografierten Anzeigetafeln verarbeite ich in einer Kontextbetrachtung über triviale Prunkgebärden und semiotisches Imaginationsbewußtsein in der industriellen Alltagskultur. Diese kleine Fallstudie über Kulturtransport, Hybridbildungen, aber auch zum Verhältnis von Globalität und Lokalität in der Weltgesellschaft der inszenierten Waren-Spektakel und Zeichentheater wird publiziert als Teil der Ausstellung und des Kataloges „Imitationen. Zwischen Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen“ (Museum für Gestaltung Zürich, 1989/90). Die Schweizerische Urheberrechtsgesellschaft „Pro Litteris“, deren Mitglied ich bin, legt im Sommer 1993 ihre aus einem Vereinsblatt hervorgegangene, nun mit größeren Absichten und einigen ästhetischen Bemühungen ausgestattete Zeitschrift „Gazzetta“ mit einer Nummer zum Thema „Original/Reproduktion“ vor. Wie für eine Urheberrechtsgesellschaft zu erwarten, wird darin ein endloses Loblied auf den Künstler als Autor, auf das Werk als das nichtberührbar Originale gesungen. Bebildert wurde die „Gazzetta“ 6/93 (Nr. 13) mit zahlreichen Photographien aus dem Katalog „Imitationen“ sowie einer anderen Publikation des Züricher Museums für Gestaltung: „Mit Picasso macht man Kasso. Kunst und Kunstwelt im Comic“ (1990) – ohne jeglichen Verweis auf deren Herkunft. Unter den Abbildungen fand ich auch einen Ausschnitt aus einer meiner beiden Photographien. Der Abdruck zeigte nur noch eine aus dem Kontext völlig sinnwidrig – Barthes würde sagen: als naturalisierende Mystifikation – isolierte einzelne Anpreisungstafel des Istanbuler „Lacoste“-Händlers. Abgesehen davon, daß der Redakteur der Zeitschrift¹ die Kenntnis dessen, was er so vehement bekämpft, in Zürich primär durch unsere Präsentation der Fälschungen dieser Wahrheiten erlangen konnte, was übrigens exakt Thema meiner Lacoste-Geschichte gewesen

ist, abgesehen davon, daß das Originale und Originäre zuletzt immer eine speziell codierte Ebene des Umgangs mit dem Gefälschten darstellt, abgesehen davon hatte die Urheberrechtsgesellschaft weder bei den Autoren noch beim Museum um Erlaubnis für die Verwendung der von uns zusammengetragenen Bilder angefragt, noch in irgendeiner Form dies im Impressum ausgewiesen. Telefonate und ein Briefwechsel zwischen der Pro Litteris und dem Züricher Museum für Gestaltung folgten. Reaktion seitens der „Pro Litteris“ zunächst: große Zerknirschtheit und Beschämung. Der Briefwechsel erbrachte – und darum geht es hier – eine etwas angespannte Argumentation, deren inhaltliche Pointe hier beizubringen ist, weil sie eine neue, ziemlich atemberaubende Bildtheorie vorschlägt. Gerechtfertigt wird der ja gerade von Vereinigungen wie „VG Wort und Bild“ oder „Pro Litteris“ unerbittlich gehandete unstatthafte Eingriff, der aus Bildern einzelne Fragmente nimmt und außerhalb der Intentionen des Bildurhebers zu neuen Aussagen fügt, also: dekontextualisiert und damit strategisch gegen die Position des Urhebers ausreizt, legitimiert wird die Bildretusche, die aus einer Aussage ein Rührstück macht, ein inhaltsloses Reiz-Bild, folgendermaßen: „Die Photographie von Hans Ulrich Reck ist wohl verwendet, jedoch nicht verändert oder verfälscht worden. Denn am herauskopierten Bild der „Lacoste-Tafel“ hat Herr Reck kein Urheberrecht, und da von seinem Photo nichts anderes verwendet wurde, ist es streng genommen auch nicht verändert worden“ (Brief von Ernst Hefti an Martin Heller vom Museum für Gestaltung Zürich, 7. Oktober 1993). Das bedeutet: Bilder sind Dinge, Dinge sind autonom. Die Dinge haben das Urheberrecht an den Bildern, die nichts weiter sind als Verdoppelungen der Dinge durch die sie zeigenden Apparate. Letztlich ist also das Bild als Beraubung und Heteronomisierung der Autarkie der Dinge anzusehen. Wie holt man bei Dingen ein Urheberrecht ein? Sind Dinge Bilder und Bilder immer Dinge, dann ist gerade die Bilderwelt das Wirkliche aller Sachverhalte, welche die Welt darstellen. Jede Proposition ist dann ein den Dingen geschuldetes Bild. Bilder darf dann nur machen, wer mit den Dingen eine Liebesbeziehung eingehen kann. Bilder rechtfertigen sich durch den Liebesdienst an den Dingen, die sind. Dieser Vorschlag zur Revision der Bildtheorie ist in der Tat revolutionär. Er verläßt das platonische Paradigma der zwei Welten, durch welches die konkrete Welt aus dem Reich der Ideen als verzerrende und zur Wahrheit unfähige, sowohl realitäts- wie bildunberechtigte, verbannt wird. Und er bricht mit dem Noema der Präsenz, dem Moment des Realen, weil die Bilder weder Referenzen der Dinge noch Simulakren der durch die Apparate erfaßten Oberflächenstruktur sind, sondern eben die Dinge selbst.

Augenhöhlen und Wunden

Wim Wenders motiviert in seinem Film „Bis ans Ende der Welt“ (1991) die Notwendigkeit des Sehens mit zwei Denkfiguren: der unendlichen, durch keinerlei Willensakt zu stoppenden Introspektion einerseits und der technischen Innervierung/Stimulierung von Sehorganen/Sehvorgängen im Gehirn Blinder andererseits. Die Stimulation kommt durch eine parallele Encodierung, durch eine fixierende Spurensicherung zustande: Eine Kamera registriert, was der Kameramann sieht, als Bild, ein Enzephalogramm seiner Gehirnaktivität zeichnet auf, was die Codierung des Sehens neuronal aktiviert. Letzteres registriert über das Bild hinaus den Akt des Sehens. Da Sehen letztlich ein neuronaler Vorgang ist, wenn auch ungeheuer komplex, kann Sehen intra-neuronal stimuliert werden. Beide Denkfiguren zehren noch von der Metaphorik des Seelenbegriffs des 19. Jahrhunderts: vom Einzeichnen von Spuren des Wirklichen in die Bahnen der Erinnerung und von der Decodierung der abwesenden Bedeutungen in den Texturen des Wunderblocks. Ein Computer koordiniert im sekundären Rezeptionsvorgang das Bildersehen mit der Gesamtformation der Hirnströme, die aus dem Kopf des Kameramanns, der nun Betrachter seiner Bilder ist, zusammen mit den Bildern der blinden Person übermittelt werden. Anzumerken ist, daß diese Person natürlich eine Mutter ist und die Mutter als Sachwalterin des Hörens und der Stimme der Bildermacht beraubt worden ist, damit sie zuletzt als Instanz der Schrift den obsessiven und turbulenten Bilderflüssen die Grenzen setzt, welche die Menschen aus dem Bilderbann zur kontrollierenden Vernunft befreit. Sehen lernen bedeutet im Kontext von Wenders Film die Anwendung einer asketischen, innerlichen Konzentrationsfähigkeit. Das Bild ist in Wenders Konzeption nur oberflächlich ein wirkliches Problem. Bilder werden zu Problemen als Wunden, als gefährdete Körper. Daß nicht wir die Bilder, sondern die Bilder uns träumen, sich in unseren Körpern ihres eigenen vergewissern, wird deutlich, wenn wir an einem „punctum“, einem Nichtreduzierbaren, Nichtzubewältigenden erschrecken. Mit dem Entsetzen des Zeigens der Wunde als mit einem Schläge offenbar werdender heimlicher Text derjenigen Bilder, deren Idealität aus dem Verschweigen der Wunden hervorgeht, arbeitet konzeptuell die New Yorker Künstlerin Matuschka, die nach einer durch Krebs und medizinische Diagnose erzwungenen Brustamputation ihren partiell zerstörten, im übrigen schmerzlich intakten Körper bewußt als Zerstörung des zerstörten Leibs, als Beschreibung seiner ihn konstituierenden Wunde zeigt – an der Grenze zur Ästhetisierung des Nicht-Ästhetisierbaren demonstriert sie an sich selbst nicht das Bild ihres Körpers, sondern die Körperlüge der Bilder, welche Vergänglichkeit und Hinfälligkeit nicht zeigen mögen. Der Schock entsteht nicht in erster Linie aus dem Blick auf die Metonymie des schönen und partiell zerstörten Körpers, nicht nur

daraus, daß die Wunde an die Stelle des Körpers tritt, sondern, tiefer und nachhaltiger, aus einer den Metastasen des Körpers und der Bilder entspringenden Wucherung des nicht-präsentischen Sehens, das alle Bilder einer ebenso gewaltsamen wie unausweichlichen medialen Selbstsetzung verdächtig: ist denn nicht Schönheit auf Dauer immer unausweichlich? Metastasen der Bilder – Abwesenheit des Realen: Ist nicht gerade dieses Schöne pervers, da die Bilder alle Gewalt tilgen, die ihnen zu Grunde liegt? Ist nicht der Versuch, etwas nicht zu beschönigen, um die Wunde zu zeigen, rettungslos verloren gegenüber dem ex negativo angetriebenen Sog des Schönen? Ist nicht das Bild immer schon auf dem Sprung, seinen Widerpart – das Eingedenken seiner perversen Struktur durch Offenlegung des Häßlichen – aufzulösen? Gegen Wenders gesagt: Die Blindheit der Blinden ist eine geringe gegenüber den Ausmaßen, in denen das Sichtbare Blindheit erzeugt. Mit der Photographie entsteht historisch und ästhetisch das Problem, daß gerade die naturalistischen Bilder eine Schutzschicht zwischen die Wahrnehmung und die Wirklichkeit schieben. Die vordergründig wahrheitsgetreue Wiedergabe des Wirklichen tendiert besonders effektiv dazu, der Erinnerung das Wirkliche zu rauben und mit dessen Spur auch jene selbst zu tilgen.

Das Bild zeigt nicht das Reale, sondern die Referenz

Die Vermutung, ästhetische Erfahrung werde durch neue Technologien verformt oder gar zerstört, ist eine Konstante der Geschichte der Einbildungskraft und der Bildsysteme. Sie wird auf jedem Niveau als Hinsicht auf unbekannte Bildformen und noch nicht selbstverständliche technische Prozesse zugleich neu und als Furcht vor dem Neuen aktualisiert. Die vordem triumphale Selbstermächtigung symbolisch ausdrucksstarker Bilder weicht einer Angst, daß alles an Wirklichkeit verschwinde und der Kultur verlorengehe, was sich in ihr (ihrem Begriff, Konzept, Feld) als verbindlicher Lebensentwurf durchgesetzt habe. Im Techno-Imaginären wird offensichtlich, daß solche Wirklichkeit keine objektiv bedeutsame ist, sondern eine symbolisch-bedeutungsintentional geformte. Was auf dem Spiel steht ist nicht die Wirklichkeit, sondern unser Verständnis von ihr. Nicht die Kindheit oder die Psychologie verschwinden, die Kunst oder die universalen ästhetischen Codes, der Geschmack und die Verbindlichkeit, die sichere Weltsicht und die Utopie, die Kritikfähigkeit und Kommunikation, die Wahrnehmungsdifferenzierung und Aufklärung, Sitte und Geschmack, sondern unsere kulturell unbefriedigenden Begriffe und Konzepte. Das Verschwinden des Wirklichen ist eine Metapher für das versuchsweise Verstehen der Tauglichkeit oder Untauglichkeit unserer semantischen Konstruktionen.

Photographie als Diagramm, nicht als Analogon

Bildwahrnehmung ist ebenso eine Konstruktion wie die Passivität suggerierende Aufzeichnung eines Bildes im analogischen, physiko-chemischen Prozeß. Dagegen stellt der digitale Code des Computers ein basales Alphabet zur Verfügung, das unterschiedlichsten Zwecken dient. Sprache, Klang, Schrift, Bilder, Grafiken können durch dieselben Noeme und Lexeme erzeugt werden. Die ästhetisch unterschiedenen Medien (Künste, Sparten) sind aus der Sicht des Computers immer inter-mediale Schnittstellen. Das hat aber nur mit dem Datenprozeß, nicht mit ihrer Bedeutung zu tun. *Der Computer zeigt nämlich entschieden, daß nicht die Produktions-, sondern die Rezeptionsästhetik die Bedeutung festlegt.* Hybrid- und Hyper-Medien – deren techno-logische von der strategischen Verfahrensseite genau unterschieden werden muß – sind lineare Fortsetzungen der Digitalisierung des generierenden Alphabets, rein technische und noch keine ästhetischen Formen. Die neuen Ästhetiken der Virtualität können auch analytisch gelesen werden: VR ist die Generierung eines Wirklichkeitsmodells. Sie gründet auf einem Modell des Wirklichen, das als Datensatz dem user zur Verfügung gestellt wird. Interaktivität heißt zunächst nicht mehr als Apparategebrauch eines inter-medial geöffneten, hybridisierbaren und für verschiedene Nachfragen offenen Werkzeugkastens.

Dialektik der Rettung

Photographie ist, nicht nur nach Barthes, der Triumph der Temporalisierung im Medium der Stilllegung der Zeit. Ein Moment Realität wird zum Bild eingefroren. Das Bild ist das Einfrieren dieser, also einer vergangenen, entwindenden Zeit. Älteste Praktiken der Rettung des Menschen in den Driften unbegreiflicher Naturereignisse operierten mit seinem Abbild: Statuetten aus Terrakotta mit Weizen sollten den Toten auf seiner post-vitalen Reise nähren. Diese in-effigie-Technik hat sich verselbständigt. Anthropologische Nützlichkeit wurde zunehmend aus der Herstellung der Bilder ausgeschlossen. Die Referenzlosigkeit der Bilder wird für das photo-graphische Bild zur Form der Zeit. Nicht erst kinematographisch realisierte Vorstellungen von der Zeitreise suggerieren die Vorstellung der Zeit als eine Art sampling. Zeit ist ein ästhetischer Code, der die Kultur als System von revivals und remakes, die Kulturgeschichte als Arsenal und Lexikon für Anverwandlung und Auswahl von Stilisierungstechniken und Attitüden, für Selbst-Design jeder Art behandelt. Dieser ästhetische Code als horizontale Vergleichsgültigung oder Vergleich-Wertung der Objekte ist strukturell im photographischen Bild vorgeprägt, weil sein Objektivismus alle Dinge gleichermaßen prägt und alles Gegebene rückhaltlos ins Licht des Existierens und Vorzeigens, in die Nähe des triumphalen Blicks rückt.

Daß die Bilder die Referenz zeigen, fixiert den Triumph der Zeit als Bildrealität eigener Art: die Realität des So-ist-es-Gewesen ist ihrerseits referenzlos, so daß das Allerrealste im Schein des Bildes untergeht. Das meint die Unvermeidlichkeit der Schönheit noch im Angesicht des schlimmsten, photographisch gezeigten Grauens, und die Unfähigkeit der Photographie zu moralischer Erschütterung, läuternder Erziehung. Der Objektivismus der Photographie ist die unvermeidliche, lineare Fortsetzung der mathematischen, zentral-perspektivischen Einrichtung des Bildraums. Bändigung der Natur, Distanzierung vom Subjekt, Inszenierung der Erscheinung der Bildzeichen als Theater des Wirklichen erzeugen eine obsessive Gier nach Realismus, welche durch die naturalismussteigernden technischen Bildregistaturen befriedigt wird. Die Körper der Betrachter sind Subjekte dieser nach antizipierenden Technologien drängenden Wünschen und gleichzeitig Körper der Wünsche, welche die Bilder in sie einschreiben. Die identisch illusionierende Verwandlung der Körper in Bildschein steht aber nicht allein im szientistischen Kontext der Neuzeit, verweist nicht nur als Moment der Apparatisierung (und Instantaneisierung) des Handelns auf die zunehmende Automatisierung subjektfern sich herstellender Zeichenkomplexe. Das photographierte Objekt ist, semiotisch analysiert, sein eigenes Modell: es ist, was es exemplifiziert. Es „ist“ autographisch Zeichen und zugleich allographisch Zeigen der Referenz. Allographisch, weil es zugleich unmöglich ist, die Bilder nicht zu reflektieren, und unmöglich, sie zu interpretieren, weil sie wegen ihrer körperlich realistischen Objektivität der körperneutralisierenden Hermeneutik widerstehen, die insgesamt als moralische Kunst der Rede gegen einen verstummten Körper umschrieben werden kann. Im Zeichen der Photographie imitiert die Natur die Kunst, nicht umgekehrt. Photographien der Surrealisten belegen das: subjektfrei sich einzeichnende Monstrositäten aus einem obskuren Wunschraum, Schrift und Schreiben des Unklaren und Unbewußten zugleich. Die Photographie kann interpretiert werden als Versuch, die Verzerrung der Wahrnehmung durch den Körper, d. h. die listige subjekttheoretische Differenz des Subjekts gegen die übermächtigen Objekte, über die sich nicht mehr verfügen läßt, auszuschalten. Spätestens die bewegten Bilder, Kinematographie und Film, entwickeln eine Resistenzkraft gegen Begriffe, weil die Bilder selber zunehmend Begriffsmontagen, wenn auch in einem nicht-kategorialen Sinne, sein können. Die Bewegung der Bilder kann durch Begriffe immer weniger eingeholt werden. Aus dieser Sicht ist die neue, digitale Photographie ein im Grunde reaktionärer Versuch, die auf einen sprachlos gemachten Körper direkt einwirkenden Bilder in den mathematischen Raum der ein-eindeutigen Lokalisierbarkeit der elementaren Bildmomente – hier: der Datengenerierung –, und damit in die begriffliche und subjektivitätstheoretisch souveräne Interpretationsmacht der Neuzeit einzu-

rücken, um die „Interpretationsresistenz der schnellen Bilder“ (Hans Ulrich Gumbrecht) zu verhindern, mindestens zu zügeln. In ihnen spricht nämlich ein anderer Körper. Er ist im Zeichen der sinnkontrollierenden Hermeneutik verschwiegen und diszipliniert worden. In den Zeichenspektakeln der technischen Bilder hat er – gegenkulturell zum Kunstbegriff – einen wirkungsvollen Ausdruck gefunden. Technische Bilder sind deshalb aus der Sicht des Kunstwerkes semantische Konfliktgrößen, Störfälle einer allegorisch verengten Ästhetik. Die Phantasmagorien der massenkulturellen Imagination haben gegen das etablierte System der Künste und ihrer Theorien das künstlerische Prinzip der Deregulierung gewissermaßen von Natur aus verinnerlicht. Deshalb ist die Potentialität der Kunst – nicht als Werk, aber als Strategie und Diskurs – gerade diesen technischen Systemen eingeschrieben.

Dekonstruktion

Menschen erkennen Dinge über Zeichen, da sie Dinge, um sie wahrnehmen und interpretieren zu können, in Semiophoren und Symbole verwandeln müssen. Die Behauptung des Rechts der Dinge ist ein innerästhetisches Postulat. Bildteile als Dinge, Referenz als autopoietische Substanz zu behandeln, ist ein Verfahren der Dekonstruktion der Bilder im Namen der Dinge. Was meint Dekonstruktion? Offenbar eine Praxis der Bilder selbst, nicht nur eine diskursive Verschiebung. Es geht um die Verschiebung etablierter Bedeutungen. Dekonstruktion versucht, den Gegenstand einer Lektüre (Text, Bild) so zu öffnen, daß sie mit dem bezeichneten Sinn die Bedingungen des Bezeichnens zeigt. Dieser sekundäre Sinn liest die Bilder nicht als Referenzen, sondern hinsichtlich der Apparaturen, die sie erzeugen. *Der Kulturwandel der Technik-Gesellschaft kann als Verschiebung der Symbole für Dinge auf die Logik der Apparate beschrieben werden, welche die Zeichenmodelle für diesen sekundären Sinn generieren.* Deshalb ist nicht das Referenz-, sondern das Kontextproblem bestimmend. Baudrillards Vermutung, die Sondierung des Simulacrums bezeuge eine Realität, welche ihr eigenes Modell oder ihre Replik geworden sei, geht dagegen noch von einer Referenztheorie aus: auch wenn die Zeichenrelation nicht mehr in der Referenz besteht, kann doch die Behauptung der Referenzlosigkeit der Zeichen nur aufgestellt werden im Hinblick auf das Denken dieser Relation. Dekonstruktion meint aber einen neuen Blick. Er trifft auf eine heterogene Situation. Die heterogenen Elemente eines Ganzen, eines Bildes etwa, in dem heterogene visuelle Elemente nichts anderes sind als singuläre Dinge, bilden eine Wirklichkeit, die nicht homogen ist. Dekonstruktion ist eine Methode und ein Realismus-Prinzip: interne Zerlegung des Realen, Symbolischen und Imaginären.

Was bedeutet das für „Kunst“?

Mukarovsky und die Kunstauffassung des Prager Strukturalismus fassen das Kunstwerk als komplexes Zeichen auf. Das Kunstwerk strukturiert außer-ästhetische Funktionen zu einem Ensemble. Das durch das Kunstwerk gebildete Ganze, die Montage des Heterogenen, die Verbindung der Mannigfaltigkeiten der Welt, die Synthese der Vielfältigkeit des Realen ordnen die außerästhetischen Funktionen durch die ästhetische Binnenfunktion der Kunst. Die ästhetische Funktion kann begriffen werden als Faktor, der die Muster der Verarbeitung unserer alltäglichen Welterfahrung erschüttert. Die „Macht der Bilder“ ist ein symbolischer Ausdruck für das Reflexiv-Werden dieser Wahrnehmung. Ästhetische Funktion ist die jeweils komplexitätssteigernde Einführung eines neuen Signifikanten in etablierte Codes, eines neuen Codes in bekannte Codes usw. Kunst entwickelt sich als Differenz zu herrschenden Normen. Das tut sie aber nicht durch Referenz oder Bezeichnung, sondern durch Verweis auf sich selbst. Durch den Selbstverweis eröffnet das Kunstwerk einen Prozeß, in welchem der Bezug zur Realität kommunizierbar wird. Nicht das Bezeichnete und die Angemessenheit der Bilder gegenüber den Dingen ist das entscheidende, sondern der Vorgang des Bezeichnens selbst. Es ist die Autonomie des Kunstwerks, die seinen Realismus ermöglicht. Mukarovsky spricht von einer „semantischen Geste“, in und mit welcher das Kunstwerk auf seine dynamische Struktur verweist. Das Kunstwerk ist energetisch, es verbindet die verschiedenen Differenzleistungen – Differenz zur gewöhnlichen Wahrnehmung oder der Wahrnehmung erster Stufe, Differenz zu etablierten Normen, Differenz zur bisherigen Entwicklung ästhetischer Strukturen – durch jeweilige Verflechtungen dieser Funktionen. Die Einheit des Kunstwerks ist eine Einheit in Bewegung. Die ästhetischen Codes bedürfen eines Störfaktors, weil andernfalls Wahrnehmung leerlaufen würde. Sich einklinkende Wahrnehmung entsteht durch Reibungen am Rätselhaften der Werke und Bilder. Barthes meinte, daß solche Störfaktoren – das „punctum“ der Bilder – subjektiv, diskret, zerstreut und unwillkürlich entstünden. Aber die Singularität der Bilder ist auf einer sekundären Ebene – der Organisation des Kunstmarktes, der Rezeption, der Institutionen, des Diskurses, der Zirkulationsmedien der Bilder – gerade die Konfiguration einer generellen Erwartung an ästhetische Funktionen. Funktionen sind nie singular, sondern immer relational. Roland Barthes Photo-Theorie – die hier nicht erörtert wird – läßt sich mit demselben Recht, das Barthes gegenüber seinen Bildern beansprucht – nämlich: daß ich mich auf seine Bilder nur einlassen kann, insofern es seine und nicht meine, also andere Bilder sind –, nicht nur als reine Präsenz des „Da-ist-nun-nur-noch-als-dieses-photographische-Bild-was-damals-real-gewesen-ist-und-deshalb-jetzt-das-Reale-des-Damals-als-Bild-Ist“ lesen, sondern auch als Beschreibung der

Bildbeschreibungen Barthes durch eine Theorie, die mittels Barthes ihre begriffliche Signifikanz und Kohärenz realisiert, auch wenn diese von der heterogenen Singularität des Bildes ausgehen. Dieses Heterogene ist das Unreduzierbare. Der Störfall der Bilder ist das Unabsichtliche, die Markierung einer radikalen Andersheit. Diese Andersheit ist bestimmend, insofern sie im Werk nicht gegenwärtig ist. Bilder entfalten ihre Wirkungen im Modus der Abwesenheit. Das gilt auch für Photographien. Barthes wollte das nicht sehen, und konnte es wegen der libidinös vollkommen tabuisierenden Affinität zu dem einen und einzigen Photobild, um das es ihm geht, nicht anerkennen. Das Bild zeigt Barthes Mutter als junges Mädchen vor seiner Geburt, als aus seiner Sicht schon intim zu ihm sprechende, sich selber transgressiv und projektiv entwerfende Mutter, deutbar wohl auch als sich enthüllendes Geheimnis des Lebens wie der Bilder.

Intermedialität und Metaphorik

Digitale Photographie findet produktionslogisch nicht mehr gegenüber einem Wirklichen, sondern auf dem Bildschirm statt. Das Computer-Display zeigt einen Stapel von Oberflächen, welche Registraturen von Kommandos sind, metaphorisch aber immer noch als Fenster gelten. Displays verweisen auf Displays. Dem photographischen Bild, das über den Scanner auf die Bildschirmoberfläche transportiert wird, wohnt kein physikalisch-chemischer Widerstand, keine Eigenmaterialität gegen post-produktionelle Eingriffe mehr inne. Es hat gewissermaßen keine wirkliche Natur als Bild mehr. Gewiß konnte das photographische Bild immer schon manipuliert werden, weil sein Zustandekommen eine Manipulation von Geräten, Bildträgern und Flüssigkeiten von Grund auf bedingt, weshalb die Photographie als juristisches Beweismittel – im Unterschied zur Video-Sequenz als passiv getreue elektromagnetische Signal-Registratur (und gewiß auch wegen der Komplexitätserwartung gegenüber der Nicht-Manipulierbarkeit sich bewegender Dinge in bewegten Sequenzen) – nicht zugelassen ist. Für die digitale Photographie macht der Ausdruck Manipulation keinen Sinn mehr. Das Reale ist hier nur noch ein Zwischenstadium in der Programmierung von Daten, die deshalb noch von realen Objekten, vergegenständlichten Vorbildern ausgehen, weil das für die Modellierung der Datenmasken aktuell noch einfacher ist. Oder anders gesagt: wegen der Phantasie-Insuffizienz der Programmierer und weil die simulierenden Systeme Modellvorgaben (das Simulierte des Simulierens) brauchen, die sich nicht aus sich selbst heraus erzeugen können. Strukturell notwendig ist das aber nach einer umfassenden Modellverzeichnung auf Dauer nicht mehr. Die Postproduktion fällt schon heute in immer mehr Bereichen mit der Bildgenerierung zusammen. Es ist das Symbolische (Programm), das ins Imaginäre (Bild) nicht allein eingreift, sondern dieses

aus seiner Technologie hervorgehen läßt. Unvermeidlich, daß die Technisierung des Imaginären, welche die physische Binnendifferenz des bisherigen photographischen Bildes ablöst, imaginative und metaphorische Auswirkungen auf den Umgang mit der Computertechnologie zu zeitigen beginnt. Bisher hatte man den Computer bildhaft in die symbolischen Kontexte der Schrift integriert. Man sprach zur Orientierung der Benutzeroberflächen von Kompaß, Netz, Film, Bibliothek etc. Neuerdings versucht Luis Serra, computergestützte Multi-Media-Arbeiten durch die Kamera-Metapher zu erhellen. Das Interface zwischen Nutzer und Computer sei ein Sehen, eine Art Positionieren einer Kamera auf einem Objekt und ein Bewegen dieser Kamera im Hinblick auf dieses Objekt. Datenerzeugung und -fixierung wird zum techno-imaginativen Problem der Unbestechlichkeit eines des Vergessens unfähigen Auges. Die wachsende Komplexität der technischen Zivilisation sprengt zusammen mit den exponentiell ansteigenden Datenmengen jedes Maß menschlicher Verarbeitungsfähigkeit. Die technische Implementierung von Gedächtnisfunktionen, die auf die Mechanisierung des Erinnerns hinwirken, kann jedoch durchaus den paradoxen Effekt haben, daß die von Archivierungstechniken freigesetzten Menschen das anthropologische Privileg des Vergessenkönnens gegenüber den von ihnen subsidiär instrumentalisierten Maschinen, gewissermaßen auf dem höchsten artifiziellen Niveau außengesteuerter Artefakte, wieder erringen könnten. Das Systemgedächtnis als visuelle Metapher des digitalisierten Imaginären verwandelt das, was bisher Theorie oder Ontologie des Bildes genannt worden ist. Es wird aus Referenzbezügen und -vermutungen herausgesprengt und zu einer Strategie gemacht, die sich weder durch Objektivität noch Realismus, sondern durch gesteigerte Selektivität und beschleunigte Eingriffsmöglichkeiten auszeichnet. Die Willkürlichkeit der Bilderzeugung als Datenbearbeitung zeigt, daß das Bild eine phantomatische Maschine mit dem Effekt einer gesteigerten Irrealisierung menschlichen Selbstempfindens geworden ist. Wenn die zu uns sprechenden Personen der Werbung reine Rechen-Phantome sind, dann wird das Bild bestimmbar als diejenige Menge von konfigurierten Daten, deren Bildhaftigkeit durch Ausnutzung der naturgeschichtlichen Wahrnehmungsbedingungen, d. h. der Lücken und Schwächen unserer Wahrnehmung, zustandekommt. Das assoziative Denken des Alltags wird technisch reproduzierbar als Selektivitätszwang an den Schalterpulten der datenprozessierenden Medien. Deren Leistung würde ich als grundsätzlich intermediale schon deshalb bestimmen, weil sie immer als Transformatoren der Daten, nicht als Produzenten oder Arrangeure ihres Erscheinens angesprochen werden müssen. Dabei wird „Bild“ zu einem problematischen Ausdruck, der nicht mehr die visuellen Analogien oder Lichtmetaphern des Sehens und Zeigens, sondern die wechselbezüglichen Transformationen des Realen

ins Symbolische und ins Imaginäre sowie Denken als Differenz beschreibt. Wie kann dann noch von „Bild“ gesprochen werden? Macht dieser Ausdruck im hier geschilderten Kontext noch Sinn? Ist er nicht mißverständlich und unbrauchbar geworden? Müssen wir die Geschichte des Bildes auch kategorial endgültig verabschieden? Welche Chancen hat ein Reflexivwerden der Bildtheorie heute? Zur Unmöglichkeit und zur Kontinuität des Bildes zwei als symmetrische Gegengewichte aufgebaute, heuristische Überlegungen (2. und 3. Abschnitt), die durchaus als idealtypisch übertreibende Argumentationsfiguren gelesen werden können.

2. Wird alles ganz anders? Ein Exposé zur Unmöglichkeit des Bildes

Die Technologien des photographischen Bildes werden sich weiterhin beschleunigt und radikal wandeln. Das erzeugt nicht nur neue Probleme für Kunst und Ästhetik, Rezeption und Imagination, sondern wird auch die konzeptuelle Semantik verändern, mit der das photographische Bild als wesentlichste Innovation der visuellen Produktion seit der Renaissance ausgezeichnet worden ist. Die Topologie der technischen Imagination ist nicht länger durch die noematisch-repräsentationelle Theorie geprägt, sondern durch elektronische Prozesse. Das digitale Bild und die digitale Kamera, CD-Photographie sowie die Möglichkeiten reversibler und variabler strategischer Nach-Bearbeitungen des in Daten erfaßten Bildes verändern Praxis wie Theorie gleichermaßen. Von 'Bild' im Sinne von Ikonizität und einem Denotations-, Repräsentations- und Signifikationsprozeß kann nicht mehr bruchlos geredet werden. Der Signifikationsprozeß ist wesentlich durch die Manipulation von Rezeption und kommunikationsstrategischen Überarbeitungen geprägt. Das photographische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial. Nicht nur die Werbung, auch andere Bereiche der visuellen Kultur sind zunehmend von technologischen Bildeingriffen geprägt, für die Ästhetik und Erkenntnistheorie bisher noch keine angemessenen Modelle entwickelt haben. Auch in der Gegenwartskunst hat die Photographie ein vielgliedriges Antlitz: von der Skulptur über Multi-Media bis zur intermedialen Photographie erweist sich, daß Photographie nicht naturwissenschaftlich oder technologisch, sondern semiotisch-konzeptuell, künstlerisch-poetisch, mithin generell durch gestalterisches Entwicklungsdenken und Methodologie, als Prozeß und nicht als Medium begründet ist.

Digitales 'over-dubbing' beschönigt – nicht zu selten, nicht zu gering. Realismusansprüche des photo-technischen Bildes werden zunehmend aus der Grammatik der Photo-Graphie ausgegliedert und dem Zugriff des Photogenen unterworfen. Neue Techniken verändern regelmäßig nicht allein die Qualität des künstlerischen Materials, sondern auch seine Begrifflichkeit.

Eine zeitgenössisch angemessene Reflektion des Photo-Bildes muß deshalb die künstlerischen Experimente und Positionen der 80er Jahre mit medientheoretisch akzentuierten, methodisch erweiterten Bild-Reflexionen verknüpfen. Neue Technologien ermöglichen Komplexitätssteigerungen und die Multiplikation von Schnittstellen. Kompatibel damit erweisen sich Methoden des Verstehens in der Beobachtung eines Zuwachses an intermedialer Bildproduktion. Das photographische Bild, einst als wie immer bestimmtes Zeugnis repräsentierter Realität verstanden, wird zum archivalischen Rohmaterial, zum Fundus beliebiger Ästhetisierungen. Damit kehrt sich die Zeitstruktur um: die bisherige Ontologie des photographischen Bildes anerkennt als dessen Kernpunkt die Je-Momentaneität punktueller Zeugenschaft, d. h. die Gegenwärtigkeit des Vergangenen, genauer: die Präsenz der damaligen Gegenwärtigkeit. Das photographische Rohmaterial heutiger technischer Bild-Ästhetiken dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft Ausgerichteten. Damit wird die dereinst vergehende Zukunft zur ontologischen Repräsentation einer sich im Vergehen auflösenden Gegenwärtigkeit. Das Präsentische unterwirft sich dem Gestus des Übergangs. Vergangenes erscheint als minimalisierte Verschiebung, Rest-Widerstand des Erinnerns. Die Bilder zerstören sich wechselseitig durch ihre Präsenz. Ihre Bedingung ist ihr Verschwinden, das in Permanenz gesetzt ist.

Die Verwendung des photographischen Bildes in zeitgenössischen Gestaltungsprozessen kann deshalb prinzipiell nicht mehr auf den archaisch-handwerklichen Bereich beschränkt werden. Dennoch darf die ästhetische Kernstruktur der Photographie – Reproduzierbarkeit, Möglichkeiten von willkürlich aus Rezeptionsperspektiven abgeleiteten Montagen im Sinne von André Malraux' 'musée imaginaire' – weiterhin als für bildnerische Methoden unverzichtbar gelten, ist doch die Grundeinheit der Photo-Grammatik nicht das Einzelbild, sondern die Relation zwischen zwei Bildern, die Verwiesenheit und der intra-visuelle Kombinationsprozeß.

Wieweit kann die medientheoretische Eigenständigkeit der photographischen Bilder an der Schwelle zur totalen Digitalisierung weiter behauptet werden? Was bedeutet sie für Aktualisierungen des bildnerischen Denkens? Gibt es einen privilegierten, in der heutigen Situation erst konsequent sichtbar werdenden Bezug des photographischen Bildes zum ästhetischen Denken und entwerfenden Handeln? Was können wir von der photo-technischen Reflexion über Text und Kontext, was über die Tatsache lernen, daß Bildmedien heute alle auch als Zwischenprozesse, Halbfabrikate und zeichenstrategische Typologien benutzt werden können?

Das photo-technische Bild kann heute nicht mehr bloß durch Handwerk ausgezeichnet oder in bloßer Theorie gedacht werden. Es ist mit künstlerischen

Prozessen verflochten, die auf je neuer Synergiestufe Handwerk und Theorie, Technologie und Erkenntnis verbinden. Das photographische Bild wird zum Denkbild innerhalb multi-medialer Kunst.

3. Bleibt alles gleich? Allgemeine theoretische Erörterungen zur Kontinuität des Bildes

Photographie heißt, wörtlich: Lichtschrift, photographieren: Lichtschreiben. Nicht „Literature“, sondern „Lighterature“. Jedes Bild, das durch Licht geschrieben wird, ist eine Photographie. Das bewegte Lichtbild geht in das Bewegungsschreiben ein, in die Kinematographie; die Projektion des Lichtbildes behandelt den Bildträger als diaphane, durchscheinende Ebene. Die Montage der Lichtbilder ist die Multivision. Das Licht ist die Bedingung der Farben wie des Sehens der Dinge. Daß Dinge erscheinen können, gründet nicht in den Dingen, sondern in der Möglichkeit des Erscheinen-Könnens. Das Phänomenale der Dinge ist, was dem Menschen als Wirkliches erscheinen kann. Nicht Substanzen, sondern Akzidentielles und Singuläres. Mediatisiertes, nicht Unverstelltes, Vermitteltes, nicht Unvermitteltes passieren die naturgeschichtlich gesetzten Wahrnehmungsbedingungen menschlicher Weltkenntnis. Das Phänomenale der Dinge aber ist nicht ohne Licht. Daß Dinge Phänomene werden können, liegt nicht nur an ihnen selbst, sondern in der Beschaffenheit des Phänomenalen. Als begrifflicher, nicht als ontologischer Ausdruck für diese Beschaffenheit darf der Begriff des Phänomenalität-Sein-Könnens (Georg Picht) beansprucht werden. Das Phänomenalität-Sein-Können der Dinge verweist auf die Qualität des Lichtes. Visuelle Philosophien, die das menschliche Schicksal mittels Offenbarungsevidenzen begründen, sind licht-affine Theorien. Die Grundlagenkraft des Christentums für unsere Kultur ist eine licht-magische und nicht zuletzt wegen ihres Lichtbewußtseins erfolgreich geworden. Die Theologie der Medien – die einen nicht geringen Teil der gegenwärtig einschlägigen Medientheorie ausmacht – darf nicht nur ideologisch gelesen werden – z. B. hinsichtlich der Jungfrauenzeugung und Leibüberwindung im Cyberspace. Sie hat darüberhinaus eine materielle Grundlage in der technologischen und techno-imaginären Fortsetzung der unersättlichen Begeisterung an der aus dem Unendlichen, dem perspektivischen Allmacht-Auge Gottes herrührenden retinalen Phantasmagorie ikonischer Blickreize. Nicht verwunderlich, daß, neben Ärzten und Chemikern, so viele Theologen an der Entwicklung der Registratur des Lichtschreibens, des „photo-graphieins“, beteiligt gewesen sind, von den lichtbesessenen Verwandlungswissenschaftlern der alchemistischen Laboratorien bis zu paradigmatischen Erfindergestalten des 19. Jahrhunderts wie W.H. Fox Talbot (erstes Negativverfahren, die Kalotypie oder Talbotypie,

1841) oder H. Goodwin (Entdeckung von Zelluloid als Träger der lichtempfindlichen Schicht 1861). In der Photographie kommt – einer tiefen Überzeugung von Praktikern, Theoretikern, Nutzern zufolge – das energetische Wesen der Dinge unverhüllt und ihrer wahren Natur gemäß zur Erscheinung.

Das Christentum ist eine photo-gene Kultur. An ihrem mythologischen Beginn steht die „vera ikona“ [vera icon], die erste und zuletzt einzig unbedingte Photographie, die überhaupt Bestand haben kann: das Antlitz Christi, in ein Tuch eingeschrieben an einer Stelle des Passionsweges. In dieser Mythologie ist bereits gesetzt, daß jedes mediale Bild Geltung nur haben darf durch die Ausblendung, Neutralisierung oder Tilgung der Vermittlung und des Bewußtseins seiner medialen Prägung. Der Einsatz der „verae ikonae“, welche die Kunst aus dem Zerfall der Metaphysik hervorgehen ließ und ihr, eher revanchistisch als kompensations-theoretisch, die Wahrheit und deren Zeigen aufbürdete, bindet das Kunstwerk nachhaltig und paradox gerade nicht an Schau- und Bildlust – die nur trickreiche Machtfelder einfallender Behauptungen darstellen –, sondern an eine bilderstürmerische Vernichtungsmaschine, die sich zuweilen „Bild“, zuweilen „Kunst“ nannte.

Photographie ist die lichtgeschriebene Spur des Wesentlichen aller Dinge, die als Bilder unserer Kultur erscheinen. Das auf einen Bildgrund oder durch einen diaphanen Bildträger geworfene Bild ist immer Verkörperung, genauer: Verstofflichung durch Veranschaulichung des Lichts. Jedes Bild ist eine Szenoprojektion von Licht, die Referenz des Bildes demnach eine Szenographie. Lichtschreiben ist vom Kern her immer inter-medial, zwischen den Bildern, Referenzen, Medien und Aussagen liegend. Insofern die Technik des Laserlichtes mathematisch diskrete Datensätze abrufte und über Modulatoren deren Wahrnehmungsäquivalente re-aktiviert, ist beides – die Abtastung des digitalisierten Basismaterials und die Re-Analogisierung seiner Transformation auf einem durch ästhetische Intention bestimmten Sinneskanal – ein Prozeß der Encodierung und Decodierung von Photographien. Musik auf CDs müßte strenggenommen als ein hörbar gemachter Bildprozeß analysiert werden.

Photographie als Medium jedenfalls kann nur szenisch gedacht werden. Das Bild ist nicht bloß ikonisch, sondern auch indexikalisch und intermedial, weshalb man auch von Bildräumen spricht. Die Theorie des photographischen Bildes kann nicht vergessen, daß sie eine Theorie von in szeno-projektiven Rahmen verstofflichten Licht-Schreibereien ist. Da zu den medialen Eigenheiten, den wesentlichen, nicht-arbiträren Attributen der Einsatz von Apparaten gehört, ist die Theorie des Lichtschreibens auch eine Theorie des Techno-Imaginären: Vermittlung von Natur und Sinnen an den Schnitt-

stellen von Apparaten und Wahrnehmungsorganen. Damit erweist sich die Photographie als Schlüsselmedium aller technischen Bildgenerierung. *Sie ist zugleich ein projektives und ein rekonstruktives Medium.*

Projektiv besetzt sie den Kern aller Techno-Imagination. Spätere Errungenschaften sind Modifikationen dieses Sachverhaltes. Was spätestens mit der digitalen Photographie sich ändert, ist zwar nicht das Lichtschreiben, die Registratur von im Medium des Lichtes modulierten Wellen, wohl aber, und dies grundsätzlich, die bisher unbeirrbar solcher Bildregistratur zugeschriebene Ikonizität der Bilder. Die meisten der bisher einigermaßen prominent gewordenen Photo-Theorien rechnen wie selbstverständlich mit dieser Qualität des Ikonischen. Die entsprechenden Photo-Theorien situieren sich alle innerhalb der unhintergehbaren photo-theoretischen und techno-imaginären Urszene, nämlich Platons Höhle. Die Theorie des Simulakrums oder gar die Ausschaltung einer noematischen Referenz zugunsten einer Registratur des momentanen „Damals-als-es-so-gewesen-Ist“, die Absorption des Realen als des Simulacrums der Zeit im Mortifikations- und Stilllegungsapparat des Photo-Bildes: sie alle haben dieses ikonische Phantasma des Bildes vorschnell für dessen ganzes angesehen. Damit ist es im digitalen Zeitalter gewiß vorbei: Bilder sind nicht mehr ikonisch, wenn sie in diskrete Elemente und diese in digitale Daten umgewandelt werden. Wäre das Bild ausschließlich ikonisch definierbar, dann könnte man heute nicht mehr von der Photographie sprechen, müßte ihr Verschwinden, ihre Agonie und ihr Ende beschwören. Das photographische Bild tendiert dazu, zu einer multiplen imaginativen Projektion zu werden. Es definiert sich vom Wunschbild her. Über Scanner und Komputationen sind alle Bildelemente beliebig veränderbar, verformbar, modulierbar und mit anderen montierbar, so daß die Ikonizität des Bildes nur noch in der Vorleistung einer möglichst vollkommenen visuellen Archivierung des Realen bestehen kann. Die Bildgenerierung ist keine Registratur mehr. Sie erlaubt nicht länger Assoziationen des Spiegeln, passiven Aufnehmens, sensuellen Verzeichnens, analogischen Beschreibens. Das Bild kann nicht mehr von solchen Metaphern her gedacht werden: es fällt zunehmend mit den Bedingungen und Möglichkeiten seiner Nachbearbeitung zusammen. Tatsächlich wird das Bild zur magischen Projektionsfläche: es ist nicht mehr das Tatsächliche oder Existierende, das in ihm auftaucht, sondern – im perfekten ikonischen Register, wenn wir an die Werbung denken – das Fiktionale und Irreale. Die von den Werbeflächen uns anlächelnden Personen sind phantomatische Homunculi, artifizielle Produkte, die als Verkörperung der durch sie in uns kalkulierten Gefühlsreaktionen fungieren. Ihr phantomatisches Taumeln steht in Korrespondenz zum durch sie geäußerten Verdacht, die seelischen Anmutungen in uns könnten durchaus gewinnreich und ohne seelische Reibungsverluste als maschinelle Vorgänge behandelt wer-

den. Der Schein des Realen ist in Wahrheit – zumindest referenztheoretisch – keinerlei Wirkliches mehr. Ikonizität gibt kein sinnliches Gleichmaß zwischen Bild und Bildreferenz mehr an, sondern gehorcht der Simulation eines phantomatischen Selbstbezugs des Bildes nicht in, sondern nach der strategischen Erzeugung des Abgebildeten durch die Bildmaschine apparativer Post-Produktion.

Rekonstruktiv ist der photo-genetische Prozeß – ob nun chemisch-analog, digital oder postvisuell-manipulativ – gerade deshalb kein Prozeß der Manipulation mehr. Die Apparatisierung des Auges, die Technisierung von Bild-erzeugung, Bildbearbeitung, Bildprojektion und Bildzirkulation zwingen zur Revision der im Zeichen des Ikonischen bisher immer nur zweistellig gedachten Beziehungsstruktur des photographischen Bildes (Zeichen, Bezeichnetes), wobei die Zeit als zusätzliches Moment einzig im Hinblick auf das Überwechseln der Referenz in den Apparat gedacht worden ist. Das maßgebliche Beziehungsgefüge muß heute als mindestens vierstellige Relation begriffen werden muß:

Bild, Apparat, Auge, Licht. Anders gesagt: Zeichen, Technik, Sinnlichkeit, Phänomenalität. Oder: Bild, Referenz, Botschaft, Zeit. Die Photographie kann deshalb von heute aus prinzipiell als intermedial angesehen werden: sie reflektiert die Räume und Zeiten projizierter Phänomenalitäten – für die es im übrigen gleichgültig ist, ob sie als visuelle Metaphern oder als datenbasierte Simulationen zur Erscheinung kommen. Die Photographie verweist immer schon auf technologisch neue Medien, sie wirkt gerade kraft Apparatetechnik plastisch und geht eine intime Beziehung mit den natürlichen und historischen Formen von Wahrnehmung und Wahrnehmungsveränderungen ein. Auch für das techno-imaginäre Zeitalter gilt, daß wir in einer Kultur leben, die eine unerbittliche und unüberbietbare Begeisterung für den Kult des retinalen Bildes entwickelt hat. Unsere Kultur ist eine des Photo-Kultes in genau dem Sinne, wie die Ethnologen vom Cargo-Kult sprechen.

4. Ausblick: Bild als reflexives Zeigen

Wir sehen: es ist nicht eine auf mediale Logik oder technologische Formen abzielende Bildtheorie das Problem der Photographie. Was ist das Problem? Ich vermute in unserem Kontext: es ist immer noch die Provokation der Fragestellung „Kunst“, nun aber nicht mehr in der Weise einer bezweifelten Kunsthaltigkeit der Photographie, sondern der Ansprüche an eine Transformation serieller Massenkommunikation in kunstfähige Bildaussagen. Diese Verwandlung der Dinge in Nobilitierungsmetaphern für die höheren Weihen des Kunstverstehens ist von zwei Seiten her interessant: Kunst ist nicht mehr medial, sondern nur noch prozessual definierbar. Ob handwerk-

lich oder nicht, expressiv-leidend oder strategisch-zynisch, intermedial oder archaisch, romantisch oder postmodern, wahrheitsfanatisch oder semiotisch-artifiziell: Kunst ist ein Verfahren der Generierung neuer Aussagen durch die möglichst offene und ambivalent-vielschichtige Kombination von möglichst wenigen redundanten und deshalb sicher orientierenden Codes mit möglichst vielen, offen determinierten, nicht abschließend festgelegten Zeichen innerhalb neuer Codes, die deswegen irritieren, weil deren neue Signifikanten nicht auf andere, zumal bekannte Signifikanten zurückgeführt werden können. Das ist das eine.

Das andere: Kunst ist ein Verfahren der Dekontextualisierung der Lebenswelt, mit allen damit verbundenen Gefahren, deren wesentlichste wohl ihre eigene Marginalisierung ist. Kunst ist im Hinblick auf ihren sozialwirksamen Diskurs (was natürlich Künstler ebenso gerne übersehen wie die Apologeten einer dogmatischen Auffassung von Kunst als fakturaler Produktion von Kunstwerken) ein unter neuen Gesichtspunkten vollzogenes Re-Design der Massenkommunikation. Insofern ist sie aber zur Verwendung homologer und homogener Medien gezwungen. Kunst muß dann zum techno-imaginativen Verfahren der Dekonstruktion des Techno-Imaginären werden, weil sie andernfalls vom Faktischen gar nicht mehr unterschieden werden kann. Steht die Gewinnung neuer Botschaften im Zentrum, dann kann Kunst nicht mehr durch den Werkbegriff und nicht mehr innerhalb der bisher dominierenden Semantik gedacht werden. Kunst ist nämlich seit der Moderne auch ein Verfahren zur Selbstabwertung ihrer Ansprüche an die Gesellschaft und zur Auto-Komplikation ihrer Zeichenstrategien innerhalb ihrer partikularen Sphäre. Insofern ist ihre Instrumentalisierung Bedingung ihrer Existenz. Kunstausgriffe aufs Leben erscheinen gegenüber dieser Komplikation so trivial wie dieses selbst. Im Zeichen der Kunst als eines selbstreflexiven Verfahrens wird die Spaltung von Kunst und Kunstwerk ein weiteres, nunmehr entscheidendes Mal vollzogen. Wer dagegen Kunst nur noch subjektivitätstheoretisch definiert, als irgendwie geartete Anmutung irgendwelcher Sensibilitäten, der beraubt den Kunstprozeß seiner kommunikativen Voraussetzungen, die gerade nicht im Apriori des Subjektiven oder in der Dogmatik eines nur partikularen Geschmacks bestehen können. Kein Bild ohne Körper. Aber das Kunstwerk ist nicht der Körper der Kunst, sondern die Spur seiner Zugeschriebenheit zu ihr.

Damit ist in einem direkten Durchgang, der andere Theorien nicht referiert, wesentliches bestimmt. Hauptthese ist: „Bild“ ist ein reflexives Konstrukt des Zeigens, Äußerns und Aneignens von Symbolen, deren Form unter der Ansprüchlichkeit des Bildes, unter der in singuläre Konfigurationen umgesetzten Bildhaftigkeit geäußert, wahrgenommen und diskutiert wird. Bild ist eine Kategorie der Selbstdifferenzierung spezifischer Symbolansprüche.

Einfach gesagt: Kunst existiert nur, solange eine Sozietät mit „Kunst“ spezifische und spezifisch rekonstruierbare Ansprüche und Erwartungen verbindet. Das ist aber gerade nicht die Leistung des Kunstwerks, das vielmehr in der singulären Deregulierung und damit spezifischen Reproduktion dieses Feldes besteht, weil Deregulierung der einzige sinnvolle Weg seiner Erweiterung darstellt: Valorisierung des Profanen als „Kunst“. Der soziale Diskurs ist die transzendente Möglichkeitsbedingung der Kunstwerke. Ihre mediale Faktur unterscheidet sie im Hinblick auf die Singularitäten, die sie beanspruchen mögen – gegenüber der generellen Definition des Bildes spielt das keine Rolle. „Bild“ kann nur sein, was im Unterschied zu „Nicht-Bild“ diesen Unterschied als Bild selber reproduziert und realisiert. Wobei dieses innere Festhalten des Unterschieds im begrifflichen Feld sich als Herausbrechen des Metaphorischen aus der Linearität des Diskursiven äußert. Es findet sich hier wie dort in derselben Funktion. Bild ist eine Konstruktionskategorie nicht hinsichtlich des technischen Prozesses und nicht einmal hinsichtlich des Kanals des Visuellen, sondern hinsichtlich des figurativen und nicht-figurativen, also polaren Spannungsgeflechtes des Denkens. Bild ist die innere Differenzierung der Divergenz zwischen Denken und Sprechen. Bild ist damit eine Bedingung der Möglichkeit nicht allein einer depravierten Ästhetikkonzeption (das Geschmackvolle, Schöne oder das bloß sinnlich Zugängliche), sondern des kategorialen Bewußtseins generell. Bild und Kunst sind wesensbestimmende anthropologische und naturgeschichtliche Tatsachen des weltseptischen, mangelbestimmten, wahrnehmungsoffenen, identitätsphilosophisch nicht festgelegten „Augen-Greif-Tieres“ (Aby Warburg) Mensch. Diese Grundtatsache wird durch die je verschiedenen Kontexte (Kulturen, Gesellschaften) als je verschiedene konstruiert. Der Modus der Verschiedenheit ist die Art, wie die strukturelle Gleichheit realisiert wird: anthropologische Determinierung der kulturellen Variabilitäten. Es ist also nicht so, daß die Kulturen ein Universales ausdrücken oder ausbilden. Vielmehr ist es so, daß zu ihrer symbolischen Projektion die Konstruktion des Universalen als eine interne Vermutung der sie bestimmenden Symbole gelten kann. Daraus lassen sich einige Konsequenzen für Photographie und Phototheorie skizzieren.

Jedes Bild ist immer auch eine Metapher für die Angewiesenheit der Begriffe auf Bilder, des Denkens auf Rhetorik. Diese Metapher sichert den Fortgang der Interpretationen bildlicher Gegebenheiten und Ansprüche. Bilder sind Generatoren für die Steigerung des Theoriebedarfs, insofern ihr Gegenstand, nämlich die rhetorisch-metaphorische, bildhaft intermittierende Bewegung des Denkens, nicht durch die kategoriale Vernunft, sondern durch den Prozeß der Metaphernlust und der Abweichungsneugierde bestimmt ist. Da es keinen nicht-kontextbestimmten Fortschritt in der Phototheorie gibt, ist jede

Theorie eine symbolische Strukturierung des durch das photographische Bild und die bisherige Theoriegeschichte angelegten Irritationspotentials. Dabei muß berücksichtigt bleiben, daß jede Phototheorie Ausdruck wie Modellierungsgröße des allgemeinen symbolischen Handelns ist – das gilt für den Materialteil ebenso wie für den Formteil, d. h. für die Sachverhalte wie für die zur Verfügung stehenden Methoden, Erklärungsmuster, Begriffe.

Da wie jede Theorie auch die Photo- und Kunsttheorie banalerweise eine Projektion der ihr passenden Gegenstände ist (Viabilitätsprinzip), ist Theorie keine Beschreibung, sondern eine Strukturierung von Metaphern, in denen theoretische Konfigurationen und Gegenstandsfelder kulturell bereits vorgeformt sind. Jede Bildtheorie erzeugt ihren Gegenstand schon deshalb, weil sie aus dem alle Theorie bestimmenden Mangel hervorgeht; wäre die Welt eine festgefügte, geschlossene Formel und wir in ihr ebenso angemessene wie ausgemessene Wesen, dann gäbe es weder Bilder noch Imagination. Photographie, Photo-Theorie und des Techno-Imaginäre sind durch ihre technische und mediale Apparatur bestimmte Modifikationen spezifischer Kontexte, in denen die Diskurse der Bilder zum Tragen kommen. Es sind die jeweiligen Kontexte, die über die Singularität des Bildes entscheiden; das können sie aber nur, wenn wir für jeden einzelnen bildnerischen Vorgang einen generellen Begriff der symbolischen Handlung und der bildenden Tätigkeiten als bestimmend ansehen.

Mit einer abschließenden Kurzformel plädiere ich für eine unverbrüchliche Einheit von Theorie und Kunst: Bilder und Bildtheorien sind Attraktoren und Transistoren für den Prozeß der Selbstbeschreibung der Phantasie.

1 Vgl. Christian Kortmann, Es gibt kein richtiges Live im falschen. In der Popmusik streitet man über die Verwendung von *Play-back*, in: Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe, Zürich 30. Dezember 2004, S. 34.

2 Bill Grahams postume Autobiographie liefert einem theoretisch sensibilisierten und unvorbelasteten Leser das entscheidende Material sowohl in großen Zusammenhängen wie in den entscheidenden Feinschnitten; vgl. Bill Graham / Robert Greenfield, *Bill Graham presents ... Ein Leben zwischen Rock & Roll*, Frankfurt a. M. 1996, bes. S. 476–510, 622, 635f., 663 ff., 675 ff., 722, 751, 757 ff.

3 Vgl. Kortmann, Anm. 1, 34.

Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells

Benetton's visuelle Kampagnen der 1980er Jahre haben das Authentische auf der Ebene der Objekte erschüttert und der 'hohen Kunst'-Sphäre ein Privileg genommen. Es ist nicht mehr das Werk, sondern die Methode, die darin originär und originell zugleich geworden ist, auch wenn Oliviero Toscani sie zunächst der Kunstsphäre entliehen, doch dann konzeptuell eigenständig transformiert hat. Daß das Authentische aus dem Reich der Massenmedien und dem mainstream der Popmusik in den letzten Jahren restlos verschwunden ist und nicht einmal mehr als Schein vorgespielt wird, markiert einen folgenreichen Einschnitt, der nicht den auf ihre Imago, auf das enteignete Bild reduzierten Stars geschuldet ist, sondern der egozentrischen Entfesselung der zu nahezu jeder Selbstüberlistung bereiten Rezipienten. Alles stimmt, sofern nur der Star als Bild anwesend ist, was wiederum davon abhängt, ob genügend Gläubige unter sich und mit sich sind, die ein Hier und Jetzt als Letztes und Einziges feiern. Es ist wie mit Rom, Santiago de Compostela, Chartres, Tschentschochau und Lourdes. Madonna singt nicht mehr auf der Bühne? Kein Problem, niemand tut das und erwartet das noch: „Es gibt kein richtiges Live im falschen“.¹ Das hätte sich Bill Graham, der in gewisser Weise den Authentizitätsfetisch der Live-Konzerte Mitte der 1960er Jahre erst erfunden hat, nicht träumen lassen.² Denn: „Ob der Star – sei es Britney, Kylie oder Madonna – singen kann oder nicht, ist den Fans im Moment des Live-Erlebens nicht wichtig; er ist für sie da, will angeschaut werden – das ist, was zählt. So verhält es sich ja eigentlich immer bei der Bewunderung von Stars, seit die weiblichen Fans der Beatles ihr Interesse an der Band durch ein ohrenbetäubendes Kreischen bekundeten, das die Musik selbst verschluckte.“³

Die Band muß überhaupt nicht mehr spielen, der Sänger nicht singen. Es reicht die glaubhafte Vortäuschung des Perfekten, sofern alle wirklich real da sind: Kommunion und Liturgie sind allenthalben und so auch hier wichtiger als die 'Kunst'. Authentizität wird eine Frage der Form und der Kontrolle des Repertoires konstitutiver Elemente der Inszenierung. Auch das entscheidet sich aus der Perspektive der Konsumenten und der Rezeption. Daß alles

Spektakel ist, ist relativ neu. Daß es nur noch auf dessen Form⁴ ankommt, markiert eine Mythisierung und Mythologisierung auf erweiterter Stufenleiter. Die Herrschaftsverhältnisse haben sich verdreht, und so herrscht vorerst scheinbar ewiger Karneval⁵, paradox, da auf Abruf nur dauerhaft. Der Star hat sich den von ihm ursprünglich imaginierten und geschaffenen Kriterien ohne Vorbehalt selber zu unterwerfen. Hat er früher sein Leben verloren, wenn er sich dem selbstinduzierten Zwang entziehen wollte, so reicht heute die perfekte Assimilation an das von ihm geschaffene Bild. Ist der Star nichts mehr als die Imitation des Bildes seiner selbst, so wird in rasender Geschwindigkeit das je neu Geschaffene von den Rezipienten auf die echte Assimilation, also die verbürgte Echtheit der Imitation der Imitation verpflichtet, ausgeweitet und reduziert zugleich. In diesem weiten Horizont spielt sich derzeit alle Betrachtung des Authentischen ab, auch das in den bildenden Künsten, die ihrerseits zum – wenn auch immer noch marginalen – Teil der Spektakelinszenierung geworden und qualitativ dem nun entschieden zuzurechnen sind.

