

Hans Ulrich Reck 24 f. 10. 97/an verschiedenen Stellen
und entscheidend erweitert am 3/11/97
Vortrag Interface 4/ 7. 11. 97

KUNST ALS KRITIK DES SEHENS - ZU EINIGEN PROBLEMEN DES BILDBEGRIFFES

(Vorbemerkung: Zumutung von Abstraktion, Komplexität und Dichte
des Vorgetragenen; Hinweis auf den dazu einladenden Ort: Warburg-
Haus)

I FORMBILDENDE ELEMENTE DER KRITIK DES SEHENS ALS SELBSTREFLEKTION DER KUNSTENTWICKLUNG

Dia Duchamp: Grosses Glas

Aporien der retinalen Kunst: Duchamp

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" ¹ 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 pendeln, transitorisch
und labil, aber immer medial verdichten, was als Bild nicht mehr mit
dem materiellen Bildträger zusammenfällt. 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 seine Aussage
vollendet ². Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines

¹ Georg Picht, Kunst und Mythos, S. 74

² 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

Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist das Organisationsprinzip der modernen bildnerischen Syntax.³ 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 Stoffmaterials. In der Bewegung der modernen Kunst wird demnach ein altes Modell von Selbstgewißheit kritisiert, ev. sogar 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 Zusammenfassung von Martin Jay: "Sehen als Modell der Wahrheit wie auch als Quelle von Irrtümern" (Martin Jay, Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und Herrschaft des Auges, in: Leviathan, 1/ 95, S. 42). Die Konfiguration wahrheitsfähiger Augenzeugenschaft ist die wesentliche Grundlage der ontologischen, objektiven Referenz der späteren technischen Bildreproduktionsmedien, auch wenn der Blick in viele Gesten (weiche, zärtliche, grausame) und Inszenierungs-Ordnungen sich differenzieren kann.

Erfahrungsorientiertheit der Künste verweist, in der Literatur seit Mallarmé, Rimbaud und Proust, der Malerei seit Cézanne, der Musik seit Debussy, der Architektur seit Loos, der Skulptur seit dem späten Rodin. Zum Begriff des "offenen Kunstwerks" s. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973

³ Vgl. den Bruch mit der Bildallegorese, den Kandinsky in "Über das Geistige in der Kunst" aus Nietzsches Übermensch und dem singulären inneren Reich des einzelnen Künstlergenius heraus begründet hat, was ihn nicht allein zum Primat der Bildsyntax und der intrinsisch verschlossenen Welt personaler Expressivität führt, sondern auch zu einer Analogisierung aller Künste am Modell des musikalischen Prozesses; vgl. dazu Karin von Maur (Hrsg): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1980; Helga de la Motte-Haber: Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990; 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 1978, S. 628 ff

Dia Cézanne

Naturphilosophische Überhöhung der selbstreferentiellen Malerei als Kritik an der visuellen Repräsentation, an Ikonizität und Naturalismus: Cézanne

Rückblick auf das Modell der Perspektivität

- Perspektive als symbolische Form

Dia Stilleben Holland 17. Jh.

Die Apparaturen des Sichtbaren konstituieren sich als Medien der Macht, sind also auch stets anfällig für Störungen, Subversionen; objektivistische Distanzierung kippt als Unterwerfung/ Verzehr der Objekte kippt um in deren erotische Fetischisierung, ihrer Umbildung zu Lockungen einer unerhörten Nähe, Zwang zum Verzehr, Verschlingen

- Zitat Merleau-Ponty; Kritik und Rettung des Körpers gegen die neuzeitliche Perspektivetechnik, v.a. die perspectiva artificialis der Renaissance, die an die Stelle der perspectiva naturalis der Antike trat, die noch um das sphärische Gesichtsfeld der Wahrnehmung und die Winkelperspektive wußte, welche die scheinbare Größe nicht von der Entfernung abhängig machte, sondern vom Blickwinkel, unter dem der Gegenstand gesehen wird.

Wesentlich für Merleau-Ponty ist aber, daß die Tiefe und ihre Durchdringung nur durch eine Ausdehnung des Leibes möglich wird, die auch auf der Rückseite der perspektivisch verstellten und verstellenden Objekte sieht. So kehrt er das Problem der Perspektive zu einem Reichtum der ausser sich seienden Dinge um: "Man ist immer diesseits oder jenseits der Tiefe. Niemals sind die Dinge eines hinter dem anderen. Das Sich-Überdecken und die Verborgenheit der Dinge gehören ihrer Definition nicht an, sie bringen nur meine unbegreifliche Solidarität mit einem unter ihnen, meinem Körper zum Ausdruck (...)
Was ich Tiefe nenne, ist nichts, oder ist meine Teilhabe an einem Sein ohne Einschränkung und zunächst am Sein des Raumes jenseits jeden Gesichtspunktes. Die Dinge überlagern sich gegenseitig, weils sie außer einander sind. Der Beweis dafür ist, daß ich Tiefe sehen kann, wenn ich ein Gemälde betrachte, das, wie jedermann bestätigen wird, keine hat, und das für mich die Illusion einer Illusion hervorruft." (Maurice

Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 1984, S. 26)

Dia van Eyck, Arnolfini-Hochzeit, Detail Spiegel. Wider das Diktat der Spiegel. Lacan schreibt über die projektive Identifikation eines deprivierten mit einem überlegenen Ich im Medium des Spiegels, daß die Instanz des Ich auf eine fiktive Linie reduziert werde, "die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann, oder vielmehr: die nur asymptotisch das Werden des Subjekts erreichen wird, wie erfolgreich auch immer die dialektischen Synthesen verlaufen mögen, durch die es, als Ich, seine Nichtübereinstimmung mit der eigenen Realität überwinden muß." (Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: ders.: Schriften I., Frankfurt 1975, S. 64)

Mit Lacan/ Zizek u.a.: Das Subjekt ist zersplittert - kraft des Spiegels, der Terror gegen die Bilder als Bild selber ausübt. ***Dia Selbstbildnis Parmigianino im Hohlspiegel.*** Die projektive Konstituierung des Subjekts erzwingt Identifikation der semiotisch unterbrochenen Relation von Zeichen und Bezeichnetem und setzt die Verkennung des Ich an dessen eigene Stelle. Die Alternative dazu wäre nur: den Körper aushalten, seine Hinfälligkeit hinter seinen Zuwachs an Handlungsmacht, Kraft, Gestaltfülle.

