

Selbstverblendung zum Ausdruck, welche von der 'Dialektik der Aufklärung', also vom Zwang zu radikaler Selbstaufklärung, bisher überhaupt keine Notiz genommen hat. Die Rede von den sozialen Bedeutungskonstrukten, die angeblich bestimmend bis ins Innerste von realer Natur reichen, ist nur möglich durch einen intensivierten und ausgeblendeten Trotz, gegen alle Kränkungen des Subjekts genau dieses als omnipotent nochmals auszuzeichnen. Solche Behauptungen reden also nicht über Natur, sondern belegen einzig den unstillbaren Souveränitätsbedarf und einen Hang zu paradox gesetzter, nämlich absichtsvoll unbewußt bleibender Selbstverblendung menschlicher Wesensempfindungen.

Prinzipieller Entwurf des 'Künstlichen' und des 'Natürlichen'

Es ist nicht der Humanismus, der vor den Ambivalenzen schützt, es ist die Imagination, welche zum Durchlaufen ihrer Schimären und Phantome zwingt. Und es ist ebenso die naturgeschichtlich gegründete Hominisierung, zu welcher im Falle des Menschen und seiner so weitreichenden utopischen und poetischen Entwürfe das Artifizielle wie das dann bezeichnend 'Natürliche', also intentionale Entwürfe gehören. Ich setze demnach, grundlegend wie methodisch, vorab und voraus, daß es hier keinerlei mögliches Plädoyer für ein biologisches Wesen im Namen der Natur, aber auch keinerlei Souveränitäts-Selbstverblendungen im Namen einer überdehnten kulturellen Idealität geben kann.

Alles ist dem skeptischen Verdacht seiner undurchschauten Uneigentlichkeit zu unterziehen. Alles ist kritisch zu betrachten im Hinblick auf ein Verkennen des Artifizialen, das nicht nur 'von Natur aus' bestimmend wirkt, sondern stets auch inmitten und innerhalb seiner poetischen, imaginativen, konstruktiven Symbolisierungen und Vergegenwärtigungsprozesse, also dem Konstruieren von Geschichte als 'Sinnggebung des Sinnlosen', um eine altertümlich, aber genau wirkende Formel von Theodor Lessing aufzugreifen. Das gilt genau dann, wenn man den Menschen im Sinne des Humanismus für ein Konstrukt hält, das einzig um der nach Innen wirkenden Verpflichtungen auf ein Regulativ des 'als-ob' aufrechterhalten wird, der praktischen Vernunft als Organon von Pflichtethik, eine Formulierung im Anschluß an Kant brauchend, die ja schon zeigt, daß das Wirkliche am Konstrukt des Humanen die es bindend leitende Fiktion, eben das Ausrichten all seiner Handlungen auf ein 'als-ob' ist. Gewiß: man mag das für ein wertvolles Konstrukt halten, und ich tue das auch, aber das Konstrukt spricht nur appellativ und transformativ zu einem Wesentlichen des Menschen und keineswegs als vorgeseztes Faktum einer zugeschriebenen Empirie, die, zum Beispiel in der historisch bezeichnend späten Dekretierung der Menschenrechte deren 'als-ob' so behandelt, als ob es gar keines Nachweises bedürfte, daß sie nicht nur normativ wirken sollen, sondern auch empirisch-faktisch, und zwar kraft schierer Geburtlichkeit der menschlichen Individuen, gegeben sind.

Wir leben längst in der Phase einer technisch fortgeschrittenen Mediatisierung nicht nur des Menschenbildes, sondern auch der Menschen. Daß hierfür Bilder wirksam bleiben und demnach stetige Voraussetzung sind, kennzeichnet den massenmedialen Bilderkult entgegen aller Bilderfeindlichkeit der Gegenwartsphilosophie und ihres als Reaktion auf den zweiten Weltkrieg plausibel durch Ortega y Gasset gesetzten Ausgangspunktes im 'Verschwinden des Menschen aus der Kunst'. Nicht nur Dekonstruktivismus und einige Unterströme postmodernen Philosophierens tendieren dementsprechend vehement dazu, Bilder vom Menschen pauschal als obsolet zu denunzieren: Die bildenden Künste und die gewaltig einwirkenden televisuellen Massenmedien, akut verschärft zu exponierten Ritualen der Gesellschaft des Spektakels, tun dies ebenfalls. Es geht ihnen nur noch um selbstreferentielle Zeichen und um Masken. Die politische Initiierung und mediale Vermittlung der laufenden Euphorie eines angeblich neuen Menschenbildes spielt vorrangig im Register der visuellen Persuasion und Rhetorik. Diese bilden die Kehrseite einer aktuell verschärften Bildkontrolle und eines jüngst wieder zunehmenden Ikonoklasmus.

Menschenbild und Sichtbarkeit: Sichtbar machen und das Bild als verbindliche, universale Sprache

Entschiedene Allianzen zwischen Künsten, Massenmedien und neuen Technologien haben teil an einer Ikonophilie/ Bildersüchtigkeit (im Unterschied zur kunstgeschichtlich bedeutsamen Ikonodolie, welche Bildverehrung beschreibt), die bis in die letzten Zellen des Körpers hinein eine normative und überaus gewalttätige Bilderpolitik im Namen der individuellen Freiheit betreiben. 'Bis in die letzten Zellen des Körpers' hinein ein Bild des Eigenen formen, das ist nicht als eine utopische Chance zu verstehen, sondern als eine unerbittliche, überwachte und stetig sanktionierte Pflicht: Gesund sein, schön sein, glücklich sein, erfolgreich sein — die Verwirklichung der Utopien vom guten Leben als Zwangsdiktat. Wer ihnen nicht folgt, ist nicht nur selber schuld und Schmiel seines Unglücks, sondern belegt eine bösertige und verwerfliche Gesinnung in einer Weise, die ihm zunehmend das Recht zu existieren bestreitet. Bisherige pathologisierende Metaphern — trotz der bitteren Analysen eines Pier Paolo Pasolini zu einer Konsumgesellschaft, die den anthropologischen Genozid des zweiten Weltkriegs auf ihre, paradox 'in friedlicher Art mörderische' Weise vollendet; und trotz der kennzeichnenden Verbreitung von Anorexie und Bulimie — kommen solchen Verkehrungen nicht mehr bei. Es scheint, daß wir, trotz allem, die Künste brauchen, weil sie die einzigen Kräfte sind, wenn sie es denn wirklich sein können, die solche Paradoxien zu verlebendigen, zu inszenieren, darzustellen und zu phrasieren vermögen.

Die Universalsprachlichkeit des Bildhaften ist keineswegs eine Degenerationsstufe von Hochkultur, ein Zersetzungsprozess oder gar eine plebejische Absetzung vom Ideal hermeneutischer Schriftgelehrtheit. Sie ist vielmehr immer das genuine Projekt der Neuzeit gewesen, welche Schriftkultur als Partialekultur, also national borniert und nicht global vermittelbar angesehen hat. Nicht die schriftsprachlich-reflexive Literalität ist das globale Übertragungsmedium von transnational und transkulturell austauschbaren und modellierbaren Erfahrungen oder Ansichten zur Welt, sondern die Darstellungstechnik der Zentralperspektive und demnach eine naturalistische Illusionierung des Bildes als eines scheinhaft Natürlichen, das, ebenso 'natürlich', sich bei genauer Betrachtung als ein kulturell eingeübtes Quasi-Natürliches entpuppt.

Anspruch jedenfalls war, man könne die neuen Formen des Wissens ohne Umweg über die sprachlich diversen, partialen, differenten Encodierungen (Nationalsprachen, Ideolekte, Dialekte) als standardisierte — im Zeitalter des formalistischen ausbildungspolitischen Vergleichungswahns unserer Gegenwart würde man sagen: mobil anrechenbare — Erfahrungsübertragungsmodelle verzeichnen. Das Visuelle wollte demnach zum Medium der sichtbar werdenden Erfahrung einer sichtbar werdenden und im Sichtbaren sich geheimnislos darstellenden Welt werden. Das Bild ist das globale, universale Medium und die Zentralperspektive der frühen Renaissance der global erfolgreiche Exportschlager für eine nach innen gleichgeformte, 'humanisierte' Menschenwelt. Hierin und gerade nicht in der weltbürgerlichen Literarizität, wie uns eine spätere, bereits bis ins Mark pädagogisierte Auffassung weismachen will, gründet die Auffassung vom Bild als einer Registratur von Wissenszusammenhängen.

Es ist also die Reproduktionsmöglichkeit des Visuellen immer schon das gewesen, was das universale Anschauungsbild der europäischen Neuzeit und wenig später auch, über das Weltkunstsystem, des gesamten Globus ausmacht (und nicht nur die reichhaltigen Illustrationen wissenschaftlicher Erkenntnisse, die mit dem frühen Buchdruck zu zirkulieren begannen). Von hier aus erweist sich jede Trennung zwischen einem eigentlichen oder wahren und einem serialisierten Reproduktionsbild als eine haltlose und hilflose Illusion, die sich im übrigen auch nicht auf das Bild als solches bezieht, sondern auf bestimmte Persönlichkeitswerte, die im Bild als Äquivalent einer als richtig oder gar wahr encodierten Rezeption zum Ausdruck kommt.

In der modernen Kunst wird immer wieder auf typische Weise ein altes Modell von Selbstgewißheit kritisiert, zuweilen auch destruiert: die Auffassung, daß das 'sehende Auge' den Sehenden über die Wahrheit der Welt in Kenntnis setzt, ihm eine klare Sicht verschafft. Einige bekannte Denkfiguren aus der Geschichte dieses Modells sind: Platons Bild der Wahrheit: vor das Auge der Seele treten; die klare und deutlichen Einsichten René Descartes, die Lichtmetaphorik

der Aufklärung. In der Zuspitzung von Martin Jay: "Sehen als Modell der Wahrheit wie auch als Quelle von Irrtümern".¹ Die Bildung wahrheitsfähiger Augenzeugenschaft ist die wesentliche geistige Grundlage und bleibende Referenz — positiv oder negativ — der späteren technischen Bildproduktionsmedien, auch wenn der Blick in viele Gesten (weiche, zärtliche, grausame) und Inszenierungs-Ordnungen sich differenzieren kann.