Authentizität ist jedoch nicht nur in und gegenüber den Künsten erschüttert, sondern mehr noch durch diese. Das gilt besonders für das in den letzten 50 Jahren (wiederum, im weitesten Sinne, seit dem, was man Pop Art nennen kann) drastisch gewandelte Verhältnis der Künste zu den Medien, zu Gesellschaft, Alltagskultur und Lebenswelt, um konventionelle oder gar altmodische Begriffe zu wählen. Den zahlreichen von dort herrührenden, sie selber radikalisierenden Irritationen, Revokationen und Provokationen ant-

4 Roland Barthes hat die Verschiebung von Sinn auf Form als den Grundmechanismus aller massenkulturell wirksamen Mythologisierungen in der technisierten Alltagskultur herausgearbeitet; vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 96 ff.

5 Vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt a. M. 1987.

6 Vgl. Asger Jorn, *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, Hamburg/Zürich 1987; Asger Jorn, *Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst*, München 1990; zu Jorns Institut für vergleichende Vandalismusforschung und ähnlichen Unternehmungen zur Erkundung der Kreativität des Banalen s. außerdem: Asger Jorn, *Gedanken eines Künstlers*, München 1966.

7 Vgl. dazu Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978; Diederich Diederichsen / Dick Hebdige / Olaph-Dante Marx, *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek bei Hamburg 1983; Walter Hollstein, *Der Untergrund*, Neuwied und Berlin 1969; Rolf Schwendter, *Theorie der Subkultur*, Köln/Berlin 1971.

8 Vgl. Susan Sontag, *Anmerkungen zu 'Camp'*, in: dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a. M. 1982, S. 322 ff.

9 Vgl. Cora Stephan, *Ganz entspannt im Supermarkt. Liebe und Leben im ausgehenden 20. Jahrhundert*, Berlin 1985; Michel Houellebecq, *Die Welt als Supermarkt*, Köln 1999.

10 Vgl. z. B. Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, München 1969; außerdem: Hans Ulrich Reck, *Imitationen. Von der echten Lust am Falschen*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Heft 3/1988, S. 283–290; Jörg Huber / Martin Heller / Hans Ulrich Reck (Hg.), *Imitationen. Nachahmung und Modell. Von >>*

worten die bildenden Künste zunehmend mit Methoden und Praktiken, die nicht mehr auf die körperliche Präsenz des Kunstwerks als das Dasein oder die Spur des Rätselhaften verweisen, sondern die den Künstler ebenso wie den künstlerischen Prozeß, also Urheberschaft, Werk und Wirkung, auf den Rezipienten verschieben und zum Material des Authentischen machen. Das führt trotz allen Insistierens auf physikalischer Evidenz nicht mehr direkt zu einem am Material greifbaren, komplexen Prozeß. Ein Vorgang, der über keine evidenten Figuren und Figurationen, Repräsentationen oder Inkorporationen des Authentischen mehr verfügt. Dem damit verbundenen, darin zum Vorschein kommenden und dadurch weiter beförderten Wandel im Themenfeld des 'Authentischen' geht der vorliegende Beitrag nach.

1. Einleitung: 'Camp', Manierismus, Dandy

Beglaubigte zur Lutherzeit das Wort 'Authentizität' die wahrheitsgerechte und wahrhaftige Zeugenschaft eines Dritten, mithin die Instanz der glaubwürdigen Person ebenso wie den zu bezeugenden Sachverhalt, so wurde mit der Romantik das Authentische zum hermetischen Kern, Nukleus des genialisch geprägten, durch die Macht einer regelsetzenden Regellosigkeit berufenen Künstlers. Die Subjektivität besteht seit dem deutschen Idealismus und besonders seit Hegel in der ästhetischen Entäußerung und Re-Interiorisierung solcher zugeschriebenen, höchst artifiziellen Fähigkeit, die als Konstrukt an die Stelle der bisherigen Person trat. Diese Auffassung lebt vital und vehement bis heute fort, auch wenn sie, ausgehend vom Bereich der Kunst, in den Bereich der Unterhaltung übergegriffen hat. Authentische Kunst ist nicht mehr der geistaristokratische Gipfelpunkt einer artistischen, singulären, wiewohl exemplarisch wirkenden, beispielgebenden Schöpfung – beispielsweise aus der Sicht eines Kandinsky –, sondern das Reservoir für Stilisierungen, Alltagskultur, Fetischismen, Spektakel.

Inszenierungen des Gewöhnlichen⁶ entwerfen Codes, in denen das Authentische zum Versatzstück eines Zitierens und das stilbildende Repertoire der erfindungsreichen Künste zur Ressource von Anspielung und Zitierung wird.⁷ Auch Glamour ist mittlerweile im Warenhaus an der Ecke einkaufbar, meint nicht mehr das glänzend Unerreichbare, von dem als dem Eigentlichen sich träumen läßt, sondern das serielle Attribut, ein legitim enteignetes Gut, vorweisbar durch jedermann. Alles wird 'Camp' (Susan Sontag)⁸, also zugleich banal auf der Objekt- wie auch komplex auf der Meta-Ebene. Wesentlich für 'Camp' ist die Kunst der Übertreibung, die Stilisierung zum Übernatürlichen, die Lust am Trick, am Betrug, an der praktizierten, gleichzeitig genossenen⁹, aber jederzeit auch explizit wahrgenommenen, mindestens wahrnehmbaren Selbsttäuschung.¹⁰

Die Authentizität der Meta-Ebene ist gebunden an den Prozeß und Gestus der Ausbildung von Manierismus und Manierismen gerade auch auf medialer Ebene.¹¹ Es gehört zu ihr notwendig die Kultivierung eines entschiedenen Ästhetizismus. Davon markiert der Dandy eine spezifische Version, die es mit der Erzwingung eines transzendentalen Bewußtseins im Medium seiner 'Versündigung', Selbstverwerfung oder Profanierung zu tun hat.¹² Die Doppelcodierung des Dandy, Ambivalenz, Streben nach Höherem, gleichzeitig eine auf Des-Identität setzende Selbstverdächtigung und -entwertung, macht die Konstruktion dieses Typus zu einem Medium des manierten Ästhetizismus sowie zu einem bewußtseinstheoretisch interessanten Fall des Ironikers wider das Eigene, der sein Selbst nurmehr als Resonanzraum der Inszenierungsabsichten Dritter, Anderer, versteht, indem er vorrangig deren Inszenierungscodierungen als sein Eigenliches akzeptiert.¹³ Die Stilisierung ist eine in allen Bereichen, zunächst der Kunst, dann aber auch der Designsphäre, zuletzt im Bereich der technischen Massenkultur wirksame Technik systematischer Selbsttäuschung, für deren Konstruktion und Intention sich jederzeit eine Meta-Ebene reaktivieren läßt – besonders während des Vollzugs –, durch welche die Selbsttäuschung als eine subjektiv gesetzte erlebbar ist. Und dies ohne daß der Genuß oder das Erleben auf der gleichzeitig relativ mechanisiert ablaufenden Objektebene beeinträchtigt würde. Auch wenn sich daran keine Prognosen anschließen lassen über die emanzipatorische Transformation der medialen Selbsttäuschung in einen reflektierten Genuß – als Form einer Selbsttäuschung oder Ablösung des objekthaft vorgegebenen

der Lust am Falschen, Basel / Frankfurt a. M. 1989; Hans Ulrich Reck (Hg.), *Imitation und Mimesis*, [Kunstforum International Bd. 114], Köln 1991; Hans Ulrich Reck, *Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder*, in: Florian Rötzer / Peter Weibel (Hg.), *Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien*, München 1991, S. 23–54.

- 11 Vgl. zu einem 'medialen Manierismus': Hans Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München 2003, S. 205 ff.
- 12 Vgl. Oswald Wiener, *Eine Art Einzige*, in: Verena van der Heyden-Rynsch (Hg.), *Riten der Selbstauflösung*, München 1982, S. 35–78; vgl. außerdem: Gerd Stein (Hg.), *Dandy-Snob-Flaneur. Exzentrik und Dekadenz – Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1985.
- 13 So schon Soren Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie unter ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Frankfurt a. M. 1972.
- 14 Vgl. André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt a. M. / New York 1987; vgl. auch die fünf Jahre nach diesem kleinen Buch, also 1952, erstmals publizierten Überlegungen Malraux' zu einem globalen Inventar der durch Reproduktionstechniken ermöglichten Vergleiche skulpturaler Formen: André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, in: André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes IV*, Paris (Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade) 2004, S. 963–1161, bes. S. 976 ff.

15 Sontag, Anm. 8, S. 324.

16 Ebda., S. 327.

17 Ebda., S. 326.

Stils durch die erlebte Kunst der Fiktion, wie André Malraux das für das 'musée imaginaire' erörtert hat¹⁴ –, so bleibt das Faktum als solches dennoch bedeutsam. Es muß gar nicht strategisch vereinnahmt werden, sondern reicht als Ingredienz wachsender Minoritäten vollkommen aus.

Jedenfalls gilt: „Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“¹⁵ 'Camp' ist eine Betrachtung und die jederzeitige Stilisierung dieser Betrachtung als eine eigentliche, alles ergreifende Kunst der Fiktionalisierungen. 'Camp' ist eine Codierung der Codierungen, ein sich hemmungslos zu den Anführungszeichen bekennendes Artefakt: „'Camp' sieht alles in Anführungsstrichen.“¹⁶ Und: „'Camp' ist eine Betrachtung der Welt unter dem Gesichtspunkt des Stils – eines besonderen Stils freilich. Es ist die Liebe zum Übertriebenen, zum 'Übergeschnappten', zum 'alles-ist-was-es-nicht-ist'.“¹⁷ Stil ist die bewußt gesetzte Fiktionalisierung, der Ausfluß des 'Als-Ob' von 'Als-Ob-Erfahrungen' in ein Objekt, in das sich dieses konstruktive Artefakt mitsamt der dieses bezeichnenden Codierung verstofflichen läßt.

Für dieses Artefakt, den Code einer doppelten Codierung, die Kultivierung einer Meta-Ebene, die Subjekterfahrung einer Desubjektivierung, also die Form einer nicht festgelegten Identität, eines massenkulturell trivialisierten Dandytums, das den Erfahrungen gerecht wird, daß alles Menschliche seinerseits Material der Medialisierung, also Ausdruck der Mediosphäre, Objekt der Medien ist, spielt die Expansion der Künste im 20. Jahrhundert eine große Rolle. Es handelt sich in der Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert im wesentlichen um zwei Tendenzen: 1. Die stetige Ausdehnung der Materialbasis; immer mehr und neue Stoffe sind als Träger des Bildes und als Material des Kunstwerks genutzt worden. 2. Die intensive Verbindung der Gattungen und Medien zu einem Verbund, der die Koppelung unterschiedlichster Reize und Sinne ermöglicht.

2. Ressourcen, Ausdehnungen, Transformationen

Hintergrund und Bedingung für die Expansion der Materialbasis wie für die Verschaltung oder Verfransung der Künste und Gattungen ist, was Allan Kaprow 1958 in einem Text mit dem Titel 'Das Erbe von Jackson Pollock' unübertroffen formuliert hat und was auch für spätere mediale Abzweigungen und zahlreiche, seither erfolgte Trivialisierungen der Ekeltechnik und bemühte Expansionen der Stoffe und ihrer Fetischfunktionen für die bildenden Künste ungebrochen gültig bleibt: „In meinen Augen ließ uns Pollock an dem Punkt zurück, wo wir uns mit dem Raum und den Gegenständen unseres täglichen Lebens auseinandersetzen müssen – unseren Körpern, Kleidern, Orten oder auch der überwältigenden Größe der 42nd Street

– oder von ihnen gar verblüfft werden. Unzufrieden mit dem Eindruck, den Farbe unseren übrigen Sinnen zu vermitteln vermag, gilt es, die spezifischen Stoffe des Sehens, Hörens, der Bewegung, der Leute, des Riechens und des Tastens zu verwenden. Gegenstände aller Art eignen sich als Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, Glühlampen und Neonleuchten. Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme und noch tausend andere Dinge, die von der gegenwärtigen Künstlergeneration entdeckt werden. Diese kühnen Schöpfer zeigen uns nicht nur die uns immer schon umgebende, von uns nur nicht wahrgenommene Welt, als sei es das erste Mal, sie werden uns zudem gänzlich unerhörte Geschehnisse und Ereignisse enthüllen, die sich in Mülleimern, Polizeiakten, Hoteleingangshallen finden lassen, die in Schaufenstern und auf der Straße zu sehen sind und die in Träumen und während schrecklicher Unfälle empfunden werden. Der Geruch von zerdrückten Erdbeeren, der Brief eines Freundes oder eine Reklametafel, die Drano (einen Rohrreiniger) anpreist, ein dreifaches Klopfen an der Tür, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlos tadelt, ein blendendes stakkatoartiges Aufblitzen, eine Melone – all das wird zum Material für diese neue konkrete Kunst. Der junge Künstler von heute muß nicht mehr behaupten 'Ich bin der Maler' oder 'ein Dichter' oder 'ein Tänzer'. Er ist einfach ein 'Künstler'. Das ganze Leben steht ihm offen. In Alltagsgegenständen wird er die Bedeutung von Alltäglichkeit entdecken. Er wird nicht versuchen, sie in etwas Außergewöhnliches zu verwandeln. Es wird einfach nur ihre wirkliche Bedeutung kenntlich gemacht. Aus dem Nichts aber wird er das Außergewöhnliche erdenken – und dann vielleicht auch die Nichtigkeit. Die Leute

- 18 Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958, zit. nach Catherine Morris, Einleitung, in: Ausst. Kat. FOOD, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1999, S. 11.
- 19 Mit welcher Intelligenz ästhetisch und sozial dieses Phänomen zu erschließen ist, führt noch 2004 Olli Dittrich in seinen wöchentlichen TV-Stegreif-Improvisationen mit der Kunstfigur 'Dittsche' unter dem Serientitel 'Das wirklich wahre Leben' in einer Eckbude in Hamburg-Eppendorf vor – gestisch, mimisch, rhetorisch gänzlich der erhellenden Kunst der artifiziellen Fiktionalisierungen verpflichtet, wenngleich im deutschen Gewand einer proletarisierten Selbstabwertung, 'Anti-Camp' als neologistischer 'Camp', Stilisierung gewissermaßen nach unten, subversive Untertreibung mit artistischem Höchstaufwand, aber jederzeit gänzlich im Glanz des Gewöhnlichen.
- 20 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' – Eine Problem- und Forschungsskizze*, in: Mathias Fuchs / Hans Ulrich Reck (Hg.), *Sampling (Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst)*, Wien 1995, S. 6–29; Hans Ulrich Reck, *Hieroglyphik*, in: Wolfgang Beilenhoff / Martin Heller (Hg.), *Das Filmplakat*, Zürich/Berlin/New York 1995, S. 252–253; Hans Ulrich Reck, *Hieroglyphik – Der begrifflich starke Schein der Bilder. Kurze Exposition zu einem Paradigma US-amerikanischer Kultur*, in: Com&Com. *We love You. Selected Works and Essays 1997–2003*, Zürich 2003, S. 180.

werden erfreut oder vom Entsetzen gepackt sein, die Kritiker verwirrt oder amüsiert, das aber wird die Alchemie der Sechziger sein, da bin ich mir sicher.“¹⁸

Natürlich ist das nicht nur, wie so oft seither beansprucht, ein, besser: das Manifest der 'neuen Kunst' schlechthin, da die stoffliche Expansion die Resource der neologistischen Artefaktsbezeichnung bildet und die demonstrative Kunstforum des Arrangements solcher Materialien bzw. ihre Überführung in Handlungen ermöglicht, sondern eben auch eine Selbstentleerung von Authentizität und Kunst auf der Objektebene zugunsten einer gesteigerten Selbstbezeichnung von Authentizität als Bezug, Zitat, Material und Resource, also insgesamt die Verschiebung formierter Erfahrung auf die Meta-Ebene der sich fiktional erfahrenden Rezeptionssetzungen. Dem entsprechend listet Allan Kaprow die Charakteristika und Referenzen für Pop Art und besonders für Andy Warhol wie folgt:

- Massenpublikationsmedien der Zeitungen und Illustrierten, Comics, Werbeanzeigen, 'Branding' und Marken, Idolfunktionen, Schlagzeilen, vorgefertigte typologische Illustrations-Photographien für Kataloge und Zeitschriften ('stock-photography'), Exposé-Fotos, graphisches Design allgemein; das bildet eine Antwort auf die rasant fortschreitende Medialisierung der Lebenswelt, der Gesellschaft wie auch der technisierten Kommunikationsformen;
- Serialisierung von 'Glamour': Startum, der strahlende Held, die Imago der ewigen Jugend, Reklame, Leinwand, Fotomontagen, Zeitlupe, Ausschnitte, Montage von signifikanten Exempeln der intendierten, mitlaufenden Supra-Zeichen: Abbildungen von Stars als Beglaubigung ihrer Exklusivität, also Eigentlichkeit und Originalität kraft medialer Vervielfachung;
- nobilitierende Monumentalisierung, Heroisierung des Gewöhnlichen, Vertreibung der bisherigen Götter aus dem Musentempel, Ikonoklasmus als ästhetische Wertschöpfung;
- die Artifizialität des gebauten Konsums, der soziale und architektonische Ort der Supermärkte, shopping malls, discount center, Stehimbiß¹⁹, Geräte, 'Les Grandes Surfaces', Warenästhetik, Verpackungskünste, Design der täglichen Gebrauchsgüter, Haushaltszeug, Zukunftsversprechen der häuslich-apparativen Bewaffnung eines modernen Lebens wie in Richard Hamiltons Pop-Ikone aus der Mitte der 1950er Jahre ('today is tomorrow');
- unpersönliche Heraldik industrieller und patriotischer Insignien, Straßenschilder, Fabrikportale, Eisenbahnwagen, Flugzeuge, Überseekisten, Brückenträger, Flaggen, Geldscheine – insgesamt: die Kultur der Hieroglyphik, der nordamerikanische Glanz einer schier unauflösbaren, quasi-naturwüchsigen, in jedem Falle mythologisch beglaubigten und mythenstarken Synthese von Ding, Bild und Begriff.²⁰

Warhols 'instant art' – ein ambivalenter Begriff, der den Ausdrucksgehalt meint, nicht die in der Regel überaus sorgfältige und anspruchsvolle Herstellungstechnik – zielt auf eine Entpersönlichung der Gestaltung, auf Versachlichung und Anonymisierung, wobei Warhol sich der Paradoxie bewußt ist, daß damit gerade die imitative Serialisierung das Feld einer neuen Authentizität wird, nämlich einer, die sich als Glamour inmitten des nicht-transzendierbaren Bestehenden, des Konkreten, Gegebenen, erst recht aber als Perspektive der Teilnahme, also des rezeptiven Konsumenten realisiert. Und eben, distanz- und kritiklos, nur inmitten solch eines mediatisierten Lebens.

3. Immer wieder Pop Art, immer wieder auf erweiterter Stufe

Authentizität wird, so ließe sich resümieren, von einer exklusiven Erfahrung des Singulären zu einer inklusiven Leistung einer extrem avancierten Methode. Nicht das Objekt, die Initiation nämlich bringt ein Authentisches hervor. Initiation ist nicht universalistisch verallgemeinerbar, sondern in ihrem Kern abhängig von Idiosynkrasie, Willkür und Konnotationen. Es gibt keine allgemeine Regel für sie. Sie kann sich auf lange Zeit erhalten – je nach Person und deren Bereitschaft, innerhalb der Wiederholungen der Initiation zu verbleiben. Serialisierung und Reproduktion werden keineswegs zur Gefahr für das Authentische. Im Gegenteil sind sie im Rahmen der anhaltenden (Wiederholungen der) Initiierung und Initiationen gerade dessen Garant. Warhol lehnt daran das Bild vom Künstler an: „An artist is somebody who produces things that people don't need to have but that he – for some reason – thinks it would be a good idea to give them“²¹, womit natürlich der Gestus dieses 'Gebens', als die Kunst der Herstellung einer Fiktion, zum eigentlichen Kern seines authentischen Handelns wird. Dieser Gestus wird paradoxal überformt und konterkariert, womit erst die Kunst der Fiktion als ein genuines Verfahren auf der Meta-Ebene, als eine authentische Methode bei gleichbleibenden seriellen Inhalten und Referenzen sich etablieren läßt.

Das erlaubt Warhol eine karikierende Denunzierung der Kunst aus dem Gestus der innovativen Methode. Dies im Bewußtsein, daß deren Authentizität die Denunzierung der Objekte und Werke leicht verkräften kann, weil

21 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975, S. 144.

22 Ebda., S. 92; vgl. auch Andy Warhol / Pat Hackett: *POPism. The Warhol Sixties*, New York 1960; Lucy R. Lippard, *Pop Art*, München/Zürich 1969.

23 Karl Heinz Bohrer, *Die drei Kulturen*, in: Jürgen Habermas (Hg.), *Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit'*, Frankfurt 1979, Bd. 2, S. 648; ; als aktueller Fundus: SPoKK (Hg.), *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szene und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim 1997.

sie ohnehin auf ein Abstecken ihrer eigenen Mediosphäre spezialisiert ist. „Empty space is never wasted space. Wasted space is any space that has art in it (...) Being good in business is the most fascinating kind of art.“²² Natürlich reagierte ein Clement Greenberg allergisch auf so etwas, wenn es auch kurzichtig ist, die Gehaltlosigkeit ausgerechnet der Pop Art mit der denunziatorischen Rede von einer ‘Modeerscheinung’ belegen zu wollen, da Pop Art doch nichts anderes als eben Mode-Erscheinung sein will, wenn auch in einem technisierten und massenkulturell radikalisierten Dandytum in der Nachfolge Baudelaires, als Ephemeres im Ewigen und Andauerndes im Flüchtigen. Warhols Forderung, der Künstler müsse ohne schlechtes Gefühl jederzeit seinen Stil ändern können, spricht aus, was seine Theorie von der Kunst denkt. Rolle und Aufgabe des Pop-Künstlers ist eben, versiert zu sein, auf der Höhe der Gegenwart sich zu bewegen, dem Schein des aktualistischen Popanz ein massiv übertriebenes, aber immer strahlendes Kleid zu verpassen, die Aufgeblasenheiten zu steigern, kurz: ‘Camp’y’ zu sein. Pop Art ist deshalb ganz der ‘Welt draußen’ verschrieben, der wahren, wirklichen Welt, keiner Irrealisierung des Referenten zum Zwecke einer Primitivierung der Selbsterfahrungen und einer unentwegt verstärkten Interiorisierung der inneren Klänge im Anschluß an Cézanne und Kandinsky.

Die eigentliche Pointe liegt in der exakten Umkehrung der Ansprüche: So wie der Alltag lange Zeit eine Ressource von Kunst gewesen ist, wird Kunst nun zum Reservoir alltagskultureller Stilisierungen, zu einer elementaren Ressource vor allem für Werbung und Design. Die ernsthafte Kunst ist nun das Archiv für die inszenierte, auf ihre Uneigentlichkeit trotzig und explizit stolze Stilisierung, eine Aufwertung durch bekennende Abwertung und drastischen Entzug. Die ‘neue Kultur’ wird, je nach den Zyklen des Avantgardismus, zur ‘alten’, von der sie sich absetzen wollte, wohingegen ‘popular culture’ relativ stabil und anhaltend dissident bleibt, nämlich ‘schmutzig’, unpassend, verworfen. Außerdem bildet sie ein implizites, intrinsisches Vermögen der hochcodierten Authentizität ab, wenn auch ohne die Stilisierungsansprüche der hochkulturell ausgezeichneten Bewertungssphäre. „Man könnte sagen, daß sich authentische Elemente der ‘Neuen Kultur’ theorielos in die Popular Culture gerettet haben, während ihre Theorie sich vor dem Horizont der (...) Avantgardediskussion verflüchtigte. Die eher sozialpsychologische denn kunstimmanent faßbare Erklärung für diese neue Konstellation der drei ‘Kulturen’ zueinander ist, daß die von bürgerlichen Intellektuellen erfundene ‘Neue Kultur’ in dem Augenblick an Stärke verlor, als sie den progressiven Begriff von sich selbst revidieren mußte. Gegen solche Skrupel der Reflexion ist die von kleinbürgerlichen und proletarischen Jugendlichen getragene Popular Culture eher gefeit. Sie besitzt die Vitalität ihrer sich fortzeugenden Evidenz jenseits kulturkritischer Einwände.“²³ Anders

gesagt: Nun wird die Kunst unvermeidlicherweise zur Gänze 'Camp', und zwar im Hinblick auf ihre Bedingungen, ihre Leistungen, wie auch in bezug auf ihre faktischen Effekte und Produkte.

Was hieran unauthentisch ist, nämlich die serielle Reproduktion der imago-logischen und ikonischen Floskeln auf der Objektebene, die Trivialität der exklusiven Verfügbarkeit von allem und jedem für alle und jeden, das wird auf der Ebene der artifiziellen Stilisierung eines doppelcodierenden Bezugs, nämlich kraft Referenz der semiotisch bewußt gesetzten Fiktionen, zum Merkmal von Authentizität und Exklusivität. Der Bezeichnungsgestus löst sich von der Trivialität der Objekte, wird in sich selber authentisch. Und dies selbst bei Erhaltung des trivialsten Materialeinsatzes und der gewöhnlichsten Dingsprachen – wie z. B. in der Monumentalisierung und Heroisierung der Mickeymaus durch Claes Oldenburg. Solche Bezeichnung wirft die alte, schäbige Haut der Uneigentlichkeit in der Sphäre der Zeichenträger ab und weist die Bezeichnungsstrategien, also den aktionellen Vollzug der Zeichensetzung, den semiotischen Gestus der Inanspruchnahme der Referenz als das letzte und nunmehr einzig mögliche Authentische vor und aus.

4. Das offene Kunstwerk – Kontur eines Entwurfs

Indem Authentizität auf den Betrachter übergeht, erst unbemerkt, dann entschieden beabsichtigt und konzeptuell verallgemeinert, eröffnet sich die Betrachtung des Wandels der Kunsttheorie in entsprechender Öffnung der Codes, d. h. mittels eines vehementen Umtauschs der Positionen von Produktion und Rezeption. Die Theorie vom 'offenen Kunstwerk' markiert zu Beginn der 1960er Jahre diesen Umschlagpunkt genau.²⁴

Kernthesen des 'offenen Kunstwerks' sind:

- Kunst ist Denken;
- Poetik und Poesien werden zunehmend ausgeformt als technischmediale Produkte;
- die Selbstdarstellung der semiotischen Fiktion (das 'als ob') muß simulatorisch konzipiert werden;
- der Produzent ist ebenso wie der Rezipient Akteur in einer Totalität von sich aktual und situativ erst vervollkommnenden Rhetoriken;
- der Objektzusammenhang von 'Werk' verschiebt sich auf die re-makes der Zeichenstruktur: Wahrheit entspringt der Produktion von Interpretationen;

²⁴ Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973.

²⁵ Vgl. ebda., S. 148, 152, 162, 58, 129, 141, 164f., 184f., 206, 264, 268, 325, 338, 412 ff., 434.

- die Lektüren erzeugen das Werk als Bestimmtheit einer Relation, die das Kunstwerk in die Poetiken kommunikativer Spielmodelle umformt;
- zum Produzenten wird der perfekte Antizipator der möglichen Bezugnahmen der von ihm verwendeten Rhetoriken, Codes und Zeichensysteme;
- die Aufnahme des Werks verschiebt sich auf die Wahrnehmung der Bedeutungen als Beschreibung der mentalen Wirkungen; das bedarf entschieden der Fiktion und Simulation;
- der Rezipient tritt als Interpret – und, neu, auch immer mehr als Urheber – in die Zeichenstruktur des offenen Kunstwerks ein. Entscheidend wirkt dabei der Mechanismus, sich in das Objekt derjenigen Zeichen zu verwandeln, die man selber als Produzent in erwartbare Objektivierungen einfügt.

Ein 'offenes' Kunstwerk realisiert seine konzeptuelle Bestimmung nach Umberto Eco dadurch, daß in der Kompositionsstruktur das Arrangement der Bedeutungen, die Struktur der Zeichen so angelegt ist, daß das Werk erst in der Interpretation wirklich produziert wird. Das gilt chronologisch, aber auch der Sache nach, diachron wie systematisch. Also: Es geht nicht einfach um die Angleichung der Wahrnehmung an einen poetisch vorgeordneten Objektivationszusammenhang, der ontologisch das Werk als die Summe der in ihm abschließend enthaltenden Elemente konstituiert, die ein Betrachter rekonstruieren kann (oder auch nicht). Vielmehr geht es um die Herstellung der Relation zu einer offenen Zeichenstruktur, deren Intentionalität zur Summe der Bezeichnungen gehört, die der Interpret ihr durch seine Tätigkeiten überhaupt erst konstitutiv, also bestimmend einschreibt. Der Rezipient kommt – als eine mittels leerer Markierung bezeichnete Stelle, als eine beabsichtigte und konzeptuell vorweggenommene Spur der in der Gegenwart noch unausgemachten Zukunft – bereits im Kalkül des Werkes vor. Rezipient wie Aktualgenese, die Konstruktion des Werks in einer absehbaren oder erwartbaren Zukunft, gehören zum dispositionalen Stoff des Werks wie dieses zur Partitur seiner faktischen Festlegung. Das Werk entspringt der erst in der Zukunft bestimmend ablaufenden Aktualgenese seiner Wahrnehmung in einer jeweils konkreten, nicht festgelegten, aber in multipler/polyvalenter Dispositionalität möglichen Weise. Und zwar über die quasi-natürliche Tatsache hinaus, daß jedes Werk immer erst in seiner aktiven, realen, konkreten, präsentischen Wahrnehmung lebt.

Es ist diese Relationierung, die das Darstellungsmodell der Interpretation auf die Werkstruktur zurückprojiziert und damit den poetischen Zusammenhang erst ermöglicht.²⁵ Dabei reicht das bloße Konstatieren solcher Möglichkeiten nicht. Das offene Kunstwerk ist nicht eines jener Produkte der 'minimal art', an denen die Betrachter ihre Wahrnehmungsstrukturen durch-

spielen. Eco hat neben der Musik (Berio, Nono) vor allem die Malerei des 'informel' im Auge, wo die Bewegung der Produktionsstruktur überhaupt nur Sinn ergibt durch die Annahme eines den Bedeutungszusammenhang aus den dargestellten informellen Faktoren herstellenden Betrachters. Interpretation ist hier nicht Rekonstruktion der Form (die es als solche gar nicht gibt), sondern Produktion der Form auf der Basis der kompositionellen Sprache, poetologisch gesprochen: der Herstellungsmittel, der Informalien, die erst das Material, den Bezeichnungsvorgang auf einer Fläche, das Verhältnis von bedeutungslosen und signifikanten Teilen, Strukturen, Farben, Kratzspuren festlegen. Die wesentliche Produktionsstruktur sieht das 'offene Kunstwerk' als Präzisierung der Bildmittel aus der Perspektive der sie erst verdeutlichenden Interpretationen, der sie modulierenden (durch sie nicht mehr autoritativ und vorgreifend modellierten) Lektüren. Das bedeutet keineswegs eine Minderung der Idee des Produzenten oder Autors, da diese ja gerade in die konstitutive Mitarbeit des Rezipienten einmündet, verlagert aber dennoch entschieden das Authentische vom Künstler auf die durch den Rezipienten erst aktual festgelegte Form.

Besteht ein Kunstwerk darin, mögliche Interpretationen, überhaupt multiple, komplexe und vielgestaltige Relationen zwischen Interpretation und Werkstruktur zu erzeugen, so ist klar, daß ein Kunstwerk keinen ontologischen oder metaphysischen Status mehr beanspruchen kann und daß die Lektüre kein psychologisches Datum bloß subjektiver Aneignung mehr ist. Das 'offene Kunstwerk' ist in letzter Instanz eine simulatorisch aktivierte Darstellung. Deshalb ist das offene Kunstwerk differentiell: Auch wenn die Beziehung von Zeichenstruktur und Interpretationsstruktur selber ästhetisch formiert wird, geht es keineswegs um einen geschlossenen Regelkreis. Vielmehr wird die Produktion als Form der Projektion der Interpreten auf eine in ihnen erzeugte Lektüre (d. h. eine Abweichung von Redundanz) an die Differenzierung der semantischen Felder verwiesen. Das ist der Grund, weshalb Eco in die kulturelle Selbstdifferenzierung mittels meta-sprachlicher Fiktion und bewußter Selbsttäuschung die technischen Medien, die Institutionen und Industrien der Massengesellschaft miteinbeziehen kann. Ein wesentliches Moment darin ist die überzeugend geführte Kritik an Redundanz.²⁶ Der Kunstwerkbegriff wird damit gerade hinsichtlich der einseitig auf autoritative Rollen festgelegten Authentizität²⁷ dialektischer und komplexer. Dialektischer, weil die das Kunstwerk erst konstituierende Retrojektion des

26 Vgl. ebda., S. 98 ff.

27 Vgl. Hans Ulrich Reck, Authentizität in der Bildenden Kunst (bis heute), in: Wie haltbar ist Videokunst? Beiträge zur Konservierung und Restaurierung audiovisueller Kunstwerke, Wolfsburg 1997, S. 81-102.

28 Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart 1986.

Interpreten als offene, variable, modulare Struktur bestimmt werden muß. Komplexer, weil die Inszenierung nur Wert hat, wenn sie die bereits geleisteten Interpretationen verändert, neue Gesichtspunkte ermöglicht, den ästhetischen Prozeß als Aneignung künstlicher Modelle in neuen Darstellungsräumen reformuliert. Natürlich ist Interpretation eine subjektive Tätigkeit. Aber ebenso klar kann im Kontext des offenen Kunstwerks weder für bloße Subjektivierung des Authentischen noch für eine werkrettende Rückkehr zum Objektivismus plädiert werden.

Bewußte Subjektivierung der Wahrheit in Gestalt der Fiktionalisierung, Aktivität einer Kunst der Montage auf Seiten der Imagination des Rezipienten, bedeutete, daß die Zeichensysteme, die in der offenen Struktur der Werke einen kommunikativ darstellbaren Kulturwandel anzeigen, zunächst nichts weiter als individuelle Mythologien, willkürliche Poetiken, individuelle und zufällige Zuschreibungen wären. Dabei kann der Prozeß natürlich nicht stehenbleiben. Es bedarf einer konzeptuellen Überschreibung des Authentischen auf die Position der Betrachtung. Wesentlich dezisionistischer erscheinen deshalb solche Konsequenzen einer Theorie des offenen Kunstwerks aus der Sicht eines Objektivität beanspruchenden Kunstbegriffs, der aus einer Kritik der Moderne herrührt, v. a. der Kritik am Primat des Formbegriffs kategorial repräsentierter Wahrheit.

Eine bisher letzte große Vision antisubjektiver Kunstbestimmung liefert die posthume Publikation einer Vorlesung Georg Pichts, 'Kunst und Mythos'²⁸, weil darin Motive der transzendentalen Phänomenalität von Kunst als Momente des Abstraktionsprozesses in der modernen Kunst selber gedeutet werden und sich in dieser Divergenz ein Widerspruchspotential eröffnet, das als Aktualisierung von Ungleichzeitigkeiten funktioniert. Es ist hier nicht der Ort, Pichts Darlegungen zu würdigen. Aber immerhin trägt er dem Widerruf der Metaphysik der Kunst in deren Transformation zu offenen Systemen und damit wenigstens indirekt einer konstitutiven Rolle der Betrachtung Rechnung. Sie ist aber systematisch für den Umgang mit entwickelten Reproduktionstechniken der Bilder als eine Veränderung der kognitiven Funktionen des Sehens herauszustellen.

5. Die authentische Setzung der Rezeption.

Eine erneute Entdeckung und Neubewertung der Konzeptkunst

An der Kunst kann man zwar generell lernen, daß Bilder nicht 'gelesen', sondern erkannt, nämlich durch Encodierung / mentale Konstruktion / Interpretation vermittelt werden. Das gilt vor dem Zeitalter der technischen Reproduktion von Bildern aber nicht antizipatorisch, sondern immer nur retrospektiv. Das eben ändert sich in der Ära der technischen Reproduzierbarkeit

des Kunstwerks deutlich. Der bereits erwähnte André Malraux hat kunsttheoretisch die Konsequenzen aus diesem Befund gezogen: Wenn Authentizität zu einer Variablen der reproduktionstechnischen Bildvermittlung geworden ist, dann entscheidet über das Originäre nicht mehr ein davon unberührtes Authentisches, sondern die an den Fiktionen geübte Stilisierung von artifiziellen Aspekten und Kriterien, die den Zugriff auf ein Objekt jederzeit mit einer minimal ausreichenden Selbstwahrnehmung verbinden. Der Erfahrungsschatz der Kunstwerke als Bilder hat seinen Fluchtpunkt nicht mehr im Wissen um den Stil, sondern in der Kunst der technisch erweiterten Fiktionalisierung. Mit einer Parole: Konstruktion und Fiktion statt 'Wahrheit' und 'Fälschung'.

Die Überwindung der Fälschungen durch gesteigerte Fiktionen gelingt dabei aber höchstens einer alltäglich geschulten und stetig gesteigerten Artistik der Bildung von Artefakten, der Anverwandlung von Fiktionen, jedoch niemals einem bequemen Rekurs auf ein Vormediales, Eigentliches, Unberührtes.²⁹ Es geht nicht um das persönliche authentische Erleben oder ein persönliches Erleben von Authentischem, das ja eine unbestrittene, rituelle, initiatorisch wiederholte, lebensgeschichtlich unbezweifelbare Evidenz besitzt. Aber durch die unbedingte und unbegrenzte Forderung nach dem jederzeit als wahr erlebten Authentischen oder einem vormedialen, nicht-fiktionalen Wahren, Unberührten und Eigentlichen wird die alles entscheidende Kunst der Fiktion gelähmt, die ansonsten durch jede Art von Montage geschult wird. Deshalb und in dieser Weise wiederholt sich notwendig – bis hinein in die Revokationsstufen der kulturell depravierten Eigentlichkeit im Feld des 'Camp' – immer wieder sachlich der Ursprung und die Genealogie der modernen Subjektivität aus dem Geiste und Prozeß des Manierismus.³⁰ Zugleich und gleichzeitig werden wesentlich oder genuin authentisch die Strategien, Praktiken und Methodiken der Bezugnahme auf das entzogene Gut, also die Illegitimität eines Eigentlichen.³¹ So endet das Authentische der Kunst im

29 Umberto Eco, *Fakes and Forgeries*, in: *Versus. Quaderni di studi semiotici*, Nr. 46, Milano, 1987, S. 3 ff.

30 Vgl. Gustav René Hocke, *Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hg. von Curt Grützmaker, Reinbek bei Hamburg 1987; Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1964; Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987.

31 Vgl. Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, erw. und überarb. Neuausgabe von 'Die Legitimität der Neuzeit', erster und zweiter Teil, Frankfurt a. M. 1974.

32 Vgl. am Beispiel von Elaine Sturtevant: Louise Peters, *Nur der Schein trägt* – Sturtevant, Bidlo & Co. Copyright und Bilderstreit, in: Uli Bohnen, *Hommage – Demontage*, Kat. Köln 1988; zum Umfeld: Jörg Huber, *Imitative Strategien in der bildenden Kunst*, in: Huber/Heller/Reck (Hg.), *Anm. 10*, S. 140–159.

33 Vgl. Kenner, *Anm. 10*.

Prozeß einer Bezugnahme, als Strategie, zum Beispiel in der 'Appropriation Art'.³² Authentisch ist nicht mehr das Werk, sondern nur noch die Methode der Bezugnahme anhand eines Objekts auf ein komplexes System von Referenten, was auch mit der sich selber als sekundär, nämlich gleichzeitig illegitim und originär behauptenden Referenz einer Replikation gelingen kann.³³

Systematisch wird die Idee des Werks aufgelöst in der Konzeptkunst. Damit ist hier aber nicht nur eine programmatisch sich selber so bezeichnende 'conceptual art' gemeint, sondern jede Auffassung und Einrichtung von Kunst, die tendenziell, aktuell und virtuell, wenn auch in gewiß unterschiedlichem Maße, die Verkörperung im Werk erübrigt. Das wird nicht vollumfänglich zu erreichen sein, was zur modifizierten Definition zwingt, daß als konzeptuelle Kunst diejenige Kunst anzusehen ist, deren Gehalt, Plastizität und Wirkung sich nicht den stofflichen, materialisierten Faktoren eines Werks verdankt, sondern mit möglichst minimaler Verkörperung einer Idee oder Disposition auskommt, mithin das 'Ding' oder Werk zugunsten der Wahrnehmbarkeit seines Entwurfs, seines 'disegno' verschiebt oder zurückstellt. Damit bestimmt sich die unvermindert notwendige Versinnlichung oder Verstofflichung als ein indirekt wirkendes Quantum oder Minimum. Meistens handelt es sich um eine Zeichnung, ein Diagramm, einen Plan, um die Beschreibung einer Versuchsanordnung. Sie bleiben von eigenständigem ästhetischen und kunstwerklichen Reiz, zumal für den, der die Gründung der modernen Werkautonomie mit der zentripetalen Kraft der Zeichnung in Verbindung bringt. Aber die eigentliche Wirkung des Werks bietet sich vorrangig nicht mehr als ausgeführtes Werk dar, sondern als Stimulierung der Imagination des Rezipienten.

Die authentische Erfahrung verwandelt sich in die Erfahrung des Authentischen als Aufspannung eines gesamten Wirkungshorizontes, wobei der Prozeß der Interpretation nicht mehr Mimesis der Werkgestalt ist, sondern deren mitwirkende Aktualgenese in der Selbsterfahrung eines so imaginativ angestoßenen Rezipienten. Es ist die Instanz einer rezeptiven Authentizität, welche über die 'Dichte' des Erfahrungsprozesses entscheidet. Der eigenen Erfahrung als Werkgestalt unzugängliche Realisierungen (zu entlegen, zu exponiert oder eben schon vergangen und verflüchtigt) – wie beispielsweise zahlreiche Werke von Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long –, verschieben das Werk nicht nur vom physikalischen Objekt auf seine mediale Dokumentierung, wie gemeinhin zu lesen. Sondern sie lassen das Werk erst in einer emphatischen, zuweilen gar physiologisch stimulierten Imagination, eben als Aktualgenese des im und durch das Werk generalisierbaren Vorgangs entstehen. Insbesondere direkt markierte/inkorporierte, nicht nur referentielle Bilder der Natur, Raum-Zeit-Montagen auf langen Wanderschaften,

Einschnitte in die Mojave-Wüste, Kreidespuren im Himalaya-Gebirge, Relikte von lebendigem Verzehr in Daniel Spoerris Fallenbildern der ersten Ebene und vieles mehr – sie erweitern nicht allein, wie kunsthistorisch präzise gesehen, den Werkbegriff durch Ausdehnung der Materialbasis der bildenden Künste, sondern verschieben das Geflecht der Relationen zwischen Autor, Werk, Rezipienten und den Gehalten von Aura, Erfahrung, Authentizität, Codes und Zeichenmaterial.

Dabei wird Authentizität stets zum Zeichenmaterial und der Code geht von der Encodierung im Werk auf die Co-Autorschaft einer den Code generierenden Decodierungsinstanz des Rezipienten über. Das Geflecht verschiebt sich. Formalistische Betrachtungen wie die von – nochmals ist er zu erwähnen – Clement Greenberg, insbesondere sein apodiktisches Plädoyer für den Vorzug der Reflexivität gegenüber der Referenz der visuellen Sprache, also gegenüber der Bildreferenz, erst recht jedem Zeichenrausch, erweisen sich als lange eingeschliffener, letztlich auf Kant zurückgreifender Reflex, dogmatisiert zum Gebot der jederzeitigen Nachvollziehbarkeit eines ins Werk gesetzten *disegno*. Keine abweichende Sensualität und erst recht kein Farbzauber dürfen darüber hinwegtäuschen, daß der gesetzte Entwurf dem Entäußerungswillen des Künstlers folgt, und zwar unbedingt. Niemals ist eine Hommage an das Reale in seiner unmittelbaren Vorfindbarkeit zu rechtfertigen. Eben dies jedoch insinuiert die Pop Art mit ihrer unverhüllten Demonstration des Bilderreichtums der Massenkultur und insbesondere der technisch-medialen Reproduzierbarkeit der Bilder als suggestive Ikonen oder konsumistische Hieroglyphen.

Die Pop Art steigert die Ikonophilie der Massenkultur zu einer eigentlichen Ikono-Euphorie der ambivalenten Inszenierung des schönen Scheins – und verdoppelt die quasi-naturwüchsige Bildverehrung der gegebenen Bilderwelt der Gesellschaft des Spektakels. Hier bricht sich eine Referentialität Bahn, die vordergründig das Gegenteil der 'conceptual art' zu sein scheint. Aber das scheint eben nur so. Und zwar nicht wegen gewisser personeller Affinitäten

34 Vgl. Bazon Brock, Popkultur – kaum bemerkt und schon vergessen?, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim/Wien/Zürich 1975; vgl. auch: Gespräch mit Umberto Eco über die Theorie des Pop, in: José Ragué Arias, Pop. Kunst und Kultur der Jugend, Reinbek bei Hamburg 1978; Max Imdahl, Probleme der Pop Art, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 233 ff.

35 Vgl. Sontag, Anm. 8, S. 322 ff.

36 Vgl. dazu Robert Venturi / Denise Scott Brown / Steven Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge MA 1972.

37 Zur Ikonophilie als einer systematischen Konstruktion ästhetischer Differenz und zur ikonoklastischen Bild- als einer Evidenzkritik in Kunst und Wissenschaft, aber auch Lebenswelt und Gesellschaft, vgl. Bazon Brock, Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996, ausgewählt von Rolf Sachsse, Dresden 2002.

38 Vgl. Charles Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, in: ders., Œuvres complètes II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris (Gallimard: >>

von Exponenten aus diversen Lagern, sondern wegen der jederzeit möglichen Nachvollziehbarkeit eines ideellen Bezugs. Pop Art als Bildphänomen ist nur als Konzept, als Idee, als Referenz auf Entwurfsprozesse und Meta-Inszenierungen denkbar. Pop Art unterscheidet sich nicht darin vom vermeintlich formal dichterem, auf Reflexivität verpflichteten Anti-Referentialismus der 'conceptual art'. Sie unterscheidet sich ausschließlich dadurch von dieser, daß sie sich gerade nicht auf ein Phänomen der bildenden Kunst reduzieren läßt, sondern eine Kulturstrategie ist, welche Lebensstil und Philosophie, Mode und Musik, exzentrische Inszenierung und interiorisierende Ikonophilie in einer Weise miteinander verbindet, welche die ästhetische Praktik in all diesen Sparten und inmitten der Verknotung ihrer hybriden Medialisierung nicht länger als ein Phänomen der visuellen Kunst erscheinen läßt. Wenn die bildnerischen Techniken der Inszenierung der visuellen Phänomene hochkulturelle Codierungen beerben, dann nur, um sie umzuwenden.

Diese flüchtige Hinwendung zu einem durch und durch mediatisierten Leben, das keine Transzendenz in ein Reich des Unbedingten und des Jenseitigen, der Ausschließlichkeit des Numinosen und Apodiktischen rettet, also durch keine Kunst als Metaphysik aufgefangen werden kann, macht die Radikalität der Pop Art in einem Sinne aus, der die formalistischen Exegesen eines Greenberg an der Strategie der Affirmation der Massenmedien scheitern läßt. Pop Art ist Feier des Ephemerem³⁴, nicht Wagner, 'Camp'³⁵, nicht Hochkultur, Kult des Transitorischen, nicht Schweigen im Reich des Numinosen, Las Vegas, nicht Palma Nova.³⁶ Pop Art ist subversive Zersetzung der Metaphysik der Kunst durch Kunstbehauptung von allem und jedem inmitten der konsumistischen Verklärung des Gewöhnlichen. Sie löst nicht alleine Metaphysik auf, sondern die Instanz der Besetzung dieser durch die Kunst überhaupt. Sie zersetzt aber auch die Objekte der Kunst durch ritualisierte Verfahren zum Zwecke der Ausbildung des Paradoxons: Kritik durch Bejahung, Differenz durch emphatische Steigerung libidinöser Objektbesetzungen. Gerade deshalb wird sie radikal, weil sie ein Manierismus der Demonstration des Flüchtigen im Ewigen, also im Begriffshorizont von Baudelaire ein Phänomen des modernen Modischen, modischer Moderne ist. Mediale Radikalisierung ikonophiler Affirmation³⁷ erweist das Wesen der Moderne als das Modische. Die Pointe für das Authentische liegt darin, daß das Modische eben durch und durch auf die demonstrative Selbstinszenierung des Rezipienten angewiesen ist und der Schöpfungsprozeß der Inszenierungsmittel nur ein 'rite de passage', also ein Übergangs- oder Übersetzungsmittel ist, ein konzeptueller Entwurf im Sinne eines Angebots an die Realisierung durch die Käufer, die Nutzer, die zur Medialisierung durch das Modische an sich selber Bereiten.³⁸

Dessen Dynamik ist in ihrer Radikalität zu oft nur strategisch generalisiert worden, gewertet als Gestus der Expansivität der Künste, aber nicht angemessen eingeschätzt bezüglich der aktuellen Lebendigkeit der Verschiebung des Werks auf ein neues Material, nämlich den 'Rezipienten', womit die stoffliche Integration der Künstlerinstanz und der Einbezug der Authentizität als Werkmaterial auf eine entschiedene Weise vollzogen worden sind. Zur Verdeutlichung dieser Tendenzen seien hier einige Zeugnisse erwähnt. Wenn Lawrence Weiner 1969 in einem legendär gewordenen Statement festsetzt³⁹, die Arbeit müsse nicht vom Künstler hergestellt, ja, sie müsse gar nicht realisiert werden, dann meint er natürlich nicht, daß Kunst vollkommen gestaltlos, als reine geistige Größe, gleichsam telepathisch wirke. Es bedarf zur Formulierung einer exzentrischen Idee immer einer Materialisierung, mindestens eines Trägers für die Notation des entscheidenden Gedankens. Wenn sie externalisiert werden kann, dann wohnt der Notation der Idee ein Mediatisierungsprozeß unauflösbar und unverzichtbar inne. Daß Kunst nicht realisiert werden muß, bedeutet, daß eine Idee eine Ubiquität, eine weitreichende, überaus massive Geltung haben kann, die der demonstrativen Autorschaft nicht bedarf.

Zwei Akzente verbinden sich hier: Die Auffassung, das Werk sei dann existent, wenn die sprachliche Formulierung seiner gedanklichen Kontur abgeschlossen ist. Und die Auffassung einer synthetischen Instanz 'Rezipient', durch welchen die begriffliche Bedeutung erst assoziativ verlebendigt wird. Hier wird der Betrachter zum integrierten Bestandteil des Werks, das Werk zum erfahrungsmodellierenden Bestandteil der Welt des Rezipienten. Der Betrachter konstituiert, konstruiert und modelliert das Werk in seiner nominalistischen Gestalt. Die Festsetzung der Sprachlichkeit des Gedankens ist aber nicht analytisch gegeben, sondern intendiert eine Erfahrung. Das ist keine Setzung apriori, sondern bedarf einer Mediatisierung, in die ein Bezug auf die mögliche Lebenswelt des Rezipienten bestimmend eingeht. Anders

Bibliothèque de la Pléiade) 1976, S. 683–778; ders., De l'héroïsme de la vie moderne, in: ebda., S. 493 ff.; zu den medial konsequenten Strategien der Affirmation vgl. Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986, Köln 1986.

39 Vgl. Lawrence Weiner 'The Artist may ...', abgedruckt z. B. in: Laszlo Glozer (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 315; vgl. außerdem: Sol Lewitt, Paragraphs on 'conceptual art', in: Artforum 5/1967/ 10, S. 56f.; Sol Lewitt, Sentences on 'conceptual art', in: Art & Language 1/1969/ 1, Coventry, S. 11–13 (deutsch z. B. in: Laszlo Glozer (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 280f.).

40 Vgl. Hans Ulrich Reck, Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte, in: Karin Wilhelm (Hg.), Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen 1995, S. 50–90.

41 Vgl. Bohrer, Anm. 23; vgl. außerdem: Rolf-Ulrich Kaiser, Underground? Pop? Nein! Gegenkultur! [o. O. und o. J.).

gesagt: Auch die ideelle Setzung einer Gestaltungs- und Gedankenformulierung hängt von der vitalen Assoziationskraft eines erfahrungshungrigen Betrachters ab. Exakt dies meinten zahlreiche Interventionen von Künstlern wie Hans Haacke, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niële Toroni, aber auch Marcel Broodthaers, wenn sie, getragen durch die emphatische Kritik der Situationisten, das Spiel der Kreativität gegen die Rituale der Arbeitsteilung ausspielten, sich zugleich aber weigerten, die Instanz des Kreativen durch den kompensatorisch privilegierten Künstler und den kontrafaktischen Schein des Ästhetischen zu besetzen. Vielmehr gingen sie davon aus, daß Künstler die Struktur des Lebenszusammenhangs durch hochstufige abstraktive Mittel als Ort der alles entscheidenden Problemthematisierung bezeichnen konnten, ohne die dadurch angestoßene vitale Erfahrung einer authentischen Rezeption durch eine determinierende Gestalt des Werkes vorwegzunehmen.

Auch wenn eine solche Formulierung reichlich pathetisch wirken mag, so entspricht sie doch exakt dem typischen Erlebnishunger nicht nur eines avantgardistisch aufgeschlossenen Betrachters, sondern auch des sensibilisierten, durchaus 'rohen', nicht spezifisch geschulten Rezipienten der 1970er Jahre, der an sich selber die Mechanismen durchspielt, die im Werk als präzise Vorgabe und Kanalisierung von Erlebnisenergien plastisch vorgesetzt sind, eine Vorgabe, die nur der konstruierende, energievoll Mitvollzug ermöglicht.⁴⁰ In radikalster Ausprägung vertraten Künstler wie die eben erwähnten Buren, Mosset, Toroni und andere die Auffassung, daß ihre jeweiligen künstlerischen Sprachen als Idiome völlig äquivalent seien. Das bedeutet, daß das Idiosynkratische gerade als solches sich in ein Allgemeineres aufhebt, weil es ein Beispiel gibt, anstößt, selber aber keinen Ort des Hermetischen beansprucht oder besetzt hält, mithin paradox gerade als Idiosynkratisches in solchem Zuschnitt keine Idiosynkrasie mehr ist, sondern zur Exemplifizierung wird. Dadurch, daß solche Sprachen eben nicht in der Struktur ihres Repertoires, als Grammatik eines generativen Stils gründen, werden sie äquivalent und austauschbar. Das eine Werk gilt wie das andere und dasselbe kann von den Codes und Sprachen gesagt werden, in denen sie formuliert sind. Außerdem seien die von einem anonymen Publikum – konzeptuell, strategisch oder auch nur situativ – hervorgebrachten Bildzeichen/Quasizeichen den Bildern/Zeichen der Künstler vollkommen ebenbürtig und hätten als gleichrangige auch diskursiv zu gelten. Solches ist damals als politische Subversion der Künste, als Kunstkritik, als Umwendung von 'E' und 'U', oder auch als eine nur konsequente weitere Extension des künstlerischen Materials gewertet worden.⁴¹

In Tat und Wahrheit wird durch die Verschiebung der Authentizität auf beliebige Setzungen und Handlungen des Betrachters nicht nur das Material

der Künstlerrollen erweitert, sondern diese selber in jede, buchstäblich jede, also auch jederzeit in jede beliebige außerkünstlerisch auf Kunstabsichten bezugnehmende Setzung aufgelöst. Authentizität wird zum Material von ästhetischer Erfahrung und künstlerischer Praktik in einem Feld, in welchem Kunst vorrangig, ja geradezu ausschließlich dazu dient, sich selber als Markierung dieses Territoriums durchzustreichen oder zumindest sich als Spitze der Dominanzhierarchie aller möglichen Markierungsmittel des Territoriums zurückzunehmen. Lucy R. Lippard unterstrich dementsprechend, daß Kunst weder als abstrakter Entwurf noch als reine Erfahrungsdisposition existiert, solange nicht jemand wirklich eine konkrete Erfahrung mit dem damit Vorzeichneten macht. Wenn die Möglichkeit solch nicht greifbarer Kunst im Widerstand gegen serialisierte Arbeit, gegen die Routine und Gleichförmigkeit eines sozio-ökonomisch formierten Lebens doch ergriffen würde, dann könne man von einer Überwindung der künstlichen Bürde 'Kultur' sprechen. Die Vorstellung einer gesellschaftlichen Befreiung sei dann identisch mit dem imaginierbaren Spielraum, welcher der Tätigkeit Kunst zur Verfügung gestellt werde. Die Aktivität Kunst entfalte ihre wirkliche Kraft genau dann, wenn sie in ihrem Spiel der Bezeichnung 'Kunst' nicht mehr bedürfe.⁴²

Diese Reflexivität der 'conceptual art' reicht über die modernistische Auffassung einer nur semiotischen Reflexivität weit hinaus, weil die Moderne eine Selbstreferentialität der Syntax als Gestaltungsdogma postuliert hat, also die lebendige Konstruktion auf eine dogmatische Ästhetik und autonome Form verschiebt. Der konzeptuellen Kunst geht es aber nicht um eine grammatisch fundierte Universalität von Gestaltungen, ein weltgeschichtlich, diachron wie synchron, genealogisch wie systematisch beschreibbares 'Universum der Formen', sondern um die Offenlegung des Produktionsprozesses der Kunst, der immanenten wie der kontextuellen Dimensionen des Werkanspruchs. Die Rezipienten treten darin in ein Spiel mit offenen Formen ein. Sie sind immer vielschichtig akzentuiert und nicht nur Decodierungsgrößen für eine linguistische Definition der künstlerischen Praxis. Es werden die bedingenden künstlerischen Strukturen in ihrer Tiefendimension analysiert, und damit über die Autonomie von Handlungen auf seiten der Rezipienten eine Kritik an konventionellen Vorstellungen von Visualität und Visualisierung ermöglicht.

42 Vgl. Lucy Lippard, Introduction, in: 955.000, Kat. The Vancouver Art Gallery, 31. Januar – 8. Februar 1970, o. S., Vancouver 1970; vgl. außerdem: Benjamin D. Buchloh, Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969, in: Marie Luise Syring (Hg.), um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft, Köln 1990, S. 86–89.

43 Vgl. Charlotte Posenenske, Monographie Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1990; Hans Ulrich Reck, Charlotte Posenenske. Konzeptuelle Skulptur als Beitrag zur Architektur moderner Öffentlichkeit, in: Archithese, 20/1990/4, S. 62–70.

Das also sind Grundlagen und Konsequenzen für die viel stärker wahrgenommene Dimensionierung des Werks in der Handlung des Rezipienten im formierten Bezug auf das Kunstwerk. Spätestens dann nämlich, wenn ein Käufer ein solches Werk erwirbt, kann er die definitive Gestaltrealisierung wählen und festlegen, in einem engeren oder weiteren Rahmen, wie das Werk auszusehen hat. Eben dies unterscheidet *conceptual* von der *'minimal art'*. Die spezifischen Objekte eines Donald Judd müssen zwar ebenfalls nicht eigenhändig vom Künstler gefertigt werden, sind also weder als Material noch als Objekt authentisch und auratisch original. Aber der Künstler will und hat dementsprechend auch die perfekte Kontrolle über die Festsetzung im und als Werk. Gerade das verstofflichte Werk ist wie bisher der entscheidende Beleg für die Signatur des Künstlers und seine Schöpfung. Im Unterschied dazu sind für die Integration der Authentizität des Rezipienten in das Werk Prozesse bestimmend, in denen der Rezipient – als Käufer, Nutzer, Involvierter, also: als Mitbeteiligter und/ oder darin Verstrickter – über die Werkgestalt selber bestimmt (wie z. B. in den deutungs- und anspielungsreichen Prozessen der partizipativen Gestaltbestimmung im Falle der Vierkantrohre Charlotte Posenenskes)⁴³.

Es geht also keineswegs, wie kunstgeschichtlich, kuratorisch und theoretisch akzentuiert, um die Reaktionsmöglichkeiten des Betrachters im Werk, das auf die physikalische Vergegenständlichung eines Textes reduziert wird, der wiederum nichts anderes verkörpert als eine *'Idee'*. Unübersehbar war schon damals, zeitgeschichtlich, daß die Kunsttheorie der *'conceptual art'*, also nicht die der Künstler in erster Linie, sondern die der theoretischen Vermittler und aktuellen Aussteller, einem veritablen Platonismus huldigt. Von heute aus besehen geht es aber um anderes, nämlich um die hinreichende und nicht nur notwendige Bedingung zur Realisierung der Übermittelbarkeit einer Idee, die als Einheit von Form, Ursache, Materie und Zweck durch den Rezipienten assoziativ zu einer Korrespondenz als Sachverhalt in der Welt verdichtet oder schlicht gemacht wird. Über das Nicht-Realisierte, das Nicht-Existierende und Abwesende als eines Indexes der virtuellen Realität kann nur im Rahmen einer wie immer reduzierten, aber immer auch partikularen Realisierung des Virtuellen überhaupt geredet werden – nämlich als ein Gegenstand von Erfahrbarkeit.