Rekurs und Vorgriff zugleich: wir leben in der Epoche eines Medienmanierismus, der als begrifflich-konzeptuelle Form noch nicht entdeckt worden ist, weil die höherstufigen Praktiken noch nicht haben selbstreflexiv werden können (vgl. dazu Reck in 'Sampling'). ***Dia Gabriel.*** Aktivierung des Körpers: Kunstkonzepte z. Bsp. Ulrike Gabriel: es gibt keinen objektiven Betrachter; immersive environment 'perceptual arena' 1993 (Canon artlab Tokio) eröffnet unbegrenzten multidimensionalen Raum simultaner, multipler Welperspektiven, d.h., inszenierter Standorte, die in Raum und Zeit dem individuellen Gesichtspunkt verbunden sind, Wahrnehmung und demnach auch Interpretation verändern; ***Dia Gabriel*** der visualisierte Datenraum - Grundeinheit: 4-Seiten-Polygon - wird gesteuert durch die Wahrnehmung, genauer: die Aufmerksamkeit: was nicht ins Auge genommen wird, stirbt, verschwindet nach einer gewissen Zeit, d.h. die gegenwärtige Wahrnehmung beeinflusst die Formen der Historisierung und zugleich die Nähe zur Unvorhersehbarkeit des Kommenden ***Dia***

Gabriel.; der Datenhandschuh greift Polygone und transportiert sie ins Gesichtsfeld des Betrachters; Sehen schafft sich im Sehen selber durch ständigen Wechsel, keine Wiederholungen; je intensiver die Aufmerksamkeit, umso schneller wechselt die graphische Struktur. Die Inszenierung und Aktivierung des Betrachters steht im Zentrum der künstlerischen, aber auch der kunsttheoretischen Transformation neuer 'interaktiver' Technologien. Das ist aber seit längerem ein Moment der artikulierten Erwartung an solche neuen Technologien. Bereits 1970 schrieb Herbert W. Franke zu Perspektiven einer 'Computerkunst': "Die Computerkunst trägt die Potenz in sich, die Kluft zwischen Künstler und Publikum zu überbrücken. Ästhetische Programme müssen nicht auf statische Realisation ausgerichtet sein, sie können beliebige Variabilität zum Ziel haben. Der Zuschauer hat dann die Möglichkeit des kreativen Eingriffs: Er kann mit dem ästhetischen Programm in Dialog treten, in einem Kommunikationsprozeß zu Verwirklichungen finden, die seinen Vorstellungen entsprechen." (Herbert W. Franke, Computerkunst, wieder abgedruckt in: Rudolf Frieling/ Dieter Daniels (Hrsg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien/ New York: Springer, 1997, S. 221). Solche Erwartungen sind in der Kunst seit langem geschürt worden und hängen nicht von Technologieentwicklungen ab - die historisch jeweils verfügbaren Technologien werden dafür genutzt, das erzeugt geschichtlich spezifizierbare Arbeitsprogramme und Reflexionsniveaus für Praxis und Selbstverständnis der Kunst, offenbart sich aber nicht als Wesen des Technischen. Neben dieser Zuarbeitung einer ästhetischen Tradition, die nicht Technologien entspringt, sondern sich diese aus der Sicht einer marginalisierten Kunst verstärkt aneignen will, ist v.a. der Umstand bemerkenswert, daß das Spiel mit VR und die Aktivierung des Betrachters deshalb so populär sind, weil die Konstruktivität projizierter fiktionaler Erlebnisse/ immersiven Environments den normalen Wahrnehmungsmechanismen adäquat entspricht, die mit dem Hinweis auf die Konstruktivität der Wahrnehmungsdaten von jeder ontologischen Erwartung abgekoppelt sind - eine Theorieleistung, die von der Gestaltpsychologie der 20er Jahre ihren Ausgang nimmt und u.a. durch Piaget systematisiert worden ist (vgl. Heubach). Die Aktivierung und Selbstwahrnehmung des Betrachters ist demnach nicht

an Materialitäten und Technologien exklusiv gebunden. Das zeigt auch das Beispiel James Turrell.

Dia Turrell. James Turrell: Installation (factual fact) wird Wahrnehmung (actual fact), Sehen des Sehens, intra-retinales oder ideoretinales Sehen; Mythologien des Lichts; formloses Licht, ortloses Licht, sensing space: unbegrenzter Anschauungsraum, der aber nur über Innervationen des Leibes sichtbar, tastbar ist; Licht-Bild: osmotische Grenzschicht, durchsichtige Undurchsichtigkeit, transparente Undurchdringlichkeit, damit Modifikation des Fensters von Alberti; Turrells Licht-Raum-Installationen lenken den Blick um, lösen ihn aus dem perspektivisch zentrierten Erwartungshorizont.

Leuchtende Dinge und leuchtende Augen, Revokationen der antiken Philosophie als technisch vermittelte Licht-Erfahrung: "Die leuchtenden Augen gehören (...) ins Umfeld der Pneuma-Lehre, deren letzte Ausläufer z. B. in den Lebensgeistern, die Descartes körperimmanent für die Wahrnehmung und den Haushalt der Affekte verantwortlich macht, zu finden sind. Das Göttliche, das Schöne, das Lebendige: was mit dem antiken Pneuma-Begriff verbunden werden kann, ist ein "Etwas", dessen körperliche Existenz dubios wurde. Innerhalb heutiger Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorien haben diese Konzepte keinen Platz mehr. Was noch Ende des 18. Jahrhunderts als >Ästhetik< mit den Bedingungen der Möglichkeit von Wahrnehmung und Denken zu tun hatte, ist nun nur noch für's Schöne der Kunst reserviert. Es scheint, als sei ein ganzer Bereich aus der Wahrnehmung herausgefallen, in dem sich leibhaftiges Fühlen, Affekte und Emotionen, Einfühlung in anderes und andere und Wahrnehmungen, die der Aufmerksamkeit leicht entgehen, miteinander verbinden." (Ursula Baatz: "Von leuchtenden Augen", in: Tumult - Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. Boer, München 1990, Titelheft: Das Sichtbare, S. 71)