Wie auch immer sie diagnostiziert und akzentuiert wird: Die aktuell deutlich empfundene Krise des Sichtbaren und der Beobachtung sind nicht nur Anzeichen für eine Krise der Selbstbeobachtung in der Kunst, sondern bezeichnen auch deren Chance, die mittels Ausgriffen auf den Betrachter nicht selten um eine weitgehende Aufladung der digitalen Technologien mit Versprechungen einer Überwindung des Körperlichen bemüht sind. Die globale Durchsetzung komplexer Medien-Environments (Medienverbund, integrierte Systeme, programmierte elektronische Landschaften vom Tourismus bis zur Architektur) vollzieht sich heute ebenfalls unter einem verschärften Diktat des Sichtbarmachens und damit unter der Herrschaft der Regeln einer formalen, formalisierenden wie formatierenden Sichtbarkeit. Das betrifft aber auch, worauf noch einzugehen sein wird, die Wissenschaften, besonders die vom Gehirn, überhaupt eine dem Krieg gegen den Tod um jeden Preis verschriebene Medizin mitsamt ihren Erkenntnis- und Handlungsapparaturen.

Das Subjekt ist selbst Stoff der Beschreibung durch den Blick, der es konstituiert. Blick und Auge sind antinomisch und komplementär zugleich. Der Blick löst das sehende Auge des Betrachters zusammen mit der Illusion des Subjekts auf und setzt an dessen Stelle die Schrift/ Spur/ Einschreibung des Begehrens, durch welches das Subjekt immer nur wird, was es zugleich durchstreicht, gefährdet, auflöst. Das Subjekt kann nicht mehr kohärent sein und auch der Blick stiftet keine Ganzheit mehr. Vielmehr ist die Kohärenz eine Bewegung, die innerhalb der Spur des das Begehren setzenden, die Subjektinstanz zersetzenden Blicks verläuft, sich 'an seine Fersen heftet'. Die Wahrnehmung des Blicks verrät das Dazwischen, das die Fragmente des Subjekts verbindet. Diese Bewegung der Verbindung ist eine zeitgemäße Form von Kohärenz — sukzessiv und in einem Geflecht von Aspekten realisiert.

Auch der Betrachterstandpunkt wird in den virtuellen Raum integriert, womit sich die Beobachtung auf eine höhere Ordnungstufe verschiebt und zugleich der Druck der Sichtbarkeit weiter erhöht wird. In dem Maße, wie solche Beobachtungssteigerung realisiert wird, werden die Bilder aktiv, machtvoll, 'intelligent'. Aus dieser Selbstermächtigung der Bilder geht eine Kritik der Wirklichkeit hervor, keineswegs nur eine Krise ihrer Repräsentation. "Die Bilder, so scheint

¹ Martin Jay, Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und Herrschaft des Auges, in: Leviathan, 1/ 95, S. 42.

es, werden 'intelligent'. Gestern haben wir sie noch betrachtet, heute betrachten sie uns bereits. In einer interaktiven Relation, in der keineswegs klar ist, ob wir noch das Privileg der Initiative und der Kreativität besitzen, testen sie unsere Fähigkeiten, Antworten zu geben. Die Bilder fordern ihre eigene Identität und kämpfen um ihre Autonomie." ² Sichtbarkeit wird gesteigert in einer medialen Welt, die neue Beobachtungsfähigkeiten erzwingt und ermöglicht.

Ein Verdacht gegen einen zu weit gehenden 'Polytheismus der Schönheit' und eine Rehabilitation der poetischen Funktion

Die permanente, viel beklagte und lauthals betrauerte Verabschiedung des Menschen in oder aus den Künsten des 20. Jahrhunderts zwingt zur ikonischen Reformulierung/ bildnerischen Neuschöpfung der Ansicht desjenigen, was da verabschiedet werden soll. Es bleibt also mittelfristig niemals der Abschied bestimmend, sondern immer die Dezentrierung der bisherigen Ansichten und die Ausweitung der Möglichkeiten (mitsamt ihrer stofflichen Grundierungen, also von Form wie Material), im präzisen Moment des Gegenwärtigen für die Ansicht vom Menschen zeitgemäße Bilder zu finden und zu erfinden. Es bleibt deshalb eine permanente Provokation und keine finale Diagnose, was in seinem bisher letzten Buch 'Die Geschichte der Schönheit' Umberto Eco zu dessen Ausklang schreibt: Daß der dramatische Kampf um das authentischen Bild vom Menschen sich zwischen den Sphären der Schönheit der Provokation und der Schönheit des Konsums abspiele.

Wenn Eco meint, man könne künftig das von den Massenmedien des 20. Jahrhunderts verbreitete ästhetische Ideal nicht mehr identifizieren, dann kann es durchaus sein, daß solche dekretierte Verunklärung ein bloß reaktiv motiviertes Epiphänomen der unverarbeiteten Bildersüchtigkeit einer Lebenswelt darstellt, welcher gegenüber sich der Semiotiker als ein raffinierter Zeichenjongleur mit seinem theoretischen Instrumentarium entfremdet hat. Immerhin nämlich kapituliert Eco explizit vor der 'Orgie der Toleranz' und einem 'toten Synkretismus', einem unaufhaltsamen, absolut werdenden gegenwärtigen 'Polytheismus der Schönheit'. Dieser letzte Ausdruck läßt aufhorchen. Ist doch nämlich seit den Tagen Hölderlins, Schellings und des frühen Hegels, ausdrücklich im später so genannten 'ersten Systementwurf des deutschen Idealismus' gerade der 'Polytheismus des Herzens und der Einbildungskraft' im Unterschied zum Monotheismus des Verstandes für die Künste, aber auch insgesamt die Sphäre der Symbole entscheidend. Das mithin war eine überaus präzise Utopie, die weniger mit der auch danach noch vielbeschworenen neuen Mythologie der erlösenden Kunst und Poesie mitsamt

² Fred Forest: Die Ästhetik der Kommunikation. Thematisierung der Raum-Zeit oder der Kommunikation als einer schönen Kunst, in: Florian Rötzer (Hrsg.), Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt 1991, S. 326.

ihren diversen und historisch variablen, immer aber äußerst bilderreichen Verschwisterungen mit einem pädagogisch befreiten Volk verbunden ist, als vielmehr mit einer radikalen Auffassung von Modernität.

Die unverfügbare Geltung der Menschenrechte, also die zivilisatorische Vereinheitlichung von nicht-berührbaren Grundgeboten einer weltumspannenden Vernunft und Ethik hat in der früh-jakobinischen Auffassung der bürgerlichen Utopie einherzugehen gerade nicht mit dem, was die modernistischen Gestalter als typisch 'modern' sich ausdachten, sondern eher schon mit einer postmodernen Vielgliedrigkeit der Künste, Poetiken, Symbolisierungen, also einer Fülle diverser Systeme und Encodierungen, die eben gerade dem von Umberto Eco, dem früheren fröhlichen Lobredner eines vielgestaltigen postmodernen Manierismus, nun so bezeichneten 'hemmunglosen Polytheismus' frönen sollten — zu Nutz und Frommen nicht nur eines heterogen gefeierten Reichtums der Welt, sondern auch einer zivilisatorischen Moderne, die nicht 'geschlossen' unidoktrinal und monolithisch ist, sondern agil und polymorph. Daß nun im Reich der ikonophil und massenkulturell geformten Schönheit Umberto Eco den ästhetischen Polytheismus als Verwerfung verdammt, belegt die Ermattung nicht nur der Postmoderne, sondern auch einer Moderne, die immer noch betrauert, daß sie bis heute die Diversität der Kulturen in der technisierten Massenmediengesellschaft nicht nach ihrem normativen, hochkulturellen Bild zu formen vermochte.

Das eine ist auf das andere nicht reduzierbar und moderne Zivilisation will beides: Unhintergebarkeit der minimalen Grundlegungen einer Weltzivilisation und ästhetisch widerspruchsvolle Diversität der Künste, Symbole, Ausgestaltungen der Lebenswelt. Wo beides durcheinander gerät, wie nun auch bei Eco, dort liegt die Forderung nach einer Einheit wahrer und gehobener Kunst, also einer doktrinären Ästhetik ebenso nahe wie ganz andere schlimme Substitutionen.

Als zugespitztes, aber kleineswegs aus der Luft gegriffenes Beispiel: Wenn man die zivilisatorisch niemals begründbare Barbarei der Todesstrafe vermeiden will, dann kann das nur im Namen des Monotheismus des Verstandes, aber keines Polytheismus kultureller Authentizitäten oder gar einer Koexistenz pluraler Kulturmodelle geschehen. Kulturen wären hier nämlich nur revanchistische Umkehrungen von Zivilisationsforderungen, also ästhetisch verbrämte Kampfmittel in antizivilisatorischen Kulturkämpfen, für die intern gelten müsse, was unter Bedingungen zivilisatorischer Verallgemeinerbarkeit eben nicht gelten kann: Daß jede Kultur ihre Feinde nach ihrem Gusto abschlachtet und gegen diese Weisen (kulturell nobilitierter Diversität) keine Einwände erfolgen dürften, weil das Sache der jeweiligen Kultur und nur dieser sei, die eben das je Eigene für das universal Authentische und Maßgebliche halten dürfe, ja, unter

Bedingungen der internen Logik, geradezu müsse.

Polytheismus ist aber just, was kulturellen Ausdruck an Selbstrelativierung der eigenen kulturellen Ansprüche bindet. Und dies auch wenn die global generalisierte Utopie der modernen Zivilisation aus einer kulturellen Fiktion hervorgegangen ist und aus einem imperialistischen und gewalttätig durchgeführten Kampf, jedoch keineswegs aus der Kraft des Arguments oder der akzeptierten Eleganz einer regulativen Formel oder eines heuristischen Prinzips, was gewiß nicht nur argumentative, sondern geradezu paradoxe Probleme mit sich bringt. Auch die Zivilisation ist aus dem Kriegsprinzip der Kultur oder einer Barbarei hervorgegangen, woran man ermessen und sich verdeutlichen mag, weshalb Genesis und Geltung niemals aufeinander reduziert werden können.