Die konzeptuellen Entwürfe waren nicht nur auf eine Revokation der Authentizitätsbehauptung seitens der Künstler angelegt, sondern zielten vorrangig und insistent auf eine Befreiung des Betrachters vom Korsett der Kunst, sofern das Kunstwerk Determinanten einer ästhetischen Erfahrung vorgibt und festsetzt, die sich nur auf die Sphäre, die Geltung und Wirkung von Kunst beschränken. Kunst galt gerade nicht mehr als Modell für die Bearbeitung derjenigen Themen, die in der und für die Kunst von Interesse waren,

für Probleme, die einfacheren Charakters sein konnten als die von der Kunst versprochenen, wie ja für Avantgarde-Kunst seit der konzeptuellen Wendung, zu schweigen von Fluxus, typisch war, daß kein herantragendes Verstehen eines Problems einfach genug sein konnte und die Kunsterfahrung einzig durch professionelle Voreinstellungen rettungslos verspielt und verbaut waren.⁴⁴

Grundsätzlich interessierten demnach nur diejenigen Vorschläge und Vorgehensweisen, mit denen die künstlerischen Konzepte selber nicht nur analogisierbar waren an und mit den Alltagserfahrungen, sondern gar mit diesen äquivalent austauschbar. Die traditionelle Opposition von Kunst und Publikum sowie die blinde Selbstverständlichkeit, mit der das Authentische immer nur innerhalb des Diskurses der Erzeugung, also auf seiten des Künstlers veranschlagt worden war, wurde nun einer drastischen, ultimativen Kritik unterzogen, die, historisch betrachtet, ganz im Feld der Erfahrung der Rezipienten blieb und von der Fachöffentlichkeit, zumal von Kunstgeschichte und Kunsttheorie, nur im Dispositiv der formierenden Werkbestimmungen und allenfalls einer Entwurfslogik, nicht aber auf seiten einer konstruktiven Generierung aktueller Werkgestalt durch, als und mittels Rezeptionserfahrungen auf seiten der handelnden Rezipienten formuliert worden ist.

Man hat, gerade mit Blick auf Lawrence Weiner, die wesentlichen epistemologischen Transformationsaspekte der Authentizität des Betrachters als formierendes Element der Inszenierung der Werkgestalt, die ja wiederum und oft Partitur, Diagramm gewesen ist, nicht angemessen gewürdigt. Der kunstgeschichtliche Blick darauf war verstellt. Das wundert nicht, wird doch – mit guten Gründen – die Artikulation des Künstlers, wie immer sie beschaffen sein mag, in letzter Instanz immer auf die regulativen und prozessualen Eingemeindungsregeln des Kunstsystems bezogen. Man sieht dann in Weiners Sentenzen quasi-skulpturale Eigenschaften gegeben. Die Buchstaben würden zu einer Art Skulptur. Man will aber nicht verstehen, daß der Ort der Artikulation solcher Werkkomplexe, definiert als 'Kunst', nur analytisch notwendig ist, nichts aber besagt über die synthetischen, erfahrungsbezogenen Qualitäten des Kunstwerk-Prozesses als einer Schematisierung/Anleitung der Transformation aus der Sicht und mit Zentrum des aktiven Betrachters. Deshalb wird die konzeptuelle Kunst in der Regel auch als selbstverblendet wahrgenommen. Man glaubt, sie könne nur im Rahmen des Kunstsystems

44 Dies war ein Hauptanliegen von Friedrich W. Heubachs Zeitschrift 'Interfunktionen'; vgl.: Friedrich Wolfram Heubach / Birgit Pelzer / Gloria Moure (Hg.), *Behind the Facts: Interfunktionen 1968–1975*, Kat. Barcelona 2004; und jüngst: Christine Mehring, *Continental Schrift: The story of Interfunktionen*, in: *Art-Forum*, Mai 2004.

45 Vgl. Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.

stattfinden und nicht jederzeit überall. Genau dieses aber postulierten Denker und Künstler wie Sol LeWitt, Carl André und Lawrence Weiner.

Es ist dieses synthetische Moment, das zugleich einer apriorischen Setzung sich verdankt, einem auf Willenlosigkeit zielenden Willensakt des Künstlers, also einer absichtsvollen Paradoxie, welche erklärt, weshalb der Künstler zuweilen und epochal an der Authentizität des Betrachters als dynamisierendes Werkmaterial mehr interessiert ist als an seiner originären Invention. Die Zeiten, in denen der Künstler sich als Erfinder materialisierter Formen betrachtet, waren zumindest damals vorbei. Daran ändern auch die Analogisierungen mit traditionellen Werkkategorien nichts. Vom Standpunkt der Lebendigkeit aus betrachtet sind aber die konzeptuellen Werke in der Tat solche, die an der Wirkung der Imagination in der Lebenswelt, also Transmission der Kunstbezogenheit in eine generellere Ästhetik, interessiert sind. Das schien den damaligen Künstlern als romantische Expansivität der Kunst oder als strategisch-semiotische Universalisierung weder möglich noch wünschenswert. Tatsächlich erscheint als radikaler Kern der konzeptuellen Kunst von heute die erst durch Setzung analoger Kunstwerke ermöglichte Transformation der Kunst in eine epistemologische Phantasie des 'jetzt' und 'überall', also Reflexivität und Meta-Reflexivität innerhalb der Gesellschaft, als ein Verfahren und nicht als ein sektorielles Erleben.

Diese eigentliche Substanz der Konzeptkunst ist noch nicht angemessen gewürdigt und durch spätere, sich im Selbstreferentiellen vollkommen erschöpfende Täuschungsstrategien wie 'Kontextkunst', 'dekonzeptuelle Kunst' etc. nicht nur entpolitisiert, sondern auch zugunsten obskurer Berufsrollen-selbstbehauptungen denunziert worden.⁴⁵ Die ästhetische Reflexivität ist mit der 'conceptual art' inmitten des Kunstprozesses eine radikal nicht auf den Sektor Kunst bezogene Leistung einer keineswegs 'intellektuellen' oder sprachlichen, sondern gerade auch assoziationspsychologisch gesteigerten und sensuell zugespitzten Reflexionserfahrung geworden. Das ist natürlich von seiten der Künstler, die sich in den selbstreferentiellen Belanglosigkeiten der 1990er Jahre chamäleonartig den Erscheinungen des Alltags anzugleichen bestreben, schlicht gezeugnet worden. Gegen die Plattitüden solch sektorieller Kunst-Ritualisierung (im Stile der 'Young British Artists' oder heute der neo-nationalistischen Bild-Plattitüden überall in Europa) bleibt die 'conceptual art' provokativ und synthetisch, epistemologisch, sprachphilosophisch und sensualistisch zugleich verfahren.

Entscheidend für den hier wesentlichen Gedankengang, daß die Metaphysik der Kunst nicht auf der Apotheose des Authentischen beruht, gefaßt in der Parallelität von Gottkünstler und Künstlergott, sondern auf der Insistenz einer Ontologie unabzählbar vieler Möglichkeiten, also der virtuellen Realitäten als dem Reich der logisch bedingenden Möglichkeiten, dem Nicht- und

Noch-Nicht-Existierenden, ist, daß 'conceptual art' nicht der Attitüde der Anti-Kunst huldigt, sondern immer wieder auf dem Vorrang des Nichtrealisierten zwecks Aufweises der überschüssigen Möglichkeiten besteht. So auch Carl André mit seinen 'Fragen und Antworten', ebenfalls von 1969⁴⁶, in denen die Kraft der Virtualität der Kunst in deren Weitergehen gründet auch für den Fall, daß niemand mehr sich auf sie beziehen mag. Es ist keineswegs so, daß die 'conceptual art' sich utopischerweise den bedingenden Drücken der kapitalistischen Entfremdung meinte entziehen zu können. Vielmehr sahen zahlreiche Exponenten seit den 1970er Jahren genau, daß der unentwegte Versuch der künstlerischen Praktiken, die gesellschaftlich vorherrschenden Denkweisen oder 'Episteme' zum eigenen Material und Modell zu machen, dereinst vielleicht gerade nicht als Ankunft einer neuen Kunst, sondern nur als letzte Phase einer Entwertung, Destruktion und zuletzt Auflösung des Ästhetischen zu werten sein wird. Dann würde sich die Kunst in der Auflösung der Erfahrung nicht nur verflüchtigen, sondern als die effektivste Form der Instrumentalisierung der Kunst geradezu selber vernichten.

Marcel Broodthaers beispielsweise sah, daß der Aufklärungsfuror der Konzeptkunst, ihre Transformation von Publikum und Distribution, also auch ihre expansive Umwertung der Authentizität zusammen mit der Entwertung der Objektgeltung des Kunstwerks, parallel zur Denunzierung der sozialen Warenform, wohl nur kurzlebig gelten würden, um paradox bald einer Wiederkehr des ästhetisch Immergleichen Platz zu machen, nämlich der Restituerung von Malerei und Skulptur, also des malerischen wie des skulpturalen Paradigmas einer musealisierenden vergangenen Kunst. Und genau so ist es in den 1980er Jahren gekommen und hat bis heute angehalten. Gerade daß es evidenterweise keine konzeptuelle Kunst mehr gibt (obwohl natürlich die Insistenz von wesentlichen Protagonisten wie Jochen Gerz nicht nachgelassen hat und ihre Werkqualität sich nicht mindert – jedoch existiert das Geflecht einer Bezugnahme auf den Gesamtzusammenhang inmitten der Position des Rezipienten nicht mehr), macht deren Radikalität aktuell – als Ungleichzeitigkeit. Die Arbeit des Künstlers als eine, die in der Formulierung der Nicht-Notwendigkeit kulminiert, sie durch den Künstler zu realisieren, ist eben nur eine Möglichkeit, nur eine Gestalt des Virtuellen. Ansonsten

46 Vgl. Carl André, Fragen und Antworten, in: Glozer (Hg.), Anm. 39, S. 279.

47 Vgl. Joseph Kosuth, Kunst nach der Philosophie, in: Paul Maenz / Gerd de Vries (Hg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 75 ff.; vgl. außerdem Joseph Kosuth, Sixth Investigation 1969, Proposition 14, hg. von Paul Maenz / Gerd de Vries, Köln 1971.

48 Kosuth, Kunst nach der Philosophie, Anm. 47, S. 85.

49 Ebda.

50 So Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.), Theorien der Kunst, Frankfurt a. M. 1982, in ihrer Einleitung zu diesem Band.

und grundsätzlich gilt, daß jede der vorgestellten Überlegungen – Kunst realisiert durch den Künstler, durch den Betrachter, aufgegeben durch den Künstler, den Betrachter etc. – immer bedeutet: 'Nichts von dem, etwas von dem, alles von dem'. Hauptsache, es wird weitergemacht.

6. Kosuths ausweglose Tautologien

Am stärksten und mit anhaltender Insistenz für eine endgültige Zurückweisung jeglichen Authentizitätsanspruchs der Kunst hat Joseph Kosuth argumentiert. Sein ebenfalls 1969 erstmals publiziertes Traktat 'art after philosophy'⁴⁷ hat Maßstäbe gesetzt, aber auch ein ganzes Diskursfeld verstellt. Kosuths Kernargument läuft nämlich auf eine umfangliche Tautologisierung von Kunst hinaus: Das Kunstwerk dient nur dazu – anders gesagt: erhält seine Nobilitierung und bewährt seine Kraft nur darin –, den Tatbestand der Valorisierung von Kunst weiter zu bekräftigen. Es gibt keine neue Erfahrung als und durch oder auch mittels Kunst, sondern nur weitere, die Geltung des Feldes oder der Institution 'Kunst' als solche bestätigenden Sachverhalte, empirische Vorfälle. Die Empirie des Werkes ist immer und nur eine analytische Aussage der Kunst über sich selbst. Das Kunstwerk bestätigt immer nur die Kunst. Da es konzeptuell immer nur um Kunst geht, hat das Werk keine eigene Dignität. Damit wandert Authentizität aus dem Werk ab, weil Ideen per se generalistisch verfaßt sind und gar nicht authentisch im Sinne unverwechselbarer Idiosynkrasien sein können. „Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell besteht.“⁴⁸ Als Werk eröffnet es keine Möglichkeiten des Neuen, schafft keine Einsichten oder Erfahrungen, vermag keine eigenen Probleme zu lösen. Kosuth unterschiebt dem Künstler ein substantialistisches epistemologisches Interesse, um sowohl das Werk wie das Authentische aus der Sphäre der Empirie, von Zufall und Neigung, auszuschließen. Nach ihm gilt: „Künstler fragen nach dem Wesen der Kunst, indem sie neue Propositionen im Hinblick auf das Wesen der Kunst vorlegen.“⁴⁹

Das ist empirisch natürlich zumindest fragwürdig, in Wahrheit wohl eher geradezu haltlos. Künstler sind je nach Epochen an anderem interessiert, in der Regel aber wesentlich mehr an ihrem Ausdruck und der Konkretheit des Werks als am 'Wesen der Kunst', das als solches vorrangig Philosophen interessiert, die davon ausgehen, daß die Künstler nicht verstehen, was sie tun, weshalb der Philosoph ihnen das erklärt.⁵⁰ Daß Kosuth nicht nur diese autoritative Instrumentalisierung einer erklärungsverwiesenen, der Erklärungen aus sich heraus aber nicht mächtigen Kunst durch die Philosophie ebenso umdreht wie die begriffslogisch inspirierte Denunzierung der Kunst als reflexiv nicht ausreichend abstraktionsfähige durch Hegel – Kunst 'nach

der Philosophie': sachlich wie zeitlich, also reflektierend dieser überlegen –, ist nur allzu gut verständlich und strategisch nachvollziehbar. Das macht seine Argumentation über 'ein Wesen' der Kunst aber nicht wahrer. Monodoktrinale Setzungen werden nicht richtiger, wenn ihre ultimative philosophische Geltung nicht durch die Fachzunft der Philosophen, sondern durch Künstler behauptet wird. Entsprechend denunziatorisch ist seiner Auffassung nach generell die Empirie des Kunstwerks, das die reine Sphäre des ideellen Kommentars verrät und damit beschmutzt. „Wirkliche Kunstwerke sind kaum mehr als historische Kuriositäten.“⁵¹ Immerhin dies, könnte man da urteilen. Aber als Fälle des Kuriosen sind sie immer empirisch – dieses Argument dreht Kosuth um: Als empirische sind sie deviant, kurios und irrelevant für den substantiellen Status der Kunst. Sie sind eigentlich Verirrungen, wenn man die Empirie betrachtet, polymorphe Ungestaltetheiten und, wenn man sie theoretisch betrachtet, substantiell nicht-existent.

Kosuths Kunsttheorie, die natürlich als solche selber Kunst sein will, nämlich Kommentar zu dieser innerhalb ihres eigenen Terrains, setzt ihren Substantialismus dogmatisch absolut durch Wirklichkeitsverachtung, also durch eine doppelte Ontologie, deren empirische Seite vollkommen negativ besetzt erscheint. Das gelingt nur intrinsisch und intrinsisch nur, weil Kosuth die Kunst auf die Sprache der Kunst reduziert. „Führen wir unsere Analogie, daß die Formen, die Kunst annimmt, die Sprache der Kunst sei, fort, läßt sich erkennen, daß ein Kunstwerk eine Proposition ist, die im Kunstzusammenhang als Kommentar zur Kunst präsentiert wird.“⁵² Mit 'Formen' meint Kosuth nicht Bildformen, sondern grammatikalische Strukturen, also Sprache als transformationsgrammatische Maschine der Generierung von Zeichenketten, gemessen einzig auf der Ebene der erzeugten Zeichenketten selbst. Nicht im Kunstwerk erscheint 'Kunst', sondern in einer begrifflichen Verfassung. „Man beginnt einzusehen, daß die 'Kunstverfassung' von Kunst ein begrifflicher Zustand ist.“⁵³ Kunst sei, wie Mathematik und Logik, eine Tautologie, also seien der Kunstgedanke oder das Werk – von Kosuth typisch gleichsetzt – und Kunst überhaupt ein und dasselbe. Alle Verifikation des Künstlerischen – der Figur des Authentischen auf seiten der Kunst wie der Betrachtung sowie, dazwischen, das Medium und das Werk – könne sich immanent, genuin und naturwüchsig innerhalb des Kunstzusammenhangs vollziehen. Man müsse den Kunstzusammenhang zur Verifikation der in ihm artikulierten Sachverhalte nicht mehr verlassen.

51 Vgl. Kosuth, Kunst nach der Philosophie, Anm. 47, S. 87.

52 Ebda.

53 Ebda., S. 89.

54 Debord, Anm. 7, S. 9.

Hier geht, aus späterer Sicht, diese Art einer tautologisch verkürzten Konzeptkunst auf behauptete Selbstreferentialität über: Kunst ist Kunst ist Kunst ... Dagegen besetzt das Authentische eben die Stelle des Neuen, Offenen, eines Synthetischen, das erfahren werden muß und das sich als Erfahrung automatisch einstellt und aufzwingt. Neben anderen, eher simplen Fehlern in Kosuths Abhandlung – dazu gehört auch die Behauptung, die Mathematik sei tautologisch (die Logik ist es gewiß) –, gehört die Eliminierung der sich unvermeidlich jeweils aktual einstellenden Neuheit durch die einfache Gegebenheit einer erzwungenen Erneuerung aller Empirie durch diese selbst eigentlich eher in die Geistesgeschichte der Kunstfeindschaft als in eine das Werk auflösende nominalistische Kunsttheorie, welche die Kunst tautologisch verdoppelt, weil ihre Theorie die philosophische Reflektion der Kunst annektiert.

Bei Kosuth bleibt gleich wie bei aller früheren dogmatischen Kunsttheorie die autoritative Instrumentalisierung des Ästhetischen als eines Mediums für begrifflich demonstrierte Werkhaftigkeit leitend, hier eben projiziert auf 'Kunst' statt wie üblich auf Philosophie. Tautologie als Programm ist aber eines der Passivierung, analog zu den Tautologien der Gesellschaft des Spektakels, die Guy Debord exakt beschrieb: „Der zutiefst tautologische Charakter des Spektakels geht aus der bloßen Tatsache hervor, daß seine Mittel zugleich sein Zweck sind. Es ist die Sonne, die über dem Reich der modernen Passivität nie untergeht. Es deckt die ganze Oberfläche der Welt und badet sich endlos in seinem eigenen Ruhm.“⁵⁴ Das gilt für tautologische Kunst-Selbstbehauptung ebenfalls.

7. Wider die operative, nominalistische Schließung des Systems Kunst und die Tautologien einer trivialen 'conceptual art'

Gerade von seiten einer 'minimal' und 'conceptual art' ist diese Tautologisierung der Kunst bei Kosuth vehement kritisiert worden. Typischerweise immer von Künstlern, welche mit der Empirie der offenen Erfahrungen nicht die Vorrangigkeit der Kunst verbinden, sondern, gerade umgekehrt, diese dann für eine veritable Kraft halten, wenn sie die Lebenswelt als solche, in ihrem unmittelbaren So-Sein, ihrer Gegebenheit, zu bereichern vermag. Das eben vermag sie nur, indem und insoweit sie den durch sie selber geschaffenen Problemen nachgeht, zu denen aber niemals die nominalistische Selbstreferentialität des Kunstwerkcharakters als Bewährung des Systems Kunst gehört. Aus der Sicht des radikalen konzeptuellen Experimentators Aldo Walker beispielsweise ist Kunst niemals eine analytisch-apriorische Aussage, sondern als Gestus immer eine auf Erfahrungen hin

orientierte offene, synthetische Kraft.⁵⁵ Dazu einige knappe Bemerkungen. Walker betrachtet Kunst als Generator und Mediatisierungskraft im Bereich einer Rhetorik der Wirkungen, somit nicht nur als Energie, die sich in Bildwerken eine Form gibt. Kunst ist ihm folgerichtig nicht ein Zeichen für Realität, sondern meint diese selbst gerade in ihrer symbolischen Referenz, also medialen Vermittlung, unmittelbar. „Kunst ist wesenhaft Sprache“⁵⁶, d. h. mentale Vergegenständlichung, nicht Schrift- oder Wortzeichen. Dies aber im weiten Sinne des Handelns mit Zeichen: „Kunst organisiert Zeichen – wie jede Tätigkeit – und folglich ist sie Sprache.“⁵⁷ Diese Sprache aber ist Performanz, also lebendiges Sprechen, nicht grammatikalische Disposition. Sie lebt im gesamten Prozeß der Aktualisierung von Bezugnahmen des Redens und Sprechens, ist also immer Sprechen selber und nicht wahrheitstheoretisch reduzierbar auf die Logik der Referenzen. Sie ist nicht mentale Disposition oder Struktur, sondern Aktualgenese, Vollzug, Konstruktion, Setzung als mediale Vergegenständlichung.

Die heuristische Funktion der Sprache meint immer den gesamten Horizont des Rede werdenden sprachlichen Dispositivs; das reicht von der Formulierung/Formierung von Gedachtem, Konzeptualisierung des Gedankens, bis zur lebendigen Rede. „Mitnichten sind Bilder die Vehikel vorformulierten Denkens“.⁵⁸ Denn nur so, in und durch symbolische Formen, sind Erfahrungen überhaupt organisierbar. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d. h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst als Referenz zur Darstellung zu bringen. Die lebendige Erfahrung der Kunst erschöpft sich nicht in der zirkulären Auffassung eines Donald Judd und anderer, der gemäß Kunst dasjenige ist, was und wenn es Kunst genannt wird, sofern sich eine ausreichende Zahl von relevanten und qualifizierten Meinungsmachern auf eben dieses Definierte als auf Kunst einläßt, eine Definitionsmacht durch Zuschreibung erzwingend, nicht eine Erfahrung durch Handlung ermöglichend.

55 Vgl. über das folgende hinaus: Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, 'Morphosyntaktisches Objekt' – Kunstfigur und rhetorische Emphase, Baden 2003; Hans Ulrich Reck, Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive, Würzburg 2004.

56 Aldo Walker, Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhaus Zürich 1986, S. 7.

57 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, (o. S.).

58 Walker, Anm. 56, S. 19.

59 Walker, Anm. 57, (o. S.).

60 Vgl. Art Conceptuel I. Art & Language, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner, Kat. Musée d'art contemporain Bordeaux, 7. Oktober bis 27. November 1988, hier: S. 55 ff.

Kunst hat als normative Erscheinung ihr Gegenstück aber nicht in einer idealen, sondern in der natürlichen Sprache, d. h. der Koexistenz von Reinheit und Unschärfe, Abstraktion und Empirie, Erfahrung und Konstruktion in einem emphatisierbaren Medium, in dem es nicht in erster Linie um Darstellung oder Wahrheit geht, und schon gar nicht um Nominaldefinitionen. Das ist deshalb von Bedeutung, weil zahlreiche kunsttheoretische Probleme erst durch eine unabgeklärte Fixierung auf die Idealsprache und ihre Autorität für Referenzen aller Art entstehen. Mit diesen natürlichen Sprachen verändert sich die Symbolik durch Angewiesenheit auf eine gemeinsame Ontologie oder, einfacher gesagt, auf einen gemeinsamen Lebensentwurf. Kunst ist also weder ästhetische Exklusivität einer selbstreferentiellen Formalisierung, noch umstandslos Utopie oder Antizipation, sondern eine genuine Wirklichkeit. „Kunst löst keine Probleme, die mit der Welt zu tun haben. Und zwar deshalb nicht, weil sie sich kontinuierlich ihre eigenen Probleme schafft, sich somit von der Wirklichkeit entfernt und überflüssigerweise selbst eine Art von Wirklichkeit erlangt“.⁵⁹

Es geht, um eine Formulierung von Robert Barry im Kontext seines 'Marcuse Piece' von 1970/ 71 zu paraphrasieren, darum, einen Ort schaffen, in dem man für eine Weile frei über das nachdenken kann, was man tun will oder wird, ein Etwas vorahmend, das nahe in Raum und Zeit ist, anstehend, ankommend, aber eben gerade noch nicht bekannt.⁶⁰ Die wesentlichen Einsichten entwickeln sich – auch in der Kunst – als Evaluierungen und induktive Schlüsse. Die sind weder formallogisch noch deskriptiv zu gewinnen. Originell sind Kunstwerke nicht nur kraft Setzung – das wäre nur die Voraussetzung. Originell sind sie, wenn ihre Ursprünglichkeit und ihre gedankliche Kraft nicht im Hermetischen sich verlieren, sondern Aneignungen definieren, zu neuen Formierungen der Erfahrungen provozieren, d. h. als sie selber über sich hinaustreiben und ins rezeptive System mit Entschiedenheit eingreifen. Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben, da sie ihre eigene gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt. Also geht es ihr nicht um Darstellung, sondern um Wirkung. Und in diese entäußert sie die Authentizität des Künstlers, die damit auch zum Bestandteil des offenen Systems des transformierten Rezipienten wird. In dieser Transformation erscheint Authentizität geformt zum modellierbaren Material.

Kunst setzt sich affektiv, tatkräftig. Sie will lebensweltlich, existentiell wirken. Sie ist Teil des Lebens, Teil der Wirklichkeitskonzepte, anderen Bereichen des Lebens weder übergeordnet noch diesen äußerlich oder fremd. Entgegen den eben geschilderten Tautologien der Konzeptkunst, nach denen Kunst nur innerhalb des selbstbezüglichen Systems von Kunst, als analytischer Kommentar zur Kunst selbst, betrachtet werden sollte, gehen Künstler

wie Aldo Walker davon aus, daß synthetisch Neues in der Welt ununterbrochen geschieht, die sich nicht gegenüber der Kunst zu rechtfertigen hat und dieser keinen besonderen Erklärungswert im Hinblick auf eine als offensichtliche Tatsächlichkeit gegebene Wirklichkeit zuweist. Daraus folgt eine scharfe Absage an die üblichen Denkfiguren beispielsweise der Avantgarde. „Aus einem Kunstwerk (können) keine erkenntnisrelevanten Schlüsse gezogen werden“⁶¹, wenn nur vom Prinzip der individuellen Interpretation ausgegangen wird. Kunstgeschichte fungiert dagegen normalerweise als Konventionalisierung des formalisierten Individuellen.

Mit der konventionell festgesetzten Bedeutung erübrigt sich die Überprüfung der Kunst an der Wirklichkeit, am Tatsachenwissen. Dieses grundiert und reguliert unsere Welt aber insgesamt. Es steht nicht zur Disposition der Kunst, die grundlegende Ontologie zu leugnen, sondern nur, sie mit ihren Mitteln zu modifizieren und zu transformieren. „... die korrelierende Begegnung von Ich und Andersheit ist die notwendige Voraussetzung aller wirklichen Erfahrungen und Mobilität.“⁶² Sie bildet sich an und in der Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Solches Interesse an Bildern ist eines am Rätsel, am Unbekannten, Nichtgewußten, Niegespürten. Kunst ist, wenn sie im Werk gelingt, singular überwältigende Erfahrung. Diese aber kann in einer selbstreferentiellen Auffassung von Kunst gar nicht entstehen, da der Evolutionsstand oder Funktionalisierungsgrad der Avantgarde das Unerwartete als Erwartung, das Authentische als das längst illegitim gewordene Uneigene mechanisiert hat und von dort her Überraschungen schlicht nur sind, was sie nicht sind und umgekehrt, womit an die Stelle der unmöglichen Überraschung die sich unentwegt selbst bestätigende, also leere Form des Paradoxalen tritt. Dieses System hat die Ansprüche der Kunst wirksam neutralisiert. „Kunsthafte Kunst langweilt deshalb, weil mich die Kunsterfahrung um das Abenteuer des Geniestreichs beraubt. Das Unerwartete entspringt nicht einer Schlüssigkeit vermittelt Regreß auf Traditionen der Kunst. Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“⁶³ Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft. Die Verantwortlichkeit für beliebige Setzungen ergibt sich aus den Kontexten, die wirklich machen, was möglich ist. Kunst wirkt also nicht über Denotation, sondern über Konnotationen, d. h. unkalkulierbare Vielfältigkeiten. Nur je sich situierende aktuelle Reflektion erschließt über den affektiven Eindruck des Werkes hinaus dessen Besonderheit. Die Instrumentierung der rhetorischen Effekte hat nicht mit analytisch isolierbaren

61 Walker, Anm. 56, S. 17.

62 Ebda., S. 31.

63 Walker, Anm. 57, [o. S.].

64 Ebda.

Bedingungen der Herstellung von Werken zu tun, sondern mit dem Zeigen, den Gesten und Ritualen, den Rahmenbildungen lebensweltlichen Handelns. Die Autonomie des Zeigens, die Geste im Bild funktioniert nahezu immer konnotativ, also rhetorisch, und nicht als Darstellung. Die Bedeutungen sind im Flusse. Deshalb reicht der Symbolbegriff nicht aus. Dieser verfestigt, was sich bewegt, macht zu Ikonen, was Indizien, indexikalische Hinweise, indirekte Anzeichen, konventionell festgesetzte Ver- und Gebote sind. Codifizierung ist keine Wahrheit, keine feststehende Form, sondern ein Prozeß und ein Spiel. Die Welt ist – Axiom solcher Anschauungsmethode – undurchschaubar. Kunst ist nicht die Sphäre einer exklusiven Poesie – auch der 'common sense' hat Poesie und Komplexität, wenn auch sein Sprachspiel ein anderes ist und unterschiedlich codiert als das sogenannte hochkulturelle. Da die soziale Auflösung von Verbindlichkeiten eine evidente, jedoch keineswegs durch Kunst erzeugte Tatsache ist, bedarf es keiner künstlerischen Anstrengungen zu deren Reparatur. „Der Schatz der Kunst ist die intellektuelle Einbildungskraft, nicht die Kultiviertheit und der Geschmack.“⁶⁴

8. Kunst des Virtuellen, real

Entscheidend ist über solche zeitspezifische Konzeptualisierung und Expansion der Trias Autor-Werk-Betrachter hinaus die notwendige Integration des Authentischen als Material und Stoff in den Kunstprozeß. War Authentizität eine intrinsische Qualität des Schöpfers – sei dieser historisch gefaßt als Handwerker oder als künstlerischer Kreator, jedenfalls als eine werksetzende Instanz –, so wird sie nun zu einem Faktor im Referenzsystem des gesamten Kunstprozesses, zu einer Leistung der je aktuellen Synthese zwischen einer Werkdisposition und einer wirkungsreichen Rhetorik auf seiten des Betrachters. Hans Blumenberg hat in seiner Analyse der Mimesis und einer dadurch grundierten 'Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen' entscheidendes Material aufgearbeitet und für die Unterstreichung einer besonderen Pointe vorbereitet. Wenn es in der ganzen Radikalität betrachtet wird, dann bedeutet die kontra-faktische und anti-naturalistische Wendung der Kunst nämlich, daß mit der Besetzung der Stelle des Metaphysischen durch die Kunst auch die Authentizität von der bezeugenden Subjekt- auf die die Wahrnehmungen synthetisierende Rezeptionsstelle übergeht. Das vollzieht sich in Schüben seit der Renaissance, mit Markierungen im Manierismus, der Romantik, dem Realismus und insbesondere der kontra-referentiellen Autonomisierung der Kunst von der klassischen Moderne bis zum abstrakten Expressionismus. Daß aber das Mimetische gänzlich denunziert wird, daß nicht nur Natur als häßlich bedeutet, sondern das durch das Kunstwerk zu Schaffende generell als ein anderweitig nicht Existierendes, nicht

nur als ein Neues, sondern als ein aus den selbst von Gott nicht geschaffenen aktualen Möglichkeiten heraus nun Schöpfbares beansprucht wird, bezeugt einen Wandel, der in der Tat revolutionär ist. Zu Recht streicht Hans Blumenberg diesen Gesichtspunkt heraus und stellt ihn in das Zentrum der kunsttheoretischen Verschiebungen innerhalb der Auffassungen eines nunmehr auf sich selbst gegründeten schöpferischen Menschen.⁶⁵

Auch wenn Subjektivität eine Zurechnungskategorie ist, keine empirische, sondern eine transzendentallogische Konstruktion, anders gesagt: eine radikale Fiktion, gehört zu ihr doch eine besondere Erfahrungswirklichkeit.⁶⁶ Sie ist am eindringlichsten in den poetischen Konstruktionen des sich bildenden Subjektes bemerkt und beschrieben worden. Das wundert nicht, weil eben hier die Doppelcodierung und damit die Rückbindung des subjektiven Probehandelns an die Meta-Ebene der Fiktionalisierung am besten herauszustreichen und zu kontrollieren ist. In unserem Zusammenhang kommt es nur auf ein einziges Zeugnis an, das belegt, wie früh diese Selbsterfahrungsempirie als eine Dekonstruktion des unmittelbaren Lebens inszeniert und in verzweifelter Souveränität im Spiegel einer nur noch poetisch möglichen Verknüpfung des Eigen-Erlebens als Gegenentwurf einer zuerst und zuletzt restlos zersplitterten Seele aufgefaßt worden ist. Dieses Zeugnis ist legendär nicht nur für den Bildungsroman, sondern bleibt gültig auch als ein weitverzweigtes Modell bis hin zur Handlungstheorie einer entfalteten fordistischen Wirtschaftsweise.⁶⁷ Es handelt sich um 'Anton Reiser. Ein psychologischer Roman' von Karl Philipp Moritz, besonders um die Vorreden zu

65 Vgl. Hans Blumenberg, 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, S. 55–103; älteren Datums und ebenfalls klassischen Zuschnitts: Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 1982; Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924; Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926; Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1983; für die lange Zeit anhaltende künstlerische Praktik des als kreativ verstandenen Kopierens vgl. Egbert Haverkamp-Begemann, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, New York 1988.

66 Vgl. zur theoretischen Kontur der Fiktionalisierungen: Eco, *Anm.* 29, S. 3 ff.; Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973; Klaus Bartels, *Zwischen Fiktion und Realität. Das Phantom*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Heft 1+2/1987, S. 159 ff.; Gérard Genette, *Diktion und Fiktion*, München 1987.

67 Vgl. dazu: Rudolf M. Lüscher, *Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter*, Tübingen o. J. [1988].

68 Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Ausgabe des Insel Taschenbuchverlages, Frankfurt a. M. 1979.

69 Ebd., S. 9.

70 Ebd., S. 107.

den vier zwischen 1785 und 1790 erschienenen Teilen des Werks, das für den Bildungsroman als solchen gattungsprägend geworden ist.⁶⁸ Im Spiegel der nur noch im nachhinein zurechnungsfähigen Kategorie der Subjektivität erweist sich die Fiktion als einzig mögliche, erste wie letzte Authentizität der Montage von Erfahrungen aus der Sicht des konstruierenden 'Rezipienten' – Betrachter des eigenen Lebens –, sowie notwendig als eine Narration, d. h. ein vermitteltes Leben auf einer zweiten, zeichengeprägten Ebene, deren Wahrheit unvermeidlicherweise der Irrealisierung eines Primären, Wahren, Eigentlichen oder eben Authentischen entspringt. Die bildungsbürgerliche Erzählung, der Werdegang der Subjektivität als einer kategorialen Entfaltung und Ordnung der systematisierbaren Gestalten von Erfahrungen, die ihm auf seinem Weg begegnen, lassen sich insgesamt als eine Fiktion auf der Meta-Ebene deuten. Real und empirisch wahr ist nur noch ein Leben als Roman. Nur der zum Roman, einer narrativen Ordnung im nachhinein gefügte Gang des Lebens erweist das Leben als gegen zersetzende Skepsis gefeierte Wirklichkeit. Das Leben ist deshalb authentisch nur, insofern es sich durch diese Kunst der Fiktion und die Ordnung der Narration fügen, d. h. aber: in seinem eigentlichen Vollzug restlos zersetzen, zerschlagen läßt, damit es in der Ordnung des Fiktionalen erst wirklich und neu zusammengefügt werden kann.

Bereits in der Vorrede zum ersten Teil des Werks unterstreicht Moritz den wesentlichen Unterschied zwischen einem psychologischen Roman und einer Biographie: Letztere bestehe aus Nebensächlichkeiten und Wiederholungen, jener in der Zusammendrängung der Charaktere durch die 'vorstellende Kraft', welche das individuelle Dasein erst erhellen und „den Blick der Seele in sich selber schärfen“⁶⁹ könne. In der zweiten Vorrede wird nicht nur eine dramatische Wendung vorgestellt, sondern auch die Verschiebung von der poetischen Ordnung der Erfahrungen auf den poetologischen Diskurs der Fiktionen, konkretisiert als eine narrative Ordnung, vollzogen. „Wer auf sein vergangenes Leben aufmerksam wird, der glaubt zuerst oft nichts als Zwecklosigkeit, abgerißne Fäden, Verwirrung, Nacht und Dunkelheit zu sehen; je mehr sich aber sein Blick darauf heftet, desto mehr verschwindet die Dunkelheit, die Zwecklosigkeit verliert sich allmählich, die abgerißnen Fäden knüpfen sich wieder an, das Untereinandergeworfene und Verwirrte ordnet sich – und das Mißtönende löset sich unvermerkt in Harmonie und Wohlklang auf.“⁷⁰

Die Vorrede zum dritten Teil stellt vor allem ein pädagogisches Heilmittel gegen die Illusionsverirrungen und fiktionalen Obsessionen der Theaterwelt in Aussicht, in welcher der Protagonist sich, nur zu zeitgemäß, verliert. Die getreue Darstellung der Szenen eines Jünglingslebens möchte doch immerhin als nicht 'unnützer Wink' für Lehrer und Erzieher frommen, „in der Be-

handlung mancher ihrer Zöglinge behutsamer und in ihrem Urteil über diesen gerechter und billiger zu sein“.⁷¹

Die Vorrede zum vierten Teil wiederholt den pädagogischen Wunsch als Entwurf einer menschengerechten Erziehung im Sinne der Aufklärungs-, Offenbarungs- und Geschichtsphilosophie. Die Leidenschaft für das Theater bleibt zwar unwiderstehlich, zugleich ein bedingendes Resultat seines Lebens und Schicksals, „wodurch er von Kindheit auf aus der wirklichen Welt verdrängt wurde und, da ihm diese einmal auf das bitterste verleidet war, mehr in Phantasien als in der Wirklichkeit lebte – das Theater als eigentliche Phantasiewelt sollte ihm also ein Zufluchtsort gegen alle diese Widerwärtigkeiten und Bedrückungen sein.“⁷²

Aber Anton Reiser weiß: Der lockende Schein des Theaters ist nur im Widerstreit mit dem Leben zu erringen. Er verbleibt deshalb in einem 'immerwährenden Kampfe': „Er dachte nicht leichtsinnig genug, um ganz den Eingebungen seiner Phantasie zu folgen und dabei mit sich selber zufrieden zu sein; und wiederum hatte er nicht Festigkeit genug, um irgendeinen reellen Plan, der sich mit seiner schwärmerischen Vorstellungsart durchkreuzte, standhaft zu verfolgen. Eigentlich kämpften in ihm so wie in tausend Seelen die Wahrheit mit dem Blendwerk, der Traum mit der Wirklichkeit, und es blieb unentschieden, welches von beiden obsiegen würde, woraus sich die sonderbaren Seelenzustände, in die er geriet, zur Genüge erklären lassen. Widerspruch von außen und von innen war bis dahin sein ganzes Leben. – Es kömmt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“⁷³ Sie lösen sich aber nur als Fiktion des Fiktiven, d. h. als abwechselnde und wechselvolle Reihe von Setzungen und Löschungen der Subjektzuschreibung. Subjekt ist eine kontrafaktische Zurechnungsleistung von Anfang an: Subjekt setzt sich als Bewußtsein seiner Gefährdung, konstruiert eine vorläufige Identität inmitten der Herrschaft der Krisen. Identität ist Bewußtsein und Medium der Ausbildung der Krise, nicht ihre Aufhebung, ja: sie ist nichts anderes als diese Krise oder die Kette der Verläufe ihrer Momente. Solche Erfahrung führt zu

71 Ebda., S. 205.

72 Ebda., S. 331.

73 Ebda., S. 331f.

74 Vgl. das formidable Alterswerk von Ernst Bloch, *Experimentum Mundi*, Frankfurt a. M. 1975.

75 Vgl. dazu Felix Philipp Ingold, *Das Quadrat in der Wüste oder Von der Monstrosität des abstrakten Kunstthings*, in: *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln 2002*, Köln 2002, S. 234–271; s. auch die Notiz zu Susan Sontag und Hal Foster bei Beat Wyss, 'Déjà vu': Die Nachträglichkeit des Neuen, *Die Krux mit dem Authentischen*, in: Marianne Kubazcek / Wolfgang Pircher / Eva Waniek (Hg.), *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, Münster 2004, S. 39–43.

76 Walter Höllerer, *Die Epiphanie als Held des Romans*, in: *Akzente*, 8/1961/2, S. 125f.

keiner Ontologie oder substantiellen (dichten, veränderungslosen) Identität mehr. Das Leben erweist sich als eine Folge von Aspektwechseln, situativen Zuschreibungen, Sprüngen und Brüchen. Und dennoch gibt es eine Einheit der Aspektualisierungen, aber eben nur auf der Meta-Ebene der sich selber erfahrenden Leistungen der Narration und insbesondere der Fiktion.

Daß sich in solch existentieller Narration, die wirkt als Kraft der Fiktion, die Figur eines gottähnlichen Schöpfers – parallel zur Poetisierung Gottes als des ersten oder universalen poetischen, erzeugenden Künstlers – behaupten sollte oder könnte, wird der Sache nicht mehr gerecht. Daß sich die Kunst auf die Transformation des Virtuellen in ein Reales bezieht, sich also als generative Transformationsleistung des Möglichen in ein Existierendes, vordem nicht Gegebenes ausprägt, macht aus ihr erstmals etwas real Existierendes. Sie ist nicht mehr mit einem Handwerk, überhaupt keinem Werk oder Ins-Werk-Setzen vergleichbar, sondern eben nur einer ontogenetischen, generativ-kreierenden Ermöglichung des Möglichen durch seine Realisierung. Dieses ist das, was alles andere ausschließt. Sie ist nicht einfach Realisierung des Potentiellen, sondern schafft erstmals durch die Ermöglichung des sichtbaren, greifbaren realen desselben ein Mögliches. Das ist vorher nicht als Keimzelle, Schlummerndes oder Potentialität da. Deshalb ist der Künstler nicht mehr eine Instanz, die ein Authentisches inkorporiert, denn in diesem ist das Potentielle als das reale Virtuelle ontologisch vorgelagert und vorausgesetzt. Es liegt nicht innerhalb des Rahmens seiner Handlungsmöglichkeit, sich zu realisieren.

Indem der Künstler mit der Verwirklichung seiner Imagination das dem Realen korrelierende Mögliche überhaupt erst schafft, entsteht das Authentische als perspektivische Eröffnung der Aufnahme des Werks, in dem das Virtuelle seine Realität überhaupt erst gewonnen hat. Diese Radikalität entspringt nicht nur dem Metaphysisch-Werden der Kunst beziehungsweise der Überwindung der Metaphysik durch das Ästhetische der Künste, sondern einer Prozedur, welche auf einer Onto-Logik des Offenen, einem nur poetologisch zu rechtfertigenden Prozeß eines 'Experiments Welt' beruht.⁷⁴ Indem die Kunst schafft, was Gott als Möglichkeit noch nicht einmal verworfen, also auch nicht gedacht hat, wird das Kunstwerk – unabhängig von der Werkmaterialisierung – zu einer leiblichen Präsenz, die als physikalische Insistenz vor und unterhalb aller semiotischen Referenzen seine genuine Realität behauptet⁷⁵. Die Suggestion des Materials, die Begierde nach dem Realen schließen dabei die Epiphanie des Werks nicht aus. Denn die plötzliche geistige Manifestation besteht zugleich in einem Objekt als einem 'integralen Ding', einer organisch zusammengesetzten Struktur, „tatsächlich ein Ding; schließlich (...) erkennen wir, daß es dieses Ding ist, das ist (...) Das Objekt vollendet seine Epiphanie.“⁷⁶ Der Prozeß der Entfesselung der Materialien,

durch welche die Form vor dem Autor authentisch und bestimmend wird, weshalb die Einwirkung der Materialien auf den Betrachter selber als Transformation des Authentischen in den Prozeß unabschließbarer Re-Lektüre seitens des Betrachters/Lesers verstanden werden kann, „läßt die Eigenmächtigkeit der Gegenstandswelt als Kompensation für die Entmündigung des Autors erscheinen und ist unter dem Stichwort Dingaufstand in die Bild- und Wortkunst der Avantgarde eingegangen. Indem die Dinge zu sich selbst zurückfinden, finden sie auch zu ihrer eigentlichen, rational nicht ergründbaren Bedeutung zurück.“⁷⁷

9. Künstlermythologie – Vom Neuen am Alten, Fluchtlinien einer dichotomischen Metapher

Die Idee der absoluten Kunst geht deshalb aus dem Zerfall der Metaphysik keineswegs mit dem Resultat hervor, daß die Kunst in ihrem Selbstverständnis sekundäre Sinndeutungsleistungen für das auseinandergebrochene Ganze zu übernehmen hat. Das ist zwar eine kulturtheoretische und kunstwissenschaftliche Suggestion⁷⁸, welche im Zerbrennen der ehemals unverbrüchlichen Signifikantenkette Natur – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine gründet, d. h. nach der Segmentierung des Schönheitsbegriffs und der Separierung von Kunst, Technik und Natur die ursprünglich spiegelbildliche Zugehörigkeit auf der höheren Stufe einer ästhetischen Modellierung der zerrissenen Signifikanten wieder zusammenzufügen trachtet – was der Natur Kunstwerkcharakter, dem Kunstwerk technologische Innovativität,

77 Felix Philipp Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, S. 82.

78 Vgl. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, bes. S. 85 ff.

79 Vgl. zum Aufweis: Anthony Zee, *Magische Symmetrie. Die Ästhetik in der modernen Physik*, Frankfurt a. M. 1993; Fred Alan Wolf, *Körper, Geist und neue Physik. Eine Synthese der neusten Erkenntnisse von Medizin und moderner Naturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1993; Friedrich Kramer / Wolfgang Kaempfer, *Die Natur der Schönheit. Zur Dynamik der schönen Formen*, Frankfurt a. M. 1992; Florian Rötzer / Peter Weibel (Hg.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München 1993; vgl. zur Kritik solcher Vorstellungen: Hans Ulrich Reck, *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien*, Würzburg 1991, S. 202–222; zu Hintergrund und Kontinuität des typisch neuzeitlichen Wettstreits zwischen Künsten, Technologie und Wissenschaften für diesen Zusammenhang vgl. Hans Ulrich Reck, *Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien*, in: *Kunstforum International* Bd. 115, Köln 1991, S. 81–98 [vgl. auch in: Klaus Peter Dencker (Hg.), *Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, Hamburg 1992, S. 120–133].

80 Vgl. im folgenden: Ingold, Anm. 77.

81 Ebda., S. 69.

der Technologie ästhetikwirksame Sinnlichkeitsmodellierung und allen dreien die Konturen einer auf spätromantisches Erleben hin konfigurierten Schönheit zuschreibt.⁷⁹ Aber eine immanente Forderung der Kunst ist das gerade deshalb nicht, weil sich die Kunst in die Devianznischen einer durch die radikale Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung ermöglichten Ambivalenz, Irritation und anti-teleologischen Indifferenz zurückgezogen hat.

In Tat und Wahrheit ist jede theoretische Behauptung über ein Wesen oder eine Funktion der Kunst – auch die Auffassung, Kunst trete an die Stelle der Metaphysik – eingebunden in einen Konflikt von Künstlerbildern, die seit der Antike im Doppelgespann von Daedalos versus Ikarus eine Matrix und Fluchtlinie für diverse, heterogene Künstler-Selbstentwürfe gefunden haben.⁸⁰

Daedalos ist der Erfinder, Architekt, Konstrukteur, Ingenieur und zugleich die Instanz des Gesetzes, die Autorität, der Vater. Ikarus dagegen ist nicht nur die Instanz des Ungehorsams gegen den Vater, er verkörpert die Permanenz des rebellischen Exzesses, des Aufbegehrens gegen das Leben, ist Sünde wider den heiligen Geist, die Teleologie und jede Geschichtsphilosophie. Er setzt immer alles aufs Spiel und gibt sich entsprechend jeder Illusion gerne hin, sofern sie das ganze Leben im Modus seiner Gefährdung verspricht.

Die Vorherrschaft des Ikarischen vor der Rückbindung an klassische Formen, an Gesetz und Konstruktion, anders gesagt: die prototypologische Opposition des Experimentellen gegen das Wissen, markiert die historische Entwicklungstendenz und zeigt, daß das Ikarische eine Ressource ist, die jederzeit reaktiviert werden kann. Es handelt sich um „die Emanzipation des ikarischen Willens von der Autorität daedalischen Wissens; der Vorrang der Zeugung vor der Geburt, des Erlebens vor dem Erlernen, der Selbstrealisierung vor der Werkrealisierung, des freien Schöpfertums vor dem angelernten Künstlertum.“⁸¹

Aber nicht nur Traditionsbruch und Innovationszwang werden auf der Kontrastfolie dieser antiken Künstlertypologie immer wieder neu abgebildet. Die mythischen Figuren kehren darüber hinaus veritabel wieder, sie inkorporieren sich beispielsweise und in ausgezeichneter Art im Paradigma der Moderne, technologisch, experimentell, diskursiv. Der Traum vom Fliegen etwa, die orbitale Befreiung, das Anti-Gravitations-Pathos der russischen Konstruktivisten, aber auch die Triebtheorie Freuds – sie alle sind ohne die anhaltende, zuweilen subkutan, aber immer massiv wirkende jeweilige Aktualisierung und das Andauern des antiken Doppel-Mythos schlicht nicht denkbar. „Der prekäre Moment des eigendynamischen Abhebens, der den daedalisch-ikarische Mythos mit der Verwerfung der väterlichen Lehre durch den Sohn gleichsetzt und als mißglückte Initiation darstellt, hat (...) in der Praxis der frühen Motorfliegerei eine reale Entsprechung gefunden und ist fast gleichzeitig als wissenschaftliche Metapher für den existentiellen Krisenpunkt der

Loslösung in den psychoanalytischen Diskurs eingegangen.⁸² Ganz besonders akut wirkt das Syndrom der dual-komplementären Künstlerrollen sich auf die intime Symbiose von Antiphysikalität, Flugeuphorie, selbstreferentieller Syntax und modernistischer Souveränität des ästhetisch entfesselten Subjekts, vertreten im ikarischen Künstler, aus: „Während also das daedalische, primär imitative Schaffen jahrhundertlang wegen seiner Nähe zur handwerklichen Auftragsarbeit, aber auch wegen seines mangelnden Wahrheitswerts von den Weihen der Kunst ausgeschlossen blieb, konnte umgekehrt Ikarus kraft seiner Verbundenheit mit dem Luftraum, dem natürlichen Element der Inspiration, zum mythischen Prototyp des Ekstatikers und Dichters werden, obwohl (oder gerade weil) er kein eigenes Werk hervorgebracht hat, sondern einzig durch das Wagnis einer reinen Schöpfertat, des 'loswerfenden Loslassens' vorbildlich geworden ist.“⁸³

Beispiele für diese Typologie lassen sich leicht finden: Malewitsch und El Lissitzky, erst recht Majakowski: ganz ikarische Energie-Dynamisatoren. Le Corbusier und Mies van der Rohe: ganz daedalische Konstrukteure. Die Surrealisten und Expressionisten: in toto ikarische Exzentriker. Die Kubisten: prozessual dynamisierte Daedaliker. Die Reihe ließe sich fortsetzen. Darum geht es hier aber nicht. Es geht um Konsequenzen für die Thematik der Authentizität. Und hier darf gewiß das Ikarische als das entscheidende Motiv gelten, das auf den Rezipienten übergeht, der ja, nicht erst seit Malraux auch theoretisch geadelt, die Auslagerung des Prozessualen aus dem Werk im gepriesenen Vorrang der Generierungsprozesse vollendet und damit selber

82 Ebda., S. 62.

83 Ebda., S. 20.

84 Ebda., S. 40.

85 Ebda., S. 72f.

86 Vgl. z. B. die Briefe Nr. 218 und 418 von Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, in: Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe, Bornheim-Merten 1985, Bd. 2, S. 57 und Bd. 3, S. 293; Paul Gauguin, Briefe und Selbstzeugnisse, München 1970, z. B. S. 89, 91, 121; Paul Haesaerts, James Ensor, Stuttgart 1957, S. 109 ff.; John Rewald, Paul Cézanne, Köln 1986, S. 43, 71, 105, 204; vgl. auch Hans von Marées' Briefe an Konrad Fiedler vom 14. Juni und 15. Juli 1870, in: Hans von Marées, Briefe, München/Zürich, 1987, S. 58f.; außerdem: Odilon Redon, Selbstgespräche. Tagebücher und Aufzeichnungen 1867–1915, München 1971, z. B. S. 97; grundlegend für das angesprochene Syndrom, abschließend, vollendend und beispielgebend für das Beispiellose ist das Gesamtwerk von Antonin Artaud, vgl. einführend: Paule Thévenin / Jacques Derrida, Antonin Artaud, Zeichnungen und Portraits, München 1986, bes. die Äußerungen Artauds auf den S. 10, 19–28, 36, 41–44, 57f., 69–71, 79–87, 91, 96; außerdem, erschöpfend auch für den hermetischen Komplex als einer anderen Art, die Zumutungen des Authentischen zurückzuweisen und zu verweigern: Renate Bauer, Feuer und Eis. Antonin Artauds Alchemie der Materie, Diss. FU Berlin 1998.

87 Brief Nr. 652 von Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, geschrieben am 23. Juli 1890, in: Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe, Bornheim-Merten 1985, Bd. 4, S. 392.

zum Arrangeur und Monteur der Fragmente im offenen Prozeß existentialistischer Kunstvereinnahmung wird.

Es dominiert allenthalben das Montageprinzip. Der Künstler wird Arrangeur, Regisseur, Monteur. Und entsprechend, nach der Öffnung des Kunstwerks, auch der Betrachter. Die zeittypische Signatur des Sprunghaften wird nicht allein Kennzeichen der Moderne, sondern ermöglicht auch deren Einwirkung in den ästhetisch befreiten Betrachter und Nutzer, verstanden als Prinzip der Verankerung der Produktionsmechanik des Ästhetischen und der Kunst in diesem. „Der Sprung – das ziellose Abheben, die Horizontüberschreitung, die hybride Vermengung des Disparaten, die Rechtfertigung des Widerspruchs – wurde zum Grundgestus der Moderne schlechthin, die kontrastbildende Versetzung zur Grundoperation der avantgardistischen ‘Kunstisemen’: man vergegenwärtige sich bloß die Dominanz des Montageprinzips (und damit eben auch des Sprungs, des Schnitts als dessen unabdingbare Prämisse).“⁸⁴ Die Konsequenz daraus: „Der Autor im herkömmlichen Sinn wird abgelöst von einem neuen Künstlertypus, der im Film- und Theaterregisseur, im Photographen und im Typographen, im Arrangeur und im Monteur seine ideale Verkörperung findet. Die Herstellung eines Werks, der Vollzug eines Werks wird wichtiger als dieses selbst: Das Werk verliert seine zentrale, durch eine fixe Autorenposition determinierte Perspektive“⁸⁵, und wird zunehmend auf zunächst Partizipations-, dann Konstruktionsleistungen von Interpreten und Rezipienten ausgedehnt.

Entsprechend der durchschlagenden Wirkung des Ikarus-Motivs, also des romantischen Exzesses mit seinem kultischen Dienst am ‘heiligen Subjekt’, festigt sich die Vermutung, das Authentische am Künstler sei nicht das Geniale, sondern das Deviante. So beschreiben sich die Künstler in den Generationen zwischen van Gogh, Munch, Ensor, Rodin und Artaud selber als die von der Gesellschaft in den Wahnsinn getriebenen, als die Kranken und Marginalisierten, als die sie sich selber empfinden.⁸⁶ Stellvertretend dafür eine Äußerung van Goghs: „Meine eigene Arbeit, nun, ich setze mein Leben dabei aufs Spiel, und mein Verstand ist zur Hälfte dabei drauf gegangen.“⁸⁷ Das denunziatorische Urteil gegen eine kranke und deformierte Kunst entspricht dabei durchaus dem Selbstempfinden der Künstler. Auch wenn die Akzente jeweils ganz anders liegen, oppositionell aufgespannt werden: Der Tatbestand, der Sachverhalt, die Zuschreibung als solche treffen einhellig ein Phänomen, das als besonderes empfunden wird. Sie wirken als Historisierung des Genialischen wie auch als Naturalisierung des gesellschaftlichen Ortes der Kunst, der als exemplarische Marginalisierung durchaus Ausdruck erfolgreicher Bemühungen der Künstler ist. Die Interiorisierung der gesellschaftlichen Zurückweisung der Authentizität als des eigentlichen Lebensentwurfs der Künstler vollzieht sich dabei in einer paradoxalen Koppelung

von Auf- und Abwertung. Die Selbstadelung wird durch Verinnerlichung des denunziert Krankhaften deshalb möglich, weil und indem der Künstler seine gesellschaftliche Ortlosigkeit als das Potential seines Werdens, als romantische Verklärung von Zukunft als Urkunde des Abstammungslosen, beansprucht. Und so wie der Künstler wird über wenige Generationen hinweg – sagen wir: von Cézanne bis zur 'conceptual art' – das Werk selber zum ewig Unabschließbaren, zum Weg seiner Konstruktion, zur Prozessualität seines Verfahrens, das kein Ende und kein Werk mehr findet, zumindest keines, das der Determinierung durch den Künstler folgt. „Die rigorose Abwertung des künstlerischen Schöpferturns wie auch der künstlerischen Schöpfung zugunsten des autonom gesetzten künstlerischen Verfahrens, das nun – äußeren (lebensweltlichen) Zufällen und inneren (material- und strukturbedingten) Notwendigkeiten gehorchend – zum einzigen 'Helden' der Kunst wird, steht in unmittelbarer Abhängigkeit vom 'ikarischen' Selbstbewußtsein der avantgardistischen Moderne insgesamt, die ihre 'daedalischen' Väter, statt sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen und ihre Position zu revidieren, zumeist unbesehen aus der Gegenwart ausschloß, um ein 'neues Ur', eine Zukunft ohne Herkunft zu begründen (...).“⁸⁸

10. Die elektronische Herausforderung

Für avantgardistische Exponenten des 'neuen Erlebens' erweist sich nicht eine elektronische Zukunft als Versprechen oder eine Entwicklung technischer Artefakte, insbesondere von Apparaten, als aussichtsreich, sondern, umgekehrt, die eingreifende Wirkung, welche solche absehbaren Erneuerungen für den Bestand, aber auch für die Aufbereitung und die Aktualität der Traditionen haben. So merkt zum Beispiel Glenn Gould anhand einer Erörterung der Originalität von Richard Strauss zum technologischen Wandel der Kunstproduktion und -rezeption bereits 1964 an, daß das elektronische Zeitalter zweifellos die Werte verändern wird, die wir mit der Kunst verbinden. Man dürfe erwarten, daß die althergebrachten Begriffe wie 'Originalität', 'Nachahmung' und 'Erfindung' kaum mehr Gültigkeit in diesem Felde behaupten können. „Die elektronische Übertragung hat bereits eine neue Auffassung der Verantwortung einer Mehrfach-Urheberschaft inspiriert, worin sich die besonderen Funktionen des Komponisten, des ausführenden Künstlers und, in der Tat, des Konsumenten verschränken (...) Es wird,

88 Vgl. Ingold, Anm. 77, S. 74.

89 Glenn Gould, Strauss und die elektronische Zukunft, in: Glenn Gould, Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1, München 1986, S. 143-153, hier S. 143.

