

//Quellen Vortrag und Publikation:

– Hans Ulrich Reck, *Kunst als Kritik des Sehens (Vortrag am Internationalen Symposium 'Ohne Spiegel leben. Medientechnologische Dynamiken und ihre kulturellen Wirkungen', Hochschule für angewandte Kunst Wien, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, 15. Oktober 1998;*

– Hans Ulrich Reck, *Kritik des Sehens - Denken der Kunst - Durch den Spiegel hindurch*, in: Manfred Faßler (Hg.), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder (Fink Verlag), München 2000//*

Hans Ulrich Reck Text für Ed. Faßler 'Ohne Spiegel leben?', Fink-Verlag

8./ 9. 3. 99; nach Lesen der Druckfahnen des Finkverlags neu endkorrigierte und damit letzter Hand verbindliche Datei; ausgeführt am 3. 9. 99

KRITIK DES SEHENS - DENKEN DER KUNST - DURCH DEN SPIEGEL HINDURCH

"Wollten wir uns das Universum ohne den Menschen vorstellen, ein Universum, wo einzig der Blick des Tieres sich vor den Dingen öffnete, könnten wir, weil das Tier weder ein Mensch noch ein Ding ist, nur ein Sehen in uns hervorrufen, in dem wir nichts sehen, da der Gegenstand dieses Sehens ein Gleiten ist, das von den Dingen, die keinen Sinn haben, solange sie allein sind, übergeht zu einer von Sinn erfüllten Welt, eingebracht durch den Menschen, der jedem Ding erst seinen Sinn verleiht. (...) In einer Welt, in der die Augen, die sich öffneten, nicht erfaßten, was sie erblickten, in der, an unseren Maßstäben gemessen, die Augen nicht wirklich sahen, gab es keine Landschaft. (...) Alles, was ich am Ende festhalten kann, ist, daß eine solche Sicht, die mich in Nacht versenkt und blendet, mich dem Augenblick näherbringt, in dem mich, ich kann es nicht mehr bezweifeln, die deutliche Klarheit des Bewußtseins schließlich am weitesten von dieser unerforschlichen Wahrheit entfernen wird, die zwischen mir und der Welt sich enthüllt, um sich zu verbergen."

Georges Bataille *

O. VORBEMERKUNG

Im wörtlichen Sinne hat die Kunst das Stadium des Spiegels längst entschieden hinter sich gelassen. Die Kunst der Illusion im Sinne des Erzeugens von Bildern 'natürlicher als die Natur' hat ausgedient. Bilder im Modell der Mimesis sind Reflexionsfiguren gewichen. In einem

metaphorischen, wohl auch metaphysischen Sinne erweist sich das Stadium des Spiegels allerdings als intrikater und hartnäckiger. Solange Bilder in eine triumphalistische Imagination, die Apotheose der zeichengebenden Vernunft, eingespannt sind, sind auch Bilder als Reflexionsfiguren Teil des Problems, das in der Intention auf das Darstellen des Nicht-Darstellbaren in einem vehement deklarierten Gestus vermeintlich überwunden schien. Es ist durchaus nicht abwegig, das lapidar so zu formulieren: Solange Bilder sind, sind sie dieser Art verwiesen auf den Bann des Spiegels. Das ist keine Aussage, die in die Verwerfungsfigur des Ikonoklasmus (unter)bruchlos fällt. Sie markiert den Ort der Kunst als eine besondere und eben deshalb keineswegs selbstgenügsame oder evidente Markierung des viel grösseren Wahrnehmungsraums. Sie zeichnet die Geschichte der Durchsetzung des prioritären Augensinns nach, von der sie zugleich (vor)gezeichnet ist. Es ist also nochmals durch Genesis und Perspektive dieses Problems hindurchzugehen, in Rück- und Ausblicken den Zusammenhang aus- und aufwerfend. Der Gang der Argumentation durchläuft vier Phasen und Ebenen: Situierung/ Dispositiv (I), Formbildende Elemente/ Selbstreflexion der Kunstentwicklung (II) Vermittlungsfigur aktuelle Kunst (III), Thesen (IV).