Der Polytheismus fragmentarisch zerfallender Schönheitsvorstellungen und -konzepte jedenfalls bezeichnet die Sphäre einer symbolischen Freiheit, die als eine besondere über Möglichkeiten der Freiheit verfügt, die andere Sphären der modernen Gesellschaft gerade nicht zulassen wollen oder können. Die Denunzierung einer Unübersichtlichkeit setzt ja meistens darauf, diejenige Unordnung abzuwehren, welche der theoretisch prä-selektive Blick überhaupt erst als Objektiv einer dann vehement erfolgenden Abgrenzung vorgesetzt hat. Es handelt sich also um eine nominell, begrifflich, ontologisch oder konzeptuell unterstellte, aber keineswegs um eine faktisch offensichtliche Empirie.

Einige Aspekte einer Kunstgeschichte des Portraits und das Bild als Medium

Die visuelle Konstruktion des Subjekts überschreibt Subjektivität im weitesten Sinne dem Syndrom des Spiegels, der Spiegelungen, des Sichtbarmachens. In der wohl revolutionärsten und deutlichsten Veränderung in der Geschichte der europäischen Malerei vom Mittelalter zur Neuzeit wird das schlagend deutlich: am Portrait, am Gesicht, am Individuum. Nichts steht in größerer Spannung und weiterem Abstand zueinander als das mittelalterliche Schema der theophanen, semiotisch auf Jenseitiges verweisenden Gestalt und des konkreten, lebendigen Antlitzes neuzeitlicher Individuen. Im Gesicht selber wird das Sichtbarwerden des lebendig Konkreten, in seiner wahrheitsfähigen Gestalt am Modell des konstruierend Sichtbarwerdens zu einer überwältigenden und neuen Einheit gebracht. Die konkrete Lebendigkeit eines ikonisch genau beschriebenen, ja singulären Antlitzes geht eine intime Beziehung ein mit dem zentralperspektivischen Konstruktionsapparat, der solches möglich macht. Und in dieser Weise eines idealiter auf der ganzen Welt gleichen Konstruierens des (Abbildens oder Repräsentierens des) Realen erblickten die frühneuzeitlichen Humanisten die allen verständliche, sie verbindende neue Weltsprache.

Zur angestrebten 'lingua franca' des Bildes gehört natürlich auch die Erfindung des Portraits, das in Gestalt der Gemälde nicht nur eine kunsthistorische Invention des Individuums geworden ist, sondern in der Entfaltung seiner Persönlichkeitsmerkmale auch die beispielhaften Encodierungsattribute von 'Person' überhaupt sichtbar gemacht hat. Man kann am Prozeß des 'welthistorisch werdenden Individuums' diese künstlerische Ansichtigkeitsermöglichung als eine bestimmende Semio-Technik attributiver Zergliederung und Re-Synthetisierung nicht hoch genug veranschlagen.³ Mit Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Petrus Christus und anderen beginnt ein bis heute produktiv unabschließbares, jede Epoche zu einer Eigenständigkeit in Formulierung und Reformulierung des Themas zwingendes Projekt: Ein konkretes Bild zu schaffen für das Singuläre, Einzigartige und Unvergleichliche des menschlichen Wesens, das inkorporiert wird als Individuum und nicht als Gattungswesen.

Man greift nicht zu weit, wenn man sagt, daß die sozialpolitische Bewertung des Individuums als eines je Einzigartigen von den Leistungen und Errungenschaften dieser Portrait-Kunst beeinflusst ist, die das Allgemeine des Menschen in der Differenz des Singulären als das für alle gültige je aktual und aspektual, aber nicht substanziell Unterschiedene medial ausgeformt hat.

Das Bild als ein Medium, für welches die Erfindung des Portraits eine wesentliche Rolle gespielt hat, ist deshalb nicht einfach eine irgendwie konventionalisierte Darstellung, sondern ein Medium, das dem Leib selber, erwartungsvoll, bedeutsam, eingeschrieben worden ist. Und so wird es bis heute wahrgenommen. Das Bild gehört zu einer Sphäre, die ebenso delikat wie signifikant sein soll, also Risiken der Verfehlung und Vermessenheit, Verwerfung und Illegitimität enthält. So erweist sich die Kunstgeschichte des Portraits immer auch als eine Dimension der in ihr beschriebenen Kunst, nämlich als ein Diskurs der Wertungen und Wahrnehmungen, Inszenierungen und Rezeption der Werte, die im singulären Portrait als weltgeschichtliche Signatur des unverwechselbar Individuellen zum Vorschein kommen.

Das Menschenbild, wie es von Piero dell Francesca, dann aber besonders Raffael, Tizian, Sofonisba Anguissola und Hans Holbein d. J. über die großen Portraitisten des emanzipierten bürgerlichen Zeitalters — Angelika Kaufmann, Delacroix, Renoir, Manet, Degas, Menzel, Liebermann — bis zu den Erweiterungen und Transformationen eines Lovis Corinth, Alberto Giacometti oder Francis Bacon erarbeitet worden ist und zum Ausdruck kommt, ist eben eines,

³ Vgl. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927; Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München, 1985; zum allgemeinen Hintergrund: Norbert Elias, *Individuum und Gesellschaft*, Frankfurt 1987.

das die Kunst insgesamt, über die Sphäre des Symbolischen hinaus, zu einem korrespondierenden Medium sozialer Inszenierungen werden läßt. Der Bezug zwischen Gesellschaft und Kunst taucht innerhalb der Gemälde bewußt und in Szene gesetzt auf. Das wird an den großen Erneuerern oder Verweigerern jeweiliger geltender Konventionen (später genau deshalb und gleichermaßen neuen Kanonikern, wenigstens zuweilen) besonders deutlich: Von Francisco de Goya über George Grosz und John Heartfield, Otto Dix und Max Beckmann, bis Antonin Artaud, aber auch bis Andy Warhol, Valie Export, Cindy Sherman, Marina Abramovic, Gina Pane und, beispielsweise Miriam Cahn, zieht sich eine Linie, die nicht nur die ungebrochene Aktualität einer Gattung 'Portrait' belegt und die nicht nur die Möglichkeiten je zeitgeschichtlich zugespitzter Aktualisierungen, Restrukturierungen und Revolutionierungen des Genres bekräftigt, sondern die auch zeigt, daß diese jederzeit verstärkbare akute Diversität vorrangig von den strukturellen Kontinuitäten eines Mediums ermöglicht wird, in dessen Struktur eben gerade in immer problematisch bleibender Weise eine Abstraktionsgewalt von allem spezifisch Gegenständlichen bestimmend eingeschrieben ist.

Es handelt sich bei solcher 'Einschreibung in den Leib' keineswegs um eine Versprachlichung des Körpers oder seines visuell repräsentierenden Mediums. Auch zielte man erheblich zu kurz, wenn man unter 'Diskurs' 'Hermeneutik' oder sprachliche 'Aneignung' verstünde. Vielmehr sind die Bilder selber ein Diskurs und dieser spielt ganz in der elaborierten Zeichensprache des Visuellen. Daß das gestützt wird durch entsprechend verallgemeinerte, 'kultivierte Reaktionen' auf Bilder, einen bestimmten Habitus und einen bestimmten Code der Beschreibung dieser appellativen wie rezipierten Werte, versteht sich von alleine, ändert aber nichts an der diskursiven wie leiblichen Organisationskraft just des Portraits oder seiner Bilder vom Individuellen.

Zu diesem Dispositiv — sowohl des Bildes als des Mediums größter Genauigkeit in der visuellen 'Wiedergabe' oder Anverwandlung eines individuellen Gegenstandes, wie auch der damit möglichen Auszeichnung/ Habitualisierung einer global erfolgreichen Darstellungstechnik, nämlich der 'optisch/ geometrisch konstruierenden' Zentralperspektivität — gehört aber kulturgeschichtlich oder ikonologisch auch ein spezifisches Organisationsmodell visueller Identifikation, das natürlich eine symbolische Struktur von Gewalt oder ein entschiedenes Gewaltverhältnis impliziert, eine bestimmte 'desensibilisierende und abstraktive' Distanzierung zwischen Subjekt und Objekt ermöglicht und die Objekte indifferent als Effekte ihrer technischen visuellen Darstellbarkeit (und nicht in ihrer intrinsischen ontologischen Dignität) behandelt. Es handelt sich hier um das Dispositiv des aus allgemeinen strukturellen (und nicht nur aus moralischen, also vom einzelnen Gegenstand abhängigen) Gründen so zu nennenden Allmacht des Blicks und Indifferenzialisierung der Gegenstände durch diesen und in diesem.

Damit ist ein Paradox bezeichnet: Gerade das Medium, das sich der Utopie des Singulären verschrieben hat, eben dem konkreten Einzelnen in seiner individuellen Physiognomik und Würde, ist auch eines, dessen positive Leistungen und Werte von der gewalttätigen Struktur einer Abstraktion vom Gegenstand, nämlich Anwendung von Konstruktionsroutine geprägt ist, welche das Singuläre zum Allgemeinen und den Gegenstand zum Epiphänomen seiner medialen Verzeichnung macht.

Die weltgeschichtliche Leistung des Individuums als Bezugsmöglichkeit auf seine Darstellung im Rahmen der kunsttheoretisch gebildeten Werte von 'Person' mündet in die Utopie des Singulären als eines Appells an Subjekt oder Subjektivität. Aber diese Kategorie ist eine sozial konstruierte. 'Subjekt' ist eine normengeleitete Zuschreibung, nichts Empirisches, Vorfindliches. Und wohl eben deshalb ist eine je zeitgeschichtlich zugespitzte Darstellung von 'Person', 'Mensch' oder 'Subjekt' nicht nur eine künstlerische Herausforderung, sondern auch eine im genannten Dispositiv gründende mediale Möglichkeit.