90 Warhol, Anm. 21, S. 26.

91 Vgl. Gould, Anm. 89, S. 146.

scheint mir, nicht mehr sehr lange dauern, bis sich in der Mitwirkung des Hörers selbstbewußtere Züge geltend machen werden, bis, um nur ein Beispiel zu nennen, die Herstellung von Tonbändern im do-it-yourself-Verfahren zum Prärogativ jedes einigermaßen gewissenhaften Konsumenten von Musikkonserven wird.⁸⁹ Radikale Konsequenzen daraus zog in zeitlicher und überraschenderweise auch sachlicher Nachbarschaft zu Glenn Gould Andy Warhol, der ebenso lakonisch wie zukunftsgeuß notierte: „Der Kauf eines Tonbandgerätes beendete tatsächlich, was immer ich an Gefühlsleben gehabt habe, aber ich war froh, mich davon zu trennen. Nichts war je wieder ein Problem, weil: Wenn ein Problem sich selber in ein gutes Tape verwandelt, dann ist es kein Problem mehr. Ein interessantes Problem wurde ein interessantes Tape.“⁹⁰ Da, wie Gould unterstreicht, alle Kunst immer nur Variation über andere Kunst ist, bedeute die wachsende analytische Unterscheidung von ‘Originalität’ und den sie realisierenden technischen Mitteln keine Einbuße an einem Kunsterleben, sondern nur eine begriffliche Verunsicherung.⁹¹ Die mag zwar mit einer Irritation oder gar Entwertung des Authentischen verbunden sein, aber nicht mit dem Schwund der künstlerischen Substanz. Diese verlagere sich nur, gehe eben auf den zum Regisseur werdenden Bediener von Reglern an Rezeptionsgeräten über, die von den fortgeschrittenen Produktionsapparaten nicht mehr zu unterscheiden seien. In der Tat handelt es sich hier ja nicht nur um eine technische Revolution der Gebrauchskultur, sondern um eine Revolutionierung der Produktionsverhältnisse von technisch avancierten Artefakten. Von den nur durch Experten bedienbaren, komplexen, aufwendigen, anfälligen und zugleich extrem dimensionierten Geräten/Apparaten, von hochwertigen Tonaufnahmen bis zu Medien-Verbund-Systemen und Computern führt der Weg zur Miniaturisierung der Apparate notwendig über die Transformation der Produzentenposition zugunsten einer wachsenden Autonomie der apparativ mündig gemachten, ‘befreiten’ Rezipienten. Das kann die Hörgewohnheiten ebenso ändern wie die Faktur oder Physiognomie der Kunst überhaupt. Dennoch bleiben nach Gould Parameter der Beschreibung der Originalität beispielsweise eines Richard Strauss davon nicht nur unberührt, sondern werden in gewisser Weise mittels solcher Apparaturen immer wieder neu entdeckt. Gegenüber den Hörbedingungen von HiFi-Tonaufnahmen im entwickelten Tonstudio, die nun per hochwertigem, reproduziertem Tonträger jedem zugänglich werden, entspricht erstmals die Position des Ohrs gegenüber solchen Konserven den Ansprüchen des Komponisten, nicht mehr der Konzertsaal oder irgendeine sinnesphysiologische Analogiebildung.

Das hat bekanntlich Gould von dort ver- und in die Studios der elektronischen Produktion getrieben: Er wollte, daß jedes Ohr, das seine Interpretation

und Musik hört, gleicherweise im Zentrum sich befindet. Das kann im Konzertsaal in der Regel nur ein einziges Ohr, das sich im Fokus der klanglich adressierten Produktion, also genau im Zentrum der Hörwelt befindet. Nicht die Substanz der Kunst ändert sich, wohl aber die Reflexionsform der autorschaftlichen Konzeptionen, traditionell gesagt: die Verantwortung des Künstlers. „Es ist wichtig zu erkennen, daß die Anforderungen und Umstände des elektronischen Zeitalters, wenn sie die Funktion und Bedeutung des Komponisten für die Gesellschaft ändern, auch die Kategorien des Urteils verändern werden, womit wir über die Frage der künstlerischen Verantwortung entscheiden. Der weitaus wichtigste Beitrag der Elektronik zur Kunst ist die Schaffung eines neuen und paradoxen Zustands von Privatheit. (...) Was immer man sonst über das elektronische Zeitalter voraussagen mag, alle Anzeichen deuten auf die Rückkehr zu einem gewissen Maß von mythischer Anonymität in den Beziehungen zwischen Künstler und Gesellschaft.“⁹² Nach vierzig Jahren sehen sich diese klarsichtigen Überlegungen bekräftigt: Radikale Innovationen im Bereich der elektronisch-experimentellen Musik sind gruppenspezifisch und soziologisch in einer Art kollektiven Privatsphäre entstanden. Und die Rückkehr zur mythosfähigen Authentizität und Autorität ist unbestreitbar und vor allem unübersehbar. Allerdings bezieht sie sich auf die Inszenierung von Künstlerattitüden und nicht mehr auf das künstlerische Material selbst, das in vielfältiger Dispersion im sampling-Zeitalter auf die diversen Instanzen der Produktion und Zirkulation künstlerischer Aussagen und Werke übergegangen ist.⁹³ Die 'elektronische Zukunft' der Künste betrifft das Authentische nicht nur im Feld der Künste, sondern generell im Feld der Funktion beglaubigender Zeugenschaft, also bezüglich der durch Technologien veränderten Wahrheitswerte, insbesondere derjenigen der auf erweiterter technologischer Basis hergestellten Bilder, grundsätzlich aber die gesamte Sphäre der visuellen Kommunikation und Zirkulation von Artefakten. Hierzu einige wenige Anmerkungen, die sich auf das Kernmodell, das photographische Bild, konzentrieren.

92 Ebda., S. 151f.

93 Vgl. Stefan Binder / Thomas Feuerstein (Hg.), *Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur*, Köln 2004; Fuchs/Reck (Hg.), Anm. 20.

11. Analog, digital – Verzerrungen und Verdrehungen, Mißverständnisse: 'Photographie' im digitalen Zeitalter oder Über das Scheitern der Referenz

Die Trivialisierung der stofflichen Ausdrücke von Authentizität und die Vorherrschaft der Meta-Ebene der Stilisierungen über die Objektebene der Träger der Bezeichnungen sind seit langem, eigentlich seit Duchamps 'Meta-Ironie', vorbereitet. Ihre kulturelle Valenz erhalten sie aber erst in Umständen wie den aktuellen, in denen durch technologische Erneuerungen das Objektmaterial an seiner eigenen Basis das Authentische nicht mehr zuläßt, wie im Falle der digitalen Photographie, generell der algorithmisch basierten Bilderzeugungstechnologien auf der Grundlage digitaler Steuerung und Aufbereitung.

Algorithmisch erzeugte Bilder stehen am Schluß einer apparativ vermittelten Interpretationskette, nicht am Anfang eines natürlicherweise sich Entbergenden, zum Sichtbaren hin Drängenden. Bei der Photographie steht dieses natürlich am Anfang: Niemand würde wohl bezweifeln, daß das im 'Licht gefangene' Bild für den in ihm sichtbar werdenden Wirklichkeitsausschnitt auch im Sinne der Realitätsbeglaubigung steht. Die Photographie hat ein Äquivalent mit der 'Welt' auch außerhalb der Bilder. Das Bild bezieht sich auf eine Welt, die es als Bild zeigt. Obwohl sich die Wirklichkeit schon weiterentwickelt hat und niemals mehr eine Überprüfung der Relationen stattfinden kann, wird dem Bild zurecht eine ontologische Referenzkraft zugeschrieben, wenn auch nur für eine eben vergangene, niemals mehr Gegenwart sein könnende Wirklichkeit. Sollte allerdings wiederholbare Zeugenschaft, bekräftigende und nachweisliche Authentizität für diese 'plausible Wirklichkeit' als Definitionsmerkmal nötig sein, dann wäre schon im Falle der herkömmlichen Photographie die Wirklichkeitsbehauptung eine Illusion – ein Thema übrigens, das phototheoretisch nicht nur von Roland Barthes, aber seit ihm auch von anderen verschärft behandelt worden ist.

Bildtheoretisch sei das Wesentliche hier herausgestellt, weil es sich um eine in den Folgen noch bei weitem nicht abschätzbare Umwälzung unserer lebensweltlichen Orientierung gegenüber der Wahrheitskraft von Bildern handelt – nicht nur gegenüber den Phänomenen und dem Phänomensinn, sondern auch gegenüber dem Umgang mit der Semantik von 'Wahrheit'. Die Bildtheorie, die aus der 'imaging science' folgt, macht definitiv deutlich: Gerechnete Daten werden zu Diagrammen schematisiert, deren Überlagerungen schließlich, am Ende der Kette von weiteren Diagrammen und Interpretationen, zu einer Photographie ausgearbeitet oder ausgedruckt werden. Das scheinbar und scheinhaft ikonische Bild erweist sich als eine Rekonstruktion. Zu sehen ist, was an Expertenwissen in die Selektion gedeuteter

Daten eingegangen ist. Die Bilder sind suggestive Artefakte mit sekundärer ikonischer, jederzeit nur vorgespiegelter 'Evidenz'. Nicht ein unabhängiges Sehen liegt der Beobachtung eines objektiven Sachverhaltes / unabhängigen Sehdatums zugrunde, die zu einem Wissen führt, sondern just umgekehrt gilt: Ein Wissen rechnet Sachverhalte zu beobachtbaren Ereignissen um, für die rekonstruktive Bilder erzeugt werden – jedes, noch das anschaulichste Bild wird darin zu einem Diagramm.

Es handelt sich zunächst um einen einfach zu formulierenden Sachverhalt: Digitale Photographie hat keine Referenz mehr, weder ein Objekt noch eine Relation noch ein System. Es gibt keinen Bezug auf ein Original, es gibt nichts Authentisches mehr 'darin' oder 'dabei'. Das allerdings ist anders als bei der bisherigen Photographie und von kaum ermeßbaren Folgen für unseren Umgang mit dem Sichtbaren sowie für das Paradigma von 'Aufklärung', die sich im Bild des Durchleuchtens, also des sichtlich Wahren ausspricht – gemäß dem Französischen und Englischen: 'lumières', 'enlightenment'.

Photographie im bisherigen Sinne heißt, wörtlich: Lichtschrift. Photographieren meint also: Lichtschreiben. Nicht 'Literature', sondern 'Lighterature'. Jedes Bild, das durch Licht geschrieben wird, ist eine Photographie. Das bewegte Lichtbild geht in das Bewegungsschreiben ein, in die Kinematographie; die Projektion des Lichtbildes behandelt den Bildträger als diaphane, durchscheinende Ebene. Das Bild ist Medium seiner eigenen Oberfläche. Nicht räumlich, sondern zeitlich gesprochen: Das festgehaltene Bild ist der ihm zugrundeliegende Augenblick, der – als Kern des photographischen Bildes überhaupt – immer nur ein vorübergehender, verschwindender sein kann. Dieses Paradox erlaubt, daß im photographischen Bild alle Techniken eingreifender Nachbearbeitung zur Anwendung kommen dürfen, ohne daß vom Bild ein Wahres als Versprechen sich zu lösen vermöchte.

Digitale Photographie produziert ihr Wirkliches dagegen immer auf dem Bildschirm. Es gibt keine Eindrücke aus der Wirklichkeit mehr, die 'entwickelt' und fixiert werden könnten. Das Computer-Display zeigt einen Stapel von Oberflächen. Dem photographischen Bild, das über den Scanner auf die Bildschirmoberfläche transportiert wird, wohnt kein physikalisch-chemischer Widerstand gegen nachbearbeitende Eingriffe mehr inne. Die Nachbe(a)r(b)eitung rückt an den Ursprung des Bildprozesses. Was Nachbearbeitung früher hieß, ist jetzt schlichte Produktion, Konstruktion, Modellierung. Gewiß konnte das photographische Bild immer schon manipuliert werden, weil sein Zustandekommen eine Manipulation von Grund auf bedingt. Für die digitale Photographie besitzt der Ausdruck Manipulation aber keinen Sinn mehr. Von 'Manipulation' im Sinne illegitimer Verzeichnung zu sprechen, ist buchstäblich wie gegenständlich, erst recht im simplen analytischen Sinne, haltlos geworden. Das Reale ist im digitalen Bilderreich nur

noch ein Zwischenstadium in der Programmierung von Daten, die nur deshalb noch von realen Objekten, vergegenständlichten Vorbildern ausgehen, weil das für die Modellierung der Datenmasken einfacher ist. Die Nachbearbeitung fällt jedoch schon heute in immer mehr Bereichen mit der Bildgenerierung selbst zusammen. *Es ist das Symbolische (Programm), das in das Imaginäre (Bild) nicht allein eingreift, sondern dieses aus seiner Technologie hervorgehen läßt.*

Bilder zeigen nicht nur das Reale, sondern auch seine Referenzen. Das digitale Bild und die digitale Kamera, CD-Photographie sowie die Möglichkeiten einer Nach-Bearbeitungen des in Daten erfaßten Bildes – genauer: das Einrücken der Nachbearbeitung an die Ursprungsstelle des Bildes – verändern zwar Praxis wie Theorie des Bildes, nicht aber den Prozeß der Kunst. Von 'Bild' kann nicht mehr ontologisch (Ikonizität), sondern nur im Sinne erzeugter Fiktion geredet werden. Das photographische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial. Man kann zweifelsfrei festhalten: Im Zeitalter der digitalen Photographie gibt es schlechterdings keine Möglichkeit, ein gefälschtes von einem nicht-gefälschten Bild zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist gegenstandslos, sinnlos, vor allem aber unmöglich geworden.

Das photographische Bild, einst als bestimmtes Zeugnis einer bestimmten und singular repräsentierten Realität verstanden, wird zum schlichten, beliebig modellierbaren Ausgangsmaterial für Erweiterungen. Damit wandelt sich nicht allein die Oberfläche des Bildes, sondern auch die Zeitstruktur des photographischen Bildprozesses. Die bisherige Theorie des photographischen Bildes erkennt als Kernpunkt des Bildes die Momentaneität punktueller Zeugenschaft, d. h. die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das photographische Material heutiger technischer Bilder dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft Ausgerichteten. Alles ist Endbild und Ausgangsmaterial zugleich.

Außerdem erhöht jede Nutzung eines 'Archivs' die Leistungsfähigkeit und den Bestand des Originalen und der Originale. Das Archiv oder Ursprungsgut nutzt sich mit jedem Akt des Gebrauchs nicht ab, sondern wird vitalisiert und erweitert. Jede Nutzung ist eine Erweiterung, auch wenn sie nichts am Ausgangsmaterial ändert. Das digitalisierte Material altert nicht – sofern es in Aktualisierung gehalten wird. Es ist im strikten Sinne zeitlos, weil es nur im Moment der Aktualisierung, also einer je gegenwärtigen Nutzung existiert. Für solche Archive ist der bisher konstitutive Aspekt der Zeit-Unterscheidungen in keiner Weise mehr verbindlich. Alles, auch das längst Vergangene, ist nur, sofern es im Modus des Gegenwärtigen 'da' ist. 'Archiv' ist nicht mehr eine das Vergangene zugänglich machende Sammlung, sondern schlicht die Bezeichnung von allem, was sich je aktuell in Gebrauch befindet, unbesehen seiner Herkunft und zeitlichen Indikation.

12. Ausblick auf eine notwendige Hybridisierung – Avantgarde, Täuschung, Fälschung

Spezifische Erfahrungen mit den Künsten seit der Konzeptkunst, insbesondere die Herausforderung an packende Entwürfe im Zeitalter von sampling und medialem Manierismus, laufen alle auf die Selbst-Irritation des ontologischen Bewußtseins, auf seine meta-logische und zeichen-theoretische Transformation, kurz: auf die Umformung des naiven Realismus in eine Problematisierung der Möglichkeitsbedingungen hinaus, signifikante Muster in der Beschreibung der realen Welt ausfindig zu machen, die einfach 'vorliegen' und die nicht entscheidend von der Ordnung der Zeichen abhängen. Das philosophische Problem des Hybriden ist deshalb nicht das Nachzeichnen der Konturen von Elementen oder die Elementarisierung des Singulären in einem Synthetisierungsvorgang, sondern die ontologische Qualifikation der Heterogenitäten. Diese Kennzeichnung verweist darauf, daß eine Philosophie auf dem Niveau des Hybriden keine abstrakte Wahlfreiheit simulieren kann. Das verlangt, auf einer zweiten Stufe, ein hypothetisches Spiel mit den Strukturen dessen, was Denken heißen kann. Postuliert sei deshalb, daß der Gegenstand des Denkens genau diejenige Ordnung des Realen ist, die seinem symbolischen Mechanismus zugrunde liegt, und daß die Erfahrung der Relationalität des philosophischen Bewußtseins, das problematische Bezogensein von Sprache auf Welt, Subjekt auf Realität nicht aus einer primären, sondern einer sekundären Ordnung des Hybriden hervorgeht, das heißt: nicht einer ontologischen Realität folgt, sondern einer ästhetisch-semiotischen Praktik auf Meta-Ebene.

94 Vgl. Reck, Anm. 40.

95 Vgl. Hans Ulrich Reck, 'Krokodile', in: Huber/Heller/Reck (Hg.), Anm. 10, S. 193 ff.

96 Vgl. Hans Ulrich Reck, Wider das Perfekte. Aspekte der Improvisation im Werk Charlotte Posenenskes, in: Charlotte Posenenske, Werkmonographie, Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1990, S. 43–45; außerdem: Hans Ulrich Reck, Technik und Improvisation. Betrachtungen zur Logik des Paradoxen, in: Brigitte Felderer (Hg.), Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technovisionen seit dem 18. Jahrhundert Wien / New York, 1996, S. 56–67; Hans Ulrich Reck, Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks – Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens, in: Walter Fähndrich (Hg.), Improvisation V, Winterthur 2003, S. 61–98; Hans Ulrich Reck, Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla / Thomas Kamphusmann (Hg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt a. M. 1999, S. 158–195.

97 Vgl. Picht, Anm. 28, v. a. S. 134 ff., 156 ff., 220 ff., 260 ff., 296 ff., 344 ff., 378 ff., 427 ff., 510 ff.; vgl. dazu weiter: Reck, Grenzziehungen, Anm. 79, S. 156 ff.; Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Richard Klein (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53–78.

Avantgarden haben darin nur nominalistisch keine Chance mehr. Mißt man sie an Irritation und Deregulierung durch aktiviertes Nichtverstehen, bleiben sie wirksame und gültige Faktoren. Deshalb wird – Triumph der Rache – ihr semantisches Umfeld mit Irrealien aus der Welt des Banalen konnotiert. Avantgardekunst hat ihre Logik prinzipiell im Faszinosum des Verschwindens, einer beiläufigen und bloß rekonstruktiven Anerkennung des Nichtsichtbaren und Nichtbemerkten.⁹⁴

Damit eröffnen sie den mit anderen Mitteln auf Banales greifenden Alltagsstrategien ein Feld, das zumindest von der Seite der Repräsentation des Symbolischen her keinen normativen Unterschied zur Reizkraft der sich nominalistisch selber dispensierenden Kunstprozesse gestattet. Das wird von seiten der Kunstproduzenten allerdings entrüstet zurückgewiesen. Wie aber soll die Authentizität individuelles Handeln wenn nicht privilegieren, dann immerhin bezeichnen, wenn die Okkupation von Versprechen und projektiven Angeboten simulativ eine Authentizität erzeugt, die nur noch strategisches Moment ist?

Dazu schlagende, die Grenzen zwischen 'E' und 'U' überschreitende Beispiele. Eine Werbung wie die von Lacoste 1988 in Spanien, die ihr Originalgut einzig noch über die Echtheit der Fälschungen behaupten kann⁹⁵, entspricht in ihrer Struktur und Komplexität den Transformationsleistungen der Kunst von Marcel Duchamp bis Charlotte Posenenske: Setzt der eine die Kunst der Nichtkunst mit den Mitteln der individuell lexikalischen Verzeichnung als ethnologische Selbstmodellierung fort, so die andere ihre Überschreibung der Autorschaft an Rezipienten mit einem soziologischen Studium derjenigen Handlungsformen, die in ihrem künstlerischen Werk als Repräsentationsmomente die Bedeutungen durch Rezeption bestimmen: Serialisierung, Variation, Differenzierung, Improvisation.⁹⁶ Gerhard Richters Serie '18. Oktober 1977' ist ohne die Habitualisierung im Umgang mit photographischen Bildern und der spezifischen Publikationsform der Pressephotographie nicht denkbar, geht es ihm darin doch um Probleme einer Unschärferelation der Erinnerung. Kontext bei Gerhard Richter ist ein *Ceuvre*, das die Aktivierung der Indifferenz an die multiple Überwindung moralisch-ideologischer Programme bindet. Ob man das als Spiel bezeichnet oder nicht: es erscheint als der technischen Mediatisierung angemessene Vorgabe für das, was an Erinnerungsarbeit geleistet werden muß, wenn man Visualisierung auf die Vergegenwärtigung des technisch bereits Produzierten stützt. Ohne Umweg über den rezeptiven Aufbau derjenigen Signifikanten, die seit den Dramatisierungsformen der theatralischen Mimesis in der griechischen Antike⁹⁷ Signifikate von Medienkultur gewesen sind, ist eine zeitgenössische Ästhetik weder zu konzipieren noch für den Bereich der Kunst gehaltvoll zu machen.

War nicht gerade die Täuschung über den Status der künstlerischen Besonderung, die Ontologie des Originären, war nicht die Selbstaufhebung der künstlerischen Differenzierungen von Marcel Duchamp bis Joseph Beuys diejenige Leistung von Kunst, welche die Ästhetik des bewußt inszenierten Alltagslebens artikulationsfähig gemacht hat? Dadurch wurde allerdings der Konflikt zwischen Kunst und Leben gegenstandslos, lange bevor Kunst als Totalisierung des Lebens sich praktisch in diesem zu realisieren dachte. Ist nicht der ästhetische Hedonismus, die bewußte Anverwandlung der Rollenkonzepte anderer, die Pflege der Attitüden, die Selbstinszenierung als 'dummy' und Doppelgänger von Berühmtheiten, deren Prominenz ihrerseits aus technischer Multiplikation, einem Ritual des authentischen Authentizitätsverzichts, abzuleiten ist, *ist nicht die Eigenmanipulation an der Stelle einer aufgehobenen Subjektivitätsbehauptung dasjenige, was die Avantgarde unbemerkt in die Banalität des Alltäglichen zwingt, wohingegen die Rückkehr des Sublimen allein noch in der Karikatur als Kunstmarkt und Werbung erträglich ist?* Lächerlich erscheint vorrangig das Pathos, nicht die vernichtende Selbstironie des Umgangs mit den konkreten Lebensformen.

Gewiß ist der Rekurs auf Duchamp für zertrümmernde Banalisierungen riskant, da sein Werk sich auch ikonographisch⁹⁸ oder linguistisch⁹⁹ lesen läßt. Jean-François Lyotard hat darauf aufmerksam gemacht, daß Duchamps Werk als Arrangement zusammensetzbarer Probehandlungen, als Text einer Annäherung bestimmt werden kann.¹⁰⁰ Die Fortsetzung einer letztlich platonischen Ontologie durch Duchamp interpretiert Lyotard nicht als Bruch mit der Metaphysik der Illusionen, sondern als deren Überführung in den Vorrang der Erzählungen und Meta-Erzählungen, des Satzes als Figuration derjenigen Denkbarkeiten, die den Status ästhetischer Erfahrungen beispielhaft am Kunstwerk, grundsätzlich an dessen Aneignung durch vielperspektivische Lektüren, erproben.¹⁰¹ Das Setzen auf das Inkommensurable¹⁰² und die Dissimulation¹⁰³ eröffnet an der Stelle der nominalistischen Besiegelung des Eigentlichkeitsverlustes einen neuen Typus von Affirmation: Das Gewöhnliche wird zur Signatur eines Unbewußten, dessen ästhetische Brisanz in der Zertrümmerung aller Spiegel-Modelle gründet, das die Repräsentation aufhebt zugunsten einer imaginativen Aktivität, und das sich allein durch Para-

98 Vgl. Octavio Paz, Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp, Berlin o. J. [1987], S. 116 ff., 168 ff. [Aktaion und Diana].

99 Vgl. Thierry de Duve, Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987.

100 Vgl. Jean-François Lyotard, Die TRANSformatoren. DUCHAMP, Stuttgart 1986, z. B. S. 133 ff.

101 Vgl. ebda., S. 10, 30, 138 ff.

102 Vgl. ebda., S. 23.

103 Vgl. ebda., S. 59.

104 Vgl. ebda., S. 55, 79.

doxien entfalten kann.¹⁰⁴ Paradoxien können nicht aufgelöst, sie müssen sukzessive inszeniert, durchlaufen, erfahren werden. Dazu ist ein geeignetes Arrangement nötig. Das eben soll der Gedanke der Hybridisierung leisten, der sich der Präsentation der Sukzession von verschiedenen, sich unterm Diktat der Gleichzeitigkeit ausschließenden Seiten und Gesichtspunkten der Paradoxien widmet.

Jede Theorie des Hybriden wird, soweit sie die Medien der Künste in Betracht zieht, irgendwann zum Gesamtkunstwerk gelangen und damit nicht nur bei der Verbindung der Sparten, dem Gemenge und Gemische der Wirkungen, sondern auch bei der ursprünglichen barocken Hierarchisierung der Medien und Effekte landen. Trotz der Anklänge an die Symmetrie kultureller Krisen, an die Attraktivität der manieristischen Wunderkammern, an den Subjektivismus der freien Kunst, an das Zwischenreich nicht-dogmatisch angeleiteter Kunstherstellung, besaß die barocke Organisation des Theaters des Heiligen – im Gemenge von polymorpher Materialität und spiritueller Herrlichkeit – ein Charakteristikum, das sie wesentlich von der heutigen Situation unterscheidet: Es fehlte dieser Epoche gänzlich das Selbstbewußtsein des Paradoxen und damit auch die notwendige Voraussetzung einer Inszenierung der Paradoxien als Hybride. Am notwendigen Übergang vom Paradoxalen zum Hybriden erweist sich das Ungenügen der kurrenten systemtheoretisch ausgedünnten Varianten barocker Gemengelagen. Es drückt sich aus in der Distanzmetapher der 'Beobachtung', die sämtliche Stufen zwischen Objekt- und Meta-Ebenen zu regulieren verspricht.

Paradoxien können, wie erwähnt, nicht vermieden, nur vorgeführt oder inszeniert werden. Auf der zeitlichen Schiene ist paradox, ein Vorher und das Nachher als Kehrseiten einer Sache gleichzeitig zu denken. Wenn Paradoxien nicht auflösbar sind – was unter anderem Typentheorie und Gödel nahelegen –, dann ist jede Paradoxie auch ein Ausgangspunkt für die Veränderung des Wissensgebäudes. Die systemtheoretische Lösung – immer weitere Beobachtungsstufen anzunehmen – scheint mir deshalb unbefriedigend, weil es gar nicht um Beobachtung geht. Paradoxie ist hier nämlich nur ein Synonym für die nicht-identifizierten Orte der Beobachtung – ein falsches Spiel, da deren Stelle im theoretischen Verfahren immer fest eingezeichnet ist. Der Übergang vom Paradoxalen zum Hybriden ist unvermeidlich und kennzeichnend für neue Spielräume bestimmter künstlerischer Experimente. Systemtheoretisch geht es um die Vermutung, innerhalb der zeitgenössischen Kultur würden die Paradoxien anwachsen, weshalb die Politik durch Erscheinungsformen der Theatralisierung, und ihre narrativen Kerne durch reine Gesten der Inszenierung abgelöst würden.

Die Entfaltung von Paradoxien der Kultur in Formen einer Theatralisierung steht zweifellos in Zusammenhang mit der Krise der Repräsentation, der Krise

der Zeichen, die nicht in ihrer Verweigerung der Referentialität besteht, sondern, umgekehrt, in ihrer zu großen Organisations- und Orientierungskraft für nahezu jede Facette sozialen Verhaltens in der multimedialen Gesellschaft und im Feld der Massenkommunikationstechnologien. Systemtheorie denkt, das Paradigma der modernen Gesellschaft aus der Krise der Repräsentation herauslösen und durch die Inszenierung neutraler, distanzierter Beobachtungsmomente gegenüber Paradoxien retten zu können. Der hier als unausweichlich betrachtete Übergang vom Paradox zum Hybrid legt dagegen nahe, auf die Instanz der Beobachtung zu verzichten und an die Stelle einer distanzierten Sphäre unberührbarer Vorgänge die Teilnahme an damit veränderlichen Parametern von Inszenierungen zu setzen. An die Stelle der Verzeichnung der Unterscheidungen tritt deshalb die experimentelle (und interaktive) Handlung, aus der, chaostheoretisch motiviert, immer mehr Unterscheidungen hervorgehen als diejenigen, die gerade beobachtet und in einer isolierbaren Objektsphäre geordnet werden können – abgesehen davon, daß im Unterschied zur Beobachtung dieses Handeln unterhalb und vor der Beobachtung des Spiels divergenter, jedenfalls zahlreicher Attraktoren und Beeinflussungssysteme sich ereignet.

Von hier mag man gar – aber das ist entschieden ein anderes Thema – eine Brücke vom Hybriden zum Anthropologischen, zur Kunst der Artefakte schlagen. Durch die Funktionalisierung der Repräsentationen zeigt sich nämlich, daß in dem Maße, wie sich die technische Mediatisierung als wesentliches Element anthropologischer Selbstdifferenzierung erweist, das Authentische als Epiphänomen der Fiktionalisierungen sich enthüllt. Die Mediosphäre als Dazwischen ist dabei – wie noch jede Anthropologie im Spiegel der Natur nahelegt – nicht nur eine Auszeichnung anthropozentrischer Artefakte oder der Kunst als transhistorischer, metaphysischer, schöpfungsmächtiger, onto-theologisch beglaubigter Sphäre des menschlichen Entwurfs, sondern auch die Faktur der Welt selbst, die Brüche zwischen dem Realen, Symbolischen und Imaginären betreffend. An den Schnitten, den Nähten, der Montage und dem Gefüge differenter Sphären wird die Beschaffenheit der Medien wie auch und erst recht die der Welt lesbar – und dies leichter im Zugriff auf die stilisierte Nicht-Authentizität als im Banne eines blendenden Authentischen auf der Seite der Künste oder der autoritativen Vorgaben des Exklusiven.

□1 Vgl. z. B. Karl Clausberg, Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer, in: Fachschaft Kunstgeschichte (Hg.), Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 259–293. Vgl. auch: Zurück in die Zukunft. Eine Kunstgeschichte als Geschichte der Bilder und das Mittelalter als Modell. Jutta Schenk-Sorge im Gespräch mit Horst Bredekamp, in: Kunstforum International, Bd. 157, Köln 2001, S. 441–444.

Film, Kunst, Kino

Zwischenbilanz zur Topik der kinemato-poetischen Künste sowie
Vorschläge zur Sortierung der damit einhergehenden
kunstgeschichtlichen Probleme

Befund vorab

Kurz resümiert und vorab gesetzt, im Bewußtsein des autoritativen Mißverständnisses, dem solches sich immer aussetzt oder das es unweigerlich provoziert, sei die Auffassung, daß die Defizite der Kunstgeschichte wesentlich anders beschaffen sind als von einigen ihrer profilierten und insbesondere den jüngeren Exponenten vermutet wird.^{□1} Was könnte eine 'Kunstgeschichte des Films' sein und was hätte sie zu unterscheiden von den bestehenden Filmwissenschaft und -theorien? Man kann lange über die Verkürzungen, Fixierungen und Ausblendungen der Kunstgeschichte streiten, ihre Macken und Tücken, Manierismen und Monstrositäten. Im wesentlichen laufen sie alle auf ein paternalistisches Verhältnis zu den jüngeren 'Kindern', den späteren, also den jeweils 'neuen' Technologien und auf die Behauptung hinaus, das Wesenhafte des Bildes zeige sich als fixierbares Tableau gemäß den Anordnungen der Raumkunst. Die Probleme seien so anordbar, wie die Malerei die Entäußerung der Bildidee auf einem dafür geeigneten Träger betreibt. Dem stelle ich – und lege das hier einfach zugrunde – eine andere Auffassung vom Gegenstand der Kunstgeschichte und damit auch von den Methoden einer angemessenen Thematisierung der Künste, ihrer Praktiken und Poetiken entgegen: Eine dynamische Auffassung, welche die empirischen, diversen Künste als Bewegungen von Übergriffen und Verbindungen durch Medien hindurch bewirkt erscheinen läßt. So wie Kunst selber theoretisches Potential erzeugt und reguliert, als dessen Agent sie seit den Entstehungszeiten einer autonomen Kunst generell erscheint, seit der Emanzipation vom symbolischen Erzählen unter der Vormundschaft der Kirche und Religion, so formuliert Kunst durch Medien eine für kunstgeschichtliche Methoden zentrale Gegenständlichkeit ihrer dynamischen Kraft an den wesentlichen Schnittstellen im Sinne permanenter Übergänge. Jede territoriale Be-

hauptung dagegen erscheint wesentlich als verkürzt und verkürzend zugleich.²

1. Kino: Film oder Kunst? Zu prozessualen Codes und dynamischen Apparaten

Deutlich werden wird im Fortgang des Textes auch, was es mit dem Vorschlag auf sich hat, Film auf den Ort des Kinos zu beziehen, also in seiner vielfältigen Gestik wahrzunehmen, ihn aber nicht auf den Ausdruck von Bildlichkeit zu reduzieren. Das 'Feuerwerk der Affekte' – um einen Ausdruck von Stephen Heath zu paraphrasieren – markiert hierbei den entscheidenden Punkt.³ Was immer man von der komparatistischen Diskussion um den Status einer 'Filmkunst', von 'Film als Kunst' sich versprechen mag: Die Fabrikation der Gefühle ist die technische, ästhetische und semiotische Leistung einer mittlerweile ins Gigantische gewachsenen, homogenisierten und zugleich diversifizierten industriellen Maschinerie, welche Kolportagen in

2 Vgl. Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck (Hg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York 1996, S. 45–62; ders., Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Manfred Faßler / Wulf Halbach (Hg.): Geschichte der Medien, München 1998, S. 141–185; ders., Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang, in: Claus Pias (Hg.), (me'dien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur, Weimar 1999, S. 109–133.

3 Vgl. auch: John M. Carroll, Toward a Structural Psychology of Cinema, The Hague / Paris / New York 1980.

4 Zurückgehend, mindestens denkmotivgeschichtlich, auf Louis Althusser's Konzept des ideologischen Apparates und anderer appellativer und manipulativer Maschinen, versteht sich der Gegenstand dieser Erwähnung als situiert vor dem Hintergrund der psychoanalytisch inspirierten Filmtheorie im Umkreis der britischen Zeitschrift 'screen', der Arbeiten des Center for Twentieth Century Studies an der University of Wisconsin in Milwaukee sowie deren Vorgänger, der Birmingham School der cultural analysis. Vgl. dazu Theresa de Lauretis u. a. (Hg.), The Cinematic Apparatus, New York 1980; s. besonders: Jean-Louis Comolli, Machines of the Visible, in: Theresa de Lauretis u. a. (Hg.), The Cinematic Apparatus a. a. O., S. 121–142; Jean-Louis Baudry, L'effet cinéma, Paris 1978; Philip Rosen (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology, New York 1975.

5 Stephen Heath, Questions of Cinema, London 1981, S. 109.

6 Vgl. dazu Siegfried Zielinski, Audiovisions – Cinema and Television as Entr'actes in History. Amsterdam 1999; ders., Time Machines, in: L & B (Lier en Boog), Series of Philosophy of Art and Art Theory, Vol. 15: Screen-Based Art, Amsterdam/Atlanta 1999; ders., Variety & Standard., in: The Practice of Cultural Analysis, ed. by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford 1999; ders., Thinking the Border and the Boundary, in: Timothy Druckrey (ed.), Electronic Culture – Technology and Visual Representation. Aperture 1997; ders., Media Archaeology, in: Arthur & Marilouise Kroker (eds.): Digital Delirium. New World Perspectives, Montreal 1997; ders.; Towards an Archeology of the Audiovisual ..., in: Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Vol. 1 ed. by Jürgen E. Müller, Münster 1994.

großem Stil be- und vertreibt. Daß damit Standardisierungen, Prägungen, Klischee- und Stereotypie-Bildungen einhergehen, versteht sich von alleine, erscheint aber keineswegs als erstmalige Leistung innerhalb der visuell akzentuierten Mediengeschichte. Vergleichbares galt schon für die Bildträger der christlichen Ikonographie (Kirchenportal, Apsis etc.). Gewiß kann man Avantgarde als 'Film ohne Kino' werten und gegen eine wahrlich, aber zuweilen auch, es sei leidenschaftslos gesagt, mit guten Gründen und praktikablem Nutzen an kommerziellen Gesichtspunkten nahezu ausschließlich ausgerichtete Distributionsmaschine verteidigen: Dennoch ist die Unterhaltungsindustrie – zumal, wie noch zu erörtern, traumbasiert – der Kern des Films als eines umfassenden Dispositivs. In Übereinstimmung mit den Einsichten der Apparatus-Theorie⁴ artikuliert sich darin nicht der Vorrang einer technologischen Bestimmung. Das Dispositiv wirkt sozial, aber ebenfalls ästhetisch, semiotisch, perzeptiv. Die traumsuggestierende Maschinerie der Affektmodellierung, die man 'Kino' nennt, entfaltet sich ihrerseits ästhetisch, symbolisch, semiotisch und affiziert den technischen Apparat mit den Anschlußmöglichkeiten an diverse Affektlagen, verschiedene Zuschauer und Subjektqualitäten. „Das Sujet eines Films ist das Spiel zwischen seinen vielfältigen Elementen, einschließlich der gesellschaftlichen Formation, in der er wurzelt, und dem/der Betrachter/in. Es gibt keinen Film, der den/die Betrachter/in nicht in dieser heterogenen Konstellation einfängt, der den/die Betrachter/in nicht in Verbindungen, Verknüpfungen, Beziehungen, Bewegungen des Symbolischen und Imaginären verschiebt, wobei das Reale eine ständige und unmögliche Grenze darstellt (unmöglich für den Film, weil die Überwindung dieser Grenze eine Veränderung bedeuten würde, welche den Film selbst einschließen müsste).“⁵ Anders gesagt: Es gibt keine prinzipielle oder gar ontologische Trennung zwischen Sujet und Technologie, Subjekt und Apparat, Montage und Narration, Bild und Wort, Linguistik und Paralinguistik. Die kritische Geschichte der kinematographischen Apparate führt nicht nur in die Historie der Technik und die Ungleichzeitigkeit einer sprunghaften Apparate-Erfindung, sondern auch in die Archäologie eines technischen Visionierens, in die Geschichte eines artifiziellen Sehens.⁶ In den Laboratorien der Alchemisten und Hermetiker war die Avantgarde noch ganz identisch mit dem Konstrukteur von 'Film als Kino', d. h. von Kinematik und Apparat, von durch visuelle Ereignisse bestimmten Projektionsapparaten und einer neuen Gefühlslage des zu überwältigenden Auges. Und vielleicht sind diese Laboratorien auch heute noch der entscheidende Ort einer anderen Konstruktion, eines anderen Dispositivs von Film und Kino. Lichtschreiben, Bewegungsaufzeichnung, Bewegtbild-Projektion – der gesamte Kreislauf von Produktion und Reproduktion der Kinästhesie als Kinematographie gehört wie der späte und anders gelagerte Reflex der Kunstgeschichte

auf erweiterte Apparaturen, das Motiv des Gesamtkunstwerks von Barock bis Wagner, von der Gartenbaukunst bis zu den Spiegellabyrinthen der 'Filmkunst' als ein wesentliches Medium der phantasievollen Nutzung der filmischen Bühnen- und Bewegungsillusion zur Stoff-, Arbeits- und Materialgeschichte der Kunstgeschichte. Die Magie des Realen als wieder entborgene Aufzeichnungsspur der Bilder hat natürlich auch jede ontologische Theorie des Films motiviert – zentral die von Bazin⁷ und vor allem Kracauer⁸, dessen Leitmotiv 'Errettung der äußeren Wirklichkeit' nicht zufällig am anderen Ende der synästhetischen Überwältigungswirkungen, an den Grenzen zur Affektmaschinerie des entfalteten Gesamtkunstwerks von Wagner bis Hollywood steht.⁹

Was hier positiv akzentuiert worden ist, der Vorrang des industriellen Apparateverbundes zur Simulation und Stimulierung eines bestimmten Affektprofils, wird in der Regel aus der Sicht von 'Kunst' beklagt oder als Gefahr beschrieben. Bezeichnend dafür die Präsentation des Jahrbuchs 'CINEMA 35' mit dem Thema 'Film und die Künste' aus dem Jahre 1989. „*Film und die Künste*. Am liebsten würden wir formulieren, was denn der Begriff 'filmisch' heute bedeutet (...) Paradoxerweise gibt mit dem Kunstanspruch der Film auch Terrain auf, sein ureigenes Terrain der Emotionalität, des Unberechenbaren, des 'Filmischen'. Dadurch ebnet er einer techno-

7 André Bazin, Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975.

8 Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1975; vgl. außerdem: Theodor Kotulla (Hg.), Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964.

9 Man kann dies überraschenderweise auch im sonst ganz anders bestimmten Kontext des 'Realismus'-Begriffs analysieren. Das hat Arnold Hauser wiederholt getan, der für den Ursprung des Films drei Motive annimmt: Die manieristische Dramatisierung der Sichtverhältnisse und Beleuchtungseffekte eines dynamisierten Bildraums in der Malerei des 16. Jahrhunderts; die durch die Entwicklung ästhetischer Umgebungsgestaltung, Gärten, Villen, Festlichkeiten etc. veränderte Subjektivität der medial geschulten Kunstinteressierten; der intermediäre Verbund der künstlerischen wie der technisch-praktischen Arbeiten in der neuen, erweiterten Organisationsautonomie der Hofkünstler, die im Ausgang des 16. Jahrhunderts zunehmend über beträchtlich gesteigerte Produktionsmittel verfügen können. Vgl. dazu Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance, München 1973; außerdem: Martin Warnke, Hofkünstler, Köln 1988. Auch die angemessene kunstgeschichtliche Situierung des Realismuskonzeptes ermöglicht den Einbezug erweiterter funktionaler Ästhetiken auf der Basis technischer Apparate. Zum kunstgeschichtlichen Diskurs vgl. Klaus Herding, Mimesis und Innovation, Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Klaus Oehler (Hg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1983, S. 83-111, hier: S. 83 ff.

10 Miklós Gimes, Editorial zu: Film und die Künste – Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen, CINEMA 35, Basel / Frankfurt a. M. 1989, S. 8f.

11 Gregor Stemmerich, Einleitung zu: Gregor Stemmerich (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001, S. 9.

logieorientierten, synthetischen Filmsprache, der Maschinerie den Weg.¹⁰ Das darf man füglich eine Zurechtlegung der Tatsachen und ihrer Genealogie nennen. Daß der Film Maschinerie nur wird über seinen Abfall von der Kunst, das verlegt den sekundären kunstbildenden Reflex, die Artikulation von Widerstand, das experimentelle Umbauen einer bestehenden Apparatur, in ein ursprungsphilosophisch behauptetes Unverstelltes und Eigentliches. Aber solche Einschätzungen haben ebenfalls ihre Konjunkturen, verlaufen zyklisch zwischen triumphalistischer Kritik und selbstmitleidsvoller Apokalypik. Ein gutes Jahrzehnt später steht ein Sammelband, der ebenfalls dem Gedanken des filmischen Mehrwerts über die Kino-Apparatur hinaus verpflichtet ist, im Zeichen einer gelasseneren, aufs Gegenteilige hinauslaufenden Vermutung: „Das Kino dagegen ist – bei aller kulturellen Bedeutung – keine Institution und kein Ort, der das Gezeigte als Kunst definiert.“¹¹ Auch diese Aussage kann man anzweifeln, aber sie befrachtet den kulturellen Ort des Kinos nicht mit der singularistisch codierten Erwartung an den Film als ein kunstfähig sich erweisendes Medium. Gewiß ist, daß Video deshalb sich leichter als Medium in die Kunstgeschichte integrieren läßt, weil die Schnittstelle der Apparatur zur Bildproduktion intimer ist und keinerlei entfaltete industrielle Maschinerie voraussetzt (diese vielmehr für andere, kunstferne Zwecke entwickelt hat). Bei dieser Intimisierung des Publikums hat es die Produktion von Videokunst allerdings auch belassen, wenn sie es nicht vorgezogen hat – wie schon Nam June Paik –, die videographische Apparatur zur Zirkulation der Bilder musealisierungstüchtig vorwiegend in ein erweitertes skulpturales Arrangement zu integrieren. Die Kinoferne teilt die Videoapparatur mit der Kunstgeschichte. Allerdings betrifft diese Beschreibung nur die Unterstellung des passiven Gerbrauchs. Wenn Jean-Luc Godard videographisch ‘Sauve quit peut (la vie)’ ‘dreht’ und dann im Kino zeigt, dann fällt das spezifische Material allenfalls in der Faszination an radikalen Stopptricks und extremen Zeitlupen auf, die weder als diskontinuierlich noch kontinuierlich verstanden werden können. Weder von der Bildqualität noch von der Montage her ist – prima vista – die Materialität der Einschreibung – Form, Apparatur, Material – ablesbar. Vielleicht nur Kameraleute vermöchten wegen ihrer extrem spezialisierten Kenntnisse der Lichtverhältnisse eine optische Zuordnung mit Sicherheit vorzunehmen. Wenn aber Godard ‘Histoire(s) du Cinéma’ für einen Betrachter produziert, der zugleich als Editor und Manipulator eines Montage-, Ausgabe- und Regiegeräts fungiert – und jeder normale, marktgängige Videorecorder erfüllt dies im Prinzip –, und wenn Godard exakt dieses apparative zu einem ästhetischen Prinzip macht, dann wird selbst die gesamte, nunmehr elektronisch oder digital archivierte Geschichte des Kinos, die Summe und Totalität der Filme zu einem Moment der inszenatorischen Bearbeitung des Materials an/

mit einer videographischen und videosemischen Apparatur, die nach nahezu willkürlichen Gesichtspunkten manipuliert werden kann, auch illegitim und ästhetisch-cineastisch 'verwerflichen'. Das individuelle Editieren auf seiten eines apparativ emanzipierten Rezipienten wird in der Tat, wenn man das überhaupt noch so benennen will, zu einem neuen, avancierten Selbstverhältnis der ästhetischen Subjektivität in, an und vor den Apparaten.¹² Denn diese Subjektivität ist ein Selbstverhältnis nicht nur von Personen, sondern auch eine Qualität der Interaktion zwischen Rezeption und Maschinerie, und damit eine technische Vermittlung ästhetischer wie subjektiver Möglichkeiten der Montage im Sinne der Apparatustheorie. Die technische Differenz zwischen Video und Film mag für die Künste so belangvoll sein wie irgendeine Stoff-Unterscheidung. Relevant wird sie hier nur mit Blick auf die industrielle kinematographische Apparatur. Kino als Ort der Apparate markiert ein anderes Verfahren als das subjektive Erleben auf Seiten des Rezipienten, auch wenn seine Subjektivität ästhetisch durch Apparate formiert wird.

Man kann als einfache Regel notieren, was im System auch so einfach funktioniert: Kunst erschließt sich den Film, wenn das angesprochene 'Medium', das Material, Genre, die Gattung und der Code eine vielversprechende Ausdehnung, Differenzierung und Diversifizierung der Kunst-Ereignisse, eine Flexibilisierung der Grenzziehungen und Ausdehnung der bisherigen Rahmungen versprechen. Daß solches im Zeichen eines Neuen geschieht, gehört

12 Vgl. Siegfried Zielinski, „Zu viele Bilder — Wir müssen reagieren!“. Thesen zu einer apparativen Sehprothese im Kontext von Godards „Histoire(s) du Cinéma“, in: Florian Rötzer / Peter Weibel (Hg.), Strategien des Scheins. Kunst – Computer – Medien, München 1991, S. 55–82.

13 Vgl. zum weiteren Umfeld auch: Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994.

14 Mit welchem Gewinn man auch der umgekehrten Richtung nachgehen kann und soll, zeigen, neben Arbeiten von Robert Klein und Goerge Kubler, die für eine, allerdings im deutschen Sprachraum besonders unterentwickelte, tempo-spatiale, kinemato-poetische und tropologisch-rhetorisch inspirierte Kunstwissenschaft 'im traditionellen Feld' bahnbrechenden und Maßstäbe setzenden Arbeiten von Pierre Francastel; Pierre Francastel, *La Réalité Figurative*, Paris 1965; ders., *Études 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; ders., Die Zerstörung des plastischen Bildraums, in: Peter Bürger (Hg.), Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1978; außerdem: Hans Ulrich Reck, Kunst und neue Technologien – Medientheoretische Reflexionen, in: Akten der 7. Österreichischen Kunsthistorikertagung, Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, hg. v. Götz Pochat, Jahrgang 10, 1/1993, Wien/Graz, 1993, S. 74–83.

15 Gyorgy Kepes, *Sprache des Sehens* (1944), Nachdruck: Mainz und Berlin o. J., S. 12.

16 Ilja Ehrenburg, *Und sie bewegt sich doch* (1922), Nachdruck Baden 1986, S. 144 (Hervorhebungen: Ilja Ehrenburg).

zur üblichen Betriebsrhetorik, zum Syndrom artistischer Selbstbegeisterung im Feld der Künste. Aber schon Gyorgy Kepes wertet in seinem Buch 'Sprache des Sehens', das eine Reflektion der Bauhaus-Innovationen und zugleich Programmatik ihrer Chicagoer Fortsetzung darstellt, neue Phänomene der Moderne als insgesamt auf eine Aktivierung des Rezipienten hienzielende Kraft, als eine Verschiebung und Auflösung seiner Passivität, als ein dynamisiertes Zusammenspiel von Künsten und Kontexten, Werken und Betrachtungen.¹³ Die Überschreitung der Werkgrenzen ist, dem Prinzip nach ohnehin, aber auch in bezug auf zahlreiche und differenzierte Experimente, gerade in der Moderne vollzogen und kann als Ausdruck einer vehementen Anstrengung gewertet werden. Modernität insgesamt wird verstanden als eine Weise des neuen, veränderten, nicht mehr distanzierenden Sehens, des gesteigerten Erlebens in einer als environment behandelten, ästhetisch umgreifend umgestalteten, auf Handlungen der befreiten Subjekte zielenden Umwelt. Und diese neuen Postulate und Erlebnisweisen wirken auf die alten Medien zurück.¹⁴ In ihnen wird entdeckt, was die Umwandlung des Blicks in erfahrende Handlung gegenüber avancierten technischen Arrangements erst spät wahrnimmt. Es ist die entfaltete Apparatur einer zunächst vermeintlich außerkünstlerischen Sphäre, in welcher die alten Künste das neue Erleben lernen und mit Lust an sich vordem nicht besehene Möglichkeiten entdecken. „Die Sprache des Sehens hat gegenwärtig eine subtilere und bis zu einem gewissen Grad eine bedeutendere Aufgabe. Ein visuelles Bild zu erfassen, beinhaltet die Teilnahme des Betrachters an einem Aufbauprozess. Die Erfahrung eines Wahrnehmungsbildes ist somit ein schöpferischer Akt der Integration. Sein wesentliches Merkmal besteht darin, daß das bildnerische Vermögen die Erfahrung zu einem organischen Ganzen formt. Hier liegt die grundlegende Schulung für die Formgebung, die vom Standpunkt einer strukturellen Betrachtungsweise aus von größter Bedeutung im Chaos unserer formlosen Welt ist. Die bildenden Künste, die höchste Stufe der Sprache des Sehens, sind darum ein unschätzbare erzieherisches Mittel.“¹⁵ Noch emphatischer in derselben Richtung äußert sich Ilja Ehrenburg: „Und wenn einst das Leben vor lauter Handlung überquellen wird, wenn jeder eine Tragödie erkennt, indem er 'Ewigkeit-Unendlichkeit' mit Händen greift, wenn jede Bewegung eines Arbeiters an der Maschine etwas Heroisches und jede Strassenposse an einem Frühlingmorgen eine Opera buffa in 5 Akten sein wird, jedermann ein Komiker und der elektrisch beleuchtete Himmel die Rampe dazu: dann STIRBT DAS THEATER, da es seine Bestimmung, die Welt des Menschen zu gestalten, erfüllt haben wird. Das Theater wird sterben, da das Leben nicht mehr nur ein Akt sein wird, sondern eine AKTION.“¹⁶

Kepes' 'grundlegende Schulung für die Formgebung' gemahnt deutlich an die utopisch-kritischen Erwartungen Walter Benjamins, Bertolt Brechts und anderer, die entfaltete Apparatur ermögliche ein analytischeres Verständnis des Wirklichen, weil dieses sich durch Dekonstruktivität der Erkenntnisverfahren als Ensemble von Montagen erweist, als kinemato-poetische Totalität. Die zitierten Zeugnisse einer euphorischen Moderne, die sich nur im Sinne der Mittel auf selbstreferentielle Bildsyntax, programmatisch aber bereits auf Dynamisierung der entpassivierten Betrachtung bezieht, legen nahe, den Einbezug des Filmes und der kinemato-poetischen Apparatur über die Steigerung der Rezipientenspielräume zu rechtfertigen. Es wundert deshalb vor diesem Hintergrund der Vorrang und Überhang filmischer Installation im derzeitigen Kunstsystem überhaupt nicht, weil dies eine bloß erweiterte Aktivierung des Betrachters bedeutet, die heute im mystifikatorischen Zusammenhang einer angeblich neuen, in Tat und Wahrheit modern längst vorbereiteten 'Interaktivität' steht.¹⁷ Viele der späteren Ideen eines 'expanded cinema' werden bereits 1929 von Theo van Doesburg zu Papier gebracht: „Der Zuschauerraum wird Teil des filmischen Raums. Die Trennung zur Projektionsleinwand ist aufgehoben. Der Zuschauer wird den Film nicht länger wie eine Schauspielaufführung betrachten, sondern optisch und akustisch daran teilnehmen.“¹⁸ Die neue Positionierung der Rezipientenfunktion ist ein Anliegen, das der malerische Kubismus bereits vehement ins Spiel gebracht hat. Die Erfahrungen der Vexierbilder, das Umkippen der Ebenen, das Spiel mit der Verflüchtigung der Identifikationsarbeit an Bildmomenten wird konzeptuell in eine Erörterung von 'Transparenz' überführt,

17 Vgl. dazu kritisch Hans Ulrich Reck, *Mythos Medienkunst*, Köln 2002. Vollkommene Passivität gibt es nur in der Kino-Phantasie des land-Artisten Robert Smithson; vgl. ders., *A Cinematic Atopia*, in: ders., *The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley u. a. 1966, S. 138–142; s. dazu auch Tom Holert, *Strudel und Wüsten des Politischen*, in: Gregor Stemmrich (Hg.) *Kunst/Kino*, a. a. O., S. 94–119, hier: S. 115, 119.

18 Theo van Doesburg, *Film als reine Form*, in: *Die Form*, 15. Mai 1929, hier zit. n. Peter Wollen, *Die zwei Avantgarden*, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, a. a. O., S. 164–176, hier: S. 166. Vgl. zum Kontext Wollen, ebda. S. 166 ff.; genereller: Peter Wollen, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London 1982.

19 Vgl. dazu Colin Rowe / Robert Slutzky, *Transparenz*, Kommentar und Addendum von Bernhard Hoesli, 3., erw. Aufl., Basel/Boston 1989.

20 Vgl. François Burkhardt / Milena Lamarova (Hg.), *Cubismo cecoslovacco. Architettura e interni*, Milano 1982.

21 Vgl. z. B. Antoni Gaudí (1852–1926), *Kat. Künstlerhaus Wien / Fundació Caixa de Pensiones*, Barcelona 1987.

22 Vgl. Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich/München 1976, v. a. Teil VI.

23 Vgl. Zdenek Pesanek, *Kinetismus, 1941* [auf deutsch bisher ungedruckt – s. Auszüge unter dem Titel 'Lichtreklame', in: *Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln 1997, S. 17–32].

die nicht nur ein gesteigertes Formbewußtsein belegt, sondern auch die intermediäre Verfassung der Künste, den permanent möglichen Übergang von der Malerei in Architektur.¹⁹ Der medial folgenreiche Einschnitt vollzog sich zunächst gänzlich im Gebiet der Malerei. Die kubistischen Experimente wirkten von hier aus auf die Literatur – Stein, Pound, Williams, Apollinaire, Marinetti, Chlebnikow, Majakowski und andere –, und dann entschieden auch auf die Architektur. Le Corbusiers Villen, z. B. die für Raoul la Roche (heute Centre Le Corbusier in Paris), formten einen Höhepunkt in der Einheit von Architektur, Dekor und Malerei aus. Nach den Prinzipien des *Dekorums* selektionierte Corbusier Grundrisse wie Gemälde. Die Geste war in beiden Momenten akkurat identisch, es ging in der Tat auch um dasselbe und damit um etwas anderes als die böhmische und besonders Prager kubistische Architektur, die zwar ebenfalls – bei Josef Chochol und Josef Gocar besonders – auf kubo-futuristischen Formerneuerungen beruhte,²⁰ sich aber doch aus anderen Motivationsquellen speiste – zum Beispiel, hierin strukturell analog zu Gaudís katalanischem Modernismus²¹, aus den perspektivischen Chancen eines ästhetisch freigesetzten böhmischen Nationalstils in Anlehnung an den internationalisierten Geschmack der progressiven Bourgeoisie. Die mit dem Gefährten (und Verwandten) Amadée Ozenfant entwickelte Richtung des ‘Purismus’ stellte nur einen Höhepunkt dieser Bemühungen um eine semiotisch codifizierte und vereinheitlichte Ordnung dar. Dabei waren weder diese Semiotik noch das Formprogramm eines radikalen Modernismus seine entscheidenden Antriebsgrößen. In letzter Instanz ging es um die Affektmodellierung und das Gefühl, respektive die Suggestion gesteigerter Aktivitäten, deren modernistischer Anspruch immer entschieden auf die Seite des Rezipienten zielte.²² Deshalb erschließt sich auf dem Umweg über die Interaktivitätsdiskussion der technisch mediatisierten Künste der Gegenwart mindestens der Behauptung nach eine neue Allianz zwischen Kunst, Kino und vor allem Film. Es scheint die bildende Kunst deshalb bestimmend, weil sie aus sich heraus auf alle möglichen anderen Formen – im Zeichen einer behaupteten, allseitig einsetzbaren Performance – greift: Literatur, Theater, Bühnenbild, Kostüme. Schon bei Antonin Artaud bildete der Kleiderentwurf für die Bühnenrollen Muster eines entscheidenden Selbstverhältnisses des Körpers aus. Das Schwinden der physischen Distanz des Betrachters zum ‘Bild’, genereller: zu den künstlerischen Ereignissen, ist ein allgemeines Charakteristikum aller Kunstgattungen, die mit Licht und Projektion arbeiten, also nicht nur der kinemato-poetischen, sondern auch der plastisch-skulpturalen.²³ Im Zeichen der Multi- und Intermedialität eröffnet das Kino Handlungsmöglichkeiten für die Künste. Das bezeugen auch die wachsenden filmischen Anteile an Installationen im angestammten Kunstbereich. Videographie und technisch basierte Rückkoppelungseffekte

in multi-sensuellen environments zeigen, daß der nominalistische Charakter der gegenwärtigen bildenden Künste mit leichter Hand über die Zurechenbarkeit der Medien entscheidet und entsprechende Setzungen vornimmt. Die „Installationen, die heute im direkten Gefolge der Videokunst und der ein wenig vergessenen, sich seit kurzem wieder manifestierenden Geschichte der Filminstallationen auftauchen, diese Installationen und Kräfte, die sie beleben, können als Auswirkung eines vorgeschobenen internen krisenhaften Zustandes im Kino und als Auswirkung der zeitgenössischen Kunst eigenen Schwierigkeiten erscheinen, deren lebendigster Teil sie wohl sind.“²⁴ Und weiter, in aller Kürze: „Wir sind schon in einem anderen Kino“²⁵ – das ist die entscheidende künstlerische Erfahrung oder die entscheidende Erfahrung im Umgang mit dem System der Kunst heute. Dan Grahams 'Cinema' von 1981²⁶ inszeniert Kunst wie ein Objekt und ihren Ort wie ein funktional selbstverständliches 'objet trouvé', das keinerlei besondere Probleme aufwirft. Das 'Meta' der Apparate, das mediale Ineinander als Konstruktion der Schnittstelle, der Entwurf gebündelter Beziehungen, das Geflecht von Gesten – all das zeigt, wie die angesprochene erweiterte 'Sprache der Künste' hier im Zusammenhang eines Gestus und gereinigt von den irreführenden Problemen eines angestrengt intendierten Ausdrucks sich darbietet. Heute ist der Bildschirm ubiquitär geworden, herrscht also allgegenwärtig vor, begleitet und lenkt die Schritte – vor allem der Kunstbetrachter, aber auch anderer Zeitgenossen.²⁷ Zu seiner Herrschaft bedarf es keiner Monitore, keiner Expliziertheit. Es reicht der Spiegel, in allen metaphorischen und

24 Raymond Bellour, Über ein anderes Kino, in: Gregor Stemmerich (Hg.) Kunst/Kino, a. a. O., S. 15, S. 253.

25 Ebda., S. 255.

26 Vgl. Gregor Stemmerich, Heterotopien des Kinematografischen. Die 'institutional critique' und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Grahams, in: ders. (Hg.) Kunst/Kino, a. a. O., S. 194–216, hier: S. 207 ff.

27 Vgl. den Essay von Otto Karl Werckmeister, Ästhetik der Apokalypse. Wir werden Augen machen: Was die Bilder des 11. September schon alles verändert haben, in: FAZ, 8. Januar 2002, S. 42.

28 Raymond Bellour, Über ein anderes Kino, a. a. O., S. 267. Hervorhebungen von Raymond Bellour.

29 Frieda Grafe im Gespräch mit Miklós Gimes, in: Miklós Gimes u. a. (Hg.), Film und die Künste, a. a. O., S. 87–102, hier: S. 90.