Dia Bacon. Bildkörper: F. Bacon (Deleuze: Diagramm, Wegmalen der Bilder, die auf der ersten Leinwand ohne Eingriff des Malers schon präsent sind; Diagramm: Durchkreuzungen). Solche Aspekte belegen

den medialen Charakter der Kunst, ohne daß sie auf exklusive Technologien, spezifische Apparate oder bestimmte Materialitäten der Kommunikation fixiert oder notwendig mit diesen verbunden wären. Vielmehr erweisen sie, daß weit drastischer als die Ansprüche der Repräsentation solche der künstlerischen Konstruktion der Darstellung über die Praktik der Bilder entscheiden. Generell aber gilt: Nur ein Erkenntnisvermögens, das auf Medialität angewiesen ist, bedarf der Darstellung und v.a. der Unterscheidung zwischen Darstellung und Dargestelltem. Deshalb bedarf auch die Kunst der Bildung von Projektionsflächen für eine höherstufige, konzeptualisierbare, fiktionale und künstliche Erörterung transformierender Erfahrungen ⁴. In dieser zusätzlichen Projektion zeigt sich das Theoretisch-Werden der Kunst an ihr selbst, zeigt sich auch die nicht mehr rückgängig zu machende Einheit von Kunst und Kunsttheorie, erweist sich aber auch schon als problematisch, daß das Kunstwerk nicht mehr mit dem Diskurs der Kunst zusammenfällt. Und solche höherstufige fiktionalisierende Erörterung sehe ich als entscheidenden definitorischen Aspekt der Medienkunst an und gerade auch in immersiven, intensiv auf eine offene Rezeption des Betrachters hinwirkenden Environments am Werk, deren äusserliche Gestalt hochtechnologisch geformt, apparativ durchsetzt, ansonsten aber allzu fremd erscheint, als daß man nicht einen vollkommen neuen Charakter an Stelle der übersehenen Kontinuität der künstlerischen Bearbeitung der Bildform, der Form als Bildproblem schlechthin (Picht: Phänomenalität des Phänomenseins) vermutet.

Sehende Bilder/ konstruierte Augen, immersive Technologien: Zur Kritik am Cyberspace:

Alle diese Kunstkonzepte belegen eine vehemente Krise des Sichtbaren und der Beobachtung. Anzeichen für die Krise der Selbstbeobachtung der Kunst sind Ausgriffe auf den Betrachter - 'Interaktivität' - und die Aufladung der digitalen Technologien mit komsologischen und angelologischen Rhetoriken, Versprechungen einer Überwindung des

⁴ Vgl. Georg Picht, Kunst und Mythos, S. 153, 224 ff, 266, 301, 307, 348, 381

Körperlichen. Gerade die globale Durchsetzung komplexer Medien-Environments (Medienverbund, integrierte Systeme, programmierte elektronische Landschaften vom Tourismus bis zur Architektur) vollzieht sich unter einem verschärften Diktat des Sichtbarmachens und damit unter der Herrschaft der Regeln einer formalen, formalisierenden wie formatierenden Sichtbarkeit. Der Betrachterstandpunkt wird deshalb im virtuellen Raum selber anwesend gemacht, womit sich die Beobachtung auf eine höhere Ordnungsstufe verschiebt und, abgesehen von der metatheoretischen Steigerung der Kybernetik, der Druck der Sichtbarkeit mit allen ihren Metaphern einer Sicherung der Beherrschbarkeit der Welt im Visuellen, dem Reich der Transparenz, dem Medium der Einsichtnahme und Beobachtung, weiter erhöht wird. In dem Maße, wie diese Beobachtungssteigerung realisiert wird, werden die Bilder aktiv, machtvoll, 'intelligent'. Aus dieser Selbstermächtigung der Bilder entsteht eine neue Krise der Wirklichkeit, und keineswegs nur ihrer Repräsentation. "Die Bilder, so scheint 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." (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). Die Systeme der Sichtbarkeit verstärken sich in einer medialen Welt, die neue Beobachtungsfähigkeiten erzwingt und ermöglicht. Damit aber realisieren solche neuen Technologien weniger die emphatischen Versprechen einer Entbindung vom Körper, nicht die finale Rhetorik der Überschreitung, nicht Ekstase noch Empathie neuer Erlebnisse. Sie realisieren an dieser Stelle, was Lacan dem Konzept des Blicks zuschrieb: nicht auf der kontrollierenden, unterwerfenden Seite des Subjekts zu wirken, sondern dieses dem Feld des Sichtbaren einzuschreiben. Das Subjekt ist selbst Stoff der Beschreibung durch den Blick, der es konstituiert. Blick und Auge sind antinomisch und dennoch merkwürdig komplementär. 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. Daß das Subjekt nicht kohärent sein kann und auch der Blick keine Ganzheit mehr stiftet, wäre zu trivial und zu einsichtig, als daß eine wirkliche Erkenntnis sich damit noch verbinden ließe. Vielmehr ist die Kohärenz eine Bewegung, die illusionär und real ist, in jedem Fall aber innerhalb der Spur des das Begehren setzenden, zugleich die Subjektinstanz zersetzenden Blicks verläuft, sich 'an seine Fersen heftet'. Die Wahrnehmung des Blicks verrät den Mangel, das Dazwischen, das die Fragmente des Subjekts verbindet - eben diese Bewegung der Verbindung ist durchaus noch eine Form von Kohärenz, wenn auch sukzessiv und in einem Geflecht von Aspekten realisiert. Subjekt ist auf Blick bezogen, wird aber durch die Konstruktion des Blicks zum Medium von Mangel. Nicht anders ist die Entstehung der techno-imaginären Emphase zu erklären, die Faszination an immersiven Environments, telematischen Gesamtkunst- und datenwerken, Verschaltungsphantasien, Netzphantasmen, real bewegenden Illusionen der äquidistanten Nähe durch lichtgeschwinde Telepräsenz: Allesamt Spuren eines Mythos von der Autarkie, der Suggestion der freien und offenen Zugriffe auf allen Seiten, von allen Orten, durch alle Wünsche, immediate Verwirklichungen des Denkbaren. In dieser technologischen Selbstvergrößerung kompensiert das Subjekt den Mangel, den es als Ausdruck des Blicks an Stelle der Ohnmacht seiner Augen erfahren und erlitten hat. Die Bedingungen der Sichtbarkeit sind aber Forderungen des Blicks und der Bilder, nicht mehr Eckpunkte und Formen innerhalb der behaupteten Macht-Domäne eines kontingenten Subjekts. Der konstituierende, das Subjekt in einer additiven Verknüpfung zerstückelnde und zugleich stabilisierende, ausreichend kohärent haltende Blick ist auch, was dem Subjekt einen Raum eröffnet und zugleich aufzwingt. 'Subjekt' kann gesehen werden als eine intermediale Verbindung zweier Räume, mindestens zwei Körpern zugehörig, diesen eingeschrieben und auf sie verwiesen.