I WEGE DER ERÖRTERUNG, LINIEN, DISPOSITIV

Die neuzeitliche Kunst steht im Bann einer Selbstermächtigung des Sehens. Perspektivität, Kontrolle und Identifikation sind die wesentlichen Momente, die dem Prozeß der Selbstlegitimierung der Kunst, ihrem Bestehen auf Autonomie entsprungen sind. Der Triumph der Illusion - verfestigt zum virtuos demonstrierten naturalistischen Stil, der mit den Gründungen der ersten Akkademien in Rom und Florenz des 16. und 17. Jahrhunderts zum neuen Leitbild, ja gar zum Dogma der Kunst geworden ist - stellte sich jedoch als eine neue Täuschung heraus. Zunächst als die absichtlich demonstrierte Täuschung der Tatsache, daß Bilder so aussehen, als ob sie nicht gemalt (worden) seien, sondern, Kraft vorgespigelter, d. h. vollkommen codierter 'Natürlichkeit', als das erscheinen, was sie nicht zeigen, sondern eben nur sind. Dann aber auch als zunächst unbemerkte Selbsttäuschung des Künstlers, der mit der Demonstration des Sichtbarmachens zwar eine inhaltlich neutrale Technik und autonome Ablösung von Kirche und anderen Mächten der Bevormundung sichern konnte, darin aber auch tendenziell verschwand und sich nur partiell als individueller Urheber zeigen konnte. Aus diesem Dilemma trat bewußt diejenige moderne Kunst hervor, die seit dem Manierismus in unterschiedlichen historischen Aufwerfungen, Zyklen, Resonanzen und Bewegungen, das Sich-Zeigen künstlerischer Unverwechselbarkeit nicht mehr mit einem primären, sondern einem

sekundären Sichtbarwerden verband: demjenigen einer epistemologischen Auszeichnung spezifischer Erkenntnisanstrengungen, die nicht mehr dem mimetischen, sondern dem konstruktiven Vermögen entsprangen. Das Projekt der Weltkunst seit der Romantik ist Zeuge dieser epistemischen Transformation des Sichtbarkeits-Paradigmas. Seitdem ist dem Moment des Zeigens die Behauptung der Konstruktion des Unsichtbaren eingewoben. Natürlich bieten alle und jedwede Bilder immer etwas dem Auge dar. Aber zunehmend verschwinden denotative Referenzen aus dem Gezeigten und werden zu relationalen und kontextuellen Behauptungen, die als Veränderung der Bildform artikuliert werden, als selber unsichtbar bleibende Konstruktionen. Das Projekt der europäischen Konstruktivismen nach 1915 hat mit der epistemologischen Verschiebung der Bildform auf eine paradoxe zweite, eine sekundäre Sichtbarkeit zu tun, durch deren Dispositiv hindurch sich Anschauung und Reflexion in einer unabschließbaren Arbeit des Rezipienten, als Bewegung der Kritik also verbinden. Parallel dazu werden epistemologische Behauptungen individuell. Jeder Künstler betreibt s/ein singuläres Programm universaler kategorialer Konstruktion. Das, was im Sichtbaren Stile genannt wird, ist davon nur derjenige Ausdruck, der offenkundig an singuläre Sichten die je gesetzte und behauptete Universalität des Kategoriensystems bindet. In der Ablösung vom Sichtbarkeitsdruck seit der frühen Neizeit, dem Bruch mit Mimesis und der Form visueller Identifizierbarkeit durch Parallelisierung des in der Kunst Erscheinenden mit dem in der Wirklichkeit Sichtbaren, ist diejenige Radikalität angelegt, deren Konsequenzen Duchamp ziehen wird: Daß nämlich Kunst als epistemische Konstruktion gar nichts mehr mit dem Apriori oder Druck des Sichtbaren zu tun hat. Duchamp als Interpret Albrecht Dürers dekonstruiert die Folgen wie die Voraussetzungen der 'Unterweysung der Messung'.