Bemerkenswerte zeitgeschichtliche Beispielgebung und damit Erneuerung der Gattung 'Portrait': 'Shooter' von Beate Geissler und Oliver Sann (2000/ 2001) und eine Betrachtung zur Diskussion um 'mediale Gewalt'

Bevor auf einige der Aspekte der Zuschreibungskategorie des Subjekts oder des 'Subjektiven' eingegangen wird, sei eine zeitgeschichtlich bedeutsame künstlerische Erneuerung des Genres des Portraits als eine beispielgebende Leistung herausgehoben: 'Shooter' von Beate Geissler und Oliver Sann, bestehend in einer Serie von Farbfotografien und einem Videoband, das dieselbe Reihe von Menschen, nun aber im Ablauf mimischen Regungen oder Veränderungen, zeigt, die sich einer Standkamera als minimal verschobener, zuweilen akut verkrampfter Gesichtsausdruck in rätselhaft wirkender, ebenso markanter wie unscheinbarer Weise darbietet. Es handelt sich im Projekt von 'Shooter' wie in den Portraitbildern als dessen Resultaten um einen wahrhaften und vitalen Beleg für eine zeitgemäße künstlerische Transformation des Menschen in sein Bild und die Möglichkeiten von dessen künstlerischer Ausweitung und Erneuerung.

Dabei geht es nicht um neue Medien der Darstellung. Auch an diesem Beispiel erweist sich bezüglich der künstlerischen Bedeutung die Medienfrage auf der technischen oder physikalischen Ebene als vollkommen belanglos. Entscheidener und entscheidend ist die mediale Gegenwärtigkeit auf der thematischen oder gegenständlichen Ebene greifbar. 'Shooter' zeigt Menschen bei einem in Gruppengemeinsamkeit organisierten Computer-Kampfspiel. Die zu einem lokalen Netzwerk verschalteten Computer ermöglichen eine Gruppenkonkurrenz und sind, zwecks Durchführung der vehement beabsichtigten und gewollten Kampfspiele mit einer

sogenannten '3 D Ego Shooter Software' ausgestattet. Es handelt sich also um strategische Überlebensspiele, die ein umstandsloses, serienweises und schnelles Töten von überraschend auftauchenden Feinden erfordern, dies aber auch ermöglichen.

Diese Spiele sind nach dem wegen seines exzessiven Zuschnitts noch gut in Erinnerung gebliebenen Massakers in Erfurt nicht nur in massiven Mißkredit geraten, sondern haben zu einer leider nur konjunkturrell angeheizten und äußerst selektiven Debatte um die Gewalttätigkeit und Verführungskraft solcher Spiele geführt. Es ist in diesen Diskussionen nie der wirkliche dispositionale Hintergrund der doch alles entscheidenden visuellen dynamischen Struktur erörtert worden. Offenkundig handelt es sich nämlich bei den Ego-Shooter-Video-Computer-Kampf-Tötungs-Spielen ebenfalls, wie bei den bedeutendsten Meisterwerken der hohen Kunst, um Visualisierungen auf der Basis der hochkulturell über alle Maßen gelobten und ausgezeichneten zentralperspektivischen Matrix.

Was jeweils aspektual und kasuistisch zulässig oder nicht zulässig sein oder als solches (Objekt im Bild oder Bild des Objektes) gewertet werden soll, braucht uns hier nicht zu kümmern, stellt doch jede kasuistische Erörterung implizite und automatisch in Abrede, daß die Gewalt in der Struktur der visuellen Illusionmaschine und einer systematisch erwirkten, kulturell eingeübten Täuschung als solcher besteht (die allenfalls ihre Vortäuschung dissimuliert, aber dieses Problem ist strafrechtlich generalisierbar weit über solche Spiele und die Frage hinaus, wieweit sie gewalttätige Handlungen vorbereiten für den Fall, daß der Joy-Stick durch die wirkliche Pump-Gun ersetzt wird). Entscheidend ist, daß die visuelle Matrix, welche solche mittlerweile inkriminierten oder zumindest diskriminierten Computer-Spiele ermöglicht, genau diejenige ist, die dem Medium des individuellen Portraits, der Utopie des Singulären ebenfalls zugrunde liegt.

Gewiß: Wenn die einzelne Leistung oder Absicht entscheidend ist, dann ist das auch diejenige Konstruktion am und im Subjekt, die das virtuelle Computerspiel von der realen, illegitimen und illegalen Tötung unterscheidet (es gibt ja andere, legalisierte Formen der Tötung: militärisch angeordnete beispielsweise; aber seit Abu Ghraib sind angeblich auch dort die virtuellen Quäl- und Tötungsszenarien ebenso wenig für die Exzesse der Basis verantwortlich wie die jederzeit ihre Gewalt durchsetzende Befehlshierarchie des gesamten Apparates). Die visuelle, zentralperspektivisch errechnete und in Illusionen von großer Täuschungskraft dargebotene Organisation von Algorithmen, also die in Bildern und als Bildsequenz gefaßte Szene der Computer-Tötungsspiele markiert einen Triumph des Mediums 'Zentralperspektive', stellt aber zugleich nur die bewährte konventionelle Kontinuierung der visuellen Szenographie auf dessen Basis dar.

Daß Geissler und Sann für 'Shooter' diese Struktur nutzen, bewirkt einen doppelten Effekt für die paradoxe Erfahrung der Bilder und den Vorgang ihrer ambivalenten Erörterung. Zum einen erkennt man, daß ihre Portraits wirkliche und großartige zeitgenössische Beiträge zum Medium des Portraits in Fortsetzung und Aktualisierung seiner kunstgeschichtlichen wie künstlerischen Möglichkeiten auf höchstem Niveau darstellen. Zum anderen erweist sich die Einschreibung einer zentralperspektivischen Maschine in den Körper von Akteuren (eben der Computer-Spieler) als eine ebenfalls bedeutsame zeitgenössische Modellierung von Person oder Subjekt, welche keineswegs die Kunst selber schafft, sondern in diesem Falle nur dokumentiert, allerdings durch eine äußerst präzise Analyse überhaupt erst dokumentierbar macht. Das Bild, das sie gewinnt, ist kein zufälliges, sondern ein auf einem langen und komplexen Weg der Organisation gewonnenes. Daß die Künstler eben dieses wollten und daß sie eine über zwei Jahre dauernde Organisationsarbeit der Einrichtung eines solchen Spielerkreises auf sich nahmen, in welchem die Menschen von Anfang an Einsicht in die Absichten und Ziele der Versuchsanordnung hatten, also auch genau wußten, was an Bildkraft aus ihrer Physiognomie entwickelt werden würde (nämlich der Moment des Tötens als ein Punkt des Wegfließens von 'Seele' aus einem zu Tode ermüdeten Gesicht — eine reale Erfahrung des Virtuellen, die sich nicht wegen der Virtualität des Tötens im Spiel verflüchtigt, sondern die im Spiegel des Subjektiven zunächst eine reale und zugespitzte oder, mit Jaspers, eine wirkliche Grenz- Erfahrung bleibt), das verdeutlicht die Qualität und den Aufwand der künstlerischen Versuchsanordnung.

Notwendig und unerläßlich war eine Gewöhnung der Spieler an die Foto-Apparatur über lange Zeit, welche Gewöhnung es erst erlaubt, daß die Kamera als solche gar nicht mehr wahrgenommen wird, wenn sie im Moment, in dem die Spieler ihre Kontrahenten töten, deren Gesichtsausdruck und Pulsfrequenz registriert und aufnimmt. Eben diese apparativ geformte Ermöglichung durch Zustimmung der Akteure zu einem ultimativen Bild einer ultimativen Erfahrung macht den künstlerischen Zuschnitt und Wert des Experimentes aus. Nur wer wirklich sich zum Ziele setzt, die Gattung Portrait zeitgeschichtlich zu erneuern und zu bereichern, nur dem kann solches gelingen. Das zeigen übrigens auch das frühere wie das spätere Werk der Künstler, die in dieser Hinsicht bedeutsames mehrmals geleistet haben.

Ihr Vorgehen, Anliegen, Thema und Interesse beschreiben die Künstler Beate Geissler und Oliver Sann selber wie folgt: "'Shooter' — Beate Geissler und Oliver Sann haben seit Anfang 2000 sogenannte 'lan-events' (lan = local area network) für '3D Ego Shooter'-Software veranstaltet. Rechnernetzwerke wurden, ähnlich einer Versuchsanordnung, aufgebaut und die Teilnehmer während des Spiels mit Spielsoftware, vorwiegend 'Quake III Arena', fotografiert. Netzwerke verschiedener Größe (Firmen, Institutionen, Internet) wurden untersucht, ausgewählte Spieler

aus Chat-Channels für die Aufnahmen eingeladen. Aus unterschiedlichen Berufssparten und sozialen Hintergründen wurden Spieler für diese Aktionen gewonnen. Die vorliegenden Aufnahmen zeigen einen Ausschnitt der fotografischen Arbeit. Die Titel der Bilder setzen sich zusammen aus den Namen, die sich die Spieler selbst gegeben haben, und der Pulsfrequenz des einzelnen Spielers im Augenblick der Aufnahme. Es ist der Augenblick, in dem die abgebildete Person im Spiel einen ihrer Kontrahenten tötet."

Es stellt sich angesichts der so außergewöhnlichen Portrait-Serie von Geissler/ Sann ein doppelter Effekt ein: Bewunderung einer künstlerischen Innovation. Und Bewunderung der Präzision und Virulenz, mit welcher diese Innovation die Gattungsgeschichte des Portraits revitalisiert und zugleich deren lebendige Wirksamkeit, also den historischen Nachhall oder die Echobildung eines bewußt transformierten Reflexes belegt. Eben das ist ein Kennzeichen der Kunst als 'Denken und Sehen der jeweiligen Gegenwärtigkeit', daß sie über Kreuz in beide Richtungen solche Vitalisierungsenergien freisetzt, die eigene Arbeit durch Präzision historischer Kontinuierung bereichert und zugleich diese durch die Pointierung jener in neuem Licht erscheinen läßt. Blicke sie nur thematisch betrachtend, so jedenfalls erwiese sich die Debatte auf der Objektebene gewalttätiger Spiele als verkürzt. Auch das ist eine Leistung einer Kunst wie der von Geissler und Sann, daß die künstlerische Aufarbeitung der Sachverhalte, welche eine indirekte und vermittelte Wahrnehmung ermöglicht und darin erst problematisierendes und reflektierendes Denken in Gang setzt, mehr Einsichten in das wirkliche Problem vermittelt als der moralisch verengte und normativ präfixierte pädagogische Diskurs. Denn die Empörung darüber, daß eine virtuelle Technologie als Matrix einer Enstfallanleitung genommen wird und das Töten nicht im Spiel verbleibt (als 'statt dessen' im Sinne eines Konrad Lorenz oder Alexander Mitscherlich), sie unterschlägt das wirkliche, dann nämlich nicht mehr bewältigbare Entsetzen, daß diese Matrix nicht nur auf dieser Seite wirkt, sondern gerade auch auf der oppositionellen oder 'anderen', der utopischen oder heilsgeschichtlichen.