Im Körper des Nutzers virtueller Räume treffen sich zwei differente Raumtypen. Schon im Film lebt der Zuschauer in zwei Körpern, wobei der Filmkörper mit seinem inneren Monolog dem Körper des Betrachters wirklich extern ist. VR-Räume steigern nicht nur die

ikonischen Illusionseffekte, sondern bieten dem Nutzer neue Formen der Selbstvergessenheit an. Der Nutzer hat immer an beiden Welten teil, deshalb ist der Realitätscharakter der virtuellen Räume zugleich ein Subjekteffekt. VR verführt zur Intensivierung der leiblichen Erfahrung, ist eine Maschinerie und zugleich Feste der Verführung zur Selbstaffektion ist (vgl. dazu Hartmut Winkler, Theorie der zwei Köpfe o. ä.) Der Körper macht gegen den Kopf mobil. Zugleich verteilt sich das Gehirn im ganzen Körper. Aber genau dieses kann, wie die Arbeiten von Pierre Francastel zeigen (z. Bsp La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Paris 1967, S. 58 ff, 101 ff, 168 ff, 342 ff) bereits vom Körper der Malerei gesagt werden: er ist den anderen zeitgeschichtlichen Denkinstrumenten wesentlich verbunden und der Betrachter des Körpers der Malerei hat, lange vor dem Barock, Einblick in das Wesen der Darstellung und der Repräsentation nur durch die erworbene und trainierte Fähigkeit, zwischen zwei Körpern zu wechseln, um die Welt der Signifikanten als Körper eigener Art erleben zu können.

Mit und in den virtuellen Realitäten vollendet sich der Aufstieg des Gesichtssinns zu seinem modernitätstypischen Höhepunkt.

Anaskopische Vermitteltheit zeichnet diese Technologien aus (vgl. Faßler, Mediale Interaktion, S. 238 ff), so setzen sich z. Bsp., virtuelle Räume aus unzähligen endlichen Segmenten anaskopischer Vermittlung zusammen.

Krieg, Datennetz, Kunst; Kriegsführung des Optischen gegen die Dinge.

Die Kunstbehauptung von Cyberspace dient dagegen bisher im wesentlichen dazu, der technischen Intelligenz, die ihre Probleme als kriegerische definiert, zu einer Herrschaft über die Semantik des bürgerlichen Kulturbegriffs zu verhelfen. Allein die Tatsache, daß Kriegsermöglichungstechnologien als Kunstäußerungen diskutiert werden, weil dann über Kunst, nicht über Krieg gesprochen wird, reicht für die stetige und beharrliche Besetzung des bisherigen durch einen dezidierten technischen Kulturanspruch. Seit je ist Mediengeschichte Teil der Kriegsgeschichte und seit je legitimiert sich ihre Kunst noch dort, wo Kunst ihr Kitsch vorrechnet. Daraus ist kein ästhetischer, sondern ein soziologischer und

wissensgeschichtlicher Schluß zu ziehen. Krieg ist keine vorrangig politische Kategorie mehr, sondern eine Form, Wissen zu organisieren. Die widerstehende Geltung des Kulturanspruchs wird hier positiv: Gültigkeit setzt transzendental Normen des Wirklichen fest. »Krieg« ist eine Metapher für die Exklusion der Störungen aus dem Rechnungsablauf, »Kunst« diejenige der Manipulation der Rechnungsabläufe nach den Systemvorgaben. Techniken des Rechnens und der Macht sind deshalb ebenso identisch wie ästhetikbedürftig: sie operieren in Erkenntnisgebieten, die bestimmt sind durch imaginäre Landkarten, soweit deren Territorien technisch erfaßt und programmiert sind. Daß die Berechenbarkeit von Kriegshandlungen die heutige technische Intelligenz über alle Maßen fasziniert, liegt auf der Hand: Der Krieg ist das absolute Grenzkalkül, Diskontinuität als Voraussetzung des Kontinuums. Das heißt auch: Bewährung der Programme einzig an den Auswirkungen, welche ihrerseits Realität für die Programme definieren. (vgl. dazu auch Reck in Rötzer/ Weibel: Strategien des Scheins, Boer, S. 29 f)

(ev. Zusatz: Derrida über das Sehen des Blinden)

Dia Piranesi.