30 Frieda Grafe in: ebda., S. 89.

31 Vgl. Vorwort zum Heft 43/2001, 'Was will die Kunst vom Film?', von Clemens Krümmel und Susanne Leeb.

32 Vgl. die Erwähnungen z. B. in Gregor Stemmerich (Hg.) Kunst/Kino, a. a. O., S. 15, S. 195.

33 Vgl. Renate Wiehager (Hg.), Moving Pictures. Fotografie und Film in der zeitgenössischen Kunst – 5. Internationale Foto-Triennale Esslingen, Stuttgart-Ostfildern 2001; Anne Hollander, Moving Pictures, Cambridge/London 1991; vgl. außerdem 'images', [Revue d'esthétique], Paris 1984.

realen Gradierungen. Das Bild (im Sinne einer materialisierten Präsenz, eines visuellen Gegenübers, also der Physikalität eines Bildträgers) wird in dieser Weise überaus selbstverständlich. „Statt *im* Bild zu gehen, wie es der Heilige glaubte, weil er sich einfach immer vor dem Bild aufhielt, kann der Mensch heute, oft ohne es selbst wahrzunehmen, *auf dem* Bild gehen.“²⁸ So ergeben sich Rückkoppelungen der Kinematographie an die Kunst auch von dieser Seite her sehr einfach. „Nicht nur die Filmer nähern sich der Malerei, in den Malerbildern ist eine neue Visualität, in die die Kinobilder eingegangen sind. Man braucht nicht Warhol zu zitieren zum Beweis.“²⁹ Dem geübten Auge der Ikonographin und Filmanalysikerin fällt als eine veritable, konkrete Entdeckung zu, Godard als den aktuellsten, ja gar den einzig neuen Landschaftsmaler anzusprechen³⁰, unabhängig davon, wie die auf Intention abzielende kunstgeschichtliche Ikonographie sich zu den medialen Implikationen neuer ästhetischer Erfahrungen und Erlebnisweisen verhalten mag.

2. Zum Phänomen des offenkundig Selbstverständlichen

Nicht nur die den Beziehungen von Film und Kunst gewidmete Nummer der 'Texte zur Kunst' stellt eine selbstverständliche, vorherrschende Präsenz des Filmischen fest.³¹ In der Tat sind in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Unternehmungen – Symposien, Ausstellungen, Publikationen – dem Verhältnis von Kunst und Film gewidmet worden, wenn auch weniger dem Kunstanspruch des Films, als vielmehr der Präsenz des Mediums des Filmischen und den Aspekten der Kinemato-Poetik im Rahmen, Feld und Bereich der bildenden Künste.³² 1996 wurde die weiträumig angelegte Ausstellung 'Hall of Mirrors – Art and Film since 1945' in Los Angeles gezeigt. Es folgten – neben dem Reigen der Jubiläumsveranstaltungen zu 100 Jahren Film – in London 'Spellbound', in Eindhoven 'Cinéma Cinéma', in Marseille 'Peinture Cinéma Peinture', in Leipzig 'Moving Images'. Es ist bezeichnend – verwunderlich und zugleich auch nicht –, daß die 5. internationale Fototriennale in Esslingen, die technisch-apparative Experimente und medial ausgreifende Arbeiten bildender Künstler zeigte, unter dem Titel 'Moving Pictures' sich präsentierte, ohne auch nur einen substantiellen Bezug zu dem wichtigen Buch von Anne Hollander zu erarbeiten, das, als eine Pionierarbeit, unter dem gleichnamigen Titel versucht, die Dynamisierungen der Bilderzählung im Bereich der statischen Bilder aus der unter anderen Hinsichten vermeintlich so überaus bekannten Kunstgeschichte der Neuzeit zu resümieren.³³ Entsprechend vage präsentiert sich die durch die Kuratorin vorgenommene Situierung: „Für die wachsende künstlerische Faszination am Transfer und der Übersetzung von Bildern im Spannungsfeld von Photographie, Film und Internet sind philosophische, produktionsästhetische und

phänomenale Gründe auszumachen.“³⁴ Das ist klassisch-territoriale Rede. Die Wahrheit dürfte wohl eher sein, daß es sich nicht um ‘Transfer’ und ‘Übersetzung’ handelt, sondern um Neubewertungen bekannter Phänomene durch den kunstinstitutionellen Diskurs, der in die Phänomene verlegt, was aus einer gewandelten Interessenlage seiner selbst herrührt.

3. Zu einer Matrix des vermutet Selbstverständlichen

Es mag die Geduld strapazieren und ich bitte auch diesbezüglich um die Aufmerksamkeit des geneigten Lesers: Eine Zwischenbilanz in einem heiklen Feld vorzuschlagen, auf dem allseitig Behauptungen, aber kaum durchgeführte Bemühungen festzustellen sind, bedarf der zunächst einerseits banal, andererseits bemüht erscheinenden Darlegungen einiger einfacher Sachverhalte, die ich hier als Hypothesen äußern möchte, wie überhaupt der Argumentationsgang des vorliegenden Essays als ein Versuch im eigentlichen Sinne, also tentativ, prospektiv und evaluierend zu verstehen ist. Resümieren wir grundlegende Banalitäten, die als sicherer Bestand all dessen gelten sollen, was aus ihnen noch zu folgern sein wird. Diesem Vorschlag entsprechend sei folgendes notiert:

- Die in jüngster Zeit bemühten Behauptungen einer offensiv argumentierenden Kunstgeschichte, sie sei die universale Wissenschaft der Bilder, können als territoriale, externe Bemühungen gewertet werden, die sich im übrigen keineswegs von selbst verstehen.
- Die Suggestion, die bildenden Künste und ihre Kunstgeschichte seien die Meistermedien und Königswege zur Erhellung dessen, was ‘Bild’ sei, spielt

34 Renate Wiehager, Vorwort, in: dies., *Moving Pictures*. a. a. O., S. 7.

35 William J. T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*, in: Cristian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der Visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40, hier: S. 17. Vgl. weiterhin William J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994. Außerdem: William J. T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago 1980.

36 Vgl. aber überzeugend und als perspektivische Kritik des Sehens: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984; aus anderer Sicht nicht weniger bedeutsam: Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; ausserdem: Jacques Aumont, *L'Image*, Paris 1990; Guy Gauthier, *Vingt Leçons sur l'Image et le Sens*, Paris 1982; außerdem: Michael Wetzell u. a. (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994; Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris 1997; Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris 1988.

37 Vgl. dazu Julia Kristeva, *Semeiotike*, Paris 1969.

38 Vgl. auch Mieke Bal / Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, in: *Art Bulletin* 73, June 1991; außerdem: Fernande Saint-Martin, *Semiotics of the Visual Language*, Bloomington 1990; Meyer Shapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague / Paris 1973.

ihre Rolle im rhetorischen und kulturellen Kampf der Codes; abgesehen davon *eignet ihr keine wirkliche Begründung.*

- Es soll hier nicht ein weiteres Mal ein Defizit der bisherigen Kunstgeschichte beklagt und die Forderung nach ihrer massenkulturellen Ausweitung vorgetragen werden; mir scheint nicht evident, was die Kunstgeschichte diesseits ihrer auf Eliten (oder Teilklassen von Bildschematisierungen) bezogenen Leistungen zu einer solchen Aufgabe befähigen und berechtigen soll.
- Insbesondere bedarf die Kunstgeschichte zum Aufweis ihrer Leistungsfähigkeit nicht des Nachweises, daß sie sich zur eigentlichen Film- und Medienwissenschaft aufschwingen kann (wenn sie solches denn überhaupt vermöchte, was ich bezweifle).
- Die eigentliche Funktion der bildenden Künste und damit auch der Kunstgeschichte bezieht sich auf die Differenzleistung der Tatbestände, die als 'Kunst' sich zu behaupten vermögen, nicht auf mediale Eigenheiten (die für die konkrete Werkgestalt und deren Wahrnehmung eine offenkundig vorrangige und entscheidende Rolle spielen).
- Erst recht verliert sich die behauptete Grundierung des Visuellen in der Kunst und die Fundierung der bildenden Kunst in der Konstruktionsintimität einer allgemeinen, abstraktionsfähigen Bildform in dubiosen Behauptungen. Der 'pictorial turn' ist eine verfängliche Metapher, wie auch und gerade W. J. T. Mitchell, einer seiner wesentlichen Diagnostiker oder Propagandisten, in aller gebotenen Offenheit zugesteht: „Daß wir in einer Zeit, die oft als Zeitalter des 'Spektakels' (Debord), der 'Überwachung' (Foucault) und einer alles durchdringenden Bildproduktion charakterisiert wird, immer noch nicht genau wissen, was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist und was mit ihnen bzw. gegen sie gemacht werden kann“³⁵ – dieser Befund sollte doch zur Vorsicht gemahnen, was die generellen Beanspruchungen einer Metaphysik des Leibs oder des Sehens anbetrifft.³⁶

Das mag nur vordergründig als konservativ erscheinen. Ich verstehe unter Kunstgeschichte nämlich eine dynamische und rhetorische Erörterung aller Komponenten einer zwischen Produktion und Rezeption sich verschränken- den Medialisierung von Kunst-Wahrnehmungen. Mein Verständnis geht demnach weit über die tradierten Methoden hinaus. Allerdings bleiben gerade die konventionellen Leistungen der Kunstgeschichte Voraussetzungen einer solchen dynamisierten Funktion im Hinblick auf das gesamte visuelle Feld, das heute unter behauptet autonomen 'kulturwissenschaftlichen' Vorzeichen als permanente Verschränkung und Durchkreuzung intertextueller³⁷, intermediärer, multimedialer und dispositionaler Verschränkungen begriffen wird.³⁸

Nichts spricht dagegen, daß Kunstgeschichte Filmanalysen und visual studies betreibt, ohnehin nichts steht der Anstrengung entgegen, eine Typologie und Bildtheorie der visuellen Massenkommunikation seit dem Beginn der Industrialisierung als Funktions- und Formzusammenhang des Symbolisch-Imaginären aus der Sicht der Kunstgeschichte zu schreiben. Auch wird man gegen eine kunstwissenschaftliche Neu-Akzentuierung des Verständnisses der Erzeugungsapparate und Inszenierungsgesten des Symbolischen anstelle der Fixierung auf Ausdruck ebenso wenig einwenden wollen wie gegen eine testende Re-Integration von cultural studies und Apparathetheorie in die Ikonologie der bildenden Künste. Gerade die Modernisierungsprozesse, die sich in den Künsten seit dem Zeitalter der Kubisten entschieden transmedial ausgewirkt haben, verkörpern die Möglichkeit wie die Herausforderung einer medialen Ausweitung der Kunst-Analysen. Das alles ist legitim und möglich, zuweilen auch geboten und dringlich.³⁹ Daß aber Kunstgeschichte sich aktual nur behaupten können soll, indem sie z. B. die Filmwissenschaften, ästhetische und Designtheorie, Medienphilosophie und Kommunikationssoziologie einholt, integriert und überbietet, das vermag ich nicht einzusehen. Der lange empfundene Mangel, der im Verzicht der Kunstgeschichte auf die Integration von Rhetorik und Semiologie in die angestammten Methoden der Bildinterpretation besteht, bleibt ein Mangel, mit dem die Kunstgeschichte sich selber einschränkt. Aber dieses Defizit kann nicht festgeschrieben werden als konstitutive Logik eines Dispositivs, Grundierung eines Konstitutionsgefüges, das seine Geltung immer nur im Maße eines Verzichts auf die eigentlich aktuellen Prägekräfte der raum-zeitlich, audiovisuell, multimedial formierenden Bilder und Bildsequenzen entfalten soll. Der Mangel bleibt aktual, situativ und konkret – er ist wandel- und behebbar. Eine onto-logische Verdinglichung dieser Ausblendungen und Defizite würde bloß dazu führen, die Kunstgeschichte aktual für bedeutungslos zu halten und dies einzig nachzuweisen im permanenten Verbalisieren ihrer Grenzen. Womit sie paradox wie exklusiv aktual bliebe gerade durch ihre Retardierungen und Ausblendungen. Aus solcherart permanent postulierter Ausweitung ihrer eigentlichen, ontologisch überlegenen Zuständigkeiten, zu deren territorial ausgedehnter Einlösung im Feld des Films und der neuen technischen, erst recht digital basierten Medien sie nur aus quantitativen

39 Vgl. z. B. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, tome 1: *Immanence et transcendance*, Paris 1994; ders., *L'Œuvre de l'art*, tome 2: *La relation esthétique*, Paris 1997; ders., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976; ders., *Palimpsestes*, Paris 1982; ders., *Fiction et diction*, Paris 1991; Giorgio Agamben, *Notes on Gesture*, in: ders., *Means without End. Notes on Politics*, Minneapolis/London 2000.

40 Vgl. Birgit Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988.

und zeitlichen Gründen nicht komme, folgen aber, wie die entsprechenden Behauptungen auch der letzten Jahre belegen, überhaupt gar keine Fortschritte in den wesentlichen Belangen, z. B. im Bildverständnis.

Man muß auf die letzten 30 Jahre bezogen resümieren, daß parallel zur Reduktion der Kunst auf ästhetische Exemplifizierung in den meisten philosophischen Kunsttheorien – selbst der von Adorno⁴⁰ – die Kaprizierung der Kunstgeschichte auf eine universale Wissenschaft der Bilder und damit auswertende Verwaltung des angeblichen 'pictorial turn' in den Wissenschaften wie den Künsten, also die Verschiebung von den Texten auf die Bilder sowie von den allegoretischen Tableaus der raumfixierenden Künste auf den flexiblen Verbund der spatio-temporalen Intermedialität, nichts zum Verstehen der wesentlichen Sachverhalte beigetragen hat. Was tatsächlich geschieht, ist vielmehr eine eher gewaltsame Verschiebung der Methoden auf entsprechend vorab eingepaßte Sachverhalts-Behauptungen.

4. Hypertrophe Formation des Bilddiskurses in der Kunstgeschichte und anderswo

Die große Illusion ist, daß Kunstgeschichte schon deshalb für die Frage der Bilder zuständig sei, weil in der historischen Entwicklung der Künste, der Formation der Kunstwerke im Diskurs der Theorie und ihrer musealen Inkorporierungen und Vermittlungen, sich das Bildliche als ein Hauptträger der Aussagen durchgehalten hat, wenn auch gerade im letzten Jahrhundert unter gewichtigen Verschiebungen, Vervielfachungen und Widerstreitigkeiten. Das Spezifische der Kunstgeschichte und damit möglicherweise auch ein guter Grund für ihre arbeitsteilige Beschränkung und Differenzierung von einer autonomen Filmwissenschaft, Designtheorie, Medien- und Kommunikationsphilosophie, liegt also im Tatbestand der Kunstwerke, die mit dem des Bildlichen nicht zusammenfallen, was schon und gerade die Kenntnisnahme der ersten Generation der Gestaltpsychologen im 20. Jahrhundert nahelegen würde. Traditionelle Kunstgeschichte beschäftigt sich also mit Kunst ganz unabhängig von der Differenz der medialen Besonderheiten, die für das Zustandekommen je spezifischer Werke allerdings entscheidend und in einer Formationsgeschichte der Materialien, Stoffe und Medialisierungen auch kunstgeschichtlich von vorrangiger Bedeutung sind. Dafür, wie Kunstwerke sind, was sie sind und weshalb sie geworden sind, was zu sein sie vermögen, ist die kunstgeschichtliche Spezifizierung dieser Faktoren entscheidend. Für die Tatsache, was an ihnen Kunst ist, spielt das allerdings überhaupt keine besondere Rolle. In genau dieser Weise ist Film immer schon ein Medium, ein Material, eine Form gewesen, die zur 'Kunst' und auch zu den

Künsten zählt. Es entscheiden hier die Intention und die Rhetorik eines Gelingens von Möglichkeiten, wie etwas als Kunst sich behauptet. Nachdem die ganze Welt und alles Denkbare im Universum zu einem möglichen stofflichen Träger von Kunst geworden und die bloße Entäußerung der Idee in die Kette einer Transformationsarbeit – Potentialität, Aktualisierung, Dispositiv und Realisierung – verwandelt worden ist, fällt eine abstrakte, medientheoretisch formalisierende Kennzeichnung von Medien hinter die Entwicklungsgeschichte der Materialisierungen und verfransenden Mediationsierungen der Künste zurück. Also kann wie jedes andere auch Film Material der Kunst sein. Das gilt ebenfalls für das Kino, seinen Ort, seine Apparatur. Da es keinen Ort gibt, der nicht als Träger der Inszenierung, Darbietung und Rezeption von Kunst verfügbar gemacht werden könnte, zählt auch das Kino zu den kunstfähigen Orten (das macht spätestens Dan Grahams bereits erwähnter glorioser Entwurf 'Cinema' von 1981 deutlich). Wenn es aber auf die spezifische Differenz und singuläre Qualität ankommt, ob Film und Kino eine Weise und ein Ort der Kunst sein können, dann läuft die übergeordnete Fragestellung des Verhältnisses von Kunst, Film und Kino auf eine strategische Behauptung hinaus, deren Begründung andere Inhalte hat als diejenigen einer plausiblen differentiellen Bestimmung, nämlich meta-theoretische, planifikatorische, methodische, universalistische, ontologische. Wenn also im einzelnen kein Einwand stichhaltig ist gegen die Möglichkeit, Film und Kino immer wieder zur Kunstgeschichte zu rechnen – von Fall zu Fall und je nach dem, worum es geht, also in historischen Verflechtungen und empirischen Bedingtheiten –, so ist nicht zu verstehen, was die Anstrengung motivieren soll, eine generelle Verbindbarkeit nachzuweisen, immer vorausgesetzt, sie könnte in einem vernünftigen Sinne überhaupt gelingen. Mir scheint, es geht hier um einen eher seltsamen Ordnungsnachweis, eine Ästhetik der festen Fügungen, den Triumph der Kohärenz und der dauernden Stabilisierung ontologiefähiger Faktoren, um ein bestelltes Feld, ein kontrolliertes Territorium, kurzum: um ein Dispositiv der Kontrolle, Reinigung und Überwachung. In der Tat erweist sich – und hier, nicht auf der Ebene der medialen Differenzierung setzt meine Kritik ein – die Kunstgeschichte immer wieder als ein ideologischer Apparat (im Sinne von Althusser), dessen basale Matrix auf einer kulturellen Bewertung selektiver Codes läuft/beruht. Und just diese, außerdem dissimulierte und verdeckte Selektivität, die am Kunstwerk einen humanistischen Geschmack einklagt, ein Ferment der Bildung, Ausdruck bestimmter Persönlichkeitsprofile etc. zu sein vorgibt, ist dasjenige, was die plebejischen Formen der Kinematographie immer schon abgedrängt und abgewertet hat, so daß man davon ausgehen darf, daß die plebejische Kultur ihre Autonomie parallel zur bürgerlichen Codierung entwickelt hat und im Kino einen Ort illegitimer Lüste,

Suggestionen und Verführungen behauptet, womit nicht eine methodische Divergenz sichtbar wird, sondern ein substantieller Kulturkonflikt. Es erscheint mir evident, daß die Unterscheidung zwischen den Künsten der Kunstgeschichte und dem Ort der Kinematographie, also das Kino der filmischen Projektionen, generell nicht auf einer medialen Differenz beruht, sondern auf einem kulturellen Antagonismus. Die Bilder, welche die Kunstgeschichte produziert, indem sie Kunstwerke als Ausdruck reiner Phänomenalität, absolut bewerteter Bilder propagiert oder einfach setzt, sind angewiesen auf Schematisierungen, wohingegen das Filmische des Kinos ganz andere Interessen befriedigt und Wunschdispositive freisetzt. Idealtypisch verkürzt und nur als zurückliegender historischer Ausgangspunkt: Das Kino – und damit dieser Ort des Filmischen – wirkt auf den ‘Körper’, die Bilder der Kunstgeschichte auf den ‘Geist’. Kunstwerke rasonieren im Nachklang der kognitiven Schematisierungen und gehen als Sachverhalte der Exemplifizierung selbstreflexiver Verstehensbewältigungen in den kognitiven Apparat ein, Filme und Kino greifen auf den Körper. Sie bilden Wahrnehmung unterhalb und außerhalb des kantianischen Zwangs der permanenten ich-philosophischen Begleitung und Durchdringung der Imaginationen und der spontanen, passiven wie aktiven, vor allem aber der ungehemmt affizierbaren Einbildungskräfte.

5. Rückkoppelungen, Innovationen und die Kontinuität von Kunst als Organisation diverser Stoffe

Von hier aus sind natürlich zahlreiche Re-Importe, Rückkoppelungen und Revokationen dieser dispositionale und libidinös streunenden Wünsche aus den Massenmedien und dem gesellschaftlich Imaginären in die bisherigen Künste, ihre Rituale und Regeln, Ansprüche und Ausdrücke möglich. Beispielsweise – und am einfachsten – immer dann, wenn diese Tatbestände als künstlerisches Material verwendet werden. Kunst ist dann eine intentional unterscheidende Form, Form-Setzung. Und tatsächlich ist die Weise, Aussagen zu bilden, wenn man denn überhaupt an Kunst festhalten will (aber das ist eine andere Geschichte), das entscheidende Merkmal. Entsprechend hat sich die Kunstgeschichte als Artikulation der rhetorischen Inszenierung dieser Formen zu bewähren, nicht aber einschränkend festzulegen auf der Ebene der Materialien und Stoffe. Die erwähnte Ansprüchlichkeit einer Ausdehnung der Kunstgeschichte – bis hin zu bildgebenden Verfahren, ‘neuronaler Ästhetik’ und zahlreichen konkurrentiellen Aneignungen von ‘imaging science’ und ‘visual studies’ – definiert sich akkurat als Ausgriff ihrer Gesten auf andere, weitere, noch nicht wahrgenommene oder kontrollierte Materialbestände, Stoffe, Landschaften, nicht aber auf ihre methodischen

Grundierungen. Um die ist es hier versuchsweise zu tun, wenn die Bereiche unterschieden werden. Das gelingt natürlich nie in einem ontologischen Sinne. Da mir die Ontologie aber ohnehin als Irrweg erscheint und ich Künste als auch theoretisch aktivierte Dynamisierungen der Bezüge zwischen Heterogenem, zumindest Verschiedenem verstehe, darf auf solch' Ontologie-Anspruch umstandslos verzichtet werden. Ich setze und lege also zurecht, was und wie es meiner Sortierungsabsicht am besten entspricht. Das Programm kann im vorliegenden Text nicht eingelöst werden.

Die Rückkoppelungen sind, wie erwähnt, in bedeutender Anzahl manifest geworden: Ausstellungen, Symposien, Publikationen. Natürlich spielten die Veranstaltungen zu '100 Jahre Film' für die Etablierung einer 'siebten Kunst' eine besondere Rolle. Gleichzeitig erscheint das doch mehr als Indiz denn als Ursache. Sichtbar wird die versuchte Nähe zwischen der kinematographischen Kunst des Films und den bisherigen Künsten durch die Zunahme an Raumprojektionen, Videoinstallationen und multimedialen environments, die man nicht nur weitherum feststellt, sondern auch beklagt (von den 'Texten zur Kunst' bis hin zu den besseren Feuilletons, z. B. der FAZ, die regelmäßig über den Vorschein der *documenta XI* berichtete⁴¹). Bezeichnenderweise steht die Vorbereitung der nächsten Kasseler Großausstellung unter dem Signum, die Kunst insgesamt und als solche sei filmisch geworden. Parallel dazu vollzieht sich eine reflexive Aufarbeitung der Geschichte der *documentae*, die im produktivsten Sinne auf den Zeit-Reichtum der Musealisierung vertraut. Zu Tage geschürft wird dabei eine Kontinuität intermediärer Kunsthaltung seit der *documenta 5* von 1972, in der erstmals Film und Video in den Anspruch einer transnational strahlenden Weltkunstaussstellung integriert und als Problemlösungsversprechen der Gesellschaft akzentuiert worden sind. Diese intermediäre Behauptung der Kunst war zu dieser Zeit als ein Einbezug unbekannter Territorien lanciert worden. Das erscheint heute ganz anders: Als Ausgangspunkt einer permanenten Dynamisierung von Kunstprozessen (Ins-Werk-Setzen, Rezipieren, Verknüpfen), in denen der Kunstwerkcharakter situativ und temporal festgelegt wird, als Konstruktion von Bezüglichkeiten, Verbindungen an Schnittstellen, aber nicht mehr als ontologischer Beweis des isolierbaren Werks. Die Selbstverständlichkeit dieser Relationierung zeigt deutlich eine Akzentverschiebung an, die einer dispositionalen Umgewichtung qualitativer Art gleichkommt.

Die unser Thema profilierende Tagung 'Kunst im Film – Film als Kunst' (Kunsthistorische Tagung, J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main 4.–

41 Vgl. z. B. Rudolf Schmitz, Akte d5. In Kassel wird über Documenta und Film diskutiert, FAZ, 17. November 2001.

6. Oktober 2000) führte – natürlich in gänzlich anderer und gewiß zuletzt in dieser Absicht – im verständlichen Kürzel vor, auf welchen beiden Akzenten eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Kino, Film und Kunst eigentlich nicht ruhen kann: 'Kunst im Film – Film als Kunst'. Das erstere ist natürlich Bestandteil ganz normaler, fortlaufender Film- wie Kunstgeschichte, eine Möglichkeit motivlicher Analyse, ikonographischer Interpretation bei gleichbleibenden Methoden. Das zweite bewegt sich auf einem problematischen Feld, das seit der Verlagerung der Bildproduktion auf technische Prozesse und der massenkulturellen Zirkulation reproduzierbarer Bildschemata (auch: Klischees) immer wieder auf den epistemischen Irrtum zurückführt, den Kunstanspruch über die Exklusivität des Bildes einholen zu wollen. Wie bei der Photographie sollte aber die Frage nicht sein, wie Photographie oder Film (eine) Kunst sein können, sondern, wie der Charakter dessen, was man mit 'Kunst' beansprucht, sich durch den Tatbestand des Photographischen, Filmischen, Kinematographischen etc. qualitativ, vielleicht gar paradigmatisch, jedenfalls prinzipiell verändert. Die Kunstdiskussion kann nicht abstrakt geführt werden, sondern bedarf der Orientierung an den entwickelten historischen Formationen. Wie die Apparatus-Theorie lehrt, ist Kunst in ein Relationsgeflecht von Subjekt-Technik-Gesellschaft eingebunden, wobei die Trias der Momente nicht an den statischen Polen wirkt, sondern innerhalb der Beziehungen, also in einer allseitigen Vermitteltheit. Subjektlose Technik im Sinne eines ehernen Schicksals der Programmierungen, Aufschreibsysteme und Logistiken erweist sich als eine ontologische Abstraktion genauso wie eine kulturfreie Technik, der eine technikferne Kulturkritik nurmehr apokalyptisch Einwirkungen auf unerbitliche Entfremdung vorzurechnen vermag. In Tat und Wahrheit ist es – analog zum Modell einer konfliktreichen Koexistenz antagonistischer Kulturen, der hochkulturellen bürgerlichen wie der obszönitätsfreundlich-subversiv plebejischen – sinnvoller, von der Permanenz der Mischungen und Kontaminierungen (wenn man einen anderen Ausdruck für Vermitteltheit verwenden will) auszugehen: Technik ist immer schon subjektiv, interessengeleitet durchsetzt wie Kultur technisch-apparativ geformt und Subjektivität technologisch modelliert und kulturell interpretiert. Es geht um die Vielfalt und Reibungsenergie dieser Vermitteltheiten, nicht um die behauptende Rettung eines Rests an Subjektivität in einer sich selbst steuernden Technologie-Megamaschine.

Viele Beiträge aufgeschlossener und jüngerer Kunsthistoriker gehen in letzter Zeit in einer erfreulichen Insistenz nicht nur möglichen Themen in der Verbindung der Kunstthematik mit dem Film, sondern entschieden und offensichtlich auch eigenen Interessen, Neigungen und Vorlieben nach. Sie spiegeln damit auch den Sachverhalt, daß die filmische Kenntnisgründie-

rung des Kunsthistorikers nicht mehr (nur) ein Selbst-Bildungsentscheid ist, der sich dem gewählten Eintritt ins Museum verdankt, sondern schlicht eine normale Sozialisation in und durch eine kinematographische Apparatur, die gesamtgesellschaftlich in der Weise als Modellierung des Imaginären wirkt, wie frühere zentrierende Meisterwerke die Allegorese als Anverwandlungsmodell maßgeblicher Bildaussagen im Kreis der entsprechend instruierten und markierten Bildungselite ermöglicht hat. Damit wird deutlich, daß die Forderung der Kunstgeschichte nach Ausweitung auch eine Propaganda- oder, je nach dem, Abwehrfigur wechselnder Generationenabfolgen von Kunsthistorikern ist, die sich auf einen anderen Schatz von kinematographischen Montageformen und ritualisierten Orten der Produktion des Filmischen abstützen können. Jene erleben den kulturellen Codierungskonflikt zwischen der körperlichen Bilderlist des Kinos und den reflexiven Wahrnehmungsanstrengungen der kognitiv geleiteten Erfahrungsbildung im Reich der durch Kunstwerke geformten Bildgebungen gar nicht mehr als einen Konflikt, sondern ziehen auch methodisch die Konsequenzen aus der Koexistenz dieser Kulturen und ihrer Konflikte. Man mag das im einzelnen einschätzen, wie immer man will – ich selber würde schon deshalb von Demokratisierung nicht reden wollen, weil diese im Reich der Künste nichts verloren und nichts zu suchen hat. Entscheidend ist aber, daß die Grundierung ermöglicht, daß die kunsttheoretisch früher nur über extrem angestrengte Vermittlungen von Modernitätskonzepten, sprich: Avantgarden, ermöglichte Nähe experimenteller Verfahrensweisen sich nunmehr aus dem massenkulturell möglichen Fundus nicht nur implizit ergibt. Godard – als *pars pro toto* sei er in diesem Zusammenhang genannt – ist objektiv näher gerückt durch die Fermentierung bestimmter historischer Umschichtungen im Bereich implizierter kinematographischer Verfahren, durch ein mythosfähiges Eintreten also in das stumme Grundierungswissen der Kultur. Diese Verschiebung erst macht von dieser Seite her – als Montage der Kinematographie

42 Vgl. Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts – Jean-Luc Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour, in: *lettre internationale*, Ausgabe Frühjahr 2001, S. 60–74; grundlegend: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, Gallimard, Paris 1998; vgl. außerdem: Jean-Luc Godard, *Le cinéma est fait pour penser l'impensable*, in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984–1998, Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, S. 294 ff.; ders., *J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée*, in: ebda., S. 300 ff.

43 Vgl. zum Beispiel Thomas Meder, *Diese Pfeife ist ein Film. Die Rache des Kinos an der Kunst: Hoch und tief, das ist hier keine Frage mehr*, in: FAZ, 6. September 2000, S. 55. Komplementär dazu verstehen sich die Verwendungen künstlerischer Bildgebungsmodelle im Feld der Massenzeichenware bei einem Meister wie Hitchcock. Vgl. dazu anläßlich der Ausstellung 'Hitchcock und die Kunst' im Musée des Beaux Arts Montreal: Werner Spies, *Der Meister der Erinnyen. Fabelhaft, wie Hitchcock an die Kunst heranging: Auch in diesem Bereich hat man ihn lange unterschätzt*, FAZ, Beilage 'Bilder und Zeiten', 24. März 2001.

im Kopf eines gesellschaftlich dispersen wie kohärenten Imaginären – seine 'Histoire(s) du Cinéma' möglich, wie Godard selbst sehr wohl weiß.⁴²

Wie die entsprechende Sichtung der Themen, Texte, Argumente und Vorschläge zeigt, wagen sich – wenig erstaunlich – nur einzelne Unternehmungen auf das theoretisch relevante Feld der Fragestellung 'Die Kunst des Films aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte' vor. Vorherrschend sind autorenbezogene Werkberichte, zuweilen auch Analysen einzelner Motive, die Interpretation der Verwendungsweisen von Vorprägungen, von rhetorischen, tropischen und topischen Figuren. Kurzum Einzelthemen, die, je besser sie erarbeitet sind, um so unproblematischer die gegenstandslos gewordene Frage nach der makroskopischen und makrologischen Betrachtung des kunstwissenschaftlichen Potentials der Filme, des dispositionalen Gehaltes der Filmkunst zurücktreten, ja: geradezu verschwinden lassen. Das Verfahren bleibt symptomatisch für einen anhaltenden theoretischen suspens: Paradoxerweise nämlich vermag keine einzelne Betrachtung die systematische Integration des neologischen Mediums in den Diskurs der Künste und Kunsttheorie zu leisten. Es normalisierten sich ganz einfach seit den Tagen von Panofskys Filmanalyse die Bezugsmöglichkeiten auf kinematographische Ereignisse. Desiderat bleibt natürlich – aber das spielt sich innerhalb des gewohnten Rahmens der Kunstgeschichte ab – die Akzentuierung der kinematographischen Avantgarde-Experimente zum Beispiel der 20er Jahre für eine umfassende Kunstgeschichte der Modernität, welche doch immer noch stark auf die allegoretischen Tableaus der statischen Kunstwerke bezogen blieb. Aber das ist eine Asymmetrie, für deren Reparatur es keiner Medientheorie des Filmischen, sondern nur einer Korrektur der bisherigen Methoden bedarf. Dem entspricht, wiederum bis in die hochstehenden Feuilletons hinein, die Beobachtung, daß es zur subtilen Wahrnehmung der ästhetischen Beispielgebungen des Films gerade der Kenntnisse des Filmischen, aber nicht mehr eines spekulativen Vorscheins der bildenden Künste bedarf. Hier haben sich die Gewichtungen wirklich verschoben: *Stilbildende Kraft – bezogen auf kulturell breit abgestützte Lebens- wie Denkstile – haben zunehmend Filme, nicht mehr Kunstwerke im tradierten musealen Raum.*⁴³

6. Der Vorschlag, sich das Spiel der Künste als Dynamik von Verschiebungen, Durchdringungen, Expansionen, Überlagerungen und ähnlichem mehr zu denken

Die Geschichte des Films bietet sich für den Betrachter als eine Kontinuierung unproblematisch vermittelter Kenntnisse dar (genau diese ruft auf spezifischem Niveau Godard in seinen 'Geschichten' wach und ab). Theoretisch für Kunstwissenschaft ist aber entscheidend, von einer Geschichte

permanenter Verschiebungen auszugehen. Dazu einige summarische Bemerkungen und Aspekte, die auf eine gestische und rhetorische Analyse des Themas hinführen sollen.

Zahlreiche Elemente aus der Vorgeschichte der Kinematographie weisen auf eine Kontinuität nicht nur der Thematisierungen und Intentionen, sondern auch der medialen Differenzierungen und zugleich Verbindungen hin. Was bildende Künste und Film eint, ist die Funktion des Bildes in diversen Referenzsystemen. Es geht bis an die Schwelle der berühmt-berüchtigten syntaktischen Selbstreferenz und modernistischen Selbstreflexion der Darstellungsmittel und ihrer Verschiebung auf die Objektebene des früher durch sie Dargestellten, nämlich Substitution von Welt durch Kunst auf der Objektebene zum Zwecke einer Erweiterung der Referentialität von 'Kunst bezogen auf Kunst', immer um Darstellung, Erzählung, Wahrnehmung, eng gefaßt auch: um Mitteilung. Es ist diese Kontinuität der Narration, in der sich eine grundlegende Bezüglichkeit der diversen Medien beschreiben läßt. Gerade deshalb und darin werden die Differenzen medial produktiv bis zu einem Punkt, an dem mediale Unterscheidungen auch andere Bildkonzepte und paradigmatisch veränderte Aussagemöglichkeiten eröffnen. Bewegend bewegliches Erzählen, die räumliche Anordnung temporaler Abfolgen und Bezüge, selbst die Notwendigkeit der Vor- und Rückblenden ergeben sich aus den dogmatischen theologischen Inhalten der christlichen Mythologie beispielsweise ebenso strikt wie die Begrenzung der Möglichkeiten mittelalterlicher Bilderzählung nach den Bedingungen der Architektur, des Kapitells, der Apsis, der Eingangsportale der Kirchen etc. Es wundert demnach nicht, daß die romanische Technik des Erzählens von wesentlichen Episoden aus dem Leben der Heiligen eigentliche filmische Techniken erfindet/entwickelt/verwendet in der Anordnung der Sequenzen auf einem räumlich begrenzten Tableau. Auch wenn das noch metaphorische Rede ist und keinerlei mediale Substantialisierung der prägenden früheren Epochen unterstellt werden soll, macht das Beispiel – man beachte etwa das Motiv der Jakobsleiter, aber auch die Anordnung der eschatologischen Verweiszusammenhänge zwischen altem und neuem Testament in eigentlich raum(er)füllenden Bildzyklen (z. B. im Dom von Monreale) – doch deutlich, daß umgekehrt die Rede von der Vorzeit der Kinematographie im Sinne einer eigentlich nur technisch noch nicht vollständig realisierten neuen Erzählweise in beweglichen Bildern und zeitlich angeordneten Sequenzen die ästhetische Formierung der Bilder einfach auf den äußeren Rahmen von Evolutionsgeschichte der Techniken und Apparate verschiebt. Der 'uneigentliche Film' *avant la lettre* und die entfaltete

44 So Jörg Jochen Berns, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000.

Kinematographie als semiotisch radikalisierte, medial vervollkommnete spatio-temporale Einheit aller bildenden Künste sind Abstraktionsfiguren, die dem eigentlichen Charakter der Kunst, nämlich die Funktionalisierung des Visuellen (medial, kognitiv, materiell) zum Zwecke der Darstellung 'von etwas', der Referenz 'auf etwas', der Repräsentation von 'bestimmtem' immer einen Abbruch tun. Jede entsprechende Theoretisierung verformt ihren Gegenstand gewaltsam nach den logischen Fallen des Abstraktionsprozesses. Das führt dann zuweilen auch zur Retro-Projektion eines 'eigentlichen Films' auf ein vorfilmisches Erzählen, das den kinematischen Fluß der Bilder ohne graphische Vergegenständlichung auf den Reichtum einer inneren Imagination bezieht und entsprechend den Film als Veräußerlichung, damit Entfremdung und Verarmung der Imagination denunziert.⁴⁴ Die filmisch bezogene Interpretation früherer Darstellungstechniken des Bewegten und Sequentiellen – zum Beispiel der Motive der 'arma Christi' und des weltlichen Pendants, der 'arma hominis' – als durch Abstraktion überlegene Möglichkeiten einer inneren Vervollkommnung und Simulation des kinetischen Flusses der Bilder und der Montage ihrer Sequenzen affirmiert nur vermeintlich eine natürliche Imagination, eine aktive Synthesis der Apperzeption. In Tat und Wahrheit handelt es sich hier nämlich um medial koordinierte, durch Wiederholung standardisierte und rituell eingeübte Bildwahrnehmungsreflexe, in denen sich die Montage einzig aus den äußeren Notwendigkeiten der inhaltlichen Referenz, nicht aber aus einer medialen Logik der bewegten Bilder ergibt. Es gibt – dies muß gegen die hier referierte These von Berns deutlich festgehalten werden – keinen 'inneren Film' der Einbildungskräfte, und erst recht nicht wäre dies einer, der als wesenhaft Substantielleres eines geschützten Früher dem späteren technischen Veräußerlichungsprozeß ontologisch oder gar wertphilosophisch vorzuordnen wäre.

Kein Zweifel besteht allerdings daran, daß das Interesse an einer technischen Fixierung und projektiven Reproduktion beweglicher Bilder seit der *camera obscura* zwar auch zum hochcodierten Kulturdiskurs und zum Arbeitsmaterial der bildenden Künste, gerade in ihrer Einheit von Imagination und Invention, Mathematik und Poesie, gehört, daß aber wesentliche Entwicklungen doch in einem hermetischen Bereich geleistet worden sind, zu dem nicht nur die Leitfiguren Giambattista della Porta, Athanasius Kircher und, beispielsweise, Robert Fludd gehören, sondern auch ein Leonardo da Vinci, der sein Erkenntnisinteresse weit unterhalb der inhaltlichen Referentialität der erzählenden Künste ansiedelt und als veritabler Wissenschaftler seine künstlerische Imagination interpretiert und schärft. Letzteres Beispiel ist besonders interessant, weil man daran nicht nur die im Zeichen des 'Paragone', des Rangstreits der Künste, später dogmatisch verhandelte Autonomie der parallel von Religion und Kirche sich emanzipierenden Künste wie Wissenschaften

begreift, sondern auch indirekt als erwiesen sehen kann, daß die Künste sich nicht imaginativ, technisch oder symbolisch definieren, sondern in ihrer Zweckdienlichkeit für eine angemessene Darstellung der Erzählbarkeit 'von etwas', als Repräsentation überprüfbarer korrekter Narrativität. Man verkürzte natürlich die spätere Entwicklungsgeschichte der kinematographischen Künste, wenn man nur auf die chemische Fixierung der bewegten Bilder und die technische Reproduktion sequentiell illusionierter Bewegungsprojektion abstellt. Denn ohne Zweifel waren die Rückkoppelungseffekte auf den bisherigen Bestand der Bilder eben so stark, daß eine eigene Domäne jenseits der bisherigen bildenden Künste für diese technisch-apparativ ermöglichte und determinierte Bildillusion sowie ein räumlich ganz anderes Dispositiv der Befriedigung der suggerierten Bilderluste – eben: Kino und nicht mehr Museum – eingerichtet wurden bzw. sich von alleine und umstandslos als solche ergaben. Mindestens diese Autonomisierung sollte ernst genommen und nicht einfach einer dogmatisch verblendeten Unachtsamkeit der Kunstgeschichte und der Institution der Kunstregulierungen zugeschrieben werden, welches Argument nämlich nichts anderes besagt als eine auf der Metastufe reproduzierbare Ermächtigung, entsprechendes zu verhindern. Vielleicht liegt das aber nicht nur an den taktisch aktualen, sondern den prinzipiellen Bedingungen des kunstgeschichtlichen Dispositivs. Denn der Ort der kinematographischen Bilderillusion ist ein anderer als das gegen eine dekadente Bilderlust der Aristokratie negativ abgesetzte Subjekt, das mittels Selbstbildung zum reflexiv geschulten Weltbürger wird, in seiner Triebstruktur geläutert und durch kognitiv schematisierende Übungen umgewendet erscheint – ein ästhetisches Subjekt, das sich vor der Lust an den verführenden Bildern dadurch schützt, daß es sich der Regulierungsmacht der Erkenntnisvermögen mittels der und gegenüber den Grenzstörungen der Verführung so vergewissert, daß die wilde Anomalie der Bilder allegoretisch gebändigt, gebannt und gereinigt werden kann.

Autonomiebildung der Künste durch Rückkoppelungen von Ungleichzeitigkeiten zielt nicht auf Vereinheitlichung, sondern auf Diversität. Deshalb gibt es keinen 'Film *avant la lettre*', sondern nur unterschiedliche Funktionsräume, Spielmöglichkeiten, Spannweiten und Erkenntnisinteressen. Daß

45 Vgl. dazu Jean Piaget, *Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen*, Frankfurt a. M. 1974; ders., *Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1972.

46 Vgl. u. a. Sergej Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin 1980; ders., *Das dynamische Quadrat*, Leipzig 1988.

47 Vgl. dazu die Typisierung älterer und jüngerer Generationen von Experimentalfilmern in: Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, a. a. O., S. 13, 165f.

48 Giorgio Agamben, *Notes on Gesture*, a. a. O., S. 58.

im Dadaismus schon Montagetechniken erprobt worden waren, die erst später im Film zur eigentlichen Geltung gelangten, bedeutet eben nicht, daß es sich um identische Montagen handelt, sondern nur, daß eine historisch wandelbare Sensibilität für neue Bildbau-Prinzipien entwickelt wurde, die im medialen Prozeß ihrer technischen Perfektionierung und Formierung eine spezifische Bewertung erfuhr, die dann nicht mehr auf Vorprägungen zurückprojiziert werden konnte. Der Prozeß ist weder als Fortschritt noch als Induktion noch nach dem Muster der Reifung embryonaler Grundanlagen zu verstehen. Vielmehr nach dem konstruktivistischen Prinzip der genetischen Epistemologie von Jean Piaget: Die entfaltete spätere Balance der Schematisierungen, d. h. der entwickelte Abgleich von Assimilationen und Akkommodationen reintegriert auch die früheren Schematisierungen, so daß von der gereiften Form aus kein Zugriff auf frühere, noch unterentwickelte, keimende Zustände möglich ist, da diese in den Prozeß eingegangen sind und sich, wenn auch möglicherweise nur in einem rudimentären oder fragmentarischen Ausmaß, verändert haben.⁴⁵

7. Vorgeschobene Ansprüche – homogene und hetero(topo)logische Ansprüche an den Ort technisch basierter Künste

Problemlos also läßt Film sich – mindestens für gewisse Hinsichten und Erwartungen – den Künsten eingliedern. Entsprechend haben Künstler mit diesem neuen Material zur gegebenen Zeit experimentiert. Auch theoretisch sind die Eigenheiten nach Abschluß der technischen Erprobungsphase seit Edison, den Lumières, Méliès und anderen reflektiert worden – in der russischen Avantgardefilmkunst, die um Konzepte der Montage und gerade bei Eisenstein um die Kontinuität und Expansion der bildenden Künste sich drehte,⁴⁶ bei frühen Theoretikern/ Kinemato-Poeten wie Viking Eggeling, Hans Richter, Theoretikern wie Rudolf Arnheim, bildenden Künstlern und Cineasten wie Man Ray, Fernand Léger, René Clair, Laszlo Moholy-Nagy und zahlreichen anderen – bis hin zu A. Astruc, Jack Smith, Ron Rice, Chris Marker, Dore O., Werner Nekes.⁴⁷ Nicht nur der Film, sondern auch das Kino läßt sich schon früh erkennen und angemessen beschreiben als eine 'Geste'. In dieser laufen natürlich Bilder mit, aber die isolierte Bestimmung der Bilder erklärt die Geste nicht. Sie ist weiter, unterstützt, verstärkt, bildet Resonanzräume aus. „Das Element des Kinos ist die Geste, nicht das Bild.“⁴⁸ Und vielleicht ist der Film diejenige Art von Geste, die sich in jeder Hinsicht vor dem Wort eröffnet und artikuliert. Bild und Schnitt jedenfalls dominieren in den Betrachtungen der Filmer und der maßgeblichen Theoretiker der Pionierzeit – mit der ersten systematischen Summierung durch Rudolf Arnheims 'Film als Kunst' – jede mögliche Auffassung von der Einheit der

Bilder in den Wörtern eines Satzes, der Orientierung der Narration in der Proposition. Literarisierung erscheint nicht selten – und dann oft überaus polemisch beklagt – als unvermeidliche Psychologisierung. Gegen die poetische Rückbindung und theoretische Rückbeziehung des Filmischen auf das Theatrale wendet sich mit entsprechend scharfen Worten Ilja Ehrenburg, was besonders deshalb von Interesse ist, weil Ehrenburg nicht ein Spezialist oder Theoretiker im engeren Sinne ist, sondern die Propagierung der modernen Kultur im Sinne einer ästhetische Emanzipation durch radikale Entfesselung von Syntax sowie Medialität der Bedingungen und Produktionsmittel zur Fabrikation von experimentellen Poetiken in allen Künsten und Sparten betreibt.⁴⁹ Daß das autonome, 'reine' Kino in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts als autonome Filmkunst erscheint, markiert den historischen Ort der Expansion der Künste, die auf der Kontinuität eines differenzierten Selbstverständnisses und entsprechend deutlich diskursivierten Intentionen beruhen konnte und ganz im Unterschied zur tradierten Kunstgeschichte den Einschnitt der neuen Medien in keiner Weise als Konkurrenz oder außerhalb der Künste ansah, sondern als erweitertes Material, das die Expansion der Verfahrensweisen geradezu herausforderte – aber selbstverständlich immer in den sich von selber verstehenden Grenzen einer Einheit der Künste auch auf der Basis avancierter technischer Produktions- und Distributionsmedien. Wobei es gerade an der Entwicklung von letzteren den experimentellen Künsten gebrach, was überhaupt eine Konstante ist: Avantgarde bewährt sich an der Codierung und Modellierung der Produktionsmöglichkeiten bei konstanter Mißachtung der normalen distributiven Bedingungen außerhalb des Kunst-Zirkulations-Gesamtprozesses, was natürlich alles andere als zufällig ist, weil die Radikalität entwickelter Kunst-Selbstreferentialität unter Zurückdrängung und Abweisung des Publikums besser funktioniert denn in der utopischen Affirmation einer medialen Reorganisation der ästhetischen Emanzipationswünsche nach Maßgabe massenkultureller und -medialer Organisationsbedingungen.⁵⁰

Demgegenüber bleibt das Vertrauen auf den Automatismus der Produktionsmittelkontrolle eine historische Reminiszenz und ein Reflex der idealistischen

49 Vgl. z. B. Ilja Ehrenburg, Und sie bewegt sich doch, a. a. O.

50 Erwin Panofsky schätzt den Film gerade wegen seines 'plebejischen Charakters', was für den vorliegenden Zusammenhang und bezogen auf den vorliegenden Text dankenswerter Weise Horst Bredekamp monierte; vgl. Erwin Panofsky, On Movies, in: Princeton University. Department of Art and Archeology. Bulletin, Juni 1936, S. 5–15; ders., Stil und Medium im Film, in: ders., Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, Frankfurt 1993, S. 17–52.

51 Vgl. Hans Ulrich Reck, Zwischen Kino, Film und Leben: Über Wahrnehmungszerfall, in: Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, CINEMA, Basel/Frankfurt, 1985, S. 10–27.

Künstlerästhetik. Man (z. B. Ehrenburg, Benjamin, Arnheim, noch Henri Lefebvre) meinte, der Verweis auf Chaplin reiche nicht nur für die Markierung des Themas, sondern auch für die Realisierung des Markierten. Die Figur Chaplins inkorporierte die Vision, daß Massenwirksamkeit durch Zuspitzung filmkünstlerischer Prinzipien zu erreichen sei. Der Tonfilm – der zunächst und vehement als Trivialisierung verdammt wurde – erschien als medienökonomisches Medium, den Kulturkrieg mit den Mitteln rhetorisch bewegter Massenwirksamkeit gegen den Film – die Filmkunst, den Kunstfilm – zu führen. Dieser Kulturkampf, auch ein Kampf um kulturelle Codierungen, ging, wie bekannt, zugunsten der Re-Dramatisierung der früheren Referenzdramaturgien – Theater, Charakter, Einfühlung, Peripetie, Auflösung – auf einem tendenziell experimentier-immunen medialen Niveau aus. Allerdings wird dabei immer wieder unterschlagen, daß – ähnlich wie bei der Durchsetzung von Coca-Cola – der Erfolg nicht in der Qualität des produzierten Produktes begründet liegt, sondern sich einer imperialen, aggressiven, rückhalt- und rücksichtslosen Durchsetzung und Kontrolle der Distribution verdankt. Parallel zur Abdrängung dieses Kampfes um Monopole radikalisiert sich die Abspaltung von Kino und Film bis zur Kenntlichkeit.⁵¹ Die Aufspaltung von Film und Kino, auch merkbar an der Spaltung von Studiokinos und Ateliers für Filmkunst, wird zunehmend verstanden im Sinne der Interpretation von Kino als Nicht-Film, nämlich als prädomanter Ort, Bündelung von Wunschenergien und libidinösen Dynamiken, die sich auf Körper wie Bilder, die Bilder der Körper und die Körper der Bilder richten. Und dies weit mehr als die fragilen Bemühungen der bildenden Kunst nach dem zweiten Weltkrieg, ein Zeichensystem der Gefährdungen als ästhetische Erfahrung an der feinen Naht der Hautoberfläche zu etablieren, weil die Erfahrung des Ästhetischen als Durchstreichungsleistung eines gefährdeten und verworfenen Subjekts – erste Vorklänge der Postmoderne gibt es künstlerisch seit dieser Stunde 'Null', der informellen Kunst beispielsweise – auf keinen Körper mehr greifen, keinen Leib mehr verfügbar machen kann oder will.

Die Doppelungen, die sich über die Jahrzehnte zwischen den Weltkriegen und noch einmal, diesmal ultimativ und vehement, im Zeichen des Siegs der Pop Art und der Rock-Musik stetig und irreversibel auf- und ausbauen, sind bezeichnend für die externen Schwierigkeiten, Film uneingeschränkt und 'im Prinzip' als Kunst zu verstehen, weil der Ort des Filmischen, die Architektur des Kinematographischen, eben nicht als Ort der Kunst, sondern der apparativ formierten Lust-Stimulierung, als Perpetuierung eines auf suspens gehaltenen Versprechens bei höchst partialer Erfüllung funktioniert, wobei zum suspens natürlich auch der 'suspens of disbelief' gehört, Schlüssel der hieroglyphischen Faszination und des delirierenden Phantasmas nordame-

rikanischer Selbstbegeisterung, die sich spezifisch an das Dispositiv des Filmischen geheftet hat – bis zu dem Punkt, daß auch filmisch Krieg geführt und das Kinematographische, die aufgezeichnete Imagination der Bewegtbilder, zum Ort der Regulierung aller vorstellbar säkularen Handlungen abschließend und letztbestimmend wird.⁵² Kino als Ort des Films wurde – idealtypisch gesprochen und damit natürlich verzeichnet – zum Ort gesellschaftlich wirksamer Zerstreung mittels konzentrierter Adaptierung an einen Apparat, welcher mittels Simulation und Synthetisierung von Augensinn sich mit prototypischer und analytisch wirkender Kraft der ästhetischen Erfahrung wie argumentativen Bündelung des gesellschaftlich Imaginären geradezu aufzwang. Die Filmkunst inkorporiert generell diese Abdrängungsbewegung, ist geprägt durch den Schnitt der Marginalisierung von beiden Seiten, des 'Außerhalb' wie der Genealogie des Abgeschnittenwerdens. Tendenziell wird Filmkunst in einen spezifischen Ort nicht-öffentlicher Erfahrungen abgedrängt. Das ist deshalb bemerkenswert, weil die Filmtheorie immer von der Physik des Räumlichen als entscheidendem Konzept und Ort der Wahrnehmung ausgegangen ist. Der gesellschaftlich faßbare Ort war die Bestimmung dessen, was paradigmatisch mit der neuen massenwirksamen Rezeption als Grundmuster medienästhetisch kanalisierter Einbildungskraft beansprucht worden ist. Es ging nicht um neurologische Dispositionen oder die Umschichtung des individuellen Wahrnehmungsprozesses, seines Bildschirms, seiner Mechanik. Es ging auch nicht um die Frage der Bilder, sondern um die der Orte, Richtungen, Kräfte, Dynamiken. Diese neue kinematographische Bündelung kinetischer Wahrnehmungs-Äquivalente (mittels narrativer Darbietungen, Schaustellungen im alten Sinne des spektakulären Jahrmarkts, der Sphäre der zirkulierenden Spektakel) hatte ihr Organ außerhalb des Hirns, wurde ein kollektives Organ, festgemacht an der Strukturierung intersubjektiv wirksamer Erlebnismuster, Wahrnehmungseinheiten. Die Ablagerung neu strukturierter Wahrnehmungsvorgänge konnte man mit Kino und Film in einer neuen, auf divergierende Richtungen sich erstreckenden,

52 Nach der Demontage der WTC-Vertikalen konsultieren die Militärs des Pentagon die Katastrophenfilmer Hollywoods, um nächste terroristische Möglichkeiten einer fortgesetzten Penetration der 'Wüste des Realen' imaginativ in Erfahrung zu bringen.

53 Vgl. Hans Ulrich Reck, Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt? Aspekte heutiger Video-Kunst, in: *Werk und Zeit* 12/86, Berlin 1986; erweitert unter dem Titel 'Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst. Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt?' in: Hans Ulrich Reck, *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie*, Würzburg 1994, S. 316–332; ders., *Zwischen Kino, Film und Leben: Über Wahrnehmungszerrfall*, a. a. O. Im übrigen wäre solche Formalisierung exakt das, was minimal art in der bildenden Kunst in genau der hier verhandelten Hinsicht sein wollte: Konstruktivismus ohne Sozialutopie.

auf Diversem aufruhenden Symmetrie ansprechen. Seither ist Kino nicht mehr Film und Film nicht an das Kino gebunden.

Die vielleicht umständliche Herleitung dieser Tatsache erscheint mir deshalb wichtig, weil die kurrente Rede von der Kinematographisierung der Künste, der intermedialen Omnipräsenz des filmischen Kunstwerks, der Textur der geschichteten Raumprojektionen etc., mit denen die filmische Wendung der Skulptur von der Rauminstallation zum Gesamtraumdesign virtueller Bildmontagen beschrieben wird, sich als Reflex einer ganz anderen Orts-Spaltung erweist, die in keiner Weise von einer Regulierung der künstlerischen Intention oder Interessenlagen im Kunstbetrieb abhängt. Bereits mit dieser Tatsache nämlich tritt eine Subjektivierung ein, welche die Ästhetik der Video-Produktion als Individualisierung öffentlich wirksamer Wahrnehmungsmodellierung verstehbar macht. An die Stelle der alten kinemato-poetischen Vision vom Kino als dem hervorragenden Ort eines neuen, schnellen, virtuos trainierten Massenaugensinns tritt die Re-Dramatisierung der Stoffe. Die Trivialisierung und Perpetuierung einiger weniger Erzählmuster gehört zur Erfolgsgeschichte dieser Art von Kino. Die Selbstritualisierung des Augensinns öffnet sich den Stoffen der Kolportage und den Sehnsüchten der Wiederbegegnung mit den bekannten Kitzeln, den Kitzeln des Gewöhnlichen wie des Gewohnten. Der apparativ identifizierte analytische Augensinn wandert in Experimente ab, die einzig sich in ihrer Wiederholung bewähren. Das haben Videoclips, Kinowerbung und insbesondere die Kanäle des MTV bewiesen, wenigstens für eine kurze, längst vergangene Zeit. Hier findet sich das gesamte, seit Richter, Eggeling, Fischinger, Lee und anderen entwickelte Repertoire der avantgardistischen Schnitttechniken, die Rhythmik heftig beschleunigter Bilder, die Steigerung der Sensationierungen, die Kollision der Reize, die Hypertrophierung der Schockbildungen wieder. Allerdings in andere narrative Stoffe und Formen eingebettet, zu anderen Zwecken aufbereitet. Man mag das beklagen oder ohne Leidenschaft hinnehmen – jedenfalls belegt diese massenkulturelle Verwendung formalisierter künstlerischer Aspekte (oder auch Relikte) eine Formalisierung der gesamten experimentellen Verfahrensweisen, wenn auch ohne Einlösung der modernistisch geforderten, damit angeblich untrennbar verbundenen Befreiungspotentiale.

Vielleicht ist das insgesamt eine Charaktereigenschaft von Video im Sinne einer umfassenden Videographie, daß in ihr die Kontinuität der vibrierenden Energien und die fortlaufenden Sequenzen der Bilder eine drastische Steigerung der Schnitte und Montagen, Rhythmusbildung etc. nur in einem formalen Sinne ermöglichen. Formal bedeutet: Steigerung der Formwahrnehmung unter Abzug der utopischen Aufladung bestimmter Form(zersplitterungs)erwartungen.⁵³ Es erweist sich der Verdacht sekundärer Verwertung,

die Beraubung der Kunst durch Werbung etc. als eine rhetorische Figur kultureller Codierung in einem strategisch aufbereiteten Feld, als eine sekundäre Regulierungskraft also. Ist im Film die Sequenzbildung eine synthetische Leistung, so entsteht im Video die strukturierte Bildaussage durch den Abbruch eines *soi-disant* 'automatisch' fortwährenden und vorlaufenden Bilderströmens.

8. Unterbrechung, Montage – Im Fokus medialer Besonderheit der technischen Künste

Filmsinn und apparativ modellierter, rezeptionsästhetisch habitualisierter, rituell formalisierter Augensinn fallen auseinander. Der Film mit seiner Kunst der Unterbrechung – fokussierend in dem von Werner Nekes brillant beschriebenen Artefakt der 'kine'⁵⁴ –, die Kunst des Dazwischen, die Artistik des Intermittierens, kurzum: die Souveränität des Diskontinuierlichen wird wieder kontinuierlich gemacht und eingerückt in eine videographische Synthese, die nicht zufällig auf einer unterbrechungslosen Registratur der Signale besteht, was auf den ordnungspolitischen und polizeilichen Ursprung des Mediums (eigentlich besser: Bildregistrierungstechnik), die Überwachungsintention der Video-Augen als Entstehungsgrundlage der Videographie verweist. Das apparativ ermächtigte, an Aufzeichnungs- und Reproduktionsapparaturen angeschlossene Überwachungsauge definiert Videographie als Kontinuität, Unterbrechungslosigkeit, ideale panoptische Totalerfassung. Der kulturkritisch bemühte Durchfluß der Bilder ist dagegen eine inhaltslose Definition des Elektrischen und Elektronischen, abgetastet und fixiert an der Magnetband-Aufzeichnung der Videographie. Würde man Video produktionsästhetisch und wahrnehmungsorganisatorisch, vom bewirkenden und vom beabsichtigten Materialbereich her definieren, so hieße das: autorloser Bilderfluß, Distanzlosigkeit, Indifferenz als neuer Modus eines Bildgebrauchs, der das Subjekt zum Medium des Fortlaufens der ästhetischen Modellierung macht und damit die rezeptiv beabsichtigte Richtung des

54 Vgl. Werner Nekes, Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, in: Werner Nekes. ULIISSES, hg. v. Walter Schobert, Köln o. J., S. 7-37.