Die Weise nämlich, wie im und seit dem Barock das Versöhnungsversprechen des Himmels als Theater illusionistischer Täuschungen oder wie in säkularen Bereichen die Utopien im selben visuellen Erscheinungsregister wie eine getreu, also täuschend ähnlich, ja geradezu isomorph sichtbar werdende Welt gemalt worden sind, bis hin zu den pastoralen Beschwörungsideyllen eines Antoine Watteau und seiner 'Einschiffung nach Kythera', sie sind in ihrer Struktur von derselben kalten technischen algorithmischen Einrichtung und geometrisch-mathematischen, konstruktiven Generierung der zentralperspektivischen Matrix abhängig wie die Tötungsmaschinerien und -machinationen der 'Ego-Shooter-Spiele'. Lange vor Schopenhauer und Günther Anders ist die Welt zur Matrix eines Willens und einer Vorstellbarkeit um jeden Preis, also *mögliche* Gewalt um ihrer selbst willen in der Apotheose des identifizierenden Sehens geworden.

Jede Portraitserie, die kunstgeschichtlich beschrieben wird, gehört zum sensuellen Repertoire des Individuellen, wie es durch die allgemeinen Codierungsleistungen des Mediums als aspektual wechselndes Bild möglich geworden ist. Man kann und muß solche Portrait-Gemälde oder Bilder deshalb nicht nur als visuelle Repräsentationen, sondern auch als mediale Rückkoppelungen verstehen. Nur so wird deutlich, daß beispielhafte Portraits zu bestimmten Zeiten nicht als isolierte Bildfindungen auftreten, sondern als Entwürfe ihrer strikten Umkehrung. Bilder der Souveränität werden beispielsweise bei Antonin Artaud zu Vorwürfen einer durchkreuzten oder zerstörten, in ihrem falsch gewordenen Versprechen geradezu verhaßten Souveränität, gegenüber der sich ein Subjekt eher als 'Subjektil', als destruktive Waffe bewährt denn als Leitstelle eines humanistischen Entwurfs.

Nur inmitten der Selbstzerstörung ist — mit Artaud — 'Subjekt' noch denkbar, nicht nur kontrafaktisch, was die normative Geltung, sondern auch, was jede beanspruchte Empirie anbetrifft. Denn die verfügbar gemachte Materie garantiert auch die Bildträgerschaft, die im isolierten Bild des Subjekts, im Glanz seiner selbst, unwahrhaftig geworden ist. Deshalb bei Artaud die Verfluchtung Gottes oder jedes anderen 'Sinns' als unerbittliche Aufmerksamkeit des zerquälten und geschundenen, jedenfalls eines ultimativ gezeichneten Leibes. Und deshalb auch die Auffassung, daß Bildmaterie oder Bildträger nicht einfach nur Medien sind, sondern der Leib, der von sich aus spricht, umgesetzt durch Artaud in die Wortwörtlichkeit verletzender Bearbeitungen von Imaginationen auf Papier: Verbrennungen, Zerschneidungen, Durchkreuzungen, Aus- und Abrisse, Nutzung bereits entwerteter, alt gewordener Materialien, Einheit von Bild und Schrift, zuletzt gar, in der Anstalt in Rodez, die Auffassung der Wände und der Dinge der Anstaltszelle als Leib des Bilds, Bild als Leibhaftigkeit im Körper der Materie selbst.

Das markiert das Ende aller selbstverblendenden, illusionistischen Souveränitätsbehauptungen eines Subjekts, das Bilder gewohnt ist, im Akt des schieren ideellen Wollens imperial auf Bildgründe zu werfen, aber nicht nach deren Bedingungen aus diesen selbst heraus zu entwickeln. Artauds poetische Bildauffassung ist einer skeptischen, dezentrierenden Auffassung vom Menschen als dem Antisubjekt des Leibes verpflichtet. Solche dezentrierenden Betrachtungen sind, wenn auch selten in der radikalen Weise eines Artaud, in der Kunst des 20. Jahrhunderts wesentlich geworden. Besonders dort, wo der eigene Leib als Körper und Material selber zum Bild wird, das Bild sich als etwas erweist, das nicht mehr der projektiven Imagination gehorcht, sondern der Konkretheit der Poesie, die nicht mehr ideelle Form ist, sondern neu aufgefaßter Glanz der demoralisierten Dinge selbst.

Selbstgestaltung, Selbstrealisierung — Subjektkonstruktion als Schimäre und Dissimulation, 1.

Teil

Nach wie vor und in gewisser Weise erst recht legt eine hauptsächlich prägende gegenwärtige gesellschaftliche Mentalität großen Wert auf 'Selbstgestaltung' von 'Subjekten'. In dem Ausmaß aber, in welchem die Selbstgestaltung eine apparativ (zum Beispiel medizinisch) geronnene Pflicht zu ebenderselben, also Materialisierung einer Illusion unter Aufwand ihrer Dissimulation um jeden Preis wird, erweisen sich die ohnehin seit langem, nämlich seit der Romantik um 1800 brüchigen Kategorien der Subjektivität nicht nur als eine gefährdende, sondern auch als eine gefährdete soziale Zuschreibungsgröße. Man kann an früheren Zeugnissen die strukturelle radikale Brüchigkeit der Subjektkonstruktion ermessen. Umso drastischer erscheint dann eine dem Kult des Selbst sich verschreibende gesellschaftliche Mentalität, deren Vertrauen auf die Kategorie des 'Subjektiven' im direkten Gegensatz steht zur Konstitutionsgeschichte von 'Subjektivität' als einer wesentlichen Kategorie der Problematisierungen.

Nur appellativ und unbedingt, niemals aber empirisch oder faktisch nämlich haben Subjektivität als Kategorie und Person als juristische Grundlage ihre Kraft entfaltet. Nicht einmal die euphorischsten, aktualistisch aufgeladenen Utopien des Aufklärungszeitalters haben die Differenz zwischen dem Normativ-Kontrafaktischen und einem Empirisch-Devianten unterschlagen. Sie haben ihn nur hinter die Auffassung von der Verbindlichkeit des Utopischen gestellt, also ein Reales im Namen normativer Selbstüberschreitungen entwertet. Der aktuelle Selbstgestaltungsdiskurs aber geht ja gerade nicht von der Selbstüberschreitung aus, sondern, ganz im Gegenteil, von der immanenten Gegebenheit einer idealen Formung des Selbst nach eigenem Bild unter der Garantie, daß Transzendierungen gerade nicht notwendig, ihre Mühen also einzusparen und höhere Belohnungen ohne jegliche Anstrengung und Veränderung zu erwarten sind.

Solches folgt natürlich immer noch den Selbstverblendungen des bürgerlichen Zeitalters. Nunmehr sind diese aber gestützt durch ins schier Unermeßliche gesteigerte Simulations-Maschinerien und technische Artefakte einer apparativen Herstellung des Erwünschten — technisch ermöglichte Instantan-Verwirklichungen von Utopien geben den Regelfall ab für alles, was als Ausnahmezustand gar nicht mehr vorstellbar ist. Nicht zuletzt kommt das zum Ausdruck im Modell, das der Matrix der Auswertung von Untersuchungen mittels Computertomographie zurgundeliegt. Diese ist bestimmt von den langen Perioden einer Erringung von insbesondere anatomischen Erkenntnissen vorrangig mittels des wissenschaftlichen Diagramms seit der Antike. Und zugleich von einem realen Körper, der im 'Visible Human Project' für die Erfassung der Vergleichsgrößen, die dann tomographisch auf unterschiedliche Weise ermittelt werden, zerschnitten worden ist.

Das Verfahren der Computer-Tomographie — egal welcher Ausprägung im einzelnen (Kernspin, Magnetresonanz etc.) — ist komplex und nicht ohne Probleme den bisherigen exklusiv analogen oder nur digitalen Diagnoseverfahren mittels Bildern zu vergleichen. Es handelt sich um digital gesützte, algorithmisch erzeugte Bildherstellungen, deren visuelle Signifikanz natürlich nicht den Rechenprozessen oder Daten alleine oder als solchen entspringt, sondern von einer apparativ-medialen Aufbereitung derselben, also einer Generierung oder Prozessierung, jedenfalls einer mittels Erzeugung eines 'interface' als visuelles Erscheinungsbild geprägten Erkenntnismatrix abhängt.

Den medizinischen Utopien ist mittlerweile ein Apparat eingeschrieben, der die Rede von einer technisch bewaffneten Kampfdisziplin 'Medizin' zu recht erlaubt. Es geht ihr um eine universale Registrierung, eine wahrhaft totale Datenerhebung. Zugleich partizipiert der Untersuchungsapparat am Wahn einer universalen Sichtbarmachung bis in die letzten Winkel hinein. Auf vollkommene Datensicherung und restlose Sichtbarmachung, also Auflösung, Durchdringung und Verrechnung jedes 'Rests' oder Geheimnisses ist auch die Matrix der computertomographischen Bildgebungsverfahren verpflichtet — Datenerfassung an der Tiefe des eigenen Geheimnis, den letzten Winkeln der Körperzellen betreibend. Es ist leicht zu verstehen, daß alle digitalisierenden Verrechnungen sich auf eine Reihe von Erhebungen beziehen, an deren Anfang mindestens ein Mal ein reales, analoges Modell von 'Natur' gestanden haben muß.