Definition des Imaginären im Unterschied zur Phänomenalität des Bildes und seiner Ontologie: Das Imaginäre ist ein Repräsentationssystem, das seine Stelle innerhalb der sozialen Systeme hat und bestimmt. Das Repräsentationssystem des Imaginären legt Übergänge zum Realen fest, es strukturiert die Beziehung zwischen unseren Erfahrungen und den aus ihnen sich ergebenden Folgerungen, indem es die Grenzen zwischen den Bereichen systematisch überschreitet. Das Imaginäre verhält sich immer zum Realen; das Imaginäre ist dasjenige an den Vorstellungen, das die Grenze zwischen den Erfahrungen und den aus diesen ableitbaren Folgerungen überschreitet (vgl. Evelyne Patlagean: Die Geschichte des Imaginären, in: Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft, hg. v. Jacques Le Goff, Roger

Chartier, Jacques Revel, Frankfurt 1990, S. 244 ff). "Jedes Imaginäre erscheint 'auf Welthintergrund', aber umgekehrt impliziert jedes Erfassen des Realen als Welt eine verborgene Überschreitung auf das Imaginäre hin. Jedes vorstellende Bewußtsein behält die Welt als genichteten Hintergrund des Imaginären bei, und umgekehrt provoziert und motiviert jedes Bewußtsein der Welt ein vorstellendes Bewußtsein als Erfassen des besonderen Sinns der Situation." (Sartre, Das Imaginäre, S. 291). Das Reale ist nicht-schön, das Schöne Privileg des Imaginären. Reale Objekte verweisen auf die Struktur der "Paramnesie, in der das reale Objekt als Analogon seiner selbst in der Vergangenheit dient." (Sartre, S. 299)

Traditionelle Position der Kunstgeschichte: Bild als Text, Sehen als Lesen, Wahrnehmen als Generieren von Sinn: Spätestens seit der Konstruktion von Winckelmann ist auch 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 jede Rezeption von Kunst eine rigide moralisch-hermeneutische Disziplinierung der Ästhetik und des Kunstwerkes. Das Bild ist darin immer ein geoffenbarter Text, seine Bedeutung erweist sich nur im Rekurs auf dessen Unsichtbarkeit. Das Lesen eines Bildes wird zur Dechiffrierung einer visuellen Krypto-Textualität: das Paradigma der letztlich wieder in Allegoresen faßbaren neuzeitlichen Kunst ist die bildtheoretische Selbstdispensation visueller Irritation mittels einer strikten Homologisierung der Kunst mit dem Sichtbaren der außerkünstlerischen Wirklichkeit. 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 eine im Medium des Bildlichen selber vorgetragene Negation der Bilder. 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 Bildernegation (und das gilt im Disput um geschlossene Form versus poetische Signifikanten

auch für Lyrik, Novelle, Roman und Musik). Die Kunst realisiert aus dieser Sicht ihre Wahrheit dort, wo sie keine wirklich 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.

Piranesi. Stimulierung der Einbildungskraft versus Gefängnis der Imagination; die historisch maßgebende Antwort: Selbstbegegnung der Imagination als die Vernunft, also Unvernunft des Bösen:

Piranesi, Goya, Schrecken der Imagination, Bildgefängnis der Bilder als Bilder selbst

Um sich dieses klar zu machen, ist ein Blick auf die Bildform des Träumens, unbesehen der theoretischen Schwierigkeiten einer entsprechend komplexen Theorie des Traums als einer visuellen Denkform (realisiert durch Montagen von Bewegtbildsequenzen), nützlich. Es ist dabei notwendig, den Ausgangspunkt historisch hinter Freud anzusetzen und zurückzugehen zu Herbert Silberers Theorie der funktionalen Phänomene. Der Traum ist bei Silberer wie alles psychische Geschehen ein Auto-Symbolismus und bringt sich selber als Funktionsgeschehen zur Darstellung. Dagegen wird die sinn-suchende und bedeutungsbesessene Psychoanalyse die symbolische Aussage mit dem Symbol selbst verwechseln und das Symbol als Denotat dort einsetzen, wo nichts anderes als Selbstdarstellung oder Selbstdurchscheinen der Form festzustellen ist. Funktionale Phänomene sind solche, die autoreferentiell und autosymbolisch die Funktionsweise der Repräsentation, ihr Wesen in ihrem aktuellen Prozeß, darstellen (vgl. dazu Rudolf Heinz/ Karl Thomas Petersen (Hrsg.), *Somnium Novum. Zur Kritik der psychoanalytischen Traumtheorie*, Bd. 2, Wien, 1994, S. 140 ff).

In gewisser Weise ist das Träumen eine zentrale Regenerierung der Imagination. "Dann schenkt sich das Bild von neuem: nicht mehr als Verzicht auf die Imagination, sondern als ihre

Erfüllung; im Feuer des Träumens gereinigt wird das, was nur Verfall des Imaginären war, zu Asche; das Feuer selber aber vollendet sich in der Flamme. Das Bild ist nicht mehr Bild von etwas, was abwesend ist und daher ersetzt werden muss; es verdichtet sich in sich selber als die Fülle einer Gegenwart." (Foucault, 1992, S. 92). Imaginieren bedeutet, sich an die Stelle alles Anderen zu setzen, eine stetige Substitution seiner selbst mit allem zu vollziehen. Ich bin die Dinge, als die ich mich erfahre. Imagination ist De-Subjektivierung. "Das Imaginäre ist transzendierend." (Foucault, 1992, S. 81). Imaginieren heisst, sich als den Sinn seiner Welt, absolut zu setzen, um die eigene Welt als die relativste zu erfahren, was zugleich Zeichen der Freiheit ist. Immer wieder kehrt die Imagination als Traum in eine Ursprungsbewegung ein, die sich als Träumen enthüllt. Ursprung meint keinen Beginn, sondern eine im Träumen mitlaufende Qualität. "Imaginieren heisst: sich im Moment des Träumens anvisieren: sich als träumend träumen." (Foucault, 1992, S. 82). Imagination ist kein exzeptioneller Zustand, sondern wirkt in jeder Wahrnehmung. Sie sichert die Instanz des Abwesenden, bewegt die Wahrnehmung mit einer bestimmenden Kraft. "Das Imaginäre ist nicht ein Modus der Unwirklichkeit, sondern sehr wohl ein Modus der Wirklichkeit: eine 'diagonale' Erfassung der ursprünglichen Dimensionen des Daseins." Das Bild ist die Instanz der Repräsentation oder Denotation, wohingegen die Imagination auf eine Begegnung mit dem im Bild Aufscheinenden ausgerichtet ist. Imagination ist also lebendiger Vollzug, Bild eine statische Verweigerung oder ein Abbruch der Imagination. Eben deshalb ist das 'Bild' der Imagination die Sequenz, die Bilderfolge, das Ineinandergleiten oder Ineinanderübergehen der Bilder. Zwischen den destruktiven Momenten des Bildes und des Phantasmas bewahrt nur die Imagination das Prinzip des Lebendigen in der Konstruktion einer Welt. "Eben damit ist das Bild unsicher, prekär. Es erschöpft sich in seiner Widersprüchlichkeit: Es besetzt den Platz der Imagination und jener Bewegung, die mich zum Ursprung der konstituierten Welt zurückträgt; und gleichzeitig verweist es mich auf dem Weg der