55 Vgl. André Malraux, Das imaginäre Museum (1949), Frankfurt a. M. u. a. 1991.

56 Was fälschlicherweise immer wieder für die Filme von David Lynch behauptet wird, die, noch bei Slavoj Žižek, als Inkorporation diversifizierter Codes gelesen und interpretiert werden, statt als reproduktionsfähige serielle Anordnung einiger einfacher semiotischer und poetischer Verfahren, bis hin zu manieristischen, abzählbaren Wiederholungen; gerade 'Mulholland Drive' erschöpft sich in einem nunmehr abschließend bekannten Lynchschen Repertoire.

57 Vgl. René Fülöp-Miller, Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht, Berlin/Wien/Leipzig 1931.

58 Rudolf Arnheim, Film als Kunst, München 1974, S. 23.

ästhetischen Prozesses umkehrt: Das Subjekt erfährt sich medial nur, indem es zum Medium der Organisation dieser Zeichenprozesse wird (das heißt: der zunächst ununterschiedene Durchfluß wird von einem zweiten Auge, dem Überwachenden, sekundär gegliedert und dann um so deutlicher und nachhaltiger unterschieden – im Idealfall nach Bedingungen einer totalitären Archivierung). Das braucht aber keineswegs manipulativ im bisherigen Sinne, unbewußt oder negativ akzentuiert zu geschehen, kann sich auch als Erfahrung des Spiels, von Interaktivität und Interpassivität vollziehen. Der emanzipatorische Hang zur Anerkennung der Glaubwürdigkeit des Unglaubwürdigen verbucht schon bei Ehrenburg, erst recht bei André Malraux⁵⁵, den Kulturwandel von der Ästhetik der inneren Reflektion zur Vervollkommnung der Fiktion als einen entscheidenden wie entschiedenen Gewinn. Ästhetische Selbsterfahrung entspringt nicht mehr der Leistung kognitiver Reflexion. Sie bedarf nicht mehr der Explikation des Impliziten, sondern vor allem der Intensität in der Organisation des Fiktiven auf beiden Seiten, der Fiktion des Werks, der Fiktionalisierung des Rezipienten. Das ästhetische Spiel der Experimente wird erfahrungsbildend nicht erst dann, wenn es zur Überführung des formalen Selbstbezugs in massenrezeptive Wirksamkeit eines bündelnden Spektakels kommt.⁵⁶

Es scheint für die Frage der Kunst demnach sinnvoll, unter 'Film' in erster Linie ein Material/Medium, eine Produktivkraft und einen Apparat auf der physikalischen Ebene zu verstehen. Die Frage der kinematographischen Gesamtapparatur, die mit Edisons Vision eines dispersen Medienverbunds virulent wird, erscheint dagegen als sekundär. Umgekehrt: Wenn Film als Vermittlungsmedium der kinematographischen Gesamtapparatur verstanden wird, dann definiert sich das Filmische spezifisch im Hinblick auf das Kino, nicht die Kunst. Film erscheint dann gerade nicht als Produktivkraft und physikalische Besonderheit eines Stoffs, Mediums oder Kanals, sondern als eine Maschinerie zur Erzeugung spezifischer Zuschauerhaltungen, d. h. als ein spezifischer, dynamischer Verbund von Bewußtsein und Lust, Wunsch und Trieb innerhalb einer industriellen Apparatur.⁵⁷ Film als Kino ist evidenterweise etwas anderes als eine Antwort auf die Frage nach der Kunst der Kinematographie und den kinemato-poetischen Montageverfahren. Schon Rudolf Arnheim stellte in seiner 'Theorie des Films' bezüglich der Frage der Kunst in wünschenswerter Lapidarität fest: „Mit dem Film steht es ebenso wie mit Malerei, Musik, Literatur, Tanz: man kann die Mittel, die er bietet, benutzen, um Kunst zu machen, man braucht aber nicht. Bunte Ansichtspostkarten zum Beispiel sind nicht Kunst und wollen auch keine sein. Ein Militärmarsch, eine Magazingeschichte, ein Nacktballett ebenso wenig. Und Kientopp ist nicht Film.“⁵⁸ Die Mittel der Kunst sind ihre Mittel und zugleich jederzeit potentielle Mittel für andere Zwecke, in an-

- 59 Dorothea von Hantelmann, James Coleman: Ein Kunstwerk aufführen, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, a. a. O., S. 151–163, hier: S. 152.
- 60 Vgl. Jurij M. Lotman, *Probleme der Kinoästhetik*. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt a. M. 1977, S. 51 ff., 58 ff., 69 ff., 96 ff.
- 61 Zum Zeit-Bezug der bildenden Künste und zu ihrer theoretischen Diskussion vgl. Götz Pochat, *Erlebniszeit und bildende Kunst*, in: Hans Holländer u. a. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt, 1984, S. 22–46; Hans Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt*, in: ders. u. a. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, ebda., S. 7–21; Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989; Deleuze situiert den Film beispielhaft in einer hervorragenden Genealogie/Abkunft moderner Bewegungsphilosophie, deutet ihn als eine poetische Inkorporation insbesondere der Raumtheorien seit der Renaissance – vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Basel / Frankfurt a. M. 1989, explizit S. 17: „Allem Anschein nach ist der Film der jüngste Abkömmling dieser von Bergson freigelegten Linie“; vgl. dazu auch: Heike Klippel, *Bergson und der Film*, in: *Frauen und Film*, Heft 56/57, Frankfurt a. M. 1995, S. 79–98; die futuristische Bewegung hat in die Geschichte der Malerei als erste, um 1912, Simultanperspektivität, d. h. Darstellung zeitlicher Diversität von simultan unter verschiedenen Optiken präsentierten räumlichen, plastischen Werten und Objekten eingeführt; für sie ist Zeit vorrangig als Geschwindigkeit und Beschleunigung von Interesse; vgl. dazu: Marietta Mautner Markoff, Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910–1914, in: Michel Baudson (Hg.), *Zeit*. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 169–184; außerdem darf der Futurismus schlechthin als Paradigma einer metaphorisch sich über alle Medien der Künste erstreckenden Begrifflichkeit und als ein Ensemble von experimentierenden Praktiken expandierender Kunst angesehen werden; die Akzentuierung von Zeitlichkeit ist aber auch in der konstruktivistischen Tradition der selbstreferentiellen Gestaltung, der „konkreten Kunst“, der autonomen Syntax des Visuellen ein herausragendes Thema; vgl. die späteren Systematisierungen und Konzeptualisierungen bei Gyorgy Kepes, *Sprache des Sehens* (1944), Nachdruck: Mainz und Berlin o. J., und Boris Kleint, *Bildlehre*. Der sehende Mensch, 2. Aufl., Basel 1980; zur Differenz der Zeit des Kunstwerks, von Rezeptionszeit, narrativer, semiotisch-poetischer und medialer Zeit vgl. auch Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Basel / Frankfurt a. M. 1991; für Anknüpfungsmöglichkeiten späterer medialer Apparate an frühere Kunstformen vgl. Michel Baudson, *Die Zeit: Gang oder Vorgehen*, in: ders. (Hg.), *Zeit*. Die vierte Dimension in der Kunst, a. a. O., S. 215–216; ders., *Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension*, in: ebda., S. 159–166; ders., *Pluralzeit und Singularräum*, in: ebda., S. 109–113; Umberto Eco, *Die Zeit in der Kunst*, in: Michel Baudson (Hg.), *Zeit...*, ebda., S. 73–83; vgl. weiterhin auch Jurij M. Lotman, *Probleme der Kinoästhetik*, a. a. O.; hierin entwickelt Lotman einige Überlegungen zum syntagmatischen Fließen der Signifikanten als einem der Diversität von 'Zeit' übergeordneten Konzept – nicht zugunsten nur einer verfeinerten Begrifflichkeit, sondern auch eines Begriffs von Zeit, der die Unterschiedenheiten im Sinne heterogener Entitäten zulässt; vgl. dazu auch Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M. 1974; die Dynamisierung des Bildlichen ist keine mediale Errungenschaft, die paradigmatisch auf dem Zeitstrahl der Medienschwellen, im ultimativen Unterschied eines Davor und eines Danach, aufgezeichnet oder 'angeschrieben' werden könnte, auch kein Medienereignis; vielmehr geht sie aus den Anstrengungen der älteren Kunstgattungen und Genres hervor, für die eine Divergenz von Absicht und Möglichkeit, resp. Begrenzung durch das statische Medium über diejenigen Perioden und also eine lange Zeit hinweg unüberschreitbar war, in denen das Interesse sich immer deutlicher artikuliert, >>

deren Sphären und für andere Absichten benutzbar. Kunst selber ist nie Mittel noch Zweck solcher Art. Sie macht, was sie für sich machen will – oder läßt es eben. Analoges gilt für Kunstgeschichte und -theorie: sie bezieht sich exakt auf die künstlerischen Experimente und Poetiken. Eine über diese hinausgreifende territoriale Selbstbehauptung scheint mir deshalb unnötig und unproduktiv.

Die filmische Differenz zum Kino umgreift und ermöglicht nämlich kinematographische und künstlerische Arbeiten gleicherweise. Am Beispiel von James Coleman wird ein Allgemeineres in diesem Zusammenhang deutlich. Das Spezifische an seinen Arbeiten, so Dorothea von Hantelmann, liege „in ihrer Differenz zum Kino, die sichtbar gemacht wird gerade durch das Zitieren des Kino-Dispositivs. Interessant erscheint mir, wie Coleman innerhalb des Kunst- und Ausstellungskontextes unterschiedliche Dispositive des Sehens zitiert, einsetzt, transformiert, spricht: dekonstruiert.“⁵⁹ Bei dieser Gelegenheit ist an etwas Vergessenes – und durch Derrida, der dies nicht dem Film, sondern der architektonischen Metapher zuschreibt, vielleicht auch absichtlich in die Irre Gelenktes – zu erinnern: Daß Dekonstruktion generell eine Tätigkeit ist, die aus dem Kino, seinem Verfahren, der spezifischen Zerlegung der suggestiven Einheit der Bilder hervorgeht, sich auf die kinematographische Tätigkeit wie den filmischen Apparat bezieht – ein Sachverhalt, dem trotz seiner Evidenz in seiner Tragweite erst noch nachzugehen wäre. Wenn Dekonstruktion die Unterscheidung von Text und Kommentar ebenso außer Kraft setzt wie die bisherige Hierarchie der Themen, Argumente, Denkfiguren und Anordnungsweisen, dann versteht man nahezu von alleine, daß – sowohl auf der syntagmatischen wie der paradigmatischen Achse⁶⁰ – Dekonstruktion eine Verfahrensweise der Anordnung von Bildern in spatio-temporalen Synthesen, Montage von Bewegungen ist.⁶¹ Und man versteht auch, welche filmisch inspirierte Lust dem Tun und Geschäft der Dekonstruktion innewohnt.

Dekonstruktion bedeutet auch Entwicklung anderer Zeitformen und -rhythmen. Die sich so ergebende divergierende, spezifische Zeit eignet nicht nur neuen Medien oder Technologien – oft markiert der Kunstanspruch genau diesen Einschnitt einer Umakzentuierung des poetischen Materials, das einem differenten Träger eingeschrieben wird. Das gilt spezifisch für die 'Klassiker', an denen immer wieder der Umbruch und die rhetorische Figur der Umbruchbezeichnung festgemacht wird, z. B. Fernand Légers 'Ballet mécanique' (1924), Hans Richters 'Rhythmus 21' (1921), Walter Ruttmanns 'Opus Serie' (1920), Marcel Duchamps 'Anemic Cinema' (1927), Viking Eggelings 'Diagonale Symphonie' (1924) und die Werke O. Fischingers. Aber schon früh, wiederholt und dann auch typisierend, hat Rudolf Arnheim auf die Tatsache hingewiesen, daß Bewegung und Zeit nicht identisch

sind.⁶² Das hat die Gestaltpsychologie herausgearbeitet,⁶³ die nicht zufällig ebenfalls in der Dekade der kinemato-poetischen Experimente der expandierenden Künste eine breitere Resonanz gefunden hat. Die Einheit von Raum und Zeit ist denn auch von Klassikern der Kunstgeschichte und -soziologie wie Erwin Panofsky und Arnold Hauser als neue Qualität gesehen worden. Verräumlichung der Zeit und Dynamisierung des Raums bilden eine viegliedrige Einheit. „Der Film unterscheidet sich von den anderen Künsten dadurch, daß in seinem Weltbild Raum und Zeit fließende Grenzen haben, – der Raum mit einem quasi-zeitlichen, die Zeit mit einem gewissermaßen räumlichen Charakter.“⁶⁴ Panofsky definiert die spezifischen Möglichkeiten des Films „als Dynamisierung des Raums und als Verräumlichung der Zeit“.⁶⁵

ohne daß die technischen Möglichkeiten parallel dazu gewachsen wären – es gibt keine funktionalen oder invarianten Verbindungen zwischen diesen Momenten; zu einer Thematisierung der Vorgeschichte, die weder archäologisch verfährt noch im Sinne rudimentärer Unvollkommenheiten 'avant la lettre' argumentiert, sondern rhetorisch vgl. Konrad Hoffmann, Was heißt 'Bildtopos'?, in: Thomas Schirren u. a. (Hg.), Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium, Tübingen 2000, S. 237–241; Anne Hollander, Moving Pictures, a. a. O.; für denselben Kontext vgl. außerdem: Michel Butor, Die Wörter in der Malerei, Frankfurt a. M. 1992; Norman Bryson, Vision and Painting, New Haven, 1983; Renate Lachmann, Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen, München 1994. Umberto Eco, Die Zeit in der Kunst, a. a. O., S. 75, weist darauf hin, daß der syntagmatische Fluß der Ausdruck in der Zeit ist, der durch diverse Künste in Querverbindungen und je wechselnden Passagen/ Übergängen geschaffen werden kann, z. B. zwischen Musik, Kino und plastischem Kunstwerk wie den Mobiles von Alexander Calder. Vgl. außerdem: Theresia Birkenhauer u. a. (Hg.), Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998.

62 Vgl. Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen – Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Neufassung, Berlin / New York 1978, S. 372f.

63 Vgl. zum Beispiel Max Wertheimer, Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung [1912], Nachdruck in: ders., Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Darmstadt 1963.

64 Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, hier zit. n. Karsten Witte (Hg.), Theorie des Kinos, Frankfurt a. M. 1972, S. 131.

65 Erwin Panofsky, Stil und Medium im Film, in: ders., Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 22; vgl. dazu auch: Dirk Baecker, The Reality of Motion Pictures, in: MLN, 111 (1996), Baltimore: The John Hopkins University Press, S. 560–577.

66 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Internationale Mediengesellschaft? Erfahrungen mit Grenzen, in: ders. (Hg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/ Frankfurt a. M. 1989, S. 75–83.

67 Peter Wollen, Die zwei Avantgarden, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Kunst/ Kino, a. a. O., S. 174.

68 Wie Raymond Bellour an den Arbeiten von Eja-Llihsa Ahtila darlegt, vgl. Bellour, Über ein anderes Kino, a. a. O., S. 261.

69 Vgl. die einschlägigen Arbeiten von Kristeva und Genette: Julia Kristeva, Semeiotik, a. a. O., bes. Teil 2; Gérard Genette, Palimpsestes, a. a. O.; ders., Fiction et diction, a. a. O.

Das ist natürlich nur vor dem Hintergrund der Kunstgeschichte eine nahe-
liegende Redeweise – semiotisch wäre schon damals präziser von einer aspek-
tualen Einheit dimensionaler Bedingungen auszugehen gewesen.

Film verbindet, schematisiert, re-integriert bisherige Kunst- und Darstel-
lungsformen. Je nach kultureller und medialer Orientierung ergeben sich
andere Akzentuierungen, Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Orale Kul-
turen beispielsweise empfinden eine selbstverständliche Nähe der audiovisu-
ellen Medien zur bisherigen Erzählung im Unterschied zum Medium der
Schrift und der literalen Bildung – wovon die ursprünglich afrikanische,
kinematographisch in die USA transferierte Erzählfigur des mythologischen
'griot'⁶⁶ und seine filmische Nutzung ebenso Zeugnis ablegt wie beispiels-
weise Jean-Luc Godards in Mozambique durchgeführte audiovisuelle Studie
über die 'Geburt (der Bilder) einer Nation'. Jedoch: „Vielleicht hat die mitt-
lerweile so fest verwurzelte Auffassung, daß der Film eine visuelle Kunst ist,
letztendlich zu einer Blockade geführt, denn schließlich handelt es sich bei
dieser Idee bestenfalls um eine Halbwahrheit.“⁶⁷ Abgesehen davon, daß man
vehement der Auffassung Wollens zustimmen sollte, daß der Film nichts
gewinnt, wenn er sich auf Kunst statt auf Kino bezieht, worin sich ja nur die
Doppelung einer kulturell ambivalenten und konträren Codierung reprodu-
ziert, die es mit den Valorierungen der Kunstansprüche an den Grenzen
zwischen der Kunst- und der Nicht-Kunst-Sphäre zu tun hat, aber nicht mit
der substantiellen Inhaltlichkeit der Frage nach den künstlerischen Bedin-
gungen von Film und Kinematographie, abgesehen also von der Einsicht in
die inhaltliche Problematik, Film anstelle seiner Zirkulation in der Sphäre
der Apparate zur Produktion von Gefühl und Bewußtsein auf 'Kunst' zu be-
ziehen, ist die einfache Zurückweisung des Hiatus zwischen Installation und
Film, Fernsehen oder Kino, Kunstraum und kinematographischem Projek-
tionsraum eine jederzeit mögliche künstlerische Setzung und Entscheidung.⁶⁸
Daß diese Setzung auf der Seite der Kunst so einfach möglich ist und zu ver-
bleiben vermag, stimmt skeptisch bezüglich der Erwartung einer Transfor-
mation des Kinos durch die Kunst im Zeichen einer Befreiung des Filmischen
aus dem Bann von Kommerz, Medienverbund, flacher Gefühlsrhetorik,
Kolportage, Trivialisierung und Re-Dramatisierung enteigneter, narrativ
funktionalisierter Bild-Ton-Experimente.

Die Wünsche, Forderungen und Optionen einer Avantgarde, die auf Inter-
textualität⁶⁹, Multimedialität und -sensualität setzt, auf Befreiung des Mate-
rials von den bisherigen Formgebungen, wozu auch die 'Knechtung des Be-
trachters' und seine Fesselung im bloß nachvollziehenden, sekundären Gegen-
über/Danach eines Werks gehört – das sind Aspekte, die generell zum utopis-
tischen Deregulierungsanspruch sozial wirksam gemachter Künste gehören,
nicht zu ihrer spezifischen Mediengeschichte oder gar zur technologischen

Evolution von Medialisierungstypen. Zu ähnlich alten Träumen einer romantisch aufgeladenen Kunst gehört die Basierung ihrer Form wie ihrer Referenz im Traum. Nun ist es allerdings plausibel, wenn auch wohl nur mit entsprechender Zuneigung einzusehen, daß der Traum nicht auf die Kunst verweist oder diese gar in jenem gründet, sondern auf die Unterhaltungsindustrie⁷⁰ und damit wesentlich den kinematographischen Gesamtapparat. So episodisch in dieser Äußerung ein für die Geltung der Künste so gewichtiges Motiv erscheint, das Argument ist nicht nur polemisch situiert, sondern meint das Wesentliche am Verhältnis der Künste zu sich selber. Ihre Produktivkraft bemächtigt sich über spezifische Aussagen jeglicher Medialität, analog oder digital, apparativ oder manuell, technisch oder organisch verfaßt. Daß sie unterhalb all dieser Werksphären im Traum zu wurzeln habe, ist ein Vorurteil, dessen Bedeutungsgeschichte erweisen würde, daß die Beziehung zwischen Kunst und Traum einer unnötigen Verrätselung beider geschuldet ist, welche die auferzwungene Funktionslosigkeit der Kunst mit einem über die Maßen deklarativ gesteigerten Zuwachs an Numinosität auszugleichen trachtet. Wie Edgar Morin erörtert hat, führt gerade eine anthropologische Betrachtung des Traums zur Kinematographie und – symmetrisch dazu – eine kinemato-poetische Theorie des Kinos zur Traumsphäre in ihrer anthropologischen Begründetheit. Dazu einige Bemerkungen.

9. Betrachtungen zu Traum, Kunst, Kino, Edgar Morin

Zwar sei der Traum immer auch ein Medium der Bildmagie und deshalb „musée imaginaire de notre pensée en enfance: la magie.“⁷¹ Film/Kino

70 So Friedrich Wolfram Heubach, Die Bilder im Traum und die Bilder vom Träumen oder Wovon viel die Rede ist und nicht so viel zu halten, in: Ingrid Wiener, Träume / Sogni, Kat., Napoli: edizioni morra, 2001, S. 27-33; vgl. außerdem: Oswald Wiener, Über das „Sehen“ im Traum. Zu den Traum-Zeichnungen von Ingrid Wiener, in: ebda., S. 3 - 17.

71 Edgar Morin, Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie, Paris 1956, S. 84.

72 Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt a. M. u. a. 1982, bes. S. 27 ff.

73 Edgar Morin, Le Cinéma..., a. a. O., S. 158.

74 Ebda., S. 135.

75 Ebda., S. 160.

76 Ebda., S. 159.

77 Ebda., S. 163.

78 Jean Cocteau: Kino und Poesie. Notizen, München/Wien 1979, S. 19. Die späten Filme Cocteaus, beispielsweise 'Das Testament von Orpheus', zeigen, daß poetische Filme einer rationalen Begründung nicht länger bedürfen. Vgl. Pierre Lachat, Das eine tun und das andere nicht lassen. Filmemacher und Schriftsteller in einer Person – von Jean Cocteau bis Alexander Kluge, in: Miklós Gimes u. a. (Hg.), Film und die Künste, a. a. O., S. 31 ff.

und Traum sind nach Morin aber stets Verkleidungsspiele (in der spieltheoretischen Terminologie von Roger Caillois also 'mimikry'⁷²) – „car au cinéma, comme disait Paul Valéry, tous les attributs du rêve sont revêtus par la précision du réel“⁷³ –, die das Irreale als ein Reales oder Irreales repräsentieren, wobei auch die Ver-gegenwärtigung des Irrealen unbestreitbar für die Imagination Realitätsgehalt hat. „Derrière la caméra, navigatrice du temps et de l'espace, s'écartere à l'infini le double sillage de la vie et du rêve.“⁷⁴ Die magische Vision, die visuelle Halluzination, die Diffusion der Zeitformen, die Assimilation von Aufmerksamkeit und Zerstreuung, die Stimulierung eines phantasierenden Wachtraumzustandes belegen, daß die kinematographische Vision eine enge Verbindung zur Praxis der normalen Wahrnehmung eingeht. „Le cinéma opère une sorte de résurrection de la vision archaïque du monde en retrouvant la superposition à peu près exacte de la perception pratique et de la vision magique – leur conjonction synchrétique.“⁷⁵ Unterschieden ist nur die Intensität, nicht das Wesen der Halluzinationen und Wahrnehmungen. Natürlich sind im Kino die halluzinogenen Prozesse stärker als im Alltagsleben ausgebildet. Jedenfalls sind aber auch die Formen der normalen Wahrnehmung niemals frei von Imaginationen und Visionen. Umgekehrt darf gelten: „le réel demeure présent même dans l'extravagance du rêve.“⁷⁶ Diese gängige Auffassung erhält ihre Spitze erst in der unvermeidlichen Ergänzung durch das Komplement der imaginären, visionären, irrealen und fiktiven Durchsetzung und Überformung der normalen Wahrnehmungen. Und genau diese Durchsetzung produziert das Kino als ein technologisch ermöglichter, exteriorisierter, kollektiver Traum. Besonders der fiktionale Film dient Morin als „exemple du syncrétisme dialectique d'irréel et de réel qui caractérise le cinéma“.⁷⁷ Im Traum erscheinen uns die Bild-Projektionen ebenso real wie im Kino. Zwischen Subjektivität und Bildmagie besteht im Traum ein Bruch, der sich erst im Aufwachen einstellt – dagegen wäre Kino stetes Aufwachen, durch Unterbrechung kontrollierbare Illusion, Herstellung von Riß und Diskontinuität und gerade nicht Traum-Fabrik im üblichen Sinne. Wenn man den kinematographischen Diskurs schon auf den Traum gründet – und unterderhand auf allerlei Phänomenologisches und Archetypisches im Sinne der kontinuierenden Rahmenbilder und der Motivmetaphorik Gaston Bachelards –, dann kann man die poetologische Erwartung an die Traumspähre des Kinos als räumlicher ('uteraler') Inbegriff einer Art von Wachtraumzustand in genau der Weise überdehnen, wie Jean Cocteau das tut: „Ein Film ist kein Traum, den man erzählt, sondern ein Traum, den wir dank einer Art von Hypnose zusammen träumen, und der kleinste Fehler im Mechanismus weckt den Schläfer auf und nimmt ihm das Interesse an einem Traum, der nicht länger der seine ist.“⁷⁸

Gerade das Realste des Kinos erweist sich jedoch in hartnäckiger Weise als das für die Imagination Irrealste, nämlich das halluzinogene Bild, dem wiederum die Selbsterfahrung der Imagination einen ihr eigentümlichen, exklusiven Wirklichkeitsgehalt, ein Reales und keineswegs nur symbolische Wahrheit oder imaginäre Illusionskraft zuschreibt. Überhaupt hängt die Differenz des Realen vom Imaginären in erster Linie ab von der Art der Betrachtung. Für die Imagination ist das Irreale realer als die Repräsentation einer epistemisch geordneten Realität oder die Ordnung der Denotate, obwohl auch diese bereits nicht nur taxonomisch, sondern visionär mitgeformt sind. Die Begriffsverwirrungen ergeben sich hier zwangsläufig aus der Erweiterung und Ausdehnung der Theorie-Sprache auf der Ebene von Meta-Theorien. Nur in einem solchen – linguistischen, rhetorischen – Theorieansatz wird die Wirkungsmächtigkeit, die Realität der Phantasmen und Illusionen als Realitätskraft des Imaginären verständlich und durchsichtig als eine sich formende, technologisch bewaffnete Art des Träumens. „Cette réalité est fabriquée aussi par les puissances d'illusion de même que ces puissances d'illusion sont nées de l'image de la réalité“.⁷⁹ Die Bilder vom Wirklichen sind selber wirklich – daran ist im Ernst nicht zu zweifeln. Die Differenz von Objekt und Subjekt ist im ästhetischen Medium aber entschieden eine habituelle und konventionelle. Kunst erscheint darin als aspektuale und situative Kraft – in ihrer Dynamik und nicht als Territorium. Deshalb eignet sich der Traum, der ja Substanzvermutungen und -erwartungen seit je drastisch anzieht und auf sich in unvermeidlicher Weise konzentriert, nicht als Grund und Erklärungsmuster für das kinemato-poetische Verfahren der Künste, ihr entschieden immer auch experimentelles, nominalistisches, von allzu starken Referentialitäten sich befreiendes Spiel. So bekräftigen sich die Ebenen des Realen und der Wirklichkeiten, all das also, was in irgendeiner Weise 'wirklich' genannt werden darf, im Spiegel der sich vervielfachenden Akte des Subjektes, das sich genauso artifiziell erfährt wie sein Gegenüber, das inszenierte kinemato-poetische Geschehen. „L'image objective était un miroir de subjectivité. Elle n'était pas du réel et du merveilleux (photogénie), mais du merveilleux *parce que* réel, du réel *parce que* merveilleux. Une illusion de réalité, une réalité de l'illusion.“⁸⁰

Morin resümiert zum Verhältnis von Bild-Apparatur, Realität und Traum knapp: „C'est que, même en son point d'irréalité extrême, le rêve est lui-même avant-garde de la réalité“.⁸¹ Das Vorausliegen des Traumes vor der

79 Edgar Morin, *Le Cinéma...*, a. a. O., S. 162.

80 Ebda., S. 162, Hervorhebungen: E. Morin.

81 Ebda., S. 213.

82 Vgl. dazu Rudolf Kersting, *Wenn die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Basel / Frankfurt a. M. 1989.

Realität ist nicht ein Avancement im Sinne der permanenten Überbietung, sondern in Übereinstimmung mit dem alten Wortlaut als ein geschärft beobachtendes Vorauslaufen, als eine heuristische Differenzierung zu verstehen. Objektivations- und Subjektivierungsprozeß verschränken sich hier stetig, in verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung und auf zugleich verschiedene Seiten hin ineinander. Man erinnert in Verknappung: Kino ist Montage⁸², Kinematographie schreibt Bewegungen auf. Objektivität zeigt sich als Kinematographie, das Subjekt montiert das Imaginäre zum und im Kino. In beides mischen sich Rationalität, Magie, Affekte jederzeit, untrennbar, in verschiedenen Gewichtungen. Emotionen laufen stets mit – als Konnotationen, Verbindungen mit innerlich prägnanten Bildschemata, als Subroutinen, Übergänge, Neuverknötungen zwischen den kognitiven Prozessen, der Sortierung des Imaginären und der Bereitstellung derjenigen affektiven Bewertungen, die als Instanz der Zensur oder der Belohnung diese Schematisierungen erst affektiv und rhetorisch besetzbar machen. Das Imaginäre mischt Reales und Irreales. Der Realismus der Kinematographie und die artifizielle Irrealität einer abstrakten, formbezogenen filmischen Montage als Kino modellieren ein Imaginäres, das sich stetig im Fluß, im osmotischen Austausch zwischen dem Realen und dem Irrealen bewegt und auch bestätigt. Das Irreale – Subreale, Surreale etc. – läßt sich am Realen als ein attributives Supplement, als ein Anhang, ja letztlich als Attribuierung des Realen selbst verstehen. Das macht eine tiefe Gemeinsamkeit (Verbundenheit, Verwandtschaft, Gleichartigkeit) von sequentieller (medial verfaßter, in Trägermaterie entäußerter) Bildsetzung und Imagination aus – worum es Morin prinzipiell wie aktuell, methodisch wie materiell, kategorial wie stofflich geht. Kinematographie und Anthropologie sind geprägt von derselben Weise, Realität zu konstruieren, aufzunehmen und umzuformen. Sie sind Kehrseiten der Medaille, Modifikationen eines identischen Sachverhaltes. Aus diesem gehen die registrierenden Apparate in einer Weise hervor, die zeigt, daß auch Technikgeschichte Teil der Geschichte des Imaginären ist. So gehen die Sphären stetig ineinander über, bleibt das Verhältnis von Realität und Irrealität chaotisch. Es bilden sich zwei Attraktoren – Reales, Irreales –, auf die hin Elemente, Vorkommnisse, Bemühungen zielen, Energien in verschiedensten Zuständen und Formationen driften, trudeln, pendeln. Die chaotischen Bewegungen am Rande der Attraktoren oszillieren wie üblich auf nicht vorhersehbare Weise.

Im Grundgestus des Traumes – der hier auch metaphorisch verstanden wird: als inhaltlich verstärktes Medium für die kinematographische Produktion, Projektion, Rezeption – erschließt sich erst die Einsicht, daß Realität und Irrealität permanent ineinander übergehen, ineinander verschränkt sind. Praktisch bedeutet das, daß der Traum nicht durch die Emergenz von 'Bildern'

gekennzeichnet ist, sondern auf seine Weise gedankliche Prozesse ausdrückt. Daß sich das Gehirn dies oft in Bildern vorstellt, mindestens Bildsequenzen für die Beschreibung von Gefühlen erinnert werden (was durchaus einen anderen Prozeß als den eigentlich kognitiven wiedergeben kann), spricht nicht gegen die als faktisch empfundene Deutlichkeit der Bilder, die für Deutungen aller möglichen Art und für Übersetzungen von Phänomenen in Sinn ein Verführungspotential entfalten, läßt aber wohl doch stark vermuten, daß es sich bei den Bildreihen um Epiphänomene handelt, also Begleitprozesse, welche die offenkundig unvermeidlich eintretende (im Schlaf automatisierte) neuronale Aktivierung des visuellen Cortex als Entlastung von den Anstrengungen des Denkens einrichten.⁸³ In und mit Morins die Technik und die Imagination verbindenden Anthropologie wird verstehbar, daß das Entscheidende des Traums nicht in seiner Bildlichkeit liegt. Das psychologische Interesse am Traum als einem Bildgeschehen könnte ja schlicht auch mit dem die Psychoanalyse als Diskurs hermeneutisch regulierenden Bilderverbot⁸⁴ zu tun haben und mit der diese regulierenden bürgerlichen Ästhetik, die hier ein Mittel gefunden hat, die wilde Anomalie der Bilder kompensatorisch dadurch unter Kontrolle zu bringen, daß ihnen zunächst eine eigene, verworfene Existenzsphäre, die nächtliche Spekulation zugestanden, diese dann in einem zweiten Schritt in angeblich rekonstruktiven Verschiebungen wieder einem Text über Sinn eingegliedert und damit überhaupt durchgängig in Text überführt, also das Ausstreuende linearisiert wird. Morin geht von einem anderen Verständnis der Dinge aus: „Tout rêve est une réalisation irréelle mais qui aspire à la réalisation pratique (...) Nous croyons avoir renvoyé le rêve à la nuit et réservé le travail au jour, mais on ne

83 Vgl. dazu Owen Flanagan, Hirnforschung und Träume. Geistestätigkeit und Selbstausdruck im Schlaf, in: Thomas Metzinger (Hg.), Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie, Paderborn u. a., 2. durchges. Aufl., 1996, S. 491–521; außerdem: Oswald Wiener, Vorstellungen, in: Michael Erlhoff / Hans Ulrich Reck (Hg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393.

84 Die Psychoanalyse anerkennt zwar die Bilder im Prozeß des Traumes, aber sie überführt ihn, seinen manifesten Inhalt wie vor allem den entscheidenden latenten Gedanken, in Text und Diskurs. Sie verfährt durch und durch rekonstruktiv, identifikatorisch und deutend. Die Ambivalenz der Bilder hat in ihr wie für sie keinen Stellenwert und keinen Ort.

85 Edgar Morin, *Le Cinéma ...*, a. a. O., S. 213.

86 Zur Kritik an einer 'pathologisch' und pathogen substituierten Realität, deren metaphysische Verdoppelung auf die entschiedene Abwertung einer unter einen unersättlichen Verdacht gestellten, verachteten Wirklichkeit hinausläuft, vgl. Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris 1976; ders., *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin 1994; ders., *Principes de Sagesse et de Folie*, Paris 1991; ders., *L'anti-nature*, Paris 1973.

87 Edgar Morin, *Le Cinéma ...*, a. a. O., S. 213.

peut séparer la technique, pilote effectif de l'évolution, de l'imaginaire qui le précède, en avant du monde, dans la réalisation onirique des besoins.⁸⁵

Technik kann als Ausfaltung des Imaginären verstanden werden, der Traum wiederum erscheint dann als ein Medium der Differenzierung der Einfaltung von Technologien (mentalen, apparativen, internen, externen etc.). Beide werden durch Apparate vermittelt – den psychischen wie den kinematographischen. Diese bilden eine Einheit bezüglich der graduell auf ihren Polen sich verschiebenden Mischverhältnisse des Realen und des Irrealen. Allerdings unterstellt auch diese Redeweise noch eine substantielle Getrenntheit zweier Elemente, Entitäten, noch selbstgenügsame und nach außen hin als verschieden bestimmte Ganzheiten. Avancierter und genauer wäre es, von einer niemals aufgelösten Mischung beider, d. h. von der medial wirksamen, substantiell unverfügbaren und unvermeidlichen Synthese – als je aktuelle und perspektivische Einheit der Momente in Verbindung auf Zeit – auszugehen. Reales wie Irreales existieren konkret nur als und in, zuweilen mehr auf diese, zuweilen mehr auf eine andere Seite, einmal nach hier, gelegentlich nach dort sich neigende Mischungen und Gemenge. Sie sind real und Zuschreibungen zugleich. Dagegen auf nominellen Entitäten der Pole zu bestehen, gehört zur alten abendländischen Ontologie gedoppelter Wirklichkeitskonzepte, die eine wahre Wirklichkeit von einer uneigentlichen trennt, ohne wahrnehmen zu wollen, daß inmitten und nicht außerhalb des Wirklichen stetige Irrealisierungsvorgänge stattfinden.⁸⁶ In dem Maße, wie Realisierungsprozesse im Irrealen Imagination und Technologie, Traum und Apparat, Kognition und Montage verbinden, erweist sich die Vorstellung von der Grundierung der Künste im archaischen Reich des Träumens als eine Substitution der Traumfabrik, die mit der industriellen Maschine der technisch entfaltenen Kinematographie wirksame Halluzinationen erzeugt und damit Anthropologie nicht auf die Echtheit des Traums, sondern auf die Artifizialität der Bildsimulation abstellt. „Ainsi la transformation fantastique et la transformation matérielle de la nature et de l'homme s'entrecroisent et se rélaient. Le rêve et l'outil se rencontrent et se fécondent. Nos rêves préparent nos techniques: machine parmie les machines, l'avion est né d'un rêve. Nos techniques entretiennent nos rêves: machine parmie les machines, le cinéma a été happé par l'imaginaire.“⁸⁷

10. Film als Sprache?

Film als avancierte Kunst (im Sinne der antiken techné, also als Anwendung von Erkenntnissen, von Wissenschaft und Forschung) bezeichnet gerade wegen der entfaltenen Apparatur, die sie benötigt, einen Grundzug der Kultur- und Zivilisationsentwicklung im 20. Jahrhundert. Jurij M. Lotman

beschreibt den Sachverhalt, der zur Ausbildung und stetigen Vervollkommnung eines extrem gesteigerten Zeichenbewußtseins, also einer letztlich nominalistisch radikalisierten Auffassung führt, so: „Wachsendes Interesse für die Problematik von Zeichen und Bedeutung kennzeichnet nicht nur wissenschaftliche Arbeiten, sondern die gesamte Kultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Kollision von Augenschein und Wahrheit, die prinzipielle Unmöglichkeit, für bestimmte Thesen der modernen Atomphysik anschauliche Modell zu entwerfen, die scharfe Divergenz von naturwissenschaftlichem Weltbild und den gewohnten alltäglichen (insbesondere den anschaulichen) Vorstellungen von der Welt, das gleichzeitige Eindringen abstrakter wissenschaftlicher Ideen ins Bewußtsein der breiten Massen – das alles hat den Fragen der Semiose einen zentralen Platz in der Problematik unserer Epoche zugewiesen (...) Semiotische Probleme haben nicht nur das Verhältnis zur Sprache, sondern auch Filme inhaltlich verändert.“⁸⁸ Entsprechend der Verführung, Film auf Traum zu gründen und das Kino als ausgreifend synthetisierende Ästhetik (Stilisierung, Gestaltung, Formgebung, Wahrnehmungsfigurationen) zu verstehen⁸⁹, ergibt sich eine andere wesentliche Möglichkeit, das Filmische als das Reale zu betrachten. Die weitestgehenden

88 Jurij M. Lotman, Probleme der Kinoästhetik, a. a. O., S. 149.

89 Vgl. ebda., z. B. S. 144, 153, 155, 162, 164, 174 ff., 186, 192, 207f.

90 Vgl. Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, 2. Aufl., Darmstadt 1953, besonders die Einleitung zum ersten Band.

91 Vgl. Pier Paolo Pasolini, Ketzereferenzen. 'Empirismo eretico' - Schriften zu Sprache, Literatur, Film, München/Wien 1979. Vgl. hier besonders S. 156f., 168f., 170 ff., 218f., 220f., 242 ff.; ders., Das 'Kino der Poesie', in: Peter W. Jansen u. a. (Hg.), Reihe Film 12: Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 49-77, hier besonders S. 51f., 55, 58 ff.

92 Pier Paolo Pasolini, Das 'Kino der Poesie' a. a. O., S. 56. Ähnlich erscheint die Funktion der Doppelung des Bildlichen im Sinne von 'Herz/Nicht-Herz', d. h. Affektverstärkung und Affektkollision bei Chris Marker, dessen Bild- wie Textautonomie unterhalb der üblichen Unterscheidungen gegen den Repräsentationismus der Zeichensysteme angesiedelt ist. Vgl. zum Beispiel: Michael Wetzel, Acousmètre - Zum Verhältnis von Stimme und Bild in den Filmen von Chris Marker, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Kunst/Kino, a. a. O., S. 79-93, hier: S. 89 ff. Eine andere Version dessen, was es bedeutet, Kino und Film 'zu schreiben', ohne dem Apriori der Schrift zu huldigen, liefert Marcel Broodthaers, vgl. Eric de Bruyn, Das Museum der Attraktionen, in: ebda., S. 57-68, hier: S. 57 ff.; der Maler, Schreiber und Cineast Werner von Mutzenbecher bietet ein weiteres hervorragendes Beispiel für die Bild- und Sprachform der experimentellen Avantgarde, die auf Divergenz der Kanäle, Differenz der Medien, Distanz der Homogenisierung bei Kontinuität der Intention, Abgleichung der poetischen Codes und verbindender Textur der Nachvollziehbarkeit setzt. Vgl. Jean Perret, Werner von Mutzenbecher - Maler und Cineast, in: Miklós Gimes u. a. (Hg.), Film und die Künste, a. a. O., S. 78-87, hier bes. S. 72f., 83 ff.

93 Pierre Lachat, Das eine tun und das andere nicht lassen, a. a. O., S. 40.

94 Vgl. Jurij M. Lotman, Probleme der Kinoästhetik, a. a. O., S. 8f.

95 So Lotman, ebda., S. 16f.

Vorschläge dazu stammen von Pier Paolo Pasolini. Sie fallen auch deshalb auf, weil er sie in eine Art von Semiotik kleidet, die sie gar nicht ertragen können. Es geht ihm um den Film als eine 'natürliche Semiotik', den Film als eine erste Sprache des Wirklichen. Weit diesseits der Frage der Anzeichen oder der Metaphysik des Referenten, welche verdeutlicht, daß der zeichnensetzende und symbolisierende Mensch immer – wie schon durch Cassirer ausgeführt⁹⁰ – innerhalb der Zeichen und unabschließbaren Vermittlungen verbleibt, schwebt Pasolini eine kinemato-poetische Formierung des Wirklichen vor, die sich nicht zeichentheoretisch, sondern naturgeschichtlich begründet. Und das ist bei ihm nicht als Analogie gedacht: Der Tod fügt mit seinem Schnitt durch das Leben dieses in eine endgültige Montage. Das Wirkliche ist, über Resonanzen, Schichtungen und Rekursionen, als Summe ineinandergreifender Montagen zu verstehen, als Prozeß raum-zeitlicher Fügungen. Das Kino ist Sprache wie der Film. Die Sprache des Films ist die Sprache der Wirklichkeit.⁹¹ Film ist Parabel, „niemals direkter begrifflicher Ausdruck.“⁹² Insofern evoziert der Film nichts über sich Hinausgehendes. Er ist das Leben, wie das Kino das Leben ist. Aber gerade das ist ein über alles Hinauszielendes und -schießendes. Die Filme Pasolinis sind künstlerischer Ausdruck „einer übergreifenden Dichtung“⁹³ – genauso wie seine Dichtung eine unendliche Montage (von Montagen) von erkenntniserzeugenden, intensiven Bildern und Bilderfolgen ist. Spezifische Orte, spezifische Rhythmen, spezifische Bezüge – es gibt keine Trennung zwischen den Künsten, dem Kino, dem Film und dem Leben, weil es gar nicht um die Zeichen geht. Das evidente kinematographische Erleben ist kein Erleben von und in Symbolen, sondern ein reales Erleben eines Realen im Sinne von Jacques Lacan: des Realen als eines noch nicht Symbolisierbaren, als eines Reichs, für das noch keine Zeichen gefunden worden sind. Das hat nichts mit dem Sehen zu tun. Es geht nicht um metaphorische Lebendigkeit, sondern um Konstruktion. Film und Kino sind für Pasolini Medien der Erzeugung von Leben. Was sie darstellen, ist zunächst, was aus ihnen selber hervorgehen, was durch sie selbst geschaffen werden kann. Die Apparate, die das Wirkliche erzeugen, sind selber Teil des Wirklichen. Dazu rechnen auch die imaginären Apparate. Klar ist: Wenn Zeichen auf Sprache und diese auf regelhafte Kommunikation ausgerichtet wird, dann erweist sich die Poesie als unfähig zu solcher Vermittlung.⁹⁴ Nun dreht aber Pasolini das Argument gerade um. Ihm erscheint eine Aufteilung zu kurz, die im Kino die 'langue', im Film die 'parole' erblickt. Ähnlich verkürzt erscheint ihm die Aufteilung der Zeichensysteme in konventionelle, die erzählen, und ikonische, die benennen.⁹⁵ Vielmehr ist gerade der Film, als kinemato-poetische Montage (von Montagen) und apparative De- und Rekonstruktion einer Einheit von Welt, Kultur und Natur ein poetisches Medium, in dem Bedeutungen, Benennen wie Erzählen, in

Fluß geraten. Es gibt hier keine substantielle Unterscheidung zwischen technischem Apparat und Apparat des Imaginären.⁹⁶ Es ist also die Poesie, nicht die Etymologie oder Metaphorologie, welche die Physikalität wie Nominalität der inszenierten Imaginationen ermöglicht.

Pasolinis Poesie der Wirklichkeit als der ersten Sprache des Films sowie – Supplement und Inversion zugleich – des Films als der ersten Sprache der Wirklichkeit, reihen sich ein in die Bemühungen um eine bildsprachliche Begründung der „protosemiotischen Momente in der traditionellen Filmtheorie“.⁹⁷ Damit verbunden ist noch immer eine Wertung der Einheit oder Diversität der Künste, die letztlich auf der Matrix des ‘Paragone’⁹⁸ beruht. Das bis zu den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts perfektionierte Sprachähnlichkeitstheorem der Künste hat nämlich zum Hintergrund, daß, wenn der Film eine ‘eigenständige Sprache’ ist, weder seine Genesis noch seine Substanz, also sein ‘Wesen’, „aus den sprachverwendenden Künsten Epik, Dramatik und Lyrik abgeleitet werden“⁹⁹ können – auch wenn gerade für Pasolini eine übergeordnete Einheit des Poetischen angenommen werden darf, das als Lyrisches oder Kinemato-Poetisches bezeichnet werden kann. Pasolinis Kernthese, die eine veritable Überzeugung (strukturbildend ohne Beweismöglichkeit) ist, der Film sei eine naturphilosophische Kraft, eine Montage innerhalb des ursprünglichen und ersten Wirklichen, kann man immerhin mittels einer Parallelisierung von ästhetischen Formbedingungen der Kinetographie und von grundlegenden Anforderung an eine semiotisch basierte

96 Vgl. für eine exzellente, deutliche und angemessene Kritik an Pasolini, die sich des einfachen Triumphs eines Nachweises seiner ‘semiotischen Naivität’, wie geschehen durch Umberto Eco, enthält: Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986, hier S. 51 ff. Siegrists Studie, die zugleich kritischer Kommentar wie argumentative Synopse der theoretischen wie poetischen Möglichkeiten einer Text, Ton und Bild umfassenden Filmsemiotik ist, bleibt grundlegend und unverändert wichtig.

97 Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms, a. a. O., S. 2.

98 Vgl. Hans Ulrich Reck, Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International, Bd. 115/1991, S. 81–98.

99 Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms, a. a. O., S. 10.

100 Ebda., S. 23.

101 Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck, „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos“. Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Karin Orchard / Jörg Zimmermann (Hg.), Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Freiburg 1992, S. 261–270.

102 Vgl. Hansmartin Siegrist, Textsemantik des Spielfilms, a. a. O., S. 24 ff.

103 Vgl. ebda., besonders S. 26f. Zu Korrekturen an Metz vgl. ebda., S. 29 ff.; als Basis: Christian Metz, The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema, Bloomington 1982.

Filmologie akzeptieren. Für diese nämlich ist die Einsicht maßgebend, „daß nur eine umfassende Wissenschaft der komprehensivsten aller Künste gerecht zu werden vermag.“¹⁰⁰ Dazu gehört auch eine rhetorische Würdigung der filmischen Verfahrensweisen.¹⁰¹ Montage kann dem entsprechend als ‘compositio’ vor dem diskursiven Hintergrund der Rhetorik auch deshalb verstanden werden, weil in der Rhetorik Verknüpfungstechniken immer den ‘techné’-Charakter des Verfahrens unterstreichen. Sie hängen nicht ab von der Sprache als Ausgestaltung der Dualität von Kompetenz und Performanz, bewähren sich nicht ausschließlich mittels Performierung von *langue* zu *parole*. Sie erschöpfen sich also auch nicht in der strukturalistischen Auffassung von einer jeweils weiteren, tiefer liegenden Grammatik, einer Generierung der Zeichenmodelle auf zwei Stufen, die letztlich immer wieder auf eine Unterscheidung des steuernden Apparates und der je erzeugten Zeichenketten hinausläuft, die auf unsichtbaren Regeln beruhen, welche man in einer expliziten Darstellung des ersten Apparates zwar ihrerseits als lauffähige Zeichenketten darstellen kann, der dann aber wiederum eine weitere, in dieser Ebene der Performierung ebenfalls unsichtbare Apparatur zugrundeliegt, was offensichtlich zu einem unendlichen Regreß führt. Die hier angesprochene rhetorische Würdigung zielt auf einen weit ausgreifenderen Apparat der Generierungsmöglichkeiten, einen Variationsraum von Kombination und Kombinatorik, die vielen Konstruktionen einer poetischen, aber auch dem Modell einer idealen Sprache zugrunde liegen – Konstruktionen von Raimundus Lullus bis Jonathan Swift und, sogar, Rudolf Carnap. Allerdings sind damit deutliche Verlagerungen und Einschränkungen verbunden, was nicht wundert, weil die Rhetorik weiter greift als die audio-visuelle Semiotik. Präentionale Ausdrucksweisen rechnen ebensowenig zur filmologischen Interpretierbarkeit der Kinematographie wie etwa Karl Bühlers Klassifikation der verbal-sprachlichen Zeigefunktionen. Entscheidend scheint die Analyse der filmischen Tropen im Rahmen einer generalisierbaren Rhetorik der indirekten Kommunikation, der prozessualen Gesten zu sein.¹⁰²

Auf der Basis von Hjelmslevs Glossematik entwickelten Christian Metz und Roland Barthes eine Filmsemiotik, die zugleich Meta-Semiotik ist, weil sie auch nicht wortsprachlich codierte Zeichensysteme als ‘konnotative Sprachen’ zu begreifen vermag. Damit erscheinen die technischen und apparativen Bedingungen der Zeichencodierung als rhetorische Figuren einer rezeptiven Wirkung. Die Konstruktion und Montage der Bedeutungen erscheint immer schon als ‘konstruktive Verinnerlichung’ grundsätzlicher Möglichkeiten von ‘Rede’, insbesondere der auf Wirkung ausgerichteten persuasiven und phatischen Techniken.¹⁰³ Der Verweis auf Hjelmslev sichert auch eine anti-substantialistische Verknüpfungsmöglichkeit zwischen den verschiedenen dynamischen Aktualisierungszuständen in der Verbindung von Substanz und

Ausdruck, Inhalt und Form, die sich nicht auf die Dualität des 'signifiant'-'signifié'-Modells von de Saussure reduzieren lassen.

Im strikten Sinne existieren deshalb auch 'Kunst' und 'Bild' nur im Vorstellungsvollzug und Denkraum einer Vereinheitlichung dessen, was jeweils eine Mischung von veränderlichen und unveränderlichen Faktoren darstellt. Der Sprachphilosoph Louis Hjelmslev hat für diese immer vom Substantiellen abweichenden Mischungen einen Begriff von Ausdrucksform entwickelt welcher Ausdruck und Inhalt, die bei de Saussure noch getrennten 'signifiant' und 'signifié', vereinheitlichen kann. Hjelmslev kombiniert die traditionelle Opposition zwischen Bezeichnendem/Ausdruck und Bezeichnetem/Inhalt zugleich mit der Entgegensetzung von Substanz und Form. Es entsteht so ein konzeptuelles Begriffsquadrat: Inhaltssubstanz, Inhaltsform, Ausdruckssubstanz, Ausdrucksform. Inhaltssubstantiell sind beispielsweise noch nicht strukturierte Bewußtseinsinhalte, kollektive Mentalitäten, das allgemeine Denken, auf das sich Kunst immer, wenn auch auf spezifische Weise, bezieht. Inhaltsformen gehen aus einem Prozeß der Gestaltgebung von Inhaltssubstanzen hervor. Sie sind jedoch noch nicht unbedingt als Sprache oder schon auf der Ebene eines Mediums artikuliert. Das leistet erst die Sphäre des Ausdrucks. Ausdruckssubstantiell sind alle Dispositive, welche Botschaften wahrnehmbar machen. Ausdrucksformen modellieren Ausdruckssubstanzen zu Elementen, Repertoires, sprachlichen oder medialen Codes. Allegorie und Metapher etwa gehören zur Sphäre der Inhaltsformen, die Materialität der Kommunikation, das Verhältnis von menschlichem Körper und Medientechnologien zur Ausdruckssubstanz. Sowohl für Inhalt wie für Ausdruck von Kunstwerken ist eine formale wie eine substantielle Fundierung anzunehmen. Kunst als Zeichensystem ist nicht Wirklichkeit schlechthin, sondern wird wahrnehmbar gegenständlich, indem sich substantielle Komponenten und formale Dispositionen als Ausdruck und Inhalt vorübergehend – also: auf Zeit – zu einer Einheit zusammenfinden. Diese Einheit kann als Medium bezeichnet werden und ist dessen eigentliche und grundlegende Bestimmung, die sich durch die Verschiedenheit der einzelnen Vorkommnisse hindurch als solche Bestimmung erhält.¹⁰⁴

104 Vgl. dazu Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore 1953.

105 Vgl. die Übersicht und präzise Erörterung in Hansmartin Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, a. a. O., S. 33 ff., wobei auch der wesentliche Verweis auf die überzeugende Weiterführung der Peirce-Semiotik in der Filmsemiotik Peter Wollens nicht fehlt.

106 Vgl. dazu Pier Paolo Pasolini, *Das 'Kino der Poesie'*, a. a. O. In diesem programmatischen Essay versucht Pasolini, die Vermittlung einer sich in 'Imzeichen' filmisch zeigenden Welt mit den Erfahrungen des Traums zu einer umfassenden Theorie der visuellen Montage zu verbinden.

107 Hansmartin Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, a. a. O., S. 49.

108 Ebd., S. 50.

Vor diesem Hintergrund wird 'Struktur' lesbar als Grundierung von Inhaltlichkeiten, nicht als Abgrenzung von Formen. Sie liegen beide – Kontentualität wie Form – unterhalb der Intentionalität, Referentialität und Expressivität von 'Ausdruck'. Die Differenz und dynamisierende Divergenz von bildlichem und sprachlichem Erzählen, aber auch der metaphorologischen und metonymischen Alterität von Bild/Imagination und Sprache/Propositionalität, auf die Theoretiker wie Balasz früh hingewiesen haben und die natürlich ein wichtiges Erbe aus der Geschichte der bildenden Künste darstellt, ist die Bedingung einer ästhetischen Theorie der Montage, ob man diese nun als Montage der Attraktionen oder als Montage der Heterogenitäten anspricht. Mit Verweis auf die Peirscche Klassifikation¹⁰⁵ nuanciert Pasolini hier die 'Imzeichen' als eine durch Kenntnisse der Betrachter vermittelte bildenzyklopädische Topologie der Welt,¹⁰⁶ ihrer Erfahrung, aber auch ihrer Konstruiertheit, ihrer Betrachtungshinsicht wie ihres 'Für-Sich-Seins'. Aber gerade die autonome Qualität der Bilder und ihrer Montagen sprengt jede Analogie mit dem linguistischen Strukturierungsprozeß, weil es in diesem Residualitäten – Laute, Partikel etc. – gibt, die sich deutlich von einer elaborativen Verdichtung zu Bezeichnungen trennen lassen, eine Unterscheidung, die es im Feld der Bilder nicht gibt und die mit der wertphilosophischen Codierungsdifferenz zwischen hochstufig interessant komponierten und trivialen Bildern gerade nicht zusammenfällt. „Mit dem Fehlen einer Wortinstanz und einer lexikologischen Bildsemantik entfällt auch die Möglichkeit, Filmbilder nach analogen linguistischen Kriterien zu unterscheiden, nach denen Wortarten isoliert werden, zumal sich die heterogenen Parameter zur Klassifizierung einzelner Einstellungen nicht nach konstituenten- resp. dependenzgrammatischen Gesichtspunkten orientieren.“¹⁰⁷

Es gibt also genügend Gründe, die Sprachanalogie des Filmischen nur metaphorisch zuzulassen und zu verwenden. Denn immerhin existieren im Bereich der Bilder im strikten Sinne keine Negationen und Propositionalität, wenn auch die Möglichkeiten, Äquivalente durch Montagetechniken zu schaffen, in denen Vergleichbares rhetorisch suggeriert wird, sicher einen unerschöpflichen Antrieb filmischer Phantasie und kinemato-poetischer Innovation darstellen. Es gibt auch keine strikte Analogie zur Erzeugung semantisch inkompatibler, formal korrekter sprachlicher Aussagen. „Für diesen Umstand ist neben der Unauffindbarkeit einer filmischen langue in erster Linie die Implikationslogik verantwortlich zu machen, deren Studium Aufgabe einer filmischen Universalgrammatik ist: Je nach dem Grad der Erwerbung ihrer Kompetenz wird ein Zuschauer bei einer Folge disparater Einstellungen eher auf einen komplexen diegetischen Sachverhalt oder eine komplizierte Erzählkonstruktion als auf eine 'agrammatische' Phrase schließen.“¹⁰⁸ Genau diese Habitualisierung der Gemeinplätze und Tropen in

einem durchgängig und kontinuierlich verfeinerten Rezeptionshorizont ist es, was Pasolini als Bildordnung filmisch erzählbarer Welt identifiziert. Pasolini geht wie Eisenstein von einer Paradoxie des Films aus, also einer kinotheoretisch relevanten Unterscheidung zwischen einer technisch-rationalen, objektiv möglichen 'Abbildung' des Realen und der hypnotischen, suggestiven Kraft seiner irrationalen, auch der, wie Pasolini sich gerne ausdrückte, 'barbarischen Elemente'¹⁰⁹, die das filmische Geschehen in den psychischen Bereich einer indirekten und inneren Kommunikation einschreiben. Natürlich ist die kinematographische Aufnahme des Realen eine Konstruktion und eine über verschiedenste Semiotisierungsstufen verlaufende komplexe Umsetzung von apparativen und semiotischen Inszenierungsbedingungen.¹¹⁰ Und tatsächlich ist Pasolinis Annahme einer doppelten Gliederung der Einstellungen und ihrer Objekte mittels einer Taxonomie, die das gefilmte Objekt einer zweiten, das Filmbild einer ersten Artikulationsebene überschreibt, eine waghalsige, ja gar unsinnige Konstruktion, die außerdem in seltsamem Widerspruch zu Pasolinis Auffassung von der *langue* der Filme „als der Wirklichkeit selbst“¹¹¹ steht. Pasolini begründet diese Konstruktion durch den Inklusions- und Exklusionsprozeß der unabschließbaren Einstellungswechsel. Und in der Tat spielt sich die Montage des Realen immer als Bildschirm des Imaginären, sowohl auf der Filmleinwand wie auf dem mentalen Bildschirm der Rezipienten, ab. Systematisch kann man resümieren, daß die Herausarbeitung einer generellen Semantizität der filmischen Mittel in ihrer Beurteilung durch die Filmtheorie umstritten und in letzter Instanz nicht auflösbar, also unentscheidbar bleibt.¹¹² Für das hier wesentliche Thema des Verhältnisses von Kunst, Bild, Film und Kino bleibt deshalb mindestens eine Forderung genauso unbestritten wie ihre Wirkung

109 Aufweis der einzig möglich erscheinenden weltlichen Transfiguration durch die göttliche als eine barbarische Mimesis – so paraphrasiert Pasolini Dantes Projekt wie die mimetische Tätigkeit schlechthin; s. Pier Paolo Pasolini, *Barbarische Erinnerungen / La Divina Mimesis*, Berlin 1983.

110 Wie Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, a. a. O., S. 51 ff., zu Recht auch ausführt.

111 Pier Paolo Pasolini, *Ketzererfahrungen. 'Empirismo eretico'*, a. a. O., S. 244; vgl. auch ders., *Anmerkungen zur Einstellungssequenz*, in: Peter W. Jansen u. a. (Hg.), *Reihe Film 12: Pier Paolo Pasolini*, München 1977, S. 77–84.

112 Vgl. Hansmartin Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, a. a. O., S. 85.

113 Vgl. dazu grundlegend Paul Ricoeur, *Die lebendige Metapher*, München 1986.

114 Siegrist, *Textsemantik ...*, a. a. O., S. 84.

115 Vgl. hierzu Lotman, *Probleme ...*, a. a. O., S. 27 ff.

116 Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, a. a. O., S. 416; vgl. außerdem: Jan Mukarovsky, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a. M. 1989.