Dieses Modell geht in der Tat auf einen realen Leib zurück. Es handelt sich bei der Urform, metaphorisch gesprochen 'Gußform', oder mit dem italienischen schönen Wort dafür: 'forma d'anima', also Gestalt der Seele, für die digital basierten Vergleichsrechnungen um einen in staatlichem Auftrag ermordeten Mörder mit Namen Joseph Paul Jernigan, der 1993 in Texas, wie der Euphemismus lautet: 'hingerichtet' worden ist. In Anwendung der kulturalistischen und partikularistischen Barbarei der Todesstrafe ist die Leiche dieses benennbaren, in staatlicher Sanktionierung getöteten US-Verbrechers deshalb zu Zwecken einer anatomischen Standardisierung benutzt worden, weil sein Leib keine Brüche, keine Krankheiten, keine Deformationen aufwies, alle seine Organe wie er selber zum Zeitpunkt des herbeigeführten Todes kerngesund waren. Der ideale Leib als Vorgabe für die Selektivität komprimierter Computer-Erkennnisbildung, ja, ohne Übertreibung, das Idealmodell einer humanistisch utopisch verbrämten Weltmedizin ist also ein Devianter, ein zu Tode gebrachter Mörder. Ein Feind der Gesellschaft ist zu deren medizinischem Leitstern und Vergleichskörper geworden. Eben solcher Paradoxiebildungen auf der Höhe des Zeitgeistes fähig muß Kunst sich erst noch und dann immer wieder erweisen. Paradoxien großer Dimensionierung und absichtsvoller Unbemercktheit gibt es aber auch in den harten Wissenschaften. Dazu ein prägnantes Beispiel.

Ein Exkurs zu Neurologie und Rechtstheorie: Willensfreiheit und wissenschaftliches Selbstmißverständnis

Wenn die Neurologie heute meint, im Namen der objektiv gefundenen Mechanismen die Unmöglichkeit der Willensfreiheit nachzuweisen, dann ist das nicht nur als eine massive Ideologie zu werten, deren verdeckte Gewalttätigkeit darin gründet, daß sie den Apparat dissimuliert, von dem solche 'Befunde' abhängen, die im übrigen derzeit bereits wieder korrigiert und als wissenschaftlich überzeichnende Mystifikation von Teilaspekten durch renommierte Fachkollegen zurückgewiesen werden. Es handelt sich jedenfalls nach wie vor um eine Mystifikation, die meint, die Empirie sei das entscheidende Maß, das Medium, der Rahmen oder das Kriterium für Wahrheit.

Was aber gewinnt man aus dem — gesetzt, er sei denn wirklich und wahrhaft einer — Nachweis einer neurologischen Theorie des Gehirns, daß die meßbaren Akte der Willensregung erst nach efferenter Ausführung in den von dieser (resp. ihrer neuronalen, gehirnternen Organisation/ Repräsentation) absichtsvoll anzusteuern den Muskelbewegungen stattfindet, diese also längst geschehen sind, wenn jene 'Organisation' oder 'Emergenz' meldet und das Zuspätkommen eben die Haltlosigkeit nicht nur des Willens belegt, sondern vor allem auch der philosophischen Diskussion um seine Freiheit ebendesselben? Setzen wir voraus, daß solche Messungen wahrheitsfähig sind (was sie niemals sein können), zudem reliabel und valide, was ebenfalls nicht gegeben ist. Aber dennoch: Tun wir es. Und stellen wir die allerdings unübersehbare Häme von sich aufspielenden und zu jeder Revanche bereiten Naturwissenschaftlern bei Seite, die sich endlich an den Philosophen meinen rächen zu können, deren Arroganz an der Heftigkeit der Abwendung von der Gegenseite nun ja wirklich alles andere als unbeteiligt ist. Nehmen wir also, wesentlich, im Sinne des kritischen Rationalismus und der Wissenschaftstheorie von, minimal verstanden, Hempel/ Oppenheim an, es seien diese neurologischen Resultate einer experimentellen Existenzforschung in Sachen 'freier Willen' gesichert, objektiv, verbindlich, im Sinne einer wissenschaftlich erhärteten Theorie gültig. Ist für die verhandelte Frage dadurch irgendetwas gewonnen? Keineswegs. Denn die aus der Subjektivitätskategorie und der juristischen Konstruktion von 'Person' in und seit dem römischen Recht abgeleitete Verantwortungspflicht auf der Basis eines 'freien Willens' hat niemals mit empirischer oder psychologischer Schuldfähigkeit der konkreten Menschen als prinzipieller Inkorporation von 'Subjektivität' und 'freiem Willen' argumentiert, sondern höchstens kasuistisch: Ein solcher Verantwortungsnachlaß gibt es nur als Supplement in einzelnen Fällen. Sie führt zur Dekretierung von Eingeschränktheit immer nur auf dem Hintergrund der prinzipiellen Gültigkeit der im Prinzip uneingeschränkten Verantwortungspflicht, sonst gäbe es ja nicht einmal verallgemeinerbar geregelte Kriterien für

deren situative Reduktion oder andere Ausnahmen.

Die in Frage stehenden Neurologen haben nicht verstehen oder anerkennen wollen, daß der Status von 'Person' nicht über die medizinische Diagnose psychischer Entitäten läuft, sondern über normative Zuschreibungen, also Konstruktion einer Empirie unter der Vorgabe von Kautelen 'als ob'. Daß Subjektivität im ethischen Sinne als eine zur Verpflichtung verurteilende wie verurteilte Freiheit der Person im Sinne einer universalen Verantwortungspflicht für eigene Handlungen gilt, als ob diese durch den freien Willen steuerbar seien — diese Konstruktion 'als ob' ist nicht nur nicht empirisch sicherbar und auf Empirie gar nicht angewiesen, nein, noch schärfer: sie entfaltet ihren Anspruch gerade weil sie gegen jede beschreibbare Empirie steht.

Es hilft nichts: Wir haben zu verantworten, was wir tun, auf dem Niveau unterstellter, vollkommen willensgesteuerter Freiheit und Verantwortung ganz unabhängig davon, ob es diesen Willen als einen empirischen, konkreten stofflichen, erst recht nachweislichen überhaupt gibt. Es führt — um das interne Erleben der Person und nicht den rechtstheoretischen Status von 'Subjekt' und 'Person' zu berühren — bisher keine argumentative Möglichkeit hinter Jean-Paul Sartres Diagnose eines existenzialistisch gewendeten Humanismus zurück: Der Mensch ist zur Freiheit verdammt. Wenn gewisse Neurologen, die in Philosophie nicht so sehr dilettieren, als diese vielmehr ausmerzen wollen als mißliebige oder gar ärgerliche Konkurrentin für bestimmte Themen und Theorien, wenn diese Neurologen heute meinen, nachweisen zu können, daß Willensfreiheit eine Illusion ist und gestrichen werden muß, dann bewegen sie sich, was den ersten Teil des Meinens anbetrifft — die Illusion — uneingeschränkt und unverändert auf dem Boden der philosophischen Selbstempfindung paradoxer und ambivalenter, nämlich kategorial und nicht empirisch begründeter Subjektivität. Wenn sie aber, was den zweiten Teil des Meinens anbetrifft — das Plädoyer für das Streichen eben dieser Instanz — meinen, zu solchem befugt zu sein, dann stellen sie sich, weitab vom Boden von wissenschaftlichen Tatsachen, ganz einfach auf einen haltlosen metaphysischen Standpunkt, der 2000 Jahren juridischer Rechtskonstruktion mit der Basis der einzigen Trägerschaft rechtsverbindlich relevanter Handlungen, nämlich der Person, ausradieren oder zumindest als unbedeutsam wegwischen will.

Deshalb, entschieden dagegen: Gerade weil Menschen empirisch nicht per se frei sind und gerade weil der Naturalismus hierfür keine Rolle spielen darf, weil das Rechtsgut viel zu hoch angesiedelt ist, als daß sein prinzipieller Anspruch durch im Namen von Empirien erfolgenden Kasuistik getrübt oder gefährdet werden könnte, nur deshalb ist der freie Wille als Rechtsinstanz verbindlich. Es erweist sich hier die Neurologie (diese hier in Frage stehende bestimmte Neurologie) also als ebenso betrübliche wie bedenkliche Beteuerung einer aktuellen sozialen Befindlichkeit, als eine gänzlich von außen geleitete, nach niedrigen und keineswegs

wissenschaftlichen Interessen gelenkte Tätigkeit.

Man darf zu Recht vermuten: Neurologie als praktisch operierende Medizin mit dem Kern der Verlängerung des Lebens, diesem ewig frisch geschminkten Köder für verfestigte Lebensängste (die der Bewaffnung und Aufrüstung der Medizin reichlich zufließen), ist nichts anderes als eine technisch bewaffnete Utopie, eine positiv operierende Apparate-Technologie, aber auch eine an diskursiven Befunden von — handfesten Zwecken und Auflagen sehr zuträglicher — 'Neuro-Wissenschaft' sich begeisternde Vision, welche zu solcher Apparatetechnik und deren unbegrenztem Einsatz berechtigen soll. Es herrscht, summa summarum, in dieser Hinsicht gerade in der vermeintlich avanciertesten, mit erneuerten heilsgeschichtlichen Energien aufgeladenen Medizin eine durchgehende, prägende und weitgehende Ingoranz gegenüber dem — fiktionalen, bewußt und absichtsvoll fiktionalisierenden — Zuschreibungscharakter von 2000 Jahren Römischer Rechtsgeschichte. Nicht empirische Nachweise oder in Protokollsätzen einmündende Fiktionen von beobachterunabhängiger Wirklichkeit, nicht Vermutungen zu oder Einschätzungen von Empirie sind hierfür oder hierin, wie ausgeführt, maßgebend.

Es ist die zugeschriebene Verantwortung das Entscheidende. Anders gesagt: eine absichtsvoll inszenierte und bewußt von allen akzeptierte Fiktion, die nicht über ihren ontologischen Status als Fiktion, sondern kraft Anerkennung der Beteiligten real geworden ist — in hierfür unvermeidlich ideal gesetzter, verallgemeinerungsfähiger Freiwilligkeit und unter Vorannahme einer freien Situation der entsprechenden Einigung, würde sie denn real durchgeführt werden können als ein generalistisches Plebiszit, also im Rahmen der breit erörterten Thematik des rationalen Gesellschaftsvertrags, der seinerseits wiederum eine Wirklichkeit bewirkende Fiktion darstellt.