Wahrnehmung in diese Welt als meine Erfüllung. Darum tötet die Reflexion das Bild ebenso, wie die Wahrnehmung es tötet, während sowohl die eine wie die andere das Imaginieren stärken und nähren. (...) Das Bild ist eine List des Bewusstseins, das nicht mehr imaginieren=bilden mag. Es ist der Augenblick der Entmutigung in der harten Arbeit des Imaginierens=Bildens. (...) Die Bilderfinder spüren den Ähnlichkeiten und Analogien nach; die Imagination in ihrer eigentlichen dichterischen Funktion meditiert über die Identität. Zwar wandert sie durch das Universum von Bildern; aber nicht um sie zu befördern und zu vereinen, sondern um sie zu zerbrechen, zu zerstören und zu verzehren. Die Imagination ist wesentlich bilderstürmerisch (...) Auf der anderen Seite haben wre das krankhafte Phantasma und wohl auch gewisse schlichte Halluzinationen, wo die Imagination völlig ins Bild eingesperrt ist (...) Folglich ist das Phantasma nicht als Entfaltung, sondern als Vernichtung der Imagination zu begreifen (...) " (Foucault, 1992, S. 87-89). Der Traum ist zwar eine Rhapsodie von Bildern, aber nur eine partielle Bilderfolge. Die Bilder, in denen wir den Traum erinnern, entstellen ihn auch, sie sind lückenhaft und unvollständig. "Diese Tatsachen beweisen keineswegs, dass das Bild der Stoff ist, aus dem die Träume gewebt sind. Sie zeigen nur, dass das Bild eine Sicht auf die Imagination des Träumens ist; das Wachbewusstsein bemächtigt sich so seiner Traummomente. Hingegen nähert sich im Traum das Imaginieren dem Anfang des Daseins, in dem sich die Welt ursprünglich konstituiert hat." (Foucault, 1992, S. 89).

Träumen, Schweben, Schwindel. Vertigo und die Moderne;
Dezentrierung

Dia Goltzius, Sturz der Titanen.

Abstraktion als Schwindel, Schwindel der Abstraktion.

Dia Boullée. Die falsche Verfügbarkeit des Körpers als Terror der formulierten Imagination: Boullée

Dias Libeskind, Eisenman. Fliesen, Schweben - über Probleme einer Ästhetik des Zerstörens

Form als Formzerstörung: Schelling; Form durch Formzerstörung: Zitate Libeskind und Eisenman; gegen den architektonischen Raum als Bild

Dia Malewitsch. Die falsche Affinität von VR zu Malewitsch: Re-Semantisierung der Repräsentation an Stelle des obsoleten Werkkörpers im Energieraum eines von der Kunst religiös befreiten Lebens. Die Pointe von Malewitsch ist eine andere als so medientheologisch heute unterstellt, eine radikal moderne, die durch die folgende Passage aus Ernst Blochs 'Geist der Utopie' schön gekennzeichnet ist als ein Heraustreten der Kunst aus der Sphäre medialer Repräsentation in die Selbstmediatisierung des künstlerischen Materials, der Selbstreferenzialisierung der Kunst als Form. Freisetzung des Betrachters als Aufbruch der Kunst aus ihrer allegoretischen Instrumentalisierung ist das Programm, mit dem dereinst die Theorie des offenen Kunstwerks als externer Blick des Künstlers auf das rezipierbare Arrangement der Formen als direkt mit der Inszenierung der Form verbundenes Moment - Künstler als erster Betrachter der durch ihn initiierten Rezeption - hervorgehen wird.. "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 Zugeneigten immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte"⁵. Diese Unfaßbarkeit ist das Konstitutionsprinzip moderner Kunst. Syntax und zugeschriebene Intentionalität treten bewußt auseinander. Malewitsch encodiert seine Bilder nach etwa 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 Gestaltungsprinzipien treten aus der Natur gerade

⁵ Ernst Bloch, Geist der Utopie a.a.O. S. 206

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 (wie alle seine Kollegen) einen sozialrevolutionären, ästhetiktheoretischen Kontext, der die Bildelemente der Dezentrierung mit den anspruchsvollen Technikmetaphern des Fliegens, der Radiophonik und dem Pathos einer historischen Selbstüberwindung 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 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 fungieren. 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 an sich selber theoretisch wird ⁶. Auf der entscheidenden, vierten

⁶ Weshalb es vollkommen falsch ist, Kunst als Kommunikationsträger zu betrachten, wie Niklas Luhmann dies tut. Zwar ist die kommunikative

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 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. Die Krise des Bildes wird zum paradigmatischen Bildtheoriemodell der Moderne: der

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 auch Luhmann das vertrackte interne Verhältnis von Kunst und einer das Kunstwerk bestimmenden Kunsttheorie weder kennt noch 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, hg. v. Harm Lux und Philip Ursprung, Shedhalle Zürich 1991, S. 65-74

stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung ⁷. 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.

II AUFLÖSUNG/ KONSEQUENZEN/ THESEN:

- Der Zerfall des Metaphysischen ist, was der Kunst ihre Wahrheit ermöglicht, die Problematisierung des Rekurses auf bloss mythologisches Material, was ihrer Form Gegenwärtigkeit durch Ambivalenzen und Mehrfachcodierungen erlaubt. Das Werk selber ist ein Verhältnis zwischen Bild und Betrachter, ein Medium der Relationierung, Verknüpfung, Durchdringung, Verdichtung und Verschiebung auf Zeit ohne feststehende ontologische oder semiotische Substanz geworden. Die interne Perspektive betrachtet die Ausdruckssprache des Kunstwerks als Selbstdifferenzierung seiner Codes, die externe als Modifikation/ Veränderung/ Innovation von Rhetoriken. Darin ist der Künstler als heimliches Modell der modernen Individualität schlechthin letztlich etwas subjektloses. "Die Wahrheit dessen, was schön ist, zeigte sich immer dort, wo in Kunstwerken das zur Erscheinung gelangt ist, was dem Menschen

⁷ 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 indifferente 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, und "Die Macht der Mitte", Köln 1983.

schlechthin unverfügbar ist" ⁸. Der Mythos entspringt dem Zerfall des historischen Prozesses, dem Substitut seines Endes. An die Stelle des Mythos tritt die bildlogische Beschreibung und die Formalisierung der visuellen Fähigkeiten. Nur sie gehen davon aus, daß Wahrheit nicht einem Ursprünglichen, sondern den Zeichen innewohnt, die, wäre jenes Ursprüngliche wirklich, dem Verbot, sich auszusprechen, vollkommen unterliegen müßten.