Ist die Kunst selbst, als stetige theorieproduzierende Praktik, über lange Zeit mit der Kritik des Sehens beschäftigt gewesen, so wird mit der Duchampschen Kritik am Retinalen die Kunst einer konzeptuellen Ebene geöffnet, die sich nicht mehr über das Wahrnehmungsbild organisieren kann, sondern die wegen ihrer intellektuellen Konstruktion implizit Kritik des Sehens betreiben muß, weil sie an keinem Punkt der regulierten Kunst - vom Demonstrationseffekt des individuellen Zeigens bis zur ökonomischen und symbolischen Zirkulation der Werke in Institutionen wie Museum oder Galerie - sich auf die gewohnten Elemente abstützen kann. Diese systemverändernde und innovationserzwingende Bewegung sei hier unter 'Kritik des Sehens' verstanden. Es geht nachfolgend um die Erörterung einiger Implikationen dieser Auffassung auf einem doppelten Hintergrund: Der epistemische Besonderheit und empfundene Autonomie fordernden Kunst der Moderne im Sinne von Chateaubriand, d. h. seit 1849, und den Ausformungen eines veränderten Sehens, das parallel zur gesteigerten Selbstreferentialität der

Kunst das Sichtbare zugunsten des Denkbaren zurückstellt. Diese Entwicklung ist nicht nur nicht linear, sie fällt auf merkwürdige Weise gar nicht ausschließlich in die historische Zeit, sondern bewegt sich in einem Dispositiv von Ungleichzeitigkeiten. Im folgenden werden formbildende Elemente einer Kritik des Sehens als Selbstreflektion der Kunstentwicklung (II) untersucht, anschliessend hinsichtlich der Prozessbedingungen aktueller Kunst wesentliche Differenzen zum Modell des Tableaus/ Spiegels/ Raumbildes verdeutlicht (III), um in einem abschliessenden Teil einige theoretische Konsequenzen zu erörtern (IV.) Der nachfolgende Teil (II) entwickelt in Untergliederungen einige Problemaspekte, die auf einer spezifischen Hierarchie beruhen und im übrigen auch in anderer Anordnung dargebracht werden könnten, also in mehr als den hier demonstrierten Verweismöglichkeiten mitbedacht sein müssen. Was mir daran derzeit wesentlich erscheint, reicht von den Elementen des Nicht-Sichtbaren über die Modellierungszwänge der Zentralperspektive bis zur Kritik am Cyberspace und der Problematisierung des Bildbegriffs durch die Imagination im Bereich existenzphilosophischer Traumtheorien.

II. FORMBILDENDE ELEMENTE DER KRITIK DES SEHENS ALS SELBSTREFLEKTION DER KUNSTENTWICKLUNG

1. Moderne Kunst

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" 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 auch zu dessen immanenter Dynamik, die dem Bild einen Betrachter sucht, das seine Aussage vollendet . Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist - gegen den Vorrang von Hermeneutik und Ikonographie - das Organisationsprinzip der modernen bildnerischen Syntax. . 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, zuweilen 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 "klaren 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" . 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.

2. Reduktive Perspektivität

Der Rückblick auf das Modell der Perspektivität kann, wenig erstaunlich, einigermaßen angemessen unter dem Titel der Perspektive als symbolischer Form vollzogen werden . In das Modell des Sehens schreibt sich eine machtvolle Distanzierung des Auges von einer verdinglichten Objektivität, einem Entgegenstehen gebändigter und damit permanent symbolisch unterworfenen Natur ein. Die Unendlichkeit des Fluchtpunktes als Aufscheinen Gottes, das Eintreten des Numinosen in den göttlichen Sehstrahl, das Sichtbarwerden des unweigerlich transparent gemachten Geheimnisses werden durch die Allmacht des einen Auges, die Instanz kontrollierender Optik und damit Mediatisierung der Welt durch das Selbst des Sehens abgelöst. Soweit die bekannte Konstruktion. Deshalb ein kurzer Hinweis auf die Kehrseite, die Kippfiguren dieser Ermächtigung, die ein betont imaginäres Selbstverhältnis der Gesellschaft auf allen Ebenen begründet und damit auch die Formen der Arbeit und der Subsistenz imaginativ durchformt. Die Apparaturen des Sichtbaren konstituieren sich als Medien der Macht. Gerade deshalb sind sie stets anfällig für Störungen, Subversionen. Die objektivistische Distanzierung kippt als Unterwerfung/ Verzehr der Objekte um in deren erotische Fetischisierung. Ihre Umbildung zu Lockungen einer phantastischen Nähe, der Zwang zum Verzehr, das Verschlingen des Entgegenstehenden - sie schlummern im Inneren der Perspektivität, sind Folgen der Reduktionsleistungen, die nicht das Bild der Welt, sondern die Welt als gewordenes Bild betrifft. Maurice Merleau-Ponty insistiert dagegen auf einer Rettung des Körpers gegen die neuzeitliche Perspektivetechnik und -theorie, v. a. gegen 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 darüber hinaus, daß die Tiefe und ihre Durchdringung durch die Ausgedehntheit des Leibes möglich wird, die auch auf der Rückseite der perspektivisch verstellten und verstellenden Objekte sieht - und bis zu ihr hin. Deshalb wendet er das Problem der Perspektive als Reduktion um und arbeitet an ihr die Differenz ab zum Reichtum der ausser sich seienden Dinge: "Man ist immer diesseits oder jenseits der Tiefe. Niemals sind die Dinge eines hinter dem anderen. Das Sich-Überdecken und die Verborgeneheit 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."