Selbstgestaltung, Selbstrealisierung — Subjektkonstruktion als Schimäre und Dissimulation, Fortsetzung

Man wundert sich an diesem nun wahrlich virulenten Beispiel über die Suggestionen einer empirischen Subjektivität (vorgeschoben heute als 'Desubjektivität', nämlich genetisch organisierte Materiebündelungen anstelle eines sich selber entwerfenden Person). Aber auch über das Problem, ob denn wirklich die Behauptung des Erkenntnisfortschritts zunehmend an ein blindes Vergessen sozial- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge gebunden ist oder gar werden darf. Haben doch schon die klassischen Bildungsromane des 18. Jahrhunderts gezeigt, was es mit dem Entwurf der Subjektivität auf sich hat.

Auch wenn Subjektivität, so die sich ergebende unvermeidliche Einsicht, eine

Zurechnungskategorie ist, keine empirische, sondern eine transzendentallogische Konstruktion, anders gesagt: eine radikale Fiktion, gehört zu ihr doch eine besondere Erfahrungswirklichkeit.⁴ 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, also deren Prozeß selbst, 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 Wirtschaftsweise⁵. Es handelt sich um 'Anton Reiser. Ein psychologischer Roman' von Karl Philipp Moritz, besonders um die Vorreden zu den vier zwischen 1785 und 1790 erschienenen Teilen des Werks, das gattungsprägend für den Bildungsroman als solchen geworden ist.

⁶ 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', nämlich Betrachter des eigenen Lebens, und 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 gefeite 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

⁴ Vgl. zur theoretischen Kontur der Fiktionalisierungen: Umberto Eco, *Fakes and Forgeries*, in: *Versus*. Quaderni di studi semiotici, Nr. 46, Milano, 1987, S. 3 ff; Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt 1973; Klaus Bartels, *Zwischen Fiktion und Realität. Das Phantom*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Tübingen, Heft 1/2, 1987, S. 159 ff; Gérard Genette, *Diktion und Fiktion*, München 1987.

⁵ Vgl. dazu: Rudolf M. Lüscher, *Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter*, Tübingen o. J (1988).

⁶ Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Ausgabe des Insel Taschenbuchverlages, Frankfurt 1979.

Unterschied zwischen psychologischem Roman und Biographie: Letzere bestehe in 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" ⁷ 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. —" ⁸

Die Vorrede zum dritten Teil stellt vor allem eine pädagogische Remedur der Illusionsverirrungen der Theaterwelt in Aussicht, in welcher der Protagonist sich, nur zu zeitgemäß, verliert. Die getreue Darstellung der Szenen eines Jünglingslebens möchten doch immerhin als nicht 'unnützer Wink' für Lehrer und Erzieher frommen, "in der Behandlung mancher ihrer Zöglinge behutsamer und in ihrem Urteil über diesen gerechter und billiger zu sein". ⁹

Die Vorrede zum vierten Teil wiederholt den pädagogischen Wunsch als den 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." ¹⁰

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

⁷ Ebda., 9.

⁸ Ebda., 107.

⁹ Ebda., 205.

¹⁰ Ebda., 331.

Plan, der sich mit seiner schwärmerischen Vorrstellungsart 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!"¹¹ 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. Sie ist Bewußtsein und Medium der Ausbildung der Krise, nicht ihre Aufhebung, ja: Identität ist nichts anderes als diese Krise oder die Kette der Verläufe ihrer Momente.

Solche Erfahrung führt zu keiner Ontologie oder substanziellen (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. In solcher existentieller Narration wirkt als entscheidende Kraft die Fiktion. Sie darf gelten als eine Art Selbstsetzung der Subjektskepsis an der Stelle des Subjekts. Und vielleicht hilft hier nur der Fortgang der fiktiven Erzählungen. Zu diesem Zwecke stellt Pascal Mercier seinem jüngsten Roman 'Nachtzug nach Lissabon' zwei Leitmotive von Michel de Montaigne und Fernando Pessoa voran, zweien der radikalsten und aufrichtigsten Denker der Subjektivität als Krise ihrer selbst also, die, obzwar durch Jahrhunderte zeitlich getrennt, sachlich doch als engverwandte Brüder im Geiste anzusehen sind. Diese Motti umkreisen indirekt und absichtslos auch die neuralgischen Themen des Anton Reiser und lauten wie folgt: "Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinander hängen, daß jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es so viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den anderen." (Michel de Montaigne, Essais, Zweites Buch, 1)/ "Jeder von uns ist mehrere, ist viele, ist ein Übermaß an Selbsten. Deshalb ist, wer die Umgebung verachtet, nicht derselbe, der sich an ihr erfreut oder unter ihr leidet. In der weitläufigen Kolonie unseres Seins gibt es Leute von mancherlei Art, die auf unterschiedliche Weise denken und fühlen." (Fernando Pessoa, Livro do Desassossego, Aufzeichnung vom 30. 12. 1932).¹²

¹¹ Ebd., 331 f.

¹² Pascal Mercier, Nachtzug nach Lissabon, München/ Wien 2004, S. 9.

Programmatisch ähnlichen Denkmotiven verpflichtet, folgert Vladimir Nabokov aus der Auffassung, jedes Meisterwerk sei eines der Fiktion und als solches der alltäglichen Erfahrungswelt in seiner Künstlichkeit, durch seinen Kunstcharakter diametral entgegengesetzt: "Unternehmen wir also gar nicht erst den Versuch, die Fiktion der Fakten mit den Fakten der Fiktion in Einklang zu bringen ... Ob für den sogenannten Mann von der Straße das sogenannte reale Leben nun aus der täglichen Zeitung besteht und aus den auf fünf reduzierten Sinnen oder nicht, so ist zum Glück eines gewiß: daß nämlich dieser Mann von der Straße selber ein Stück Fiktion ist — Konstrukt der Statistiken. So ist denn der Begriff des 'realen Lebens' auf ein System höchst genereller Vorstellungen gegründet, und nur auf derart allgemeinem Weg treten die sogenannten Fakten des sogenannten realen Lebens in Kontakt mit einem Werk der Fiktion. Je weniger generell also ein Werk der Erfindung ist, desto weniger ist ihm mit den Begriffen des 'realen Lebens' beizukommen." ¹³

Diese Motti und Nabokovs Darlegung verweisen nur mehr indirekt auf den Bildungsroman. Sie sind Nachklänge. Echos, die am Ende eines Gangs des Bildungsromans durch die Erfahrungen eines Subjektes hindurchgegangen sind, aber nicht im Sinne Hegels, als Auflösung in ein reflektiertes Absolutes, das die Pole des Zerrissenen in der Figur eines Einen noch zusammendenkt (egal ob als Geist oder nur als Widerspruchsfreiheit), sondern als Wege einer bleibenden Irritation durchläuft.

Es ist darin vonnöten jedenfalls in höchstem Maße eine nominalistische Stilisierung von 'Person', die ohne Transzendierung des Empirischen, also ohne normative Auszeichnung einer Prädominanz des gegen die Tatsächlichkeiten gerichteten Imaginierens, also auch ohne einen Entwurf entschieden historisierter Anthropologie, nicht gerechtfertigt ist.

Zur 'Medienfrage', grundsätzlich: Historische und mediale Anthropologie der Artefakte — ein Ausblick

Es findet sich leicht eine heuristische Begründung der Artefakte im Feld der 'Anthropologie': Anthropologisch ist alles von Belang, was Menschen zu ihrer Evolution (faktisch-teleologisch) sich aufgebaut haben als das ihnen zwar Notwendige, das sich aber gerade als solches niemals aus ihrer verfügbaren oder 'vorliegenden' Anlage ergibt. Die Reflexion der Anthropologie bedarf der Artefakte und Modellbildungen (Darstellungs- und Erklärungsmaschinen), um eine

¹³ Zit. n. Felix Philipp Ingold, Der Autor als Despot: Vladimir Nabokov, in: ders., Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität, München 1992, S 217.

Einflußnahme auf Entwicklungen kraft der Tatsache zu erwirken, daß für 'Menschen' kein Instinkteapparat das Entscheidende regelt. Die Situation des Menschen ist positional-exzentrisch, ja, konsequenter zugespitzt, paradoxal-exzentrisch. Er muß gerade auf dem Hintergrund von Angst und Neugierde ins Utopische/ Offene hinaustreten. Die sattsam bekannte Nichtfestgelegtheit/ Nichtfeststelltheit des Wesenszuges des Menschen ist keine evolutionäre Gabe, sondern Errungenschaft einer exzentrisch praktizierten Paradoxie: der Steigerung des Artifizialen zum einzig möglichen 'Spiegel der Natur', der Erwirkung der Korrespondenzen eines 'Unnatürlichen von Natur aus'.

Anthropologisch wichtig oder gegeben ist gerade nicht das unmittelbare Wesen des Menschen, sondern die Tatsache seiner permanenten, universalen, allseitigen Selbst-Transformation: Eben daß er sich das aufbaut, was sich ihm sonst entzieht und was er nur als sich Entziehendes begreifbar bilden kann mittels solcher Konstruktionen. Also nicht ein Wesenhaftes als Tatbestand, sondern die Generierung des Realen im Prozeß der Transformationen, in denen gerade das anthropologisch bedeutsam ist, was nicht konkret vorliegt, verfügbar ist, dem menschlichen Wesen entspreche oder diesem in eigentlicher Weise zuzugehören scheint. 'Anthropologie' kann also nur sein der Inbegriff oder die Summe all dessen, was Menschen sich aufbauen, weil und insofern sie es nicht sind.

Es gibt einen — hier nicht weiter zu erörternden — konstitutiven Zusammenhang von Inszenierung des Imaginären, Paradoxie der Selbstthematisierung, Konstruktion von Medialität und Selbstvergewisserung der Artefakte durch eine permanent in sich und durch sich selber transformierte Historische Anthropologie. In dieser ganzen Dynamik eines nicht mehr festen ontologischen Grundes, der sich in eine Matrix stetiger wechselseitiger Durchdringungen und Druckkreuzungen verwandelt hat, ist, wie am Bildungsroman verdeutlicht, jederzeit die so brüchig gewordene Souveränität des modernen Subjekts im Spiel — eine Illusion also, etwas, das sich auf's Spiel setzt. Zugleich wesentliche Tätigkeit eines Subjekts ist, das weder durch die Dialektik der Aufklärung noch durch die ultimative Gewalt der technischen Medien unbeschädigt hindurchgegangen ist.