- Am Ende des 20. Jahrhunderts ist alles und jedes Bild geworden; medial generierte Sinnlichkeit hat die Bezugspunkt des perspektivischen Systems verschoben; es geht in der Kunst deshalb vor allem um eine Kritik des Sehens, ein Jenseits des Sichtbaren nach der vollkommenen und zugleich vollkommen hilflosen Vollstreckung des Bilderverbots; der Prozeß operationalisierter Sinnlichkeit erzeugt - parallel zur kriegerischen Selbstbewaffnung der Imagination im virtuellen Raum und zum Anwachsen religiös veredelter Omnipotenzphantasien - neue Phantome, die gerade nicht aus dem Gefängnis der Bilder hinausführen, vielmehr den Terror des Sichtbaren als Gefängnis der Imagination bekräftigen.

- Funktionsweisen des Bildes sind gebunden nicht an die Sinndeutungen und Methodologien der Kunst(geschichte), sondern an die Funktionsweisen der allgemeinen, natürlichen, also quasi normalen Kognition, die Rahmen der Alltagshandlungen und die Wahrnehmungspsychologie. Bild ist eine Konfiguration, die Daten innerhalb der Bedingungen des Wahrnehmens anordnet, aber nicht zum ontologischen Objektbereich von Wirklichkeit gehört. Das heißt: Bild ist nicht ein Datum in der Wahrnehmung, sondern eine Relation zwischen darin konfigurierten Daten (Bild als rekursive Funktion).

- auf den Verdacht einer bloß kompensatorischen Funktion des Bildes, die sich artikuliert als Generierung von Ikonizität an Stelle einer nicht gelingenden Binnen- oder Eigen-Transparenz der Wahrnehmung, reagiert die Einbildungskraft mit gesteigerter phantasmatischer Energie; Ikonizität steht an der Stelle nicht gelingender Eigen-Formalisierung

⁸ Georg Picht, Kunst und Mythos, S. 112

der Wahrnehmung und gleichzeitig in deren Wahrnehmungsraum, als Repräsentation des Problems der Repräsentation, als Differenz und nicht als Zeigen von, Exemplifizieren von, Denotieren von etwas.

- die phantasmatische Energie bildet die Geschichte der Imagination als eigene Struktur in den Bildern, aber auch unterhalb und quer zu diesen aus; sie ist die eigentliche Reizung der Anfangsbedingungen der Bilderzeugung, die in jedem Bild als Durchdringung und verschiebender Rückgriff auf die Anfangsbedingungen präsent ist; die im Diskurs der Kunst immer nur moralisch behandelte, also gezähmte und zugleich plakativ ausgereizte Irritation der Bilder - verwandelt in eine metaphysische Kitschfigur der Behauptung der Bedeutung von Kunst (Anmerkung: nach meinen Erfahrungen, Einschätzungen und Empfinden hat bildende Kunst kaum etwas mit Darstellung 'von' zu tun und entsprechend wenig mit Kommunikation o. ä., sehr viel aber mit Konstruktion und Projektion einer Vorstellung, die als Bild nicht das in ihr repräsentierte Geschehen ausdrückt, sondern die in ihm artikulierte Imagination formalisiert) - hat hier ihre Wurzeln; diese wirken, um es nochmals zu sagen, doppelt: mittels Durchstreichung der Bedeutungskonstanz-Behauptung der Bilder und mittels Strukturierung des Bildhaften als bedrohliche Ressourcenerschöpfung in den allzu komplizierten Formen der Wahrnehmung auf dem kognitiven visuellen Kanal (zu der auch die inneren Bilder und inneren Betrachtungen gehören).

- der Diskurs der Kunst setzt gegen die Drohungen dieser phantasmatischen Imagination auf die prinzipielle Strukturierbarkeit von Sinnaussagen und Bedeutungen, d.h. auf die Behauptung von hochstufiger Signifikanz innerhalb der gängigen denotativen Schematismen. Dabei wird aber übersprungen, daß Bedeutungen aus singulärer Sicht trivial unvermeidlich sind, also ihre denotative Kraft nur vorgeben, die sie in Wahrheit aus den Konnotationen beziehen, für die keine Theorie zu formulieren ist.

- die Probleme der inneren Repräsentation der Bilder, die immer durchsetzt sind von den Schematismen der Wahrnehmungsbildung und
- gleichzeitig, anhaltend, in Voraussetzung und stetig anhaltender

Empfindung der je momentanen Folgen - dem Verdacht/
Selbstverdacht/ der Beobachtung einer intrinsischen Artifizialität dieser
Konstruktion, die sich nur als projektive Ontologie setzt, diese
Probleme von Repräsentation/ Konstruktion münden in zwei
unterschiedliche, sich indirekt und doch klar aufeinander beziehende
Strategien: die Sinnbehauptung der Kunstgeschichte als Tilgung des
Selbstverdachts, den komplexen Mechanismen der Wahrnehmung nicht
gerecht werden zu können, und die aktuellen technologischen
Möglichkeiten einer digitalen, computierenden Kunst, die an die Stelle
von Repräsentation die Handlung, an die Stelle von Sinn das
Experiment, an die Stelle tableauhafter Anordnung räumlicher
Sinnfiguren die Stimulierung der Formen transitorischer Zeit, an die
Stelle von Denotation Konstruktion und Implementierung an die Stelle
der objektivierenden Distanz des Sehens setzt.