117 *Kunst und Kino: Komparatistisch*. Christa Blümlinger im Gespräch mit Raymond Bellour und Gertrud Koch, in: *Was will die Kunst vom Film? (Texte zur Kunst, Heft 43)*, Berlin, September 2001, S. 87–92, hier: S. 92; vgl. außerdem Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London 1990.

auf die Methodenfrage einer geschärften und/oder entsprechend auch erweiterten Kunstgeschichte der Bewegtbildmedien kontrovers und folgenreich: Die nach der Polysemie und Metaphorizität¹¹³ der spatio-temporalen Künste, der kinemato-poetischen Sequenzialisierung von Ausdruck, Gestus und Wahrnehmung anstelle der Bezeichnungen, Repräsentationen, Referenzen. „Die potentielle Polysemie der kinematographischen Bedeutungskomponenten, die im Funktionskontext entweder monosemisiert oder erzählstrategisch ausgenutzt werden, kann mithin allein durch das empirische Studium pragmatischer Faktoren wie etwa die Variationsbreite ihrer Verwendung oder der jeweiligen Gelingensbedingungen der Übermittlung dieser Zusatzinformation umrissen werden.“¹¹⁴ Es geht um Empirie, nicht um Normativität; um Selbstkritik und die Arbeit der Redigierungen, nicht um Um-Direktionen und territoriale Markierungen – für die Praktiken und Poetiken der Künste genauso wie für Stoffe und Methoden der Kunstgeschichte und -theorie.

11. Einfache Konsequenz: Redigierung

Es ist die Bedeutung, nicht die Objekt-Referentialität, die aus bestimmten Zeichensystemen spezifisch 'Kunst' machen kann.¹¹⁵ Dazu gehört die Heterogenisierung und Flexibilisierung des Materials, die Einbaumöglichkeit nach wechselnden Dominanzkriterien oder auch nur aspektualen Zwecken. „Die Komposition des künstlerischen Textes wird als Sequenz funktional heterogener Elemente angelegt, als Sequenz von Strukturdominanten verschiedener Ebenen.“¹¹⁶ Nahezu beliebige Unterscheidungen bezüglich des Bildhaften und Bildlichen lassen sich hier anschließen. Die Re-Lektüre der Kunst erweist sich, wie Raymond Bellour feststellt, als Zwang zur Redigierung der Kunstgeschichte. Redigieren meint verbessern, nicht Transformation oder Auflösung. Bezüglich der komplexen multisensualen, apparativ basierten Installationen – von der Videographie bis zu computergesteuerten Interaktionen – sagt Bellour: „Es geht bei dieser Art von Installation jüngst sehr oft darum, eine neue Dimension der Kunst vorauszusetzen, die auf der Bearbeitung und der Interpretation von Bildern beruht, und zwar ausgehend von einer soziologischen Erfahrung des Fernsehens als Medium und nicht von einer spezifischen Reflexion über die Bedingungen eines Denkens des Films als Kunst mit seiner privilegierten Beziehung zur Geschichte.“¹¹⁷

12. Einfacher Beschluß und Ausblick

Ein weiter greifender Kunstanspruch des Films erscheint mir deshalb und aus weiteren, hier nicht zu benennenden Gründen ebenso unnötig wie die Behauptung, das Filmische kehre in die Sphäre der Kunst zurück, oder es sei gar ein bemerkenswerter neuer 'Einzug des Kinos ins Kunstumfeld'¹¹⁸ zu beobachten, unzutreffend und in der Auffassung spezifisch obsolet, es gehe um die Frage nach der Kunstfähigkeit eines bisher nicht- (oder: außer- oder vor-) künstlerischen, in unvergleichlicher Weise technisch neu basierten Mediums, das nun über eine Variabilität seiner Gestaltungsmöglichkeiten, also auch über einen höherstufig codierten Inhalt in seiner Medialität erst spezifisch neu entdeckt würde oder 'zu sich käme'. Vorschlag für einen zu prüfenden Ausweg, der absehbarerweise ein wirklicher Weg sein wird: Man studiere, vielleicht erneut, jedenfalls genau, die 'kinematischen Zeichnungen' von Henri Michaux¹¹⁹ und die Überlegungen, die ihnen zugrundeliegen, beide eingekerbt in die Hirnrinde, in der Bewegung stimuliert und damit für die Wahrnehmung überhaupt erst erzeugt wird.

118 So Roger Buergel, Arbeiten an den Grenzen des Realen, in: Texte zur Kunst, Heft 43, Köln 2001, S. 66–75, hier: S. 66.

119 Vgl. zum Beispiel Henri Michaux, Meskalin-Zeichnungen, hg. v. Peter Weibel, Ausst. Kat. Linz, Köln 1998; darin findet sich auch der Text von Jean-Jacques Lebel zum 'neuronalen Tanz', in dem auch die kinematischen Zeichnungen und der einzige Versuch von Henri Michaux beschrieben werden, an einer filmischen Umsetzung seiner neuronalen Bewegungserfahrungen mitzuarbeiten. Vgl. auch Hans Ulrich Reck, Imaginale Invasionen. Neuronaler Tanz und An-Architektur. Zu den Körpermodellen von Henri Michaux und Gordon Matta Clark, in: Hans Belting (Hg.), Quel corps?, München 2002, S. 439–455.

Mythos Medienkunst

Überliefertes und Unerledigtes im Gebiet der bildenden Künste

Kunsthochschulen werden derzeit heftig zum Mitspielen aufgefordert. Sie sind gehalten, eine aktive Rolle für die Entstehung des Kunstwerks zu übernehmen. Digitale Mitspielmöglichkeiten im 'Gesamtdatenwerk', Eintauchen in den Medienverbund, Surfen durch Internet und Cyberspace, der flexible Besuch virtueller Realitäten – angesagt ist der aufgeschlossene, lockere und mündige, der postmodern geschulte und ironisch disponierte Rezipient. Die Befreiungsschläge der Kunst haben mittlerweile jedoch deutlich Züge eines militärischen Einsatzes angenommen. Berichte von der Front der Kunst schwingen sich auf zu techno-imaginären Siegesmeldungen. Wunder an neuer Teilhabe und gesteigerter ästhetischer Erfahrung werden gepriesen, nicht zuletzt unter dem dubiosen Schlagwort einer 'interaktiven Kunst'. Auch theoretisch wird eine digitale Ästhetik weitherum gepriesen. Der Begriff 'Medienkunst' ist dementsprechend gut etabliert und weit verbreitet. Lanciert vor über zehn Jahren, um dem Spiel der Kunst einen weiteren Raum zu sichern, ist es an der Zeit, eine Revision vorzunehmen. Sie ermöglicht eine Einsicht in die Rückbindung vieler der gepriesenen Innovationen an das Überlieferte und Unerledigte im Gebiet der bildenden Künste.

Blicken wir zunächst auf wesentliche Tendenzen der Künste im 20. Jahrhundert. Es sind hier drei davon zu nennen:

1. Die stetige Ausdehnung der Materialbasis; immer mehr und neue Stoffe sind als Träger des Bildes und Material des Kunstwerks genutzt worden.
2. Die intensive Verbindung der Gattungen und Medien zu einem Verbund, der die Koppelung unterschiedlichster Reize und Sinne ermöglicht.
3. Eine auch theoretisch begründete Integration der jeweils neuen Maschinen und Apparate in den Entwurf der Künste. Sie ist zu werten als Versuch, den Ausdruck der Kunst mit den gesamtgesellschaftlich wirkenden Techno-Maschinen in einer Weise in Verbindung zu bringen, die nicht mit dem üblichen Nutzen der Maschinen zusammenfällt, sondern neue Erlebnisweisen, zuweilen gar die Revolutionierung der Lebensverhältnisse ermöglicht.

Vor diesem Hintergrund wird heute eine Tendenz deutlich, die man mit einem Slogan beschreiben kann: Von der Synästhesie einer utopischen Moderne zum Simulations-Theater der Maschinen. Dazu ein Beispiel aus der jüngsten Vergangenheit.

Im Juli 2000 wurde beim Lincoln Center Festival New York eine 'synästhetische, intermediale' Musik-Bild-Tanz-Produktion zur Aufführung gebracht. Erstmals wurde ein Musikinstrument präsentiert, das den einschlägigen Namen 'Musical Virtual World' erhalten hat. Sein Erfinder hat in der Welt der virtuellen Realitäten seit langem einen wohlklingenden Namen: Jaron Lanier, ehemaliges Digital-Wunderkind, Jung-Unternehmer mit dem Willen zur Kunst und mittlerweile auch der Bereitschaft zum Aufbau einer entsprechenden Karriere. Lanier, mit langen Rasta-Zöpfen wie seit je bestens ausgestattet für die Rolle des spirituellen Techno-Freaks, hatte als junger Mann wesentlich zur Entwicklung von Daten-Handschuh und Datenbrille unter der Schirmherrschaft der NASA beigetragen. In jungen Jahren schon leitete er eine Computerfirma, die sich spezialisierte auf die Programmierung von unterschiedlichsten Anwendungen der virtuellen Realitäten. Später verlegte sich Lanier, der seinem eigenen Bekunden nach mehr als zwölf Instrumente spielt und eine eigene, umwerfende Technik des Klavierspiels entwickelt haben will, darauf, seine Talente als Komponist und Musiker zur Geltung zu bringen. Damit verschieben sich die Gewichte. Ging es vorher um die Apparate, so nun um das 'weiche' und unsichtbare, das innere Gefüge des kreativen Herstellens.

Am in New York vorgeführten Werk wurde weitherum bemängelt, daß die technischen Spielereien inhaltlich nur eine Variation von Disneys 'Fantasia' zustande brächten. Aber das besagt nichts über die Tauglichkeit der Apparate oder die synästhetische Medialität der verschiedenen, für die Ton-Bild-Generierungen zusammengefügteten Ausdruckssparten. 'Musical Virtual World' generiert Austausch-Prozesse zwischen Klängen und Tönen, graphischen Formen und Diagrammen, kurzum: Algorithmen und Dateien. Graphische Linien werden mittels eines über eine sensibilisierte Maus-Matte gezogenen graphischen Stifts zu Tönen. Elektronische Klänge generieren auf Bildschirmen graphische Formen, deren Ikonographie direkt aus dem surrealistischen Fundus, diesem ewigen Reservoir neuer Sensibilitäten, herzustammen scheint. Lanier selber ist auf der Bühne ausgestattet mit einer Brille, die ihm ein Universum kreisender Planetenbewegungen suggeriert. Er verwandelt sich in einen Stern, um den Monde kreisen. Im Inneren der Planeten befinden sich psychedelisch eingefärbte Felsbrocken. Die Bewegungen mit dem graphischen Stift werden in Wirbelwind-Strudel umgerechnet. Das Universum beginnt zu tanzen.

Die halluzinogene Qualität der Bilder erklärt den ästhetischen Willen, der ein solches Werk möglich macht. Die technologische Dimension darf demgegenüber als bloße Welt der Mittel, Gerätegebrauch, Arrangement, Medium zum Zweck, technische Funktionalität betrachtet werden. Dennoch geht es ohne eine ästhetische Inszenierung der Maschinen nicht ab. Ganz ähnlich wie bei technologisch hochgerüsteten Musik- und Klangperformances beispielsweise des New Yorker experimentellen Techno-Rappers Scanner erweist sich die Aufteilung von Bühne und Auditorium als schwierig. Nun könnte man natürlich unschwer eine Bühne abschaffen, auf der nur Geräte herumstehen. Ein Problem, das die 'musique concrète' schon lange kennt. Was tun, wenn die von außen wahrnehmbare kreative Handlung sich im minimalen und schon aus drei Metern Entfernung nicht mehr sichtbaren Drehen von Reglern, Schiebern und Knöpfen erschöpft? Der Synthesizer ermöglichte immerhin noch ein wildes Hantieren. So daß die ihn verwendenden Gruppen wie Nice oder King Crimson in den späten 60er Jahren als Ersatz für das wild gestikulierende, unter ganzem Körpereinsatz vollzogene Gitarren- und Schlagzeugspiel wenigstens noch 'expressiv' zu stöpseln vermochten. Robert Moogs Synthesizer ließ solches noch zu und markiert damit auf spezielle Weise seine Zugehörigkeit zu den 60er Jahren, wenn auch sein Instrument nicht mehr die atemberaubende Aura virtuoser Spielkunst ermöglichte wie sein Vorgänger, das Theremin. Lanier kompensiert das Problem des autistisch im cyberspace Vereinsamten sowie das Problem der Nicht-mehr-Wahrnehmbarkeit der die Klänge und Bilder erzeugenden Apparate durch theatralische Anstrengungen. Er bringt die virtuose Theremin-Spielerin Lydia Kavina, eine ferne Verwandte Lew Theremins und vielleicht letzte Kennerin des ursprünglichen Klangs des gleichnamigen, legendären Instrumentes, auf die Bühne. Er umgibt sie mit DJs und schmückt den sound der avancierten Tanzclubs mit elektronischen Exotismen aus der Musikgeschichte: Ondes Martenot, Olivier Messiaen. Zeena Parkins spielt eine elektronische Harfe, Dave Amels das Clavivox, Kathleen Supové das Clavinet, eine elektrische Version des von Bach geliebten Clavichords, John Musot das Disklavier. Den Multi-Kulti-Part, ohne den in den USA wenigstens symbolisch nichts mehr geht, besorgt Karsh Kale, der elektrische Tablas spielt und damit die für die Westküsten-Mythologie unabdingbare asiatische Note ins Spiel einwirft.

Das Spektakel lebt von der alten Obsession der Avantgarde, Komposition und Performance im Zeichen des Zufalls zusammenfallen zu lassen. Lanier baut dafür einen eigentlichen Zirkus auf, ästhetisiert, übertreibt, inszeniert, dynamisiert und, vor allem, musealisiert. So bringt er Mister Synthesizer himself, Robert Moog mit seinem Instrument auf die Bühne. Lanier produziert sein multimediales 'Fantasia' mit einem Ensemble von elektronischen Instrumen-

ten, die ein Spektakel vollziehen, das zwar für die Erzeugung der Klänge und Bilder nicht wirklich notwendig ist, aber gegen die Übermacht der Maschinen dem Menschen theatralisch ein kreatives Lebensrecht behaupten soll. Wenn das auch durchgängig ambivalent bleiben muß: Die Erniedrigung des Menschen zur bloßen, wie Günther Anders schon Mitte der 50er Jahre schrieb, 'Mitgeschichtlichkeit' kann nämlich nicht ohne Verspottung der menschlichen Würde auf einfachen Befehl hin zur Seite geschoben werden. Lanier, so verlautbart der Komponist, beabsichtigt eine Renaissance des Subjekts mittels eines, wie er sagt, 'galaktischen Ergusses des menschlichen Geistes in durch Pattern generierten Elektronen'. Exakt darin drückt sich der für 'Medienkunst' generell so charakteristische Irrtum aus. Er wird physisch greifbar als tonnenschwere Produktionsapparatur, die angeblich doch nur das freie Schweben und Surfen eines von aller Materie befreiten Geistes ermöglichene.

Eine zeitlich verschobene, reaktive Aneignung der Medienmaschine und neuer Technologien durch die Künste ist natürlich über weite Strecken unvermeidlich. Das gilt für den Inhalt, aber auch für die Tatsache, daß Präsentationsformen der Künste sich aus leicht einsehbaren Gründen lange nicht so schnell ändern wie ihre Erzeugungsapparate. Auch wenn das auf der Ebene des künstlerischen Ausdrucksmaterials für die Fabrikation der Fiktion nichts abschließendes besagt: Der pragmatische Rahmen ist unverzichtbar. Und er ist durch Gewohnheit bestimmt. Auf die Bühne kann auch da nicht verzichtet werden, wo die Organisation des künstlerischen Materials ihre Abschaffung nahelegt. Das gilt natürlich auch für die verschiedenen Radikalismen, mit denen im Namen eines befreiten Lebens die Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, Künstler und Betrachter gefordert wird. Diese Forderung ist paradoxerweise nur dann sinnvoll, wenn die Differenz erhalten wird.

Der 'Computerkünstler' und Preisträger der 'ars electronica' Linz des Jahres 1987, Brian Reffin Smith, sagte damals zur Lage der technisch basierten Künste folgendes: „Computerkunst ist im allgemeinen die konservativste, langweiligste und uninnovativste Kunstform der 80er Jahre.“¹ Das mag man als Provokation verstehen oder als im Befund nüchterne, in der Formulierung polemisch zugespitzte Beschreibung. Bezieht man sie auf das Problem der medialen Vernetzung von Wissenschaft, Technologie und Lebenswelt – anders gesagt: von Algorithmen, Apparaten und Aktionen – durch die Künste, dann erweist die Aussage erst ihre Brisanz, artikuliert sich darin doch eine wesentliche Herausforderung an die Künste. Die Kunst als symbolisches Vermögen

1 Zit. nach Jürgen Claus, Elektronisches Gestalten in Kunst und Design, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 46.

und die Technologie der Apparate divergieren heute mehr denn je. Kunst hat ihre konstruktive Kompetenz gegenüber Geräten, Wissenschaft, Technik, generell: gegenüber dem Erkenntnisfortschritt verloren.

Sie kann demnach überhaupt keine eigene Gegenstandswelt oder Darstellung mehr behaupten. Ihr kann eine solche Ordnung von Elementen nicht gelingen, da sie ihre Sensibilität gänzlich auf der Seite der Chaoskompetenz und nicht mehr auf der Seite der modernen Ordnungsutopie hat. Die Ausbildung von sogenannten Schnittstellen oder 'interfaces', die komplexe Ermöglichung von Handlungsweisen und Selbsterfahrungen, die Chancen und Grenzen einer Zusammenarbeit der Menschen und Apparate in einem environment des 'Maschinischen' – dies ist die eigentliche, radikale Herausforderung. Wenn die Kunst in dieser Hinsicht nicht innovativ ist, dann trägt sie nichts zum Verständnis der Technologien bei. Dann bleibt sie Oberfläche, Dekor, naive, sich selbst unbewußte Lüge, eine unwesentliche Verschönerung des Fremden. Sie nähme diesem die Schärfe durch eine illusionäre Behauptung vorgeblicher Nähe. Die böse und leider unvermeidliche Rede vom 'digitalen' oder vom 'Computerkitsch' bleibt jedoch immer noch eine sträfliche Verharmlosung, wenn sie die Kunst nicht dynamisch, als Handlung, Potential und Methode der Verbindungen versteht. Denn der Vorwurf von 'Kitsch' erschöpft sich wie dieser selbst in einer suggestiven Oberfläche. Die Wahrheit ist aber: Keine Oberfläche vermag mehr zu tragen oder gar auszudrücken, was Kunst zu leisten hat, die sich den wirklichen Problemen – der Erkenntnis, des Handelns, des Bezugs zur Gesellschaft und der sie prägenden Medien – widmet.

Halten wir fest: Solange es neue Technologien gibt oder die Frage danach, was aus ihnen für erweiterte Sinnen-Genüsse noch werden könnte, solange dürften sich zeitgenössische Künste herausgefordert fühlen, dies auf ihre Weise zu betreiben und sich in die Debatte um die Nutzungsformen einzuschalten. Dies jedenfalls gilt für eine Kunst, die bereit sein muß, sich dem von ihr initiierten Innovationszwang so radikal zu unterwerfen wie die Künste des 20. Jahrhunderts. Eine Kunst, die erklärt hat, daß jedes nur vorfindbare oder erdenkliche Material, jeder Stoff, der im Kosmos bekannt ist oder noch werden wird, Ausdrucksträger von Kunst sein kann. Da die Kunst, die wesentlich als europäische Ausformung im Sinne eines neuzeitlich differenzierten Teilsystems existiert, sich parallel zu den Wissenschaften als eine besondere Wissenschaft besonderer Erkenntnisse und besonderer Experimente entworfen und propagiert hat, ist diese Kunst natürlich auch auf besondere Weise mit den Ansprüchen und Eingriffen neuer Technologien konfrontiert. Neue Medien erscheinen nämlich jeweils als Opposition zum Vormachtanspruch der Bilder der Kunst. Auch wenn dieser Kampf längst schon verloren ist, die Kunst mag sich von der Fiktion des Herausragens in

der symbolischen Welt nicht zu lösen, ja, sie dehnt diesen Anspruch gar immer wieder auf die Welt der neuen Maschinen aus.

Entsprechend bieten sich immer wieder überzogene Forderungen und Vorschläge an. So war seit der Hochschule für Gestaltung Ulm Ende der 50er Jahre bis weit in die 70er Jahre der Ruf nach einer wissenschaftlichen Kunst en vogue. Man meinte, die Wirkung und demnach auch die Produktion von Kunst könne errechnet und programmiert werden. Der Mythos einer jedem Dilettanten offen stehenden Produkt-Palette der Computergrafik arbeitet vor diesem Hintergrund noch heute mit einem simplen Trick. Da die nicht-digitale Kunst bisher nicht formalisiert werden können, preist der Wunsch nach Formalisierung das digitale Universum oder das Universum der technischen Bilder eben deshalb als neu und revolutionär, weil die Welten des Digitalen überhaupt erst durch Formalisierung erzeugt worden sind und gänzlich nach solchen Regeln funktionieren. Was wunder also, daß deren Produkte als errechenbar gelten dürfen. Gerade der Computer macht es leicht, sich durch das Spiel mit Elementen und Regeln verführen zu lassen. Schier unausrottbar ist hier ein Schönheitsbegriff, der sich mit dem Verweis auf die Naturgesetze der Symmetrie adelt, die doch nur Ausprägungen eines durchschnittlichen Geschmacks und eines unsicheren Umgangs mit der Kunst sind. Seit den 60er Jahren ist die Verführung durch eine geordnete Maschinenwelt für die Vorstellung einer automatisierten Poesie-Produktion zu beobachten. Das ist immer wieder für Auffassungen attraktiv, die eine subjektfreie Kunst, eine Kunst ohne Autorschaft, eine direkte Manipulation künstlerischer Prozesse durch einige sie anleitende Regeln oder Versuchsanordnungen fordern. Die Texte, die Computer, wenn auch nach Eingabe einer Aufforderung, aus sich heraus generieren, ähneln offenkundig den Werken der konkreten Poesie. Allerdings nur für den ungeübten Blick. Jedenfalls ist unter solcher Vorherrschaft der Ingenieure, die eine anonyme Kunst als erfüllende Funktion des massenkulturell geformten Lebens fordern, der 'dichtende Computer' seither ein populäres Motiv geblieben, das beispielhaft für die maschinelle Kreativität und die Erzeugung einer künstlichen Intelligenz steht. Denn Kunst ist immer eine bevorzugte Domäne intelligenten Hervorbringens, denkender Poiesis gewesen. Ihr gilt Ästhetik nicht als Herumspielen in den wilden Anomalien der sinnlich ungeordneten Stoffe, sondern als eine Ontologie planvoller Entäußerung. Was Ordnung findet auf einem materiellen Träger, müsse auf einen Plan, eine Idee, etwas durch und durch Geistiges zurückgehen – so die im deutschen Idealismus zu Zeiten von Georg Wilhelm Friedrich Hegel zementierte Vorstellung.

In denselben geschichtlichen, bis heute anhaltenden Wirkungszusammenhang eingeschrieben ist die unausrottbare Vision von der Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Leben. Diese Vision eignet sich besonders in Schwellen-

zeiten der Technologie. Begründet worden ist sie nie substantiell. Sie scheint eine Formel zu sein, die sich selber ausreicht. Ganz romantischer Impuls: Jede Trennung ist schmerzhaft. Differenzierung erscheint als Vernichtung der Sehnsucht nach dem poetischen wie kindlichen Webmuster der einen und einzigen Weltseele. Die kann heute im Turing-Maschinen-Code gewoben werden. Aber der so bedenkenswerte Hinweis, die Architektur des Computers habe mit der alten Webkunst viele Gemeinsamkeiten, ist bereits vor einiger Zeit breit- und im Zeichen des digitalen Binarismus heute eigentlich totgetreten worden. Der Vorwurf einer Abspaltung der Kunst vom Leben dient vor allem der Durchsetzung von Technologien, welche die Künstler zwecks kreativer Verbesserung der Maschinen in deren Dienst zu nehmen versuchen. Auch das ist im Grunde eine Kontroll- und Erziehungsvision. Denn diese Entwicklung beruht ganz besonders auf einer nur verbal revolutionären Vorstellung von einer massenkulturell wirksamen Durchsetzung der Medien in der Gesellschaft. Heute treiben in dieser Sphäre die seltsamsten Blüten ihr Unwesen. Eine der beliebtesten ist die – vollkommen spekulative und nicht selten fahrlässige – Verpflichtung neuer naturwissenschaftlicher Ergebnisse auf die Theatralisierung der Sinne, die Ausreizung des Spektakels im vollkommenen Selbstgenuß narzißtischer Subjekte. So kann man oft lesen, die technische Aufhebung und digitale Ablösung der menschlichen Sinnenleistungen seien naturwissenschaftlich möglich und die behüteten Grenzen zwischen dem Verstand und der künstlerischen Kreativität genauso gegenstandslos wie die zwischen dem poetischen Empfinden und der maschinellen Stimulation einer korrespondierenden, hochtechnisch aufgerüsteten Installation. Man wundert sich gelegentlich nur oder immer noch darüber, daß solche Plädoyers von Anhängern der Kunst vorgetragen werden. Denn 'Kunst aus dem Computer' hat unübersehbar die Tendenz, als unbezahlter Promotor der EDV-Industrie sich anzudienen. Die Einführung informationsverarbeitender Maschinen in breitem, weltweitem Stil wird also durch solche Argumente – gewollt oder ungewollt – unterstützt. Kunst erniedrigt sich darin zum Vollzugsgehilfen einer über sie hinweggehenden Mega-Maschine.

Der dem zugrundeliegende, jahrzehntelange Traum der Pioniere vom Schlage Max Benses, Abraham Moles' und Herbert W. Frankes erscheint von heute aus als reichlich dubios. Kaum mehr ist nachvollziehbar, daß Künstler und Denker dieses Ranges sich an solchem im Ernst zu begeistern vermochten. Bis zu Beginn der 70er Jahre war es jedenfalls geradezu eine Manie, von einer programmierbaren Kunst, von einem variablen Bestand feststehender, weltweit gleich geltender Formen auszugehen. Alles schien nurmehr eine Frage der maschinellen Programmierung zu sein. Die Übereinstimmung zwischen der Absicht eines Künstlers und einer identischen Umsetzung für das Publikum

galt als Kennzeichen dieser neuen Kunst. Ohne Verzerrung stünde sie ganz im Dienste der Erhaltung und Durchsetzung universaler Formen. Der Traum von der genauen Berechenbarkeit und einem optimalen Informationsfluß war dabei ebenso leitend wie die Vorstellung, der Künstler fertige nun Serien für ein Publikum, das überhaupt keine Schwierigkeiten mit der Kunst mehr habe.

Vorgeblich geht es derzeit nicht mehr um solche autoritären Vorstellungen der Künstler, sondern um die hedonistischen Gelüste der Konsumenten. Nichts ist bezeichnender dafür als die Behauptung, die Techno-Maschine und die Totalsimulation sensuell gebundener Imagination seien die endliche Verwirklichung des vordem nur in Ansätzen oder symbolisch geträumten Traums vom Gesamtkunstwerk. Der Künstler und Theoriepropagandist Roy Ascott hat das auch schon 'Gesamtdatenwerk' genannt. Man sollte sich Ascotts Emphase zum zeitgenössisch simulierbaren Gesamtkunstwerk gelegentlich im Original anhören, auch wenn die Worte nicht mehr ganz neu sind: „Als Künstler werden wir zunehmend ungeduldiger mit den einzelnen Arbeitsmodi im Datenraum. Wir suchen nach Bildsynthese, Klangsynthese, Textsynthese. Wir möchten menschliche und künstliche Bewegung einbeziehen, Umweltdynamik, Transformation des Ambientes, all das in ein nahtloses Ganzes. Wir suchen, kurz gesagt, nach einem 'Gesamtdatenwerk'. Ort der Arbeit an und der Handlung für ein solches Werk muss der Planet als Ganzes sein, sein Datenraum, seine elektrische Noosphäre.“² Soweit Roy Ascott im Wortlaut. Nun sind schon in den 60er und 70er Jahren der Planet, der Erdball, ja das ganze Universum zum Kunstwerk erklärt worden. Aber erst mit der universalen Turingmaschine und dem binären Code erscheint jede Differenz als überflüssig. Alles sei kohärent. Was ist, so das Credo, ist gleichförmig. Anderes Sein als dieses ist nicht. Das Gesamtkunstwerk als eine 'Synthese' erschöpft sich auf der Seite des Rezipienten in einer halluzinogen wirkenden Künstlichkeit. Auf der Seite der Produzenten entpuppt sich dieser Gestaltertraum jedoch als Manipulation mittels Berechenbarkeit von Wirkungen in großem Stil.

Der Digitalkünstler als algorithmischer Manipulator denkt sich natürlich gerne in die Rolle eines animistischen Weltdämonen hinein. Es geht auch im Gesamtdatenwerk noch um den Traum von der Macht, der an der Figur des Künstlers seit der Renaissance haftet, dessen Gegenwerte im Wirklichen die Künstler jedoch weitgehend verloren haben. Weshalb sie sich darauf kaprizieren, verstärkt zu Lebenskünstlern zu werden. Heute scheint dafür mindestens rhetorisch Entgelt eingestrichen werden zu können. Noch die banalste,

² Roy Ascott, Gesamtdatenwerk, in: Kunstforum International, Bd. 103/1989, S. 106.

³ Vgl. zu diesem Gedankengang: Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 392f.

dümmste und langweiligste sogenannte 'interaktive' Installation geriert sich in diesem Zusammenhang als animistisches Wunderwerk und göttliche Ent-hüllung einer Welthermetik. Faktisch kommen dabei allerdings vor allem digi-taler Darwinismus sowie eine Trivialität heraus, welche die Sinne des Be-trachters deshalb feiern, weil dem Künstler nichts Starkes eingefallen ist.

'Medienkunst' und 'Interaktivität' sind in diesem Zusammenhang Parade-beispiele einer ideologischen Rhetorik der Überredung. Kunst erscheint da-rin als Mittel zur Zähmung vitaler Energien. Unübersehbar wirken darin auch die durch die Erlebnisgesellschaft gesteigerte Besuchererwartung und eine allgemeine, seit Jahren in Massenmedien vehement betriebene Dauer-Infan-tilisierung. Daß das gleichzeitig die Verwirklichung eines schamlosen päd-agogischen Vermittlungsideals der Kunsterziehung der 70er Jahre darstellt, macht die Sache natürlich nicht besser. In beiden Fällen geht es um das rück-sichtslose und sinnengierige Sich-Einverleiben der Kunstwerke durch takti-le Nähe, am liebsten durch oralen Verzehr und unentwegtes Betatschen. Durch dieses lerne man angeblich besser verstehen. In Wahrheit will man sich das Recht einhandeln, das Anstößige einer schwierigen Kunst abzuweh-ren und sich für die Mittelmäßigkeit der eigenen Sinne dadurch schadlos zu halten, daß man die eigene Physiognomie auf das Kunstwerk überträgt, um mit diesem vermeintlich von gleich zu gleich zu verkehren.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist wesentlich: Durch die Ermöglichung der 'Interaktivität', so die Behauptung, komme endlich der Besucher zu seiner ästhetischen Würde. Damit wird jedoch ein einseitiges Bild der klassischen modernen Kunst gezeichnet. Als ob es dieser nur um den rituellen Dienst am Werk gegangen wäre, der gänzlich im Künstler aufgehe, welcher als mo-derner Magier ausschließlich seine eigenen Erfahrungen ausdrücke. Aber bereits bei den Surrealisten gibt es eine Kunst jenseits der Kunstwerke, eine freigesetzte, fließende Obsession. Bereits sie sprengten das autonome Kunst-werk durch eine Kunst, die sich in einem Jenseits der Werke abspielte. Und was könnte das anderes sein als das Selbsterleben des Betrachters? Carl Einstein feierte in seinem umfänglichen Buch über Georges Braque in die-sem schon einen Künstler, der zu einer scharfen Kritik des Werkbegriffs auf-fordere, gar zwingt.³ Einstein zeigt, daß eine genuin klassische Selbst-Beschreibung der modernen Kunst den Werkbegriff prinzipiell überschreitet. Seine Kritik mündet nämlich in den Vorwurf, das Kunstwerk werde vom Publikum nicht mehr dynamisch erfahren, sondern zwingt zum bloßen meditativen Nachvollzug, den man freundlich als mimetisch und unfreund-lich als versklavend beschreiben kann. Einstein ging so weit zu behaupten, die viel gepriesene Einheit des klassischen Bildes sei damit erkaufte worden, daß man die elementaren seelischen Vorgänge, die eigentlich bewegenden Intensitäten aus dem Sehen ausgeschaltet habe. Einstein wendet sich also

ebenso entschieden wie hartnäckig gegen eine kontemplative Ästhetik. Seine Polemik kann man aber nicht umdrehen: Nicht jedes Plädoyer für die Selbstvergegenwärtigung der seelischen Intensitäten anstelle der Kontemplation von Werken ist schon über die bürgerliche Ästhetik hinaus. Im Gegenteil: Man hat den Eindruck, das Plädoyer für 'Interaktivität' ergänze die unberührte Kontemplation interesseloser Bewegtheit bloß durch kleine Einsparungen plebejischer Belustigungs- und Erregungsästhetik, durch libidinöse Partikel eines ansonsten geschmähten Ablenkungstheaters.

Carl Einstein meinte also dezidiert, der Betrachter müsse Gelegenheit erhalten, seinen Umgang mit der Kunst zu verändern, zu erweitern, zu modifizieren. Das Kunstwerk solle dabei als Material für menschliche Handlungen benutzt werden; es könne sich auflösen, verfallen, in anderes übergehen. Aber Einstein dachte nicht, daß das Ende der Illusion einer ästhetischen Vollkommenheit dadurch gerechtfertigt sein könnte, daß die Betrachter in einem willkürlichen Urteil über die Werke nach Belieben verfügen. Wenn die Kunst leben will, dann kann sie nicht unbeweglich sein. Dann muß sie zu handeln beginnen. Das hat sie schon früh im 20. Jahrhundert in einer Weise getan, welche die jüngste Schwärmerei vom 'Gesamt(daten)kunstwerk' als dreist und vor allem unbelehrt durch zahlreiche Experimente dieses Jahrhunderts erscheinen läßt. Wer würde die synästhetischen Experimente im Umkreis von Kandinsky, Skrjabin, Schönberg vergessen wollen, die doch nichts anderes gewesen sind als intermediale Texturen aus Bild, Tanz, Bühne, Klang? Zu den wesentlichen Unternehmungen sind selbstverständlich auch Kinematographie und Film zu rechnen. Auch Robert Rauschenbergs Ausradiieren einer Zeichnung von Willem de Kooning im Jahre 1953 gehört in die Sphäre einer Kunst als Handlung, ganz zu schweigen von den etwas späteren Auftritten von Fluxus und den Exponenten der Performance. Selbstverständlich sind die Künste des 20. Jahrhunderts ohne weitere und stetige Klärung der Fragen nach dem Ursprung der Kreativität, der Kritik der Zivilisation, der Funktionalität der Lebensgestaltung, der Utopie der Gesellschaftsveränderung, der Verbindung der bildenden Künste mit der Architektur und der Aufhebung der Trennung von hoher und niedriger, freier und angewandter Kunst nicht denkbar.

Es ist an der Zeit, in wenigen Schritten einen Ausblick zu versuchen, der zugleich resümiert.

Die Kunst hat entschieden die zentrale Stelle einer Lenkung der visuellen Kultur verloren. Sie hat keine Prägekraft mehr für die ganze Kultur oder die Kultur in Gänze. Sie will auch gar nicht mehr die gesellschaftliche Imagination anleiten, wie es seit der Renaissance für einige Jahrhunderte der Fall gewesen ist. Kunst wird künftig eher etwas sein, das für Eliten verfertigt wird, sich an Spezialisten wendet, ein spezifisches Lebensgefühl erzeugt, das mit den

Formationskräften der Gesellschaft, aber auch den Energieschüben oder Zwängen von Wissenschaft und Technologie nicht mehr kooperativ, sondern wohl vornehmlich in Gestalt von Konflikten verbunden ist.

Die von Lucy Lippard in den 60er Jahren analysierte 'Dematerialisierung der Kunst' ist keineswegs als Folge neuer Technologien zu bewerten. Viele damalige Experimente vollzogen die Verschiebung des Werkstoffs auf Erlebnisenergien, Imagination und Zeit-Rhythmen, und dies ohne Verwendung elektronischer Geräte. Es ist die vorgängige Entgrenzung des Kunstbegriffs, der die 'Medienkunst' möglich gemacht hat. Es mag in der 'digitalen Interaktion' der Einbezug des Betrachters zwar perfekter gehandhabt sein, aber seine Beteiligung stand schon früher auf der Tagesordnung der artistischen Experimente. Auf zahlreichen Bühnen gab es keine Betrachter mehr, sondern nur noch Mitspieler. Was heute als 'Gesamtdatenwerk' oder 'immersives environment' gefeiert wird, hat seine Wurzeln in einer konzeptuellen Selbstkritik der Kunst und in einer Umformung des Kunstwerks in neue Erlebnisweisen. Das willkürlich 'vergessen' zu haben, macht den Kern des 'Mythos Medienkunst' aus.

In welchen Perspektiven vollzieht sich die permanente Umformung von Kunst und Kunstwerk heute? Vielleicht in dieser: In einer Zeit, in der um jeden Preis nahezu alles mit allem nach einheitlichen Vorgaben synchronisiert werden soll, in einer Sphäre massenmedial organisierter Weltgleichzeitigkeit und einer hierarchisch verwerteten Kommunikationsgesellschaft, in der man unter Kommunikation den Transport einheitlich standardisierter Signalketten versteht, in einer solchen Welt ist jede Anstrengung künstlerischer Praktik ein Kampf um Differenzen und Besonderheiten.

Christian Reder

Edition Transfer – Zwischenräume als Arbeitsfeld

Von vorneherein provokant zum Mitdenken auffordernd, signalisiert Hans Ulrich Reck mit dem Buchtitel für diese Textsammlung *zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur*, daß er auf beweglich bleibende Gründlichkeit aus ist: „Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes“. Metaphysisch Orientierte werden sich vom Abwesenden angezogen fühlen, ihm geht es jedoch dezidiert um Diesseitiges, um Analytik, die zur Orientierung in Bildwelten, in Medienwelten beiträgt. „Kunst“, in welcher Eingrenzung auch immer, versteht er als essenzielle Produktivkraft. Nur würden mit diesem Anspruch ohne derart ausgreifende, Fragen stellende, Thesen formulierende Theoriebildungen bloß Anschauungsobjekte hervorgebracht, die sich wie eh und je mit Staunen begnügen ohne durch kritische Rezeption ihre eigentliche Vollendung und begründbare Akzeptanz zu erreichen. Deswegen scheut er sich auch nicht, Überinterpretationen und konstruierte, vielfach nicht einlösbare Ansprüche zu diskutieren. „Das Interesse an Kunst“, heißt es dazu etwa im Abschnitt *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie*, „hat aus vielerlei Hinsicht auch damit zu tun, daß es sich um den historisch letzten Gegenstand unerbittlicher Kapitalisierung und universaler Profanierung nicht-ökonomisierbarer 'höherer' Werte handelt. Das erzeugt einen die Aufmerksamkeit aktivierenden Widerspruch zum historischen, ideell allzu einseitig bewerteten Entwicklungszugang spezifischer Ausprägungen moderner Kunst als Verkörperung von Widerstand. Nicht zuletzt die Kunst hat dieses Potenzial selber instrumentalisiert.“ Damit deklariert er eine ambivalente Sicht auf diverse Behauptungskulturen, ohne sie seinerseits plakativ zu konterkarieren: „Generalisierende Aussagen über Kunst sind ebenso riskant wie der Verzicht darauf unbefriedigend“. „Eine einheitliche Definition von 'Kunst' ist sachlich nicht aufrechtzuerhalten,“ heißt es an anderer Stelle.

Gerade weil sich Hans Ulrich Reck bewusst ist, daß er ohne ständig Verbindungen zwischen Spezialdisziplinen herzustellen und verbleibende Zwischenräume zu bearbeiten seine Erkenntnismöglichkeiten und Theorieangebote isolieren würde, bereichert er mit diesem Buch die von mir herausgegebene,

auf solche Intentionen ausgerichtete *Edition Transfer*. Auch der unmittelbare Folgeband, Alexander Kluge: *Magazin des Glücks*, wird – um es einmal anders zu sagen – das Feuilleton, Spezialisten, Buchhandlungen, Bibliotheken in ihrer standardisierten Sparteneinteilung irritieren. Das ist durchaus gewollt, schreibt doch Hans Ulrich Reck sachlich über Fiktives, Alexander Kluge wiederum benutzt oft Fiktives um Sachverhalte deutlich zu machen; künstlerische Freiheiten sind beiden ein zentrales Thema. Von Hans Ulrich Reck einbezogene Felder lassen sich gar nicht vollständig aufzählen: Medientheorie, Ästhetische Theorie, Bildtheorie, Kunstwissenschaft, Wirkungsrhetorik, Rezeptionsästhetik, historische Anthropologie der Medien, apparativ gestützte Bildherstellungstechniken, erkenntnistheoretische Philosophie, Mentalitätsgeschichte, Alltagskultur ... Es brauche, betont er, ein solches Ausufern, denn ein ernsthaftes Beachten von Kunstentwicklungen sei „ohne weitere und stetige Klärung der Fragen nach dem Ursprung der Kreativität, der Kritik der Zivilisation, der Funktionalität der Lebensgestaltung, der Utopie der Gesellschaftsveränderung, der Verbindung bildender Künste mit der Architektur und der Aufhebung der Trennung von hoher und niedriger, freier und angewandter Kunst nicht denkbar“.

Den Verteidigern von Festungen schickt er Guerillabotschaften: „Philosophie will die Singularität der Kunst nicht denken, Kunstgeschichte sich strikte auf diese beschränken.“ Bewusst müsse auch außerhalb von Fachwelten sein, so ein durchgehender Argumentationsstrang, daß das längst die Bildwelten bestimmende elektromagnetisch aufgezeichnete Bild nicht nur technisch etwas Neues ist. Es „ist kein Bild mehr, sondern zu verstehen als eine Matrix von Codes in einem Datenraum, wobei die analogisierende Unterstellung von Ausdehnung eigentlich falsch ist, bemisst sich der Datenraum doch nicht an der Ausdehnung, sondern an der Rechengeschwindigkeit.“ Die Auswirkungen davon zeichnen sich längst ab, es wird mit Pro- und Kontra-Strategien reagiert, aber erst Verbalisierungen verdeutlichen solche Prozesse: „Kunst‘ muss an der Schwelle zur technischen Bildproduktion endgültig vom Bild (und seiner Validierung im/zum Kunstwerk) abgelöst und auf soziale Kommunikationsvorgänge bezogen werden. Die Bewegung geht vom Bild zur Handlung. Kunst ist Befragung des Ortes der Kunst in und außerhalb der Gesellschaft.“ Daraus folgt: „Kunst kann ohne Einbeziehung des Kommunikationsprozesses hinsichtlich ihrer Gegenstände und Behauptungen nicht beschrieben werden.“

Die in seinen Texten nachlesbaren Zusammenhänge fragmentierend, um Formfindungen mit dem realen Wahrnehmungschaos in Relation zu setzen, folgen nun von mir beim Lesen markierte, neu gemischte Sätze, die auf Argumentationen zurückverweisen: „Kunst ist Denken.“ | „Kunst ist ein offenes Sprachsystem.“ | „Kunst ist nicht mehr Repräsentation eines Bildes, sondern

ästhetisches Arrangement zur Intensivierung von Erfahrung.“ | „Kunst als Prinzip selbstgesteuerter Neugierde.“ | „Kunst als Behauptungsvorgabe für neue Bilder.“ | „Kunst, allgemein gesprochen, wird charakterisierbar als gesellschaftliches System zirkulierender poetischer Symbole und Aussagen.“ | Kunst ist „eine Methode der Generierung und Inszenierung eines Dazwischens, eines Intermediums zwischen Denken und Sprache, Imagination, Erkennen und Handeln.“ | „Kunst dereguliert feststehende Codes.“ | „Kunst entwickelt sich als Differenz zu herrschenden Normen. Das tut sie aber nicht durch Referenz oder Bezeichnung, sondern durch Verweis auf sich selbst. Durch den Selbstverweis eröffnet das Kunstwerk einen Prozess, in welchem der Bezug zur Realität kommunizierbar wird.“ | „Kunst wird zu einem Programm vielfältiger, vielschichtiger und poly-perspektivischer Programmverletzungen.“ | „Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben, da sie ihre eigentliche gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt.“ | Kunst ist – in der europäischen Neuzeit – „Spaltprodukt im Zerfall der Metaphysik und damit immer gebrochene Instanz von Wahrheit“. | „Kunst ist also nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit.“

Die vielen Dimensionen solcher Wirklichkeit professionalisieren Kunst unter Umständen zur „Ästhetisierungsagentur der visuellen Kultur“. Indem offizielle Öffentlichkeiten inzwischen deutlicher auf den Liberalisierungsfaktor 'Kunst' setzen, in der Praxis aber auf bloße Repräsentation aus sind, bleibt Verbergungsdynamik ein wesentlicher Faktor. Denn „Kunst hat entschieden die zentrale Stelle einer Lenkung der visuellen Kultur verloren,“ so die Diagnose von Hans Ulrich Reck. „Sie hat keine Prägekraft mehr für die ganze Kultur oder die Kultur in Gänze. Sie will auch gar nicht mehr die gesellschaftliche Imagination anleiten, wie es seit der Renaissance für einige Jahrhunderte der Fall gewesen ist. Kunst wird künftig eher etwas sein, das für Eliten verfertigt wird, sich an Spezialisten wendet, ein spezifisches Lebensgefühl erzeugt, das mit den Formationskräften der Gesellschaft, aber auch den Energieschüben ohne Zwängen von Wissenschaft und Technologie nicht mehr kooperativ, sondern wohl vornehmlich in Gestalt von Konflikten verbunden ist.“ Erinnerungen – subjektive und kollektive – bleiben auf gespeicherte visuelle Eindrücke angewiesen. Jeder symbolische Kulturkampf „wird mit den Mitteln des Bildes geführt“. Trotz milliardenfacher Verschiedenheit der Bilder wirken solche Mengen wie in Bahnen gelenkt. Über Statements hinausgehende gesprochene und geschriebene Sprache – ihrerseits vom Status, vom Auftritt, vom Eindruck, von Bildhaftigkeit abhängig – könnte im Vergleich dazu zur antiquierten Kommunikationsform von Sekten verkommen. In einer Welt massenmedial organisierter Synchronisation, so Reck resümierend, „ist jede Anstrengung künstlerischer Praktik ein Kampf um Differenzen und Besonderheiten“.

Das Interesse für solche Differenzen und Besonderheiten, für gedankliche Transfers zwischen Bild- und Textwelten, verbindet uns seit gemeinsamen Jahren an der Universität für angewandte Kunst Wien – im ausgehenden vorigen Jahrhundert, wie sich nunmehr (befreiend?) sagen lässt –, wo es mir in meinen beruflichen Endphasen gerade gelingt, nach langwierigen Prozessen fächerübergreifende Projektarbeit, Transdisziplinäres, Interdisziplinäres im Zentrum für Kunst- und Wissenstransfer tragfähiger zu verankern, was Kooperationen mit Transferdenkern wie Hans Ulrich Reck, seit damals an der Kunsthochschule für Medien in Köln tätig, schlicht logisch macht.

Christian Reder, geb. 1944 in Budapest, Projektberater, Autor, Essayist, Professor an der Universität für angewandte Kunst Wien, Leiter des Zentrums für Kunst- und Wissenstransfer. Herausgeber der Edition Transfer bei Springer Wien New York, Co-Herausgeber von Architektur aktuell und der Literaturzeitschrift Volltext. Jüngste Publikationen (alle Springer Wien-New York): Lesebuch Projekte. Vorgriffe, Ausbrüche in die Ferne (Hg., 2006), Daniel Defoe: Ein Essay über Projekte (Hg., 2006), Forschende Denkweisen. Essays zu künstlerischem Arbeiten (2004), Sahara. Text- und Bildessays (Hg., mit Elfie Semotan, 2004), Afghanistan, fragmentarisch (2004), Transferprojekt Damaskus (Hg., mit Simonetta Ferfoglía, 2003). Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code (2000).

Bibliografie

Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien

- Bartels, Klaus: Kybernetik als Metapher. Der Beitrag des französischen Strukturalismus zu einer Philosophie der Information und der Massenmedien, in: Brackert, Helmut / Werfelmeyer, Fritz (Hg.), Kultur, Bestimmungen im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1990, S. 441–474
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964
- Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1986
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55–103
- Buchloh, Benjamin D.: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969, in: Syring, Marie Luise (Hg.), um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft, Köln 1990, S. 86–89
- Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg 1969
- Claus, Jürgen: Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente, Frankfurt a. M. / Berlin 1986
- ders., Chippkkunst. Computer – Holographie – Kybernetik – Laser, Frankfurt a. M. / Berlin 1985
- Eco, Umberto: Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik, in: ders., Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973, S. 186–211
- Fischer-Lichte, Erika: Zum Problem der ästhetischen (Re-)Konstruktion von Wirklichkeit, in: Oehler, Klaus (Hg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1984, Bd. 1, S. 153–162
- Flusser, Vilém: Eine neue Einbildungskraft, in: Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M. 1990, S. 115–126
- Henrich, Dieter: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Jauss, Hans Robert (Hg.), Nachahmung und Illusion. Kolloquium Giessen 1963, Poetik und Hermeneutik I, München 1969, S. 128–134
- Jauss, Hans Robert: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1972
- Jorn, Asger: Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft, Hamburg / Zürich 1987
- Lee, Rensselaer W.: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin, New York / Chicago u.a. XXII/1940 / No. 4, S. 197–263
- Lyotard, Jean-François: Die Moderne redigieren, in: Welsch, Wolfgang (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 204–214, hier: S. 212 ff.
- ders., Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986
- Mendelsohn, Leatrice: Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezioni“ and Cinquecento Art Theory, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1982

BIBLIOGRAFIE

- Reck, Hans Ulrich: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991
- ders. (Hg.), Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel / Frankfurt a. M. 1988
- Richter Irma A. (Hg.), Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci, Oxford University Press, London/ New York/ Toronto 1949
- Starobinski, Jean: Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft, in: ders., Psychoanalyse und Literatur, Frankfurt a. M. 1973, S. 3-23
- Schumacher, Joachim: Leonardo da Vinci, Maler und Forscher in anarchischer Gesellschaft, Berlin 1981, S. 253-281
- White, John: Paragone. Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting, in: Art, Science and History in the Renaissance, ed. Charles S. Singleton, Baltimore 1967, S. 43-109
- Zaunschirm, Thomas: Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie, Verlag Verband der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs, Wien 1982

'Inszenierte Imagination'

- Augé, Marc: Orte und Nichtorte, Frankfurt a. M. 1995
- Caillois, Roger (Hg.), Jeux et Sports, Paris 1967
- de Pol, Dirk: Die Medien und das Machbare. Die Millennium-Tage in Kassel, in: Die neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte, Nr. 11/1995, S. 976-977
- Faßler, Manfred: Gestaltlose Technologien? Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können; in: derselbe et. al (Hg.), Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung, Giessen 1992, S. 12-52
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Mer, Marc et al. (Hg.), Translokation. Der verrückte Ort. Zwischen Architektur, Wien 1994, S. 11-20
- Kamper, Dietmar: Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie, München 1995
- Kittler, Friedrich A.: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986
- Kittler, Friedrich A.: Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Raum und Verfahren. Interventionen 2, hg. von Huber, Jörg und Müller, Alois M., Basel / Frankfurt a. M. 1993, S. 169-188
- Maresch, Rudolf: Medientechnik. Das Apriori der Öffentlichkeit, in: Die neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte, Nr. 9/1995, S. 790-799
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle / Understanding Media, Verlag der Kunst Dresden/Basel 1994
- Schmidt, Siegfried J.: Medien = Kultur?, Bern 1994
- Serres, Michel: La Légende des Anges, Paris 1993

Bild als Medium - Zeichen der Kunst

- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, München 1995
- Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997
- Buchheim, Thomas: Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens, Hamburg 1986
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Darmstadt 1953
- Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. 1967
- Kuhn, Thomas S.: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt a. M. 1978
- Kunz, Martin: Interview mit Aldo Walker, in: Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80' (Kunstmuseum Luzern), Luzern 1981
- Lem, Stanislaw: Über außersinnliche Wahrnehmung, in: ders., Essays, Frankfurt a. M. 1981

- Lem, Stanislaw: Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1985
- Mach, Ernst: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Darmstadt 1991 [unveränderter reprografischer Nachdruck der 5., mit der vierten übereinstimmenden Auflage, Leipzig 1926]
- McLuhan, Marshall: Mit dem Start des Sputnik wurde der Planet zu einem Welttheater, in dem es keine Zuschauer, sondern nur Akteure gibt, in: Reck, Hans Ulrich (Hg.), Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel / Frankfurt a. M. 1988, S. 167-279
- Mondzain, Marie José: Krieg der Bilder, Krise des Urteils: die byzantinische Moderne, in: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 200, S. 103-119
- Müller, Axel: Die ikonische Differenz: Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997
- Mukarovsky, Jan: Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst, in: ders., Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1977, S. 31-65
- Pape, Helmut: Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie, Frankfurt a. M. 1997
- Picht, Georg: Kunst und Mythos, Stuttgart 1986
- Proust, Joelle: Comment l'esprit vient aux bêtes. Essai sur la représentation, Paris 1997
- Reck, Hans Ulrich: Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' – Eine Problem- und Forschungsskizze, in: ders. / Fuchs, Mathias (Hg.), Sampling, Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1995, S. 6-29
- Reck, Hans Ulrich: Kunst durch Medien, in: Müller-Funk, Wolfgang / Reck, Hans Ulrich (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York 1996, S. 45-62
- Reck, Hans Ulrich: Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hg.), Hybridkultur. Medien-Netze-Künste, Köln 1997 (a), S. 91-117
- Reck, Hans Ulrich: Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Paragana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Themenheft 'Selbstfremdheit', 6/1997/1, Berlin 1997 (b); sowie in: Klein, Richard (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53-78
- Reck, Hans Ulrich: Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Faßler, Manfred / Halbach, Wulf R. (Hg.), Mediengeschichte(n), München 1998, S. 109-154
- Reck, Hans Ulrich: Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Gendolla, Peter / Kamphusmann, Thomas (Hg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt a. M. 1999, S. 158-195
- Saarinen, Esa / Taylor, M. C.: Imagologies: Media Philosophy / Communicative Practices, o. O., o. J.
- Schenker, Christoph: Zum Werk von Aldo Walker [Kat. Kunsthalle Basel], Basel 1987
- Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, 4 Bde, v. a. Bd. III, Kap. III, Stuttgart 81987
- Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1997
- Szeemann, Harald (Hg.), When Attitude Becomes Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations, Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969
- Walker, Aldo: Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Ausstellungskatalog Helmhaus Zürich, Zürich 1989
- Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1997
- Winkler, Hartmut: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München 1997

BIBLIOGRAFIE

Zielinski, Siegfried: Supervision und Subversion: Für eine Anarchäologie des technischen Visionierens, in: Konturen des Unentschiedenen, Interventionen 6, Museum für Gestaltung Zürich, Basel / Frankfurt a. M. 1997, S. 173–188

Die Kunst und ihre Werke

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970
- Barthes, Roland: Lektion, Frankfurt a. M. 1990
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München/Wien 1990
- Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (Hg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt a. M. 1993
- Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M. 1990
- Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993
- Brock, Bazon: Ästhetik als Vermittlung, Köln 1976
- Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, Köln 1986
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München/ Wien 1992
- Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München/Wien 1992
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 1991
- Lévi-Strauss, Claude: Die Luchsgeschichte. Zwillingsmythologie in der neuen Welt, München/Wien 1993
- Orvell, Miles : The real thing. Imitation and authenticity in american culture 1880–1940, London 1989
- Piaget, Jean: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1973
- Piaget, Jean: Die Äquilibration der kognitiven Strukturen, Stuttgart 1976
- Reck, Hans Ulrich: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991
- Reck, Hans Ulrich (Hg.): Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur, Arbeitsbericht 1 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1992
- Reck, Hans Ulrich (Hg.): Fernsehen der dritten Art, Arbeitsbericht 2 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1993
- Reck, Hans Ulrich: Vom System zum Fragment. Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder, in: Hainard, Jacques / Kaehr, Roland (Hg.): Si ... Regards sur le sens commun, Neuchâtel 1993, S. 167–221.
- Reck, Hans Ulrich: Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, (Habilitationsschrift Universität Wuppertal 1991) Würzburg 1994
- Schmidt, Burghart : Bild im Ab-wesen. Edition Splitter, Wien 1998
- Schneider, Hans Julius: Phantasie und Kalkül. Über die Polarität von Handlung und Struktur in der Sprache, Frankfurt a. M. 1992
- Sennett, Richard : Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1983
- Ulmer, Gregory: Fototheory. Grammatology in the Age of Video, New York / London 1992
- Warnke, Martin: Politische Landschaft, Zur Kunstgeschichte der Natur, München / Wien 1992

Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie

Ohne Bibliografie

Der Betrachter als Produzent?