Imaginationen sind auf vielerlei Ebenen medial geprägt, formen aber ihrerseits Medien in mancher Hinsicht. Sie tun das nur schon 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, das so nahe ist und doch nicht durchdrungen werden kann. 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 Regel.

Deshalb sind Fiktionen für die Selbstentwürfe des Menschen, also auch für die Bildsetzungen seiner historischen Selbstempfindung und deren aktuelle Relativierung in präzise inszenierten Bildern überaus wichtig. Aber dieser Befund reicht nicht: Erst wenn die Fiktionen bewußt initiierte und wahrgenommene, also ästhetisch-differenziell unvermeidliche Fiktionalisierungen sind, erweisen sie sich als substantielle und dynamische Leistungen der Imagination und der in ihr gründenden Historischen Anthropologie. Undurchschaute Selbsttäuschungen, die zudem absichtsvoll undurchschaut gehalten werden oder einfach solche bleiben sollen, gibt es natürlich zu Hauf und interessanterweise sind sie auch nicht vom Bildungsgrad der Simulierenden abhängig, wie die Debatte um die Negation des freien Willens in der Neurologie, insgesamt die medizinisch operierende Bio-Technologie belegen. Entscheidend ist, daß Simulation immer eine Differenz zwischen dem simulierenden und dem simulierten Modell bewahrt. Was unbewußt bleibende, absichtsvoll nicht wahrgenommene Selbsttäuschung sein will, ist denn im Grunde und genau besehen auch keine Simulation, sondern eine Dissimulation der Simulation. Eine Simulation, die um ihre Kraft und Leistung weiß, soll deshalb als ästhetische Fiktionalisierungsleistung verstanden werden zum Unterschied von Simulationen, die eigentlich Dissimulationen eben dieses Fiktionalisierungsvorgangs sind. Entscheidende Schlußfolgerung im Zusammenhang mit aktuell gewandelten Menschenbildern ist, daß Imagination im Sinne einer Historischen Anthropologie dauerhaft nicht an irreversible Schübe und Überschreitungen aufgrund von Medien-Entwicklungen und Technologie-Erfindungen verwiesen ist, sondern an die Ästhetik der Differenzen als Selbsterfahrung der Fiktionalisierungen. Im Zeichen solcher bewußt geleisteter Fiktionen erweist sich eine grundierende Kontinuität hinter den sich wandelnden Gestaltungen und Entwürfen als — geschichtlich wie anthropologisch, aber auch künstlerisch — bestimmend. Sie ist auch deshalb unerläßlich, weil die Variationen des entworfenen Selbstbildes gar keinen problematisierenden wie stabilisierenden Bezug hätten, bezögen sie sich immer nur auf ihre jeweilige konkrete Gestalt. Und außerdem ist, nachdem alle Wahrheiten als scheinhaft evidente erst einmal suspendiert worden sind (ontologisch wie methodisch), nur eine bewußt als solche erlebte Fiktionalisierung oder eine Einsicht in Täuschung und Getäuschtwerden etwas, das genossen werden kann. Die Einsicht in die

Fabrikation von Täuschungsvorgängen bleibt der Schlüssel für alles fortgeschrittene, ebenso reflexive wie genießende ästhetische Handeln, Erleben und Betrachten.

Da Kultur und Natur immer — besonders 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 geprägt wird, die ihrerseits simulativ dargestellt, also inszeniert werden können, erweist sich eine prinzipielle Einheit von Medialität/ Artifizialität und menschlicher Natur gerade als universal angewiesen auf die technische Vermittlung oder eben die Summe der Artefakte dessen, was menschliche Natur für sich selber bedeutet.

Natur und Kultur bilden eine Einheit, die derjenigen von Medialität/ Artifizialität und Anthropologie entspricht. 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. Die anthropologische Selbstvergewisserung der Imaginationen endet in letzter Instanz unweigerlich bei der Mediatisierung der Natur. Die Doppelung des Begriffs von Medialität/ Artifizialität — anthropologische Reflexion *und* Herstellung von Inszenierungsmedien für experimentelle Einsichten in eine Programmatik des menschlichen Lebens — zeigt, daß der Zusammenhang von Medialität/ Artifizialität 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 Instanzen repräsentierten Sinnes als Fiktionalisierungen lesbar werden. Diese rekonstruktive Instanz einer Historischen Anthropologie erweist sich sowohl für die Naturwissenschaft wie auch für die Diskussion technischer Medien als aktuelles Denkmodell. Es zeigt sich darin, daß Anthropologie in dem Maße zum Medium wird, wie sich die technische Mediatisierung als wesentliches Element anthropologischer Selbstdifferenzierung erweist. Die Mediosphäre als Dazwischen ist dabei — 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 der Welt lesbar.

Zugespißt 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 Medio-Sphäre, d. h. jede Inszenierung von Imagination als mediale Verkörperung (in Sprache, Bild, Formel: was auch immer), sowohl als experimentelle Freilegung naturgeschichtlicher Funktionalität wie als mediale Differenzierung der Anthropologie gesehen werden.

'Anthropologie' beschreibt die Tatsache, daß Menschen ihre Natur im Medium der Artefakte entwickeln. Anthropologie ist ein Entwurf, der von den Techniken und Medien eines vergegenständlichten Körpers — der Regungen und Organe, der Zeichen und Ausdrücke — her die Gesetze eines determiniert '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 Aprioris 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, die überschießenden, widerständischen Kräfte sowie deren erwirkte Ungleichzeitigkeiten bedacht werden müssen. Dieser Hintergrund ist, so erweist es sich mir, entscheidend für die Thematik 'Menschenbilder,/ Menschen bilden. Interdisziplinäre Perspektiven auf das zeitgenössische Subjekt und Herausforderungen für eine Bildung im ästhetisch-künstlerischen Bereich'.

// als Kasten herausgehoben, ev. in größerer Schrift oder halbfett, irgendwo in der Mitte des Aufsatzes auf einer ganzen Seite zu platzieren, im Verbund mit einer Abb. aus der Serie als Doppelseite; falls Abb. alle halbseitig gebracht werden: dann immer auf derselben Höhe und auf einer rechten Buchseite; der Kasten hätte dann wohl Platz unter oder über einer Abb. aus der Serie//

'Shooter' von Beate Geissler und Oliver Sann 2000/ 2001

"Beate Geissler und Oliver Sann haben seit Anfang 2000 sogenannte 'lan-events' (lan = local area network) für '3D Ego Shooter'-Software veranstaltet. Rechnernetzwerke wurden, ähnlich einer Versuchsanordnung, aufgebaut und die Teilnehmer während des Spiels mit Spielsoftware, vorwiegend 'Quake III Arena', fotografiert. Netzwerke verschiedener Größe (Firmen, Institutionen, Internet) wurden untersucht, ausgewählte Spieler aus Chat-Channels für die Aufnahmen eingeladen. Aus unterschiedlichen Berufssparten und sozialen Hintergründen wurden Spieler für diese Aktionen gewonnen. Die vorliegenden Aufnahmen zeigen einen Ausschnitt der fotografischen Arbeit. Die Titel der Bilder setzen sich zusammen aus den Namen, die sich die Spieler selbst gegeben haben, und der Pulsfrequenz des einzelnen Spielers im Augenblick der Aufnahme. Es ist der Augenblick, in dem die abgebildete Person im Spiel einen ihrer Kontrahenten tötet." (s. auch URL: <http://www.autokill.org/shooter>)

//Bildlegenden von Geissler/ Sann, Shooter; die Bilddateien auf der CDRom sind gekürzt genau so benannt wie die Titel der jeweiligen Bilder://

Beate Geissler & Oliver Sann, "Big_Drozdowski, 115", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Cannon-Fodder, 78", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Denyo, 81", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Doom, 95", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "fragmaster, 87", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Kai 0/1, 115", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "MadBob,120", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Mutter Theresa, 90", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "N1ghT, 102", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Psy-cho, 110", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Sy-man, 98", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Teufelchen, 97", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in

Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Unnamed Player, 100", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001.
(Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Yank, 98", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Beate Geissler & Oliver Sann, "Zera, 79", 120 cm x 100 cm, C-Print, 2001. (Original in Farbe)

Bio-bibliographische Angabe zur Person

Hans Ulrich Reck, geb. 1953, Prof. Dr. phil. habil., Philosoph, Kunstwissenschaftler, Publizist, Mitarbeit an Ausstellungen. M.A. 1976, Promotion 1989, Habilitation/ *venia legendi* 1991 in Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft. Dozent für Kunstgeschichte, Architektur- und Designtheorie, Visuelle Kommunikation, Semiotik, Ästhetik und Medientheorie in Basel und Zürich (1982-1995). 1992-1995 Professor und Vorstand der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien in Köln. Zahlreiche Publikationen, zuletzt: *Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive* (Würzburg 2004), *Aldo Walker, 'Morphosyntaktisches Objekt' - Kunstfigur und rhetorische Emphase* (Aarau 2003), *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung* (München 2003), *KHM Audiolectures 01: Geschichte der Künste im medialen Kontext* (CD-Rom, Köln 2003), *Mythos Medienkunst* (Köln 2002). Davor u. a.: *Junggesellenmaschinen* (erw. Neuausg. zus. mit Harald Szeemann, Wien/ New York 1999), *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln*, 1996 - 2002 (u. a. zus. mit Siegfried Zielinski, 6 Bde, Köln), *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie* (Würzburg 1994), *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien* (Würzburg 1991). Seit 1988 beratender Mitherausgeber der Buchreihe *Conference: German Literary Theory and Cultural Studies* (Wayne State University Press Detroit, Michigan). Seit 1996 Herausgeber der Buchreihe *Medienkultur* (Springer Verlag, Wien/ New York)