- damit ergibt sich eine Symmetrie und Opposition zugleich;
symmetrisch stehen die bedeutungsaufschiebende, auf Konnotationen
und typologische Genre-Kontrollen setzende künstlerische Handlung
(Interaktivität, subrationale Steuerung digitaler und immersiver
Environments, Echtzeit als Implementierung von Sinnlichkeit an Stelle
der Extrapolierung von Bedeutung durch Festschreibung im Raum
mittels des Primats intermittierender Optik) und die
kunstgeschichtliche wie kunstphilosophische Verengung der
bildtheoretischen Probleme auf Darstellung/ Aussage/ Sinn/
Bedeutung; oppositionell stehen sie zueinander, weil sie beide auf
unterschiedliche Weise eine Kritik an der entgegengesetzten Position
beinhalten, die sich aus dem Problem der Konstruktivität der
Wahrnehmung ergibt; beide Positionen sind Produkte daraus und
zugleich Relationierungen der damit verbundenen Struktur; beide
haben eine gemeinsame Wurzel, aber nahezu keine Berührungspunkte.

- daraus ergibt sich überhaupt erst die Provokation der Kunst für
Kunsttheorie und Kritik der Repräsentation, der Technologie als
gesellschaftlicher Groß-Formation von Wissen für künstlerische
Experimente und der kunstgeschichtlichen Memorialfunktion des
Bildwissens für ihre mögliche Aktualisierung innerhalb der Entwicklung
der Künste.

- dabei aber bleibt die Aufgabe: Kunst dereguliert feststehende Codes, eröffnet eine Perspektive auf die in ihr wirkenden Subroutinen, mit Ehrenzweig: auf die 'Ordnung im Chaos'. Das ist der wesentliche Aspekt. Kunst ist eine Methode der Generierung und Inszenierung eines Dazwischen, eines Intermediums zwischen Denken und Sprache, Imagination, Erkennen und Handeln. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit ist keine Repräsentation, sondern deren Simulation. Es gibt keine direkte Wahrnehmung der Dinge, in der diese ontologisch bezeichnet würden. Ja: Es gibt nicht einmal eine Ordnung der Wahrnehmung, in der die Ordnung einer Wirklichkeit als solche beschrieben werden könnte. Das gelingt immer nur parallelen, zusätzlichen, simulativen Schematisierungen, weshalb Bild eine Relation von Wahrnehmungsdaten in einer Konfiguration ist (vgl. Arnheim, Piaget, von Glasersfeld) - und Kunst, nebenbei gesagt, gar nicht das wesentliche Exemplum von Bild, sondern eben vorrangig eine insistente Valorisierung von 'Kunst' (und doch wird Kunst immer wieder auf diese Art 'Bild' reduziert - gerade durch die Kunstgeschichte). Es bedarf der Vermitteltheit und Vermittlung durch eine In-Szenierung, einen Bildschirm, ein Medium, einen Rahmen, kurzum: der Wirkung eines Dazwischen, das nicht Synthese ist, sondern von dem aus alles ausgeht, 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. 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. Denn die mentale Simulation einer wirklichen physikalischen Umwelt ist nur für die Selbstvergewisserung mit deren Erscheinung als objektiver

Wirklichkeit identisch - aber in ihr tatsächlich 'objektiv', ontologisch, seins-fetischistisch, verdinglichend. Erfahrung regelt den Wirklichkeitssinn dieser Simulation, die ein problemangemessenes, viables Probehandeln ist und keine poetische Fiktion (im Sinne von frei gewählter Haltlosigkeit) eben genau innerhalb einer vermittelten Geltung dieser Erfahrungen, d.h. einer Anerkennung der Erfahrungen durch Andere. Programme dieser Simulation, die vorrangig aus der Reflektion der Generierung von Begriffen und Sprachweisen gewonnen werden, können als Medien der Kunst angesprochen werden. Kunst als Medium ist Ausdruck eines geschärften, ästhetischen und poetischen Bewußtseins dieses Dazwischen, Form einer unabschließbaren Vermittlung im symbolischen Prozeß (Cassirer), Instanz einer Rekursion zwischen prinzipiell nicht begrenzbaeren Konfigurationen einer in der Wahrnehmung aufgebauten Welt. Kunst wird dann auch als Ressource verstehbar für Kapazitätsüberlastungen des konstruktiven, v. a. des neuronalen oder mentalen Systems. Sie sichert Komplexität und Handlungsfähigkeit in einer Weise, welche die relativ einfachen Mechanismen der Orientierung (als alltägliche Stärke, aber gefährdet durch abdämpfende Automatisierung) einsehbar macht, ohne daß sie komplexe Verhaltenssteuerung und gleichzeitig differenziertes, äquivalentes Bewußtsein erzeugen könnte. Es geht ihr um die Gewinnung von Rückbezüglichkeiten in System-Abläufen, die nicht technisch als Rückkanäle eingerichtet noch einfach als systemexterner Sinnüberschuß gedeutet werden können. Kritik an der Kunstgeschichte ergibt sich daraus über die Beobachtung, daß solcher Überschuß nur noch aus externen Referenzen behauptet und zugeschrieben wird (Religion, Schweigen, Staunen etc), nicht aber als Sicherungsmechanik der internen Systembetrachtung, in der Bild ein Mechanismus der Kompensation der kognitiven Vorgänge ist, nicht mehr aus solcher Theorie der Bildform.

- Kunst kann in dieser Weise zeigen, daß Sehen keine privilegierte Form der Erkenntnis mehr sein kann; der Spiegel ist zu einer Waffe der Selbsterkenntnis verkommen und deshalb per se stumpf, Attitüde, leere Form. Vom Traum der Spiegel bleiben die Spiegel im Kopf, die, paradox formuliert, den Blick dafür verstellen, daß Erkenntnis nichts

widerspiegelt, sondern ihre Wirklichkeit generiert, wie sie allerdings selbst die Bildung von Rahmen und Ordnungen voraussetzt.

(ev. Zusatz/Ausblick: Zitate von KR aus 'lab' 96 und Auszug aus Thesen Reck zum neuen Paragone)