Ohne Bibliografie

Kunst und neue Technologien

Ohne Bibliografie

Bildende Künste. Eine Mediengeschichte

- Adorno, Theodor W.: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei (1965), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 628-642
- Alberti, Leone Battista: On Painting and on Sculpture, lat. u. engl., hg. v. Grayson, Cecil, London 1972 (orig.: Della Pittura, Basel, 1540)
- Argan, Giulio Carlo: Kunstgeschichte als Stadtgeschichte, München 1989
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972.
- Arnheim, Rudolf: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Neufassung, Berlin / New York 1978
- Assmann, Aleida: Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, in: Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen 1, hg. v. Reck, Hans Ulrich, Kunstforum International, Bd. 127/1994, S. 135-139
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt, Frankfurt a. M. 1987
- Baecker, Dirk (Hg.), Kalkül der Form, Frankfurt a. M. 1993
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985
- Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1986
- Baudry, Jean-Louis: Apparat, in: Hak Kyung Cha, Teresa (Hg.), Apparat. Cinematographic Apparat: Selected Writings, New York 1980 [a], S. 41-62
- Baudry, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparat, in: Hak Kyung Cha, Teresa (Hg.), a. a. O. [b], S. 25-37
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977
- Baxandall, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990
- Bayer, Andreas (Hg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992
- Belting, Hans u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995
- Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1989
- Berger, John: Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern, Berlin 1992
- Bloch, Ernst: Geist der Utopie, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1964
- Boehm, Gottfried: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969
- Boehm, Gottfried: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hg. v. Gadamer, Hans-Georg / Boehm, Gottfried, Frankfurt a. M. 1978
- Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994
- Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990

BIBLIOGRAFIE

- Bredenkamp, Horst / Diers, Michael / Schoell-Glass, Charlotte (Hg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 (a)
- Bredenkamp, Horst: *Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs*, in: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, hg. v. Thomas W. Gethens, Berlin 1993 (b), Bd. 1, S. 65-78
- Bryson, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, New York / Melbourne 1981
- Bryson, Norman: *Vision and Painting*, New-Haven 1983
- Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1985
- Buchheim, Thomas: *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg 1986
- Busch, Werner (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde, München/Zürich 1987
- Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt a. M. 1992
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde, 2. Aufl., Darmstadt 1953
- Chartier, Roger (Hg.), *L'Usage de l'Imprimé*, Paris 1987
- Chartier, Roger: *L'Ordre des Livres: Lecteurs, Auteurs, Bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe Siècle*, Aix-en-Provence 1992
- Comolli, Jean-Louis: *Technique et idéologie*, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 229-234/ 235 und 241, Juni 1971 bis Oktober 1972, Paris
- Comolli, Jean-Louis: *Machines of the Visible*, in: de Lauretis, Teresa / Heath, Stephen (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke 1980, S. 121-142
- Debray, Régis: *Cours de Médiologie Générale*, Paris 1991
- Debray, Régis: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992
- Dreier, Thomas: *Urheberrecht im Zeitalter digitaler Technologie. Bericht über ein WIPO-Symposium an der Harvard University*, in: *GRUR INT.*, Heft 10/1993: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Internationaler Teil*, S. 742-747
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973
- Eisenstein, Elizabeth L.: *The Print Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in early-modern-Europe*, 2 Bde, London / New York / Melbourne 1979
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde, Bern 1969
- Fiedler, Conrad: *Schriften über Kunst*, Köln 1977
- Francastel, Pierre: *Peinture et Société*, Paris 1951
- Francastel, Pierre: *La Réalité Figurative*, Paris 1965
- Francastel, Pierre: *La Figure et le Lieu. L'Ordre Visuel du Quattrocento*, Paris 1967
- Francastel, Pierre: *Etudes de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société*, Paris 1970
- Francastel, Pierre: *L'Image, la Vision et l'Imagination. L'Objet filmique et l'Objet plastique*, Paris 1983
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, 3., erw. Aufl., Tübingen 1973
- Gauthier, Guy: *Vingt Leçons sur l'Image et le sens*, Paris 1982
- Geller, Paul Edward: *Neue Triebkräfte im internationalen Urheberrecht*, in: *GRUR INT.*, Heft 7/1993, S. 526-532
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993
- Genette, Gérard: *L'Œuvre de l'art. 1. Immanence et transcendance*, Paris 1994
- Gibson, James J.: *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim/Basel 1973 (a)
- Gibson, James J.: *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, Bern u. a. 1973 (b)
- Ginzburg, Carlo: *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca - ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin 1981
- Ginzburg, Carlo: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983

- Goldstein, Paul: Copyright in the New Information Age, in: *Schriftreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFIFA)*, 121/1993, S. 5–13
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981
- Gombrich, Ernst H.: *Bild und Auge*, Stuttgart 1984
- Gombrich, Ernst H.: *Die Entdeckung des Sichtbaren*, Stuttgart 1987
- Gombrich, Ernst H.: *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a. M. / New York 1994
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973
- Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie*, Frankfurt a. M. 1979
- Grasskamp, Walter: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981
- Gregory, Richard Langton: *Eye and Brain*, London 1966
- Greimas, Algirdas J.: *Sémantique Structurale*, Paris 1966
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der französischen Revolution. Vorstudien zur Entwicklung einer historischen Textpragmatik*, München 1978
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, Frankfurt a. M. 1986
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1989
- Gumpert, Gary: *The Mediation of Values*, Oxford / New York / Toronto 1986
- Hak Kyung Cha, Teresa (Hg.), *Apparatus. Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York 1980
- Haskell, Francis: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990
- Haskell, Francis: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953
- Hauser, Arnold: *Soziologie der Kunst*, München 1974
- Hjelmslev, Louis: *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore 1953
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek 1987
- Hoffmann, Konrad: *Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*, in: Nolte, Josef u. a. (Hg.), *Spätmittelalter und frühe Neuzeit*, Stuttgart 1977, S. 189–210
- Hoffmann, Konrad: *Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik*, in: Haug, Walter (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1981, S. 515–534
- Hoffmann, Konrad: *Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf*, in: Bott, Gerhard (Hg.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Frankfurt a. M. 1983 (a), S. 219–254
- Hoffmann, Konrad: *Einleitung*, in: *„Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden“*. *Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit*, hg. vom Nationalmuseum Nürnberg, Nördlingen 1983 (b)
- Hofmann, Werner / Syamken, Georg / Warnke, Martin (Hg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980
- Hörisch, Jochen: *Die Wut des Verstehens – Zur Kritik der Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1988
- Innis, Harold A., *Empire & Communications*, London / New York / Melbourne 1950
- Jameson, Frederic: *Surrealismus ohne das Unbewußte*, in: *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, hg. v. Andreas Kuhlmann, Frankfurt a. M. 1994
- Janson, Horst W.: *Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art*, Maarsse 1982

BIBLIOGRAFIE

- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1979
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst* [1912], Bern 1952
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [1926], Bern 1955
- Kaplan, Stephen L.: *Understanding Popular Culture in Europe from the Middle-Ages to the 19th Century*, Berlin / New York / Amsterdam 1984
- Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven / London 1990
- Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985
- Kepes, Gyorgy: *Sprache des Sehens*, Mainz/ Berlin 1970
- Kepes, Gyorgy (Hg.), *sehen + werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt*, 6 Bde, Brüssel 1967
- Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge 1983
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 2. erw. und korr. Aufl., München 1987
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993
- Klein, Robert: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance de l'art moderne*, Paris 1970
- Lauretis, Teresa de / Heath, Stephen (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London / Basingstoke 1980
- Lavin, Irving: *Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin („Die Ikonographie am Scheidewege“)*, in: Bayer (Hg.), a.a.O., Berlin 1992, S. 11–22
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerie und Poesie*, hg. v. Wölfel, Kurt, Frankfurt a. M. 1988
- Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, in: Luhmann, Niklas u.a.: *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45
- Luhmann, Niklas: *Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken*, in: *Stillstand/switches 1*, hg. v. Lux, Harm und Ursprung, Philip, Shedhalle Zürich, Zürich 1992 (b), S. 65–74
- Luhmann, Niklas: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994
- Lüscher, Rudolf M.: *Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter*, Tübingen (o. J.) [1988]
- Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Frankfurt a. M. / New York 1987
- Marr, David: *Vision. A Computational Investigation into Human Representation and Processing of Visual Information*, San Francisco 1982
- Maur, Karin von (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1980
- Moholy-Nagy, László: *Malerei-Fotografie-Film*, Neue Bauhausbücher (1927), Reprint Mainz 1967
- Moles, Abraham A.: *Die thematische Visualisierung der Welt*, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, Nr. 14/1990, Thema: 'Das Sichtbare', S. 100–113
- Motte-Haber, Helga de la: *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990
- Mukarovsky, Jan: *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a. M. 1967
- Mukarovsky, Jan: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974
- Mukarovsky, Jan: *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a. M. 1989
- Nagel, Bart: *Fare Use. Universal Image Coding Process Protects Creativity*, in: *mondo* 2000, 12/ 94, S. 2–3
- Nagel, Bart: *Is that UIC?*, in: *mondo* 2000, 13/ 95, S. 6–7
- Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975
- Panofsky, Erwin: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1979

- Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980
- Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Fragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1985
- Picht, Georg: Kunst und Mythos, 2. Aufl., Stuttgart 1987
- Reck, Hans Ulrich: Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Kunstforum International, Bd. 115/1991 (a), S. 81-98
- Reck, Hans Ulrich: Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien, in: Welsch, Wolfgang / Pries, Christine (Hg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991 (b), S. 129-142
- Reck, Hans Ulrich: Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, hg. v. Weibel, Peter und Rötzer, Florian, München 1991 (c), S. 23-54
- Reck, Hans Ulrich: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991 (d)
- Reck, Hans Ulrich: Medientheorie und -technologie als Provokation gegenwärtiger Ästhetiken, in: Huber, Jörg (Hg.), Wahrnehmung von Gegenwart, Basel / Frankfurt a. M. 1992, S. 169-188
- Reck, Hans Ulrich: Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Louis, Eleonora und Stooss, Toni, Kunsthalle Wien / Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993, S. 49-76
- Reck, Hans Ulrich: Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994
- Reck, Hans Ulrich: Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie, in: Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, hg. v. Lüdeking, Kartheinz / Recki, Birgit / Wiesing, Lambert, München 1995 (a), S. 307-348
- Reck, Hans Ulrich: Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische, in: Sampling, hg. v. Reck, Hans Ulrich / Fuchs, Mathias, Wien 1995 (b), S. 6-29
- Riha, Karl: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart 1971
- Schapiro, Meyer: On some problems in the Semiotics of Visual Art: field and vehicle in image-signs, in: ders.: Sign, Language, Culture, Paris 1970; deutsch in: Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253-274
- Schapiro, Meyer: Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague 1973
- Schlosser, Julius von: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993
- Schmidt, Siegfried J.: Medien = Kultur?, Bern 1994
- Steiner, Reinhard: Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst, München 1991
- Settis, Salvatore: Giorgiones 'Gewitter'. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982
- Severin, Ingrid: Technische Vernetzungen und ihre Auswirkungen auf zeitgenössische Kunst, in: Technik ohne Grenzen, hg. v. Braun, Ingo und Joerges, Bernhard, Frankfurt a. M. 1994, S. 212-250 und 386-409
- Sloterdijk, Peter: Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche, Stuttgart 1993
- Spencer-Brown, George: Laws of Form, London 1969
- Thompson, Edward P.: Plebejische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1980
- Thuillier, Guy: L'Imagerie Quotidienne au XIXe Siècle, Paris 1985
- Ulmer, Gregory: Teletheory. Grammatology in the Age of Video, New York 1993

BIBLIOGRAFIE

- Vasari, Giorgio: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti italiani*, [1550/1568, deutsch von Schorn, L. und Foerster, E., Stuttgart 1832], neu hg. v. Kliemann, J., Worms 1983
- Wade, Nicholas: *The Art and Science of Visual Illusions*, London/Boston 1982
- Waldenfels, Bernhard: *Die Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*, in: *Kunstforum* Bd. 100/1989, S. 331–341
- Warburg, Aby: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Wuttke, Dieter, Baden-Baden 1980
- Warburg, Aby: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, (1923), Berlin 1988
- Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987
- Warnke, Martin (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973
- Warnke, Martin: *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt a. M. 1976
- Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985
- Martin Warnke, *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*, in: Belting u. a. (Hg.), a. a. O., 1986, S. 19–44
- Warnke, Martin: *Politische Ikonographie*, in: Bayer (Hg.), a. a. O., 1992, S. 23–28
- Weibel, Peter: *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, in: *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, hg. v. Body, Veruschka und Weibel, Peter, Köln 1987, S. 53–163
- Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1981
- Wittkower, Rudolf: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek 1989
- Zielinski, Siegfried: *Zum [Selbst-]Verständnis elektro-apparatischer Bilderproduktion – Zwischen Mathematik und Imagination*, in: *Reflexionen zu Kunst und neuen Medien*, hg. v. EIKON / Medien. Kunst. Passagen, Wien 1993, S. 15–27

Photo-Theorie und Techno-Imagination

Ohne Bibliografie

Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells

- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing*, Chicago 1983
- Arias, José Ragué: *Pop. Kunst und Kultur der Jugend*, Reinbek bei Hamburg 1978
- Art Conceptuel I. *Art & Language*, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner, Kat. Musée d'art contemporain Bordeaux, 7. Oktober bis 27. November 1988
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 1982
- Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*, in: *ders., Œuvres complètes II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris [Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade] 1976, S. 683–778
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966
- Blumenberg, Hans: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, erw. und überarb. Neuausgabe von 'Die Legitimität der Neuzeit', dritter Teil, Frankfurt a. M. 1973
- Blumenberg, Hans: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, erw. und überarb. Neuausgabe von 'Die Legitimität der Neuzeit', erster und zweiter Teil, Frankfurt a. M. 1974
- Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981

- Bohrer, Karl Heinz: Die drei Kulturen, in: Habermas, Jürgen (Hg.), Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Frankfurt a. M. 1979, Bd. 2, S. 636 ff.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.), Mythos und Moderne, Frankfurt a. M. 1983
- Brock, Bazon: Popkultur – kaum bemerkt und schon vergessen?, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim/Wien/Zürich 1975
- Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986, Köln 1986
- Brock, Bazon: Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996, ausgewählt von Sachsse, Rolf, Dresden 2002
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973
- Eco, Umberto: Fakes and Forgeries, in: Versus. Quaderni di studi semiotici, Nr. 46, Milano, 1987, S. 3 ff.
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München/Wien 1992
- Glozer, Laszlo (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981
- Gould, Glenn: Strauss und die elektronische Zukunft, in: Gould, Glenn: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1, München 1986
- Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.), Theorien der Kunst, Frankfurt a. M. 1982
- Heubach, Friedrich Wolfram / Pelzer, Birgit / Moure, Gloria (Hg.), Behind the Facts: Interfunktionen 1968–1975, Kat. Barcelona 2004
- Huber, Jörg / Heller, Martin / Reck, Hans Ulrich (Hg.) Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen, Basel / Frankfurt a. M. 1989
- Ingold, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität, München 1992
- Ingold, Felix Philipp: Das Quadrat in der Wüste oder Von der Monstrosität des abstrakten Kunstthings, in: Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln 2002, Köln 2002, S. 234–271
- Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70–'80', Kunstmuseum Luzern, 1981
- Kenner, Hugh: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, München 1969
- Kosuth, Joseph: Kunst nach der Philosophie, in: Paul Maenz/ Gerd de Vries (Hg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 75 ff.
- Kosuth, Joseph: Sixth Investigation 1969, Proposition 14, hg. von Maenz, Paul / Vries, Gerd de, Köln 1971
- Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002
- La Monte Young, An Anthology, New York 1963
- Lewitt, Sol: Paragraphs on 'conceptual art', in: Artforum 5/1967/10, S. 56f.
- Lewitt, Sol: Sentences on 'conceptual art', in: Art & Language 1/1969/1, S. 11–13 [deutsch z. B. in: Glozer, Laszlo (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 280f.]
- Lippard, Lucy R.: Pop Art, München/Zürich, 1969
- Lippard, Lucy R. (Hg.), Ad Reinhardt, New York 1981
- Malraux, André: Das imaginäre Museum, Frankfurt a. M. / New York 1987
- Malraux, André: Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, in: Malraux, André, Écrits sur l'art I. Œuvres complètes IV, Paris (Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade) 2004, S. 963–1161
- Mehring, Christine: Continental Schrift: The story of Interfunktionen, in: ArtForum, Mai 2004
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig 1924
- Reck, Hans Ulrich: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik, 10/1988 / Heft 3, S. 283–290
- Reck, Hans Ulrich (Hg.), Imitation und Mimesis, (Kunstforum International Bd. 114), Köln 1991

BIBLIOGRAFIE

- Reck, Hans Ulrich: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg 1991
- Reck, Hans Ulrich: Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Klein, Richard (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Picht's, Würzburg 1998
- Reck, Hans Ulrich und Walker, Aldo: 'Morphosyntaktisches Objekt' – Kunstfigur und rhetorische Emphase, Baden 2003
- Reck, Hans Ulrich: Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive, Würzburg 2004
- Rötzer, Florian / Weibel, Peter (Hg.), Strategien des Scheins. Kunst – Computer – Medien, München 1991
- Sontag, Susan: Anmerkungen zu „'Camp'“, in: dies., Kunst und Antikunst, Frankfurt a. M. 1982
- Szeemann, Harald (Hg.), When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Informations), Kat. Kunsthalle Bern 1969
- Walker, Aldo: Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhaus Zürich 1986
- Warhol, Andy: The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again), New York 1975
- Warhol, Andy / Hachett, Pat: POPism. The Warhol Sixties, New York 1960

Film, Kunst, Kino

- Agamben, Giorgio: Notes on Gesture, in: ders., Means without End. Notes on Politics, Minneapolis/London, 2000
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, München 1974
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen – Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Neufassung, Berlin / New York 1978
- Aumont, Jacques: L'Image, Paris 1990
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989
- Bal, Mieke / Bryson, Norman: Semiotics and Art History, in: Art Bulletin 73, June 1991
- Baecker, Dirk: The Reality of Motion Pictures, in: MLN, 111 (1996), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 560 - 577
- Baudry, Jean-Louis: L'effet cinéma, Paris 1978
- Baudson, Michel (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985
- Baudson, Michel: Die Zeit: Gang oder Vorgehen, in: Baudson, Michel (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 215–216
- Baudson, Michel: Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension, in: Baudson, Michel (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 159–166
- Baudson, Michel: Pluralzeit und Singularraum, in: Baudson, Michel (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 109–113
- Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975
- Bellour, Raymond / Godard, Jean-Luc: SonImage, Kat. Ausst. Museum of modern Art, New York 1992
- Bellour, Raymond: Doppel-Helix, in: Samsonow, Elisabeth von / Alliez, Éric (Hg.), Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder, Wien 2000
- Bellour, Raymond: L'Entre Images, Paris 1990
- Berns, Jörg Jochen: Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Marburg 2000
- Birkenhauer, Theresia u. a. (Hg.), Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998

- Burkhardt, François / Lamarova, Milena (Hg.), *Cubismo cecoslovacco. Architetture e interni*, Milano 1982
- Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt a. M. 1992
- Bryson, Norman: *Vision and Painting*, New Haven, 1983
- Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a. M. u. a. 1982
- Carroll, John M.: *Toward a Structural Psychology of Cinema*, The Hague / Paris / New York, 1980
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde, 2. Aufl., Darmstadt 1953
- Clausberg, Karl: *Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer*, in: *Fachschaft Kunstgeschichte (Hg.)*, *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin 1989, S. 259–293
- Cocteau, Jean: *Kino und Poesie. Notizen*, München/Wien 1979
- Comolli, Jean-Louis: *Machines of the Visible*, in: *Lauretis, Theresa de, u. a. (Hg.)*, *The Cinematic Apparatus*, New York 1980, S. 121–142
- Debray, Régis: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Basel / Frankfurt a. M. 1989
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Basel / Frankfurt a. M. 1991
- Eco, Umberto: *Die Zeit in der Kunst*, in: *Baudson, Michel (Hg.)*, *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985, S. 73–83
- Ehrenburg, Ilja: *Und sie bewegt sich doch [1922]*, Nachdruck Baden 1986
- Eisenstein, Sergej: *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin 1980
- Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat*, Leipzig 1988
- Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema – Space, Frame, Narrative*, London 1990
- Flanagan, Owen: *Hirnforschung und Träume. Geistestätigkeit und Selbstausdruck im Schlaf*, in: *Metzinger, Thomas (Hg.)*, *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, Paderborn u. a., 2. durchges. Aufl., 1996, S. 491–521
- Francastel, Pierre: *La Réalité Figurative*, Paris 1965
- Francastel, Pierre: *Études de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société*, Paris 1970
- Francastel, Pierre: *L'Image, La Vision et l'Imagination. L'Objet filmique et l'Objet plastique*, Paris 1983
- Francastel, Pierre: *Die Zerstörung des plastischen Bildraums*, in: *Bürger, Peter (Hg.)*, *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1978, S. 371–393
- Gaudí, Antoni [1852–1926], *Kat. Künstlerhaus Wien / Fundació Caixa de Pensions*, Barcelona 1987
- Gauthier, Guy: *Vingt Leçons sur l'Image et le Sens*, Paris 1982
- Genette, Gérard: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976
- Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris 1982
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*, Paris 1991
- Genette, Gérard: *L'Œuvre de l'art, tome 1: Immanence et transcendance*, Paris 1994
- Genette, Gérard: *L'Œuvre de l'art, tome 2: La relation esthétique*, Paris 1997
- Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich/München 1976, v. a. Teil VI
- Gimes, Miklós u. a. (Hg.), *Film und die Künste – Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen*, CINEMA 35, Basel / Frankfurt a. M. 1989
- Godard, Jean-Luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 t, Paris 1998
- Godard, Jean-Luc: *Histoires du Cinéma*, Paris 1998
- Godard, Jean-Luc im Gespräch mit Youssef Ishaghpour, in: *lettre international*, Ausgabe Frühjahr 2001, S. 60 – 74
- Hauser, Arnold: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1973
- Heath, Stephen: *Questions of Cinema*, London 1981

BIBLIOGRAFIE

- Herding, Klaus: Mimesis und Innovation, Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Oehler, Klaus (Hg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1983, S. 83 ff.
- Heubach, Friedrich Wolfram: Die Bilder im Traum und die Bilder vom Träumen oder Wovon viel die Rede ist und nicht so viel zu halten, in: Wiener, Ingrid: Träume/Sogni, Kat., Napoli: edizioni morra, 2001, S. 27–33
- Hjelmslev, Louis: Prolegomena to a Theory of Language, Baltimore 1953
- Hoffmann, Konrad: Was heißt 'Bildtopos'?, in: Schirren, Thomas u. a. (Hg.), Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium, Tübingen 2000, S. 237–241
- Hollander, Anne: Moving Pictures, Cambridge/London 1991
- Holländer, Hans: Augenblick und Zeitpunkt, in: Holländer, Hans u. a. (Hg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt, 1984, S. 7–21
- images (Revue d' esthétique), Paris 1984
- Kepes, Gyorgy: Sprache des Sehens (1944), Nachdruck: Mainz und Berlin o. J.
- Kersting, Rudolf: Wenn die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel / Frankfurt a. M. 1989
- Kleint, Boris: Bildlehre. Der sehende Mensch, 2. Aufl., Basel 1980
- Klippel, Heike: Bergson und der Film, in: Frauen und Film, Heft 56/57, Frankfurt a. M. 1995, S. 79–98
- Kotulla, Theodor (Hg.), Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1975
- Kristeva, Julia: Semeiotike, Paris 1969
- Lachmann, Renate: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen, München 1994
- Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt a. M. 1977
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a. M. 1974
- Mautner Markof, Marietta: Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910–1914, in: Baudson, Michel (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 169–184
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist, Hamburg 1984
- Metz, Christian: The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema, Bloomington 1982
- Michaux, Henri: Meskalin-Zeichnungen, hg. v. Weibel, Peter, Ausst. Kat. Linz, Köln 1998
- Mitchell, William J. T. (Hg.), The Language of Images, Chicago 1980
- Mitchell, William J. T.: Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994
- Morin, Edgar: Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie, Paris 1956
- Mukarovsky, Jan: Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt a. M. 1989
- Nekes, Werner: Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, in: Nekes, Werner: ULIISSES, hg. v. Schobert, Walter, Köln o. J., S. 7–37
- Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film, in: ders., Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt a. M. u. a. 1993
- Pasolini, Pier Paolo: Ketzererfahrungen. 'Empirismo eretico' – Schriften zu Sprache, Literatur, Film, München/Wien 1979
- Pasolini, Pier Paolo: Das 'Kino der Poesie', in: Jansen, Peter W. u. a. (Hg.), Reihe Film 12: Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 49–77
- Pasolini, Pier Paolo: Anmerkungen zur Einstellungssequenz, in: Jansen, Peter W. u. a. (Hg.), Reihe Film 12: Pier Paolo Pasolini, München 1977, S. 77–84

- Pesaneck, Zdenek: Kinetismus, 1941 [auf deutsch bisher ungedruckt – s. Auszüge unter dem Titel 'Lichtreklame', in: Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1997, S. 17–32]
- Piaget, Jean: Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt a. M. 1974
- Piaget, Jean: Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien, 1972
- Pochat, Götz: Erlebniszeit und bildende Kunst, in: Holländer, Hans u. a. (Hg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt, 1984, S. 22–46
- Reck, Hans Ulrich: Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt? Aspekte heutiger Video-Kunst, in: Werk und Zeit 12/86, Berlin 1986, erweitert unter dem Titel 'Von der Utopie des Films zur Theorie der Video-Kunst. Gibt es Fortschritt in der Bilderwelt?' in: Reck, Hans Ulrich: Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie', Würzburg 1994, S. 316–332
- Reck, Hans Ulrich: „Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos“. Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Freiburg 1992, S. 261–270
- Reck, Hans Ulrich: Kunst und neue Technologien – Medientheoretische Reflexionen, in: Akten der 7. Österreichischen Kunsthistorikertagung, Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, hg. v. Pochat, Götz, Jahrgang 10, 1/1993, Wien/Graz, 1993, S. 74–83
- Reck, Hans Ulrich: Zwischen Kino, Film und Leben: Über Wahrnehmungszerfall, in: Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, CINEMA 31, Basel/Frankfurt 1985, S. 10–27
- Reck, Hans Ulrich: Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994
- Reck, Hans Ulrich: Mythos Medienkunst, Köln 2002
- Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher, München 1986
- Rosen, Philip (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology, New York 1975
- Rosset, Clément: L'anti-nature, Paris 1973
- Rosset, Clément: Le réel et son double, Paris 1976
- Rosset, Clément: Das Prinzip Grausamkeit, Berlin 1994
- Rosset, Clément: Principes de Sagesse et de Folie, Paris 1991
- Saint-Martin, Fernande: Semiotics of the Visual Language, Bloomington 1990
- Shapiro, Meyer: Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague / Paris 1973
- Schefer, Jean Louis: Du monde et du mouvement des images, Paris 1997
- Siegrist, Hansmartin: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken, Tübingen 1986
- Stemmerich, Gregor (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001
- Vernet, Marc: Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma, Paris 1988
- Warnke, Martin: Hofkünstler, Köln 1988
- Was will die Kunst vom Film? (Texte zur Kunst, Heft 43), Berlin, September 2001
- Wertheimer, Max: Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung (1912), Nachdruck in: ders., Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Darmstadt 1963
- Wetzel, Michael u. a. (Hg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München 1994
- Wiehager, Renate (Hg.), Moving Pictures. Fotografie und Film in der zeitgenössischen Kunst – 5. Internationale Foto-Triennale Esslingen, Stuttgart-Ostfildern 2001

BIBLIOGRAFIE

- Wiener, Oswald: Vorstellungen, in: Erhoff, Michael / Reck, Hans Ulrich (Hg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern 2000, S. 241–393
- Wiener, Oswald: Über das „Sehen“ im Traum. Zu den Traum-Zeichnungen von Ingrid Wiener, in: Wiener, Ingrid: Träume/Sogni, Kat., Napoli: edizioni morra, 2001, S. 3–17
- Witte, Karsten (Hg.), Theorie des Kinos, Frankfurt a. M. 1972
- Wollen, Peter: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London 1982
- Wollen, Peter: Die zwei Avantgarden, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001, S. 164–176
- Zielinski, Siegfried: „Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren!“ Thesen zu einer apparativen Sehprothese im Kontext von Godards „Histoire(s) du Cinéma“, in: Rötzer, Florian / Weibel, Peter (Hg.), Strategien des Scheins. Kunst – Computer – Medien, München 1991, S. 55–82
- Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 137, 335
 Alberti, Leon Battista 19
 Althusser, Louis 336
 Amels, Dave 373
 Anders, Günther 374
 Anderson, Laurie 53, 237
 André, Carl 293f
 Appolinaire 329
 Arendt, Hannah 38
 Argan, Julio Carlo 73
 Aristoteles 13, 16
 Arnheim, Rudolf 345, 347, 351, 353
 Artaud, Antonin 309
 Ascott, Roy 378
 Astruc, Alexandre 345
 Augustinus 67
 Ayer, Albert J. 30
 Bachelard, Gaston 357
 Balasz, Bela 367
 Barry, Robert 299
 Barthes, Roland 30, 251, 255, 258f, 313, 365
 Baruchello, Gianfranco 183
 Baudelaire, Charles 279, 287
 Baudrillard, Jean 207, 257
 Baxandall, Michael 163, 204f, 221
 Bayard, Emile 84
 Bazin, André 324
 Beckett, Samuel 75, 103
 Bellour, Raymond 369
 Benetton 271
 Benjamin, Walter 27, 174, 178, 181f, 199f, 328, 347
 Bense, Max 377
 Berio, Luciano 282
 Bernini, Gian Lorenzo 28
 Berns, Jörg Jochen 343
 Beuys, Joseph 153, 180, 185, 207, 318
 Beyeren, Abraham van 82
 Bijl, Guillaume 81f
 Bill, Max 203
 Blechen, Carl 153
 Bloch, Ernst 167, 203f, 225
 Blumenberg, Hans 301f
 Boccioni, Umberto 21
 Bourdieu, Pierre 137, 139
 Braque, Georges 379
 Brecht, Bertold 27, 328
 Bronzino, Agnolo 16
 Broodthaers, Marcel 289, 294
 Brown, Denise Scott 29
 Brueghel, Jan 87
 Brunelleschi, Filippo 153
 Bryson, Norman 220
 Bühler, Karl 365
 Burckhardt, Jacob 163, 177, 198, 221
 Buren, Daniel 183, 289
 Burkes, Peter 177
 Cage, John 22, 237
 Caillois, Roger 357
 Calle, Sophie 79, 90
 Carnap, Rudolf 365
 Carus, Carl Gustav 153
 Cassirer, Ernst 363
 Cellini, Benvenuto 16
 Cézanne, Paul 153, 156, 158, 279, 310
 Chaplin, Charles 347
 Chlebnikow, Welimir 329
 Chochol, Josef 329
 Clair, René 345
 Clark, Gordon Matta 22
 Cocteau, Jean 357
 Coleman, James 353
 Courbet, Gustave 153
 Cusanus, Nikolaus 14,
 Daedalos 307
 Dankl, Günter 189
 Debord, Guy 297
 Derrida, Jacques 353
 Dewey, John 151
 Doesburg, Theo van 328
 Dubuffet, Jean 153, 159
 Duchamp, Marcel 22f, 129ff, 179ff, 313, 317f, 353
 Eco, Umberto 101, 185, 281f
 Edison, Thomas Alva 60, 345, 351
 Eggeling, Viking 345, 349, 353
 Ehrenburg, Ilja 327, 346f, 351

PERSONENREGISTER

- Einstein, Carl 379f
 Eisenstein, Sergei Michailowitsch 368
 El Greco 119, 164
 El Lissitzky 308
 Elias, Norbert 223
 Ensor, James 309
 Erthoff, Michael 9
 Fiedler, Konrad 62
 Fischinger, Oskar 349, 353
 Fleming, John 177
 Fludd, Robert 343
 Fontana, Lucio 160
 Ford, Henry 230
 Foucault, Michel 49, 106, 144, 201
 Fox Talbot, W.H. 263
 Francastel, Pierre 221
 Francesca, Piero della 220
 Franke, Herbert W. 377
 Freud, Sigmund 307
 Friedrich, Caspar David 153
 Fuller, Buckminster 22
 Gadamer, Hans-Georg 241
 Gastev, Aleksei Kapitonovich (auch
 Gastjeff) 230
 Gates, Bill 229
 Gaudi, Antoni 329
 Gauguin, Paul 155f, 158
 Gauthier, Guy 220
 Gerz, Jochen 294
 Giacometti, Alberto 160
 Gibson, James J. 220
 Giedion, Siegfried 177
 Ginzburg, Carlo 220
 Giorgione 220
 Giotto 222
 Gocar, Josef 329
 Godard, Jean-Luc 75, 103, 120, 165, 202,
 325, 331, 340f, 355
 Gödel, Kurt 319
 Gogh, Vincent van 156ff, 309
 Gombrich, Ernst 177, 220
 Goodman, Nelson 200
 Goodwin, Hannibal 264
 Gould, Glenn 310f
 Goya, Francisco de 175
 Graham, Bill 271
 Graham, Dan 330, 336
 Greenberg, Clement 279, 287
 Greimas, Algirdas Julien 246
 Grünewald, Matthias 119, 164
 Gumbrecht, Hans Ulrich 257
 Haacke, Hans 289
 Hamann, Richard 176, 178
 Hamilton, Richard 277
 Hantelmann, Dorothea von 353
 Hauser, Arnold 354
 Heath, Stephen 322
 Hefti, Ernst 252
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 38, 61,
 219, 295, 376
 Heidegger, Martin 27, 185
 Heizer, Michael 285
 Heller, Martin 8, 252
 Helmholtz, Hermann von 230
 Hendrix, Jimi 46
 Hjelmsley, Louis 246, 365, 366
 Hodler, Ferdinand 141
 Hollander, Anne 331
 Honour, Hugh 177
 Horaz 13, 16
 Huber, Jörg 8,
 Ikarus 307
 Izenour, Steven 29
 Jakobson, Roman 30
 Janson, Horst W. 163, 177
 Judd, Donald 291, 298
 Kale, Karsh 373
 Kandinsky, Wassily 153, 167, 203, 225,
 237, 273, 279, 380
 Kant, Immanuel 132, 154, 286
 Kaprov, Allan 275, 277
 Kavina, Lydia 373
 Kemp, Wolfgang 220
 Kepes, Gyorgy 220, 327f,
 Kern, Stephen 220
 Kiefer, Anselm 206ff
 King Crimson 373
 Kircher, Athanasius 343
 Kittler, Friedrich 44
 Klee, Paul 153
 Klein, Yves 22f
 Klein, Robert 220
 Kluge, Alexander 120, 165
 Kooning, Willem de 380
 Koons, Jeff 128, 192
 Kosuth, Joseph 295ff
 Kracauer, Siegfried 324
 Kristeva, Julia 31
 la Roche, Raoul 329
 Lacan, Jacques 67, 363
 Lamarck, Jean-Baptiste de 122
 Lanier, Jaron 372f, 374
 Larcher, David 83
 Lavin, Irving 209, 243
 Le Corbusier 28, 122, 308, 329
 Lee, Lester 349
 Lefebvre, Henri 347
 Léger, Fernand 345, 353

- Lessing, Gotthold Ephraim 13, 18, 167, 225
 Lévi-Strauss, Claude 111ff
 LeWitt, Sol 27f, 293
 Lippard, Lucy R. 290, 381
 Lodoli, Carlo 122
 Loewy, Raymond 199
 Lohse, Richard Paul 102, 203
 Long, Richard 285
 Lorrain, Claude 141
 Lotman, Jury M. 31, 361
 Lullus, Raimundus 365
 Lumière, Auguste 60, 345
 Lumière, Louis 60, 345
 Lyotard, Jean-François 30, 173, 181ff, 318
 Madonna 271
 Magritte, René 87
 Majakowski, Wladimir 308, 329
 Malewitsch, Kasimir 44, 169f, 195, 201f, 224, 226ff, 308
 Malraux, André 21, 174f, 198, 200, 262, 275, 284, 351
 Manzi, Giuglielmo 14
 Manzoni, Piero 22, 160
 Marconi, Guglielmo 60
 Marey, Etienne Jules 60
 Maria, Walter de 22
 Marinetti, Filippo Tommaso 329
 Marker, Chris 345
 Martenot, Ondes 373
 Marx, Karl 38
 Masaccio 175ff, 177, 198
 Matisse, Henri 229
 Matuschka 253
 McLuhan, Marshall 22f, 26, 41, 73
 Méliès, Georges 60, 345
 Messiaen, Olivier 373
 Metz, Christian 365
 Meyer, Peter 176
 Michaux, Henri 370
 Michelangelo 13, 16, 177
 Mitchell, W.J.T. 333
 Moholy-Nagy, Laszlo 220, 345
 Moles, Abraham 233, 377
 Mondrian, Piet 220
 Montaut, Henry de 87
 Moog, Robert 373
 Morin, Edgar 356ff
 Moritz, Karl Philipp 302f
 Mosset, Olivier 289
 Mukarovsky, Jan 31, 95, 109, 141, 151, 163, 258
 Munch, Edvard 309
 Musot, John 373
 Nauman, Bruce 129, 153
 Nay, Ernst Wilhelm 160
 Nekes, Werner 345, 350
 Neumann, John von 60
 Newman, Barnett 153, 183
 Nico 373
 Nietzsche, Friedrich 45, 167, 225
 Nono, Luigi 282
 Novalis 153
 O., Dore 345
 Oldenburg, Claes 280
 Ozenfant, Amadée 329
 Paik, Nam June 26, 325
 Panofsky, Erwin 175, 177, 219, 341, 354
 Parkins, Zeena 373
 Parmentier, Michel 289
 Pasolini, Pier Paolo 363f, 367f
 Pathé, Charles 60
 Peirce, Charles Sanders 367
 Petrarca, Francesco 18
 Piaget, Jean 220, 345
 Picasso, Pablo 229
 Picht, Georg 97, 263, 283
 Pirandello, Luigi 57, 75
 Platon 149, 196, 265
 Pollock, Jackson 275
 Pontormo 16
 Porta, Giambattista della 343
 Posenenske, Charlotte 179, 291, 317
 Pound, Ezra 329
 Praun, Albert 44
 Rauschenberg, Robert 380
 Ray, Man 345
 Reffin Smith, Brian 374
 Rembrandt van Rijn 174, 229
 Rice, Ron 345
 Richter, Gerhard 179, 317
 Richter, Hans 345, 349, 353
 Riegl, Alois 22
 Rodin, Auguste 21, 309
 Rohe, Mies van der 308,
 Rothko, Mark 153
 Rubens, Peter Paul 175
 Runge, Philipp Otto 153
 Ruttmann, Walter 353
 Ryman, Robert 86, 92ff
 Sangallo, Giuliano da 16
 Saussure, Fernand de 30, 366
 Scanner 373
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 153
 Schönberg, Arnold 380
 Schopenhauer, Arthur 155
 Schuffenecker, Claude Emile 156
 Schumacher, Emil 160

PERSONENREGISTER

- Schwarzkopf, General Norman 207
 Searle, John R. 30
 Serra, Luis 260
 Serres, Michel 50
 Settis, Salvatore 220
 Seurat, Georges 230
 Sforza, Ludovico 13
 Shepard, Greg 79
 Signac, Paul 230
 Skrjabin, Alexander 380
 Smith, Jack 345
 Smithson, Robert 285
 Sontag, Susan 273
 Spoerri, Danies 286
 Stein, Gertrude 329
 Stenslie, Stahl 53
 Strauss, Richard 310f
 Sullivan, Louis Henry 122
 Supové, Kathleen 373
 Swift, Jonathan 365
 Szeemann, Harald 94
 Tapies, Antoni 153
 Tasso, Leonardo del 16
 Taylor, Frederick Winslow 230
 Ternes, Bernd 9
 Theremin, Lew 373
 Toroni, Niele 289
 Toscani, Oliviero 271
 Tribolo, Niccolo 16
 Turing, Alan 60
 Turner, William 141
 Varchi, Benedetto 16ff
 Vasari, Giorgio 14, 16, 174, 222
 Vautier, Ben 79
 Venturi, Robert 29
 Vernes, Jules 84, 87
 Vinci, Leonardo da 13ff, 23, 343
 Virilio, Paul 125, 207
 Wagner, Richard 287, 324
 Walker, Aldo 9, 88f, 96, 98, 100f, 297f, 300
 Warburg, Aby 219, 221, 268
 Warhol, Andy 277ff, 311
 Warnke, Martin 131, 209ff, 243
 Watteau, Antoine 141
 Weiner, Lawrence 288, 292f
 Wenders, Wim 253
 Werckmeister, Otto Karl 206f
 Williams, William Carlos 329
 Winckelmann, Johann Joachim 70, 145
 Winkler, Hartmut 66f
 Wittgenstein, Ludwig 27
 Wittkower, Rudolf 220
 Wölfflin, Heinrich 22
 Wols (eig. Alfred Wolfgang Schulze) 160
 Yellow 237

Nachweise / Zur Edition

Die meisten Texte sind als Vorstufen und in ersten definitiven Ausarbeitungen an den nachstehend angegebenen Orten publiziert worden, viele davon allerdings gekürzt – in zuweilen erheblichem Umfang. Die in diesem Buch gedruckten endgültigen Fassungen bieten jedoch nicht einfach einen 'ursprünglichen Text', den wiederherstellen zu wollen die Rezeptionsästhetische Eigendynamik jeder Publikationsgeschichte unterböte. Sie stellen vor allem den integralen Zusammenhang einer von Anfang an auf Vernetzung der Themen, Denkwege und Texte angelegten Argumentation her, die hier erstmals als Gesamtwerk in progress eine durch die Vereinzelung früher nicht greifbare sachliche Kohäsion einsehbar machen. Außerdem sind die Abhandlungen in vielen einzelnen Aspekten und Thematisierungen weiterentwickelt und zur Gänze revidiert sowie überarbeitet worden.

Zu den Kapiteln und den Drucknachweisen ist im einzelnen folgendes anzumerken:

Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien

in: Kunstforum International, Bd. 115/1991, Köln, S. 81–98 (eine gekürzte Fassung erschien in: Klaus Peter Dencker (Hg.): Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, Hamburg 1992, S. 120–133). Dem Aufsatz liegt ein am 7. November 1990 im Rahmen der 'Interface 1' in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) gehaltener Vortrag zugrunde.

'Inszenierte Imagination' – Zu Programmatik, Kontext und Perspektiven einer 'historischen Anthropologie der Medien'

unter dem Titel "Inszenierte Imagination". Zu Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien leicht verändert in:

Hans Ulrich Reck, Wolfgang Müller-Funk (Hg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York 1996, S. 231–244. Der Text ist das Nachwort des genannten Bandes. Ihm liegt wiederum eine Einleitung zum gemeinsam mit Wolfgang Müller-Funk konzipierten, organisierten und moderierten Symposium gleichen Titels zugrunde. Vorträge von Hans Ulrich Reck, Bazon Brock, Karl Clausberg, Thomas Macho, Christina von Braun, Wolfgang Pircher, Herbert Hrachovec, Dara Binbaum, Sigrid Weigel und Dietmar Kamper wurden am 17./18. November 1995 im ORF-Funkhaus-Studio 3 in Wien gehalten.

Bild als Medium – Zeichen der Kunst

in: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 173–209. Dem Aufsatz liegt ein Vortrag zugrunde, der im Rahmen der Tagung "Was ist ein Bild?", veranstaltet vom Einstein Forum Potsdam und dem Institut für Soziologie der FU Berlin, Potsdam, am 22. November 1997 im alten Rathaussaal in Potsdam, gehalten wurde. Der hier abgedruckte Text stellt die integrale, zugleich neu eingerichtete Fassung der Abhandlung dar. Außerdem bietet er – unter dem Titel "Ein Parcours durch einen visuellen Korpus: Kommentare und Expositionen zu einer medio-imaginären 'Bildergalerie'" – erstmals alle zwanzig Abbildungen mit den

ausführlichen Kommentaren dar, die einen ebenso wichtigen wie genuinen Beitrag zum Ganzen darstellen. Im Erstdruck konnten davon, zudem im erläuternden Text gekürzt, nur acht der Bildwerke publiziert werden.

Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze

in: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hg. v. Eleonora Louis / Toni Stooss, Kunsthalle Wien / Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993, S. 49–76. Hier verändert und umgearbeitet.

Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie

in: *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, Hg. v. Karlheinz Lüdeking / Birgit Reck / Lambert Wiesing, München 1994, S. 307–348. Dem Aufsatz liegt ein Vortrag zugrunde, der an der öffentlichen Tagung für Ästhetik ('Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik'), zugleich Gründungskongreß der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 18. bis 20. März 1993, Philosophisches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster gehalten worden ist. Hier verändert und umgearbeitet.

Der Betrachter als Produzent?

Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien

in: Wolfgang Welsch / Christine Pries (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim 1991, S. 129–142. Dem Aufsatz liegt ein am 16. Dezember 1989 im Rahmen des Forschungskolloquiums „Zeit der Ästhetik“ zu und mit Jean-François Lyotard gehaltener Vortrag zugrunde (mit Vorträgen u. a. von Jean-François Lyotard, Wolfgang Welsch, Albrecht Wellmer, Hermann Danuser, Hans Ulrich Reck, Bernhard Taureck, Jean-Pierre Dubost, Josef Früchtl, Jörg Zimmermann, Elisabeth Weber, Walter Reese-Schäfer, Josef Vogl, Birgit Recki, Georg Christoph Tholen); Veranstaltungsorte: Hochschule der Künste / Institut français / Universität Hamburg). Hier verändert und umgearbeitet.

Kunst und neue Technologien. Medientheoretische Reflexionen

in: Akten der 7. Österreichischen Kunsthistorikertagung, Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, hg. v. Götz Pochat, Jahrgang 10, 1/1993, Wien/Graz, S. 74–83 (unverändert ebenfalls erschienen in: *Medien. Kunst. Passagen 4/94*, Wien 1994, S. 31–59). Dem Aufsatz liegt ein auf dem 7. Österreichischen Kunsthistorikertag (Tagungsthema „Kunstgeschichte zwischen Theorie und Praxis“, Graz, 23.–26. September 1993) gehaltener Vortrag zu Grunde. Hier verändert und umgearbeitet.

'Bildende Künste. Eine Mediengeschichte'

eine unter anderem um das Kapitel 5 ('Die selektive Visualisierung der Welt und die Schematisierung des Bildes – Überlegungen zu einer Theorie des visuellen Samplings') gekürzte und an etlichen Stellen veränderte Fassung ist erschienen in: Manfred Faßler / Wulf Halbach (Hg.): *Geschichte der Medien*, München 1998, S. 141–185; einige weder verzichtbare noch alternativ formulierbare Passagen aus den Kapiteln 4 und 6 des gedruckten, hier nachgewiesenen Textes sind weiterentwickelt aus: 'Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie' (ebenfalls abgedruckt in diesem Band; Nachweis s. o.).

Photo-Theorie und Techno-Imagination

in: *Photo-Media*, hg. v. Hans Ulrich Reck, in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, 9/1994, S. 7–17 [zugleich Arbeitsbericht 3 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst]. Dem Aufsatz liegt die Einleitung zu einem im Rahmen meiner Tätigkeit als Vorstand der Lehrkanzel und Professor für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst Wien zusam-

men mit Mathias Fuchs, Gerda Lampalzer und Zelko Wiener organisierten Symposium zugrunde, das am 21. und 22. Oktober 1993 im Heiligenkreuzer-Hof Wien durchgeführt worden ist. Titel des Symposiums: „Photo-Media: Technische Bilder zwischen Rohstoff, Konstruktion, Autonomie, Postproduktion“, mit Vorträgen von Hans Ulrich Reck, Herta Wolf, Siegfried Zielinski, Ulrich Görlich, Carl Aigner, Dörte Eißfeld, Hubertus von Amelnunx und einer Podiumsdiskussion mit den Vortragenden und mit Oswald Oberhuber, Herwig Kempinger, Peter Dressler, Georg Schöllhammer. Hier verändert und umgearbeitet.

Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells

in: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 249–281. Eine für diesen Band auf Einladung der Herausgeber geschriebene erste Fassung erschien erheblich gekürzt, nicht nur bezüglich des Umfangs, sondern auch in Hinsicht auf einige ausgreifende Exkurse (Autorschaftstheorie, Theorien der Massen-, Populär- und Subkultur). Die hier publizierte Fassung stellt nicht nur den integralen Argumentationszusammenhang wieder her, sondern ist in Gänze überarbeitet worden.

Film, Kunst, Kino – Zwischenbilanz zur Topik der kinemato-poetischen Künste sowie Vorschläge zur Sortierung der damit einhergehenden kunstgeschichtlichen Probleme

unter dem Titel 'Film, Kunst, Kino. Die 'Kunst des Films' aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte' in erheblich gekürzter Version erschienen in:

Klaus Krüger, Thomas Hensel, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2005, S. 86–137.

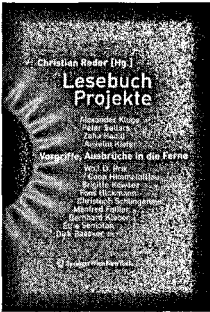
Mythos Medienkunst. Überliefertes und Unerledigtes im Gebiet der bildenden Künste

in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Nr. 626/2001, Berlin/ Stuttgart, Juni 2001, S. 546–552 [erweiterte Fassung in: *Kunstforum International*, Bd. 157/2001, Köln, S. 258–265]. Dem Text liegt ein für das Radio geschriebener Vortragstext zugrunde: 'Mythos Medienkunst. Überliefertes und Unerledigtes im Gebiet der bildenden Künste', gesendet auf SWR 2, Kultur aktuell, 'Aula', 3. Dezember 2000. Eine frei variierte Version desselben wurde unter dem Titel 'Mythos Medienkunst. Künstler und/als Ingenieure heute – einige Chancen und Probleme einer offenen Beziehung' gehalten als Eröffnungsvortrag zur Tagung 'Künstler als Ingenieure? Positionen der 'Medienkunst'', Tagung der Studienstiftung des deutschen Volkes, Physikzentrum Band Honnef, 1. Mai 2001. Eine auf dieser Basis stark ausgeweitete und für eine Buchpublikation ausgearbeitete Abhandlung erschien unter dem Titel 'Mythos Medienkunst' als Band 20 in der von Christian Posthofen herausgegebenen Reihe 'Kunstwissenschaftliche Bibliothek' im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002.

Edition Transfer bei SpringerWienNewYork

Herausgegeben von Christian Reder

Die Edition Transfer ist auf forschende Zugänge ausgerichtet, in denen textliche, essayistische und visuelle Ebenen miteinander korrespondieren, um verschiedene Aspekte von Transfers – zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Disziplinen, Denkbereichen, Kulturen – in analytisch-fragender Weise zu behandeln und mit praktischer Projektarbeit zu verbinden.



Christian Reder (Hg.)

Lesebuch Projekte

Vorgriffe, Ausbrüche in die Ferne

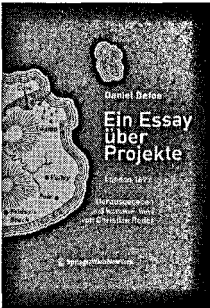
Grafische Konzeption: Werner Korn

2006. 529 Seiten. Zahlr. Abb.

Format: 13,5 x 21 cm

Broschiert **EUR 29,90**, sFr 46,-

ISBN 978-3-211-28587-9. Edition Transfer



Daniel Defoe

Ein Essay über Projekte

London 1697

Herausgegeben und kommentiert
von Christian Reder

Grafische Konzeption: Werner Korn

Überarbeitete Übersetzung

aus dem Englischen: Werner Rapp.

2006. 251 Seiten. Format: 13,5 x 21 cm

Broschiert **EUR 24,95**, sFr 38,50

ISBN 978-3-211-29564-9. Edition Transfer

Projektdenken der Moderne 2006: Die Welt des Handelns und die Wissensproduktion verlagern sich derzeit zunehmend in „communities of projects“, in eine „projektbasierte Polis“. Die programmatische Sprache der digitalen Kulturen ist die der Projekte. In dieser Krise der strukturellen Kopplung zwischen Sozialsystem und Individuum werden befristete Klein-Föderationen – also Projekte – zu dominierenden Mustern. Andererseits sind für den sich selbst organisierenden Kapitalismus Projekte nur eine interessante Alternative unter vielen anderen möglichen Organisationsformen.

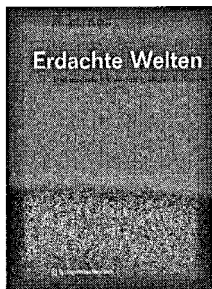
Dazu wird vom Künstlerischen, Gestalterischen, Analytischen her Position bezogen, durch Auskünfte zu Denk- und Arbeitsprozessen.

In seinem 'glänzenden Essay' bietet Christian Reder „nicht weniger als eine faszinierende Geschichte des Denkens in Projekten in der Moderne und in der Frühen Neuzeit. Das Gedankengebäude, das der Autor hier errichtet, kann in seinem Reichtum und der Originalität im Rahmen dieser Rezension nicht erschlossen werden. Deshalb sei dem Leser die gründliche Lektüre hier dringend empfohlen.“

projektMANAGEMENTaktuell, Nürnberg

Edition Transfer bei SpringerWienNewYork

Herausgegeben von Christian Reder



Manfred Faßler

Erdachte Welten

Die mediale Evolution globaler Kulturen

2005. VI, 386 Seiten. 83 Abbildungen.

Format: 16,5 x 24,2 cm

Broschiert etwa **EUR 29,-**, sFr 44,50

ISBN 978-3-211-23826-4. Edition Transfer



Richard Reichensperger

(rire)

Literaturkritik | Kulturkritik

Herausgegeben v. Claus Philipp u. Christiane Zintzen.

Beiträge: Christoph Leitgeb, Elfriede Jelinek, Hermes Phettberg

Grafische Konzeption: Werner Korn

2005. 239 Seiten. Format: 12 x 19,3 cm

Broschiert **EUR 15,-**, sFr 23,-

ISBN 978-3-211-22260-7. Edition Transfer

Medien sind aus unserer Welt nicht wegzudenken. Der Autor vertritt die These, dass Kultur erst durch die mediale Selbstbefähigung des Homo sapiens sapiens möglich wurde. Über viele zehntausend Jahre lernte er, Sinnlichkeit, Interaktivität, Abstraktion, Entwurf aufeinander zu beziehen, Zeichen und Fiktionen, Sprachen und Erzählungen zu erfinden und Materialien ihrer Speicherung und ihres Transportes zu testen. Hierdurch entstand der evolutionär junge Mediensinn. Ihn in seinem Aufbau zu beschreiben und wissenschaftlich fassen zu können wird es ermöglichen, gegenwärtige und zukünftige mediale Vernetzungs- und Globalisierungsprozesse zu verstehen und mit zu gestalten.

„2004 ist Richard Reichensperger, der österreichische Literaturkritiker, nach einem tragischen Unglück verstorben. Dass es jetzt einen Sammelband mit seinen Texten gibt, ist ein Glück und zugleich eine gebündelte Mahnung an alle, die selbstbewusst und nebenhin über die Dinge des Denkens schreiben. Richard Reichenspergers Kritiken und Aufsätze waren voller Wissen. Das hat ihnen ermöglicht, selbst in der Kürze weite gedankliche Strecken zurückzulegen, erhellende Analogien zu finden oder apodiktisch einfach auch Recht zu haben“.

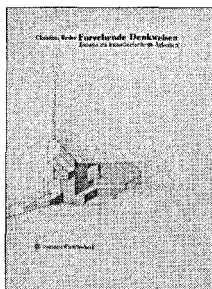
Neue Zürcher Zeitung, Zürich

„Es war gut zu wissen, dass es in meinem Beruf auch Richard Reichensperger gab. Er war einer der Menschen, die nichts geringeres beherrschten als die Quadratur des Kreises: dem Journalismus geben, was des Journalismus ist, ohne der Literatur zu nehmen, was wir von ihr nötig haben. Sein Tod macht mutlos – gegen die Entmutigung hilft die Erinnerung an seine Arbeit.“

Franz Schuh

Edition Transfer bei SpringerWienNewYork

Herausgegeben von Christian Reder



Christian Reder

Forschende Denkweisen

Essays zu künstlerischem Arbeiten

Grafische Konzeption: Walter Pichler
2004. 203 Seiten. 20 großteils farbige Abbildungen.
Format: 16 x 22 cm
Broschiert **EUR 25,-**, sFr 38,50
ISBN 978-3-211-20523-5. Edition Transfer



**Christian Reder,
Elfie Semotan (Hg.)**

Sahara. Text- und Bildessays

Grafische Konzeption: St. Fuhrer u. T. van Duyne
2004. 407 Seiten. Zahlr., großt. farb. Abbildungen.
Format: 20 x 24 cm
Gebunden **EUR 39,95**, sFr 61,50
ISBN 978-3-211-21078-9. Edition Transfer

Edition Transfer

„Der Band enthält 13 Essays, die einen exzellenten Einblick in die künstlerische Produktionswelt zweier Jahrzehnte geben, sie entsiegeln und entschlüsseln eine ganze Generation. Man findet in ihm wunderbar präzise Beobachtungen und Sager von verblüffender Eleganz – etwa wenn Kurt Kocherscheidt während einer Autofahrt auf „Ausbesserungsflächen auf Asphalt“ hinweist, dann vermittelt dieses kräftige und bekräftigende Bild mehr als tausend Worte. Reders Texte verschieben unauffällig die Aufmerksamkeit: hier ein fallen gelassenes Wort, dort eine Fußnote, und schon entsteht ein unerwartetes Bild von der Lage der Dinge.“

Falter, Wien

„Ein wahrer Prachtband ... nicht für Teetischchen sondern ein handfestes Lesebuch. Einmal mehr, wie schon in früheren Projekten Reders, folgt man dabei Fragestellungen des Kultur- und Wissenstransfers. Einmal mehr testet man aus, wie sehr man als Intellektueller oder als Künstler gerade in der Fremde, abseits abgesicherter Strukturen besonders findig und befragungsfreudig wird. Die Sahara, sie steht hier für allgemeinere Unübersichtlichkeiten, die freilich oft einen großen Vorteil haben: Setzt man sich ihnen aus, erweitert sich der Horizont.“

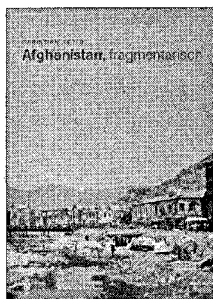
Der Standard, Wien

„Die Wüste lebt in diesem erstaunlichen Buch: Nicht nur als Inspirationsgeberin für eine intensive geistige Landvermessung, sondern auch als Phänomen eigenen Rechts, ein Phänomen, das gleichwohl immer wieder im Stande ist, die Fantasie der Menschen in Bewegung zu versetzen. Ob der Leser es nun als Anregung für eine Reise im Kopf benützt oder als Führer für wirkliche Wüstenfahrten: Das Essaybuch von Reder und Semotan ist so oder so ein Projekt, das mit seinem Reichtum an Perspektiven das Staunen lehrt.“

Wespennest, Wien

Edition Transfer bei SpringerWienNewYork

Herausgegeben von Christian Reder



Christian Reder

Afghanistan, fragmentarisch

Grafische Konzeption: Lo Breier

2004. 204 Seiten. Zahlreiche Abbildungen.

Format: 13,5 x 21 cm

Broschiert **EUR 25,-**, sFr 38,50

ISBN 978-3-211-20428-3. Edition Transfer



**Christian Reder,
Simonetta Ferfaglia (Hg.)**

Transfer Projekt Damaskus

urban orient-ation

2003. 401 Seiten. Zahlr., z. T. farb. Abbildungen.

Format: 20 x 24 cm. Text: deutsch/arabisch

Broschiert **EUR 34,-**, sFr 52,50

ISBN 978-3-211-00460-9. Edition Transfer

Edition Transfer

„Reders Buch steht für Aufklärung über eine weithin unbekannt und lange Zeit in sich verschlossene Weltgegend, die erst mit dem Begriff ‚Taliban‘ traurige Berühmtheit erlangte. Mit den Verhältnissen seit den Achtzigerjahren vertraut, in praktischer Flüchtlingshilfe tätig und mit Wiederaufbauprogrammen betraut, zeichnet der Autor ein penibles Bild, das er zwar für fragmentarisch erklärt, das aber schrittweise all jene hermeneutischen Zirkel der Fremdwahrnehmung durchbricht, um schließlich tatsächlich nach Afghanistan zu führen.“

Falter, Wien

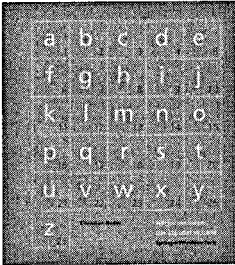
„... Vorstellungen von Orient und Moderne, Urbanität und Migration ... Interviews mit Dichtern, Sängern, Philosophen ... köstliche Begegnungen ... “

Die Zeit, Hamburg

„This project and its outcome have a significant importance at this point in time because they are a concrete proof that it is always possible to have a fruitful dialogue between cultures, to the contrary of what is commonly discussed these days about cultural clashes and confrontation.“

Syria Times, Damaskus

SpringerKunst



Christian Reder

**Wörter und Zahlen.
Das Alphabet als Code**

Grafische Konzeption: Ecke Bonk
2000. VI, 438 Seiten.
Format: 19,1 x 21,1 cm
Broschiert **EUR 38,-**, sFr 58,50
ISBN 978-3-211-83406-0

Auszeichnung als eines der 12 schönsten Bücher Österreichs 2000!

Als Kriminalroman über Buchstaben lesbar, als Parabel über ein Berechnen ebenso. Oder schlicht und einfach als codiertes Wörterbuch, kombiniert mit Essays zur Kulturgeschichte der Schrift.

„Wörter und Zahlen“ behandelt – analog zur Physik – Buchstaben als Elementarteilchen. Schrift wird statistisch betrachtet, ihr Zeichencharakter gewinnt an Kontur. Zahlen können zum Sprechen gebracht, Wortbeziehungen anders gesehen werden. Bei Spinoza, Poe, Freud, Duchamp, Luhmann oder anderen Welterklärungsansätzen aufgespürte de-codierbare Bedeutungsebenen machen, unabhängig von nachweisbaren Absichten, deutlich, was das Alphabetsystem von sich aus durch Impulse, paradoxe Fragen und ironische Kommentare leisten kann.

„Entspannendes Weiterdenken: Das wäre vielleicht ein Schlüsselbegriff für die Denk-Initiative von Christian Reder. Auf die Fakten und Fiktionen, die dieser als Systematiker getarnte Literat im Gefolge der *Wörter und Zahlen* weiterspinnen wird, darf man gespannt sein ... ein ‚Independent Hit‘ ...“

Der Standard, Wien

 **SpringerWienNewYork.**

Ausgewählte Veröffentlichungen
von **Hans Ulrich Reck:**

*Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen
Kulturtheorien*, Würzburg 1991

Zugeschriebene Wirklichkeit.

*Alltagskultur, Design, Kunst, Film und
Werbung im Brennpunkt von
Medientheorie*, Würzburg 1994

Mythos Medienkunst, Köln 2002

Kunst als Medientheorie.

Vom Zeichen zur Handlung, München 2003

Singularität und Sittlichkeit.

*Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer
und medienphilosophischer Perspektive*,
Würzburg 2004

*Audiolectures 01 und 02 zur 'Geschichte
der Künste im medialen Kontext'*
(Köln, 2003 und 2006;

<http://www.khm.de/audiolectures/>)

Index Kreativität (Köln, 2007)

Edition Transfer

herausgegeben von Christian Reder



Alexander Kluge:

Magazin des Glücks

Sebastian Huber | Claus Philipp (Hrsg.)

SpringerWienNewYork 2007

Von vorneherein provokant zum Mitdenken auffordernd, signalisiert Hans Ulrich Reck mit dem Buchtitel für diese Textsammlung zu den *Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur*, daß er auf beweglich bleibende Gründlichkeit aus ist: „Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes“.

Metaphysisch Orientierte werden sich vom Abwesenden angezogen fühlen, ihm geht es jedoch dezidiert um Diesseitiges, um Analytik, die zur Orientierung in Bildwelten, in Medienwelten beiträgt.

„Kunst“, in welcher Eingrenzung auch immer, versteht er als essenzielle Produktivkraft.

Nur würden mit diesem Anspruch ohne derart ausgreifende, Fragen stellende, Thesen formulierende Theoriebildungen bloß Anschauungsobjekte hervorgebracht, die sich wie eh und je mit Staunen begnügen ohne durch kritische Rezeption ihre eigentliche Vollendung und begründbare Akzeptanz zu erreichen.

ISBN 978-3-211-48960-4
springer.at



Edition Transfer