Das ist das Gegenmodell zur Apotheose des Spiegels, das auf allen Ebenen seiner Denkbarkeit als Apparat des Sichtbarmachens wie als Verfälschung von dessen Referenz fungiert und als Übersteigerung des Bildes an der Stelle der durchgestrichenen Souveränität selbstempfundener Subjektivität tritt. Im Spiegel steigert sich die Illusion des kategorialen Apparates zur Übermacht der Begriffe, die sich keiner empirischen Kontrolle unterwerfen möchten. Das gilt auch für die Kritik am Diktat des Spiegels, deren modellhafte und metaphysische Pointen Jacques Lacan in eine unhaltbare psychologische Positivität kleidet. Bezeichnenderweise geht es dabei aber wesentlich um die Spur oder Selbstbehauptung von Subjektivität. Lacan schreibt entsprechend über die projektive Identifikation eines deprivierten mit einem überlegenen Ich im Medium des Spiegels, daß die Instanz des Ich auf eine fiktive Linie oder auf ein Diagramm 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." Das Subjekt ist zersplittert, pathologisch - Kraft des Spiegels, der Terror gegen die Bilder als Bild selbst ausübt. 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: den Körper aushalten, seine Hinfälligkeit hinter seinem Zuwachs an Handlungsmacht, Kraft, Gestaltfülle preisen.

3. Aktivität im visualisierten Datenraum

Rekurs und Vorgriff zugleich, zu verstehen als konzeptuelles Plädoyer: wir leben in der Epoche eines Medienmanierismus (der zeitgenössisch, aber kein Postmodernismus ist), der als ästhetische Form noch nicht entdeckt worden ist, weil die höherstufigen Praktiken noch nicht haben selbstreflexiv werden können. In einer VR-Installation Ulrike Gabriels mit dem Titel 'perceptual arena' 1993 (Canon artlab Tokio) geht es um die derzeit ja weitherum geradezu obsessiv angesprochene Aktivierung des Körpers. Leitend ist die Auffassung, daß es keinen objektiven Betrachter gibt. Ein immersives environment eröffnet unbegrenzte multidimensionale Räume, eine Bühne simultaner, multipler Weltperspektiven, von inszenierten Standorten, die in Raum und Zeit dem individuellen Gesichtspunkt verbunden sind, die Wahrnehmungen und demnach auch Interpretationen verändern. Der visualisierte Datenraum - figurative Grundeinheit: ein 4-Seiten-Polygon - wird gesteuert durch die Wahrnehmung, genauer: die Aufmerksamkeit. Was nicht ins Auge genommen wird, stirbt und verschwindet nach einer gewissen Zeit. Die je aktuelle Wahrnehmung beeinflusst die Formen der Historisierung und zugleich die Nähe zur Unvorhersehbarkeit des Kommenden. Der Datenhandschuh greift Polygone und transportiert sie ins Gesichtsfeld des Betrachters. Sehen schafft sich im Sehen selber durch ständigen Wechsel. Es gibt keine Wiederholungen. Je intensiver die Aufmerksamkeit, umso schneller wechselt die graphische Struktur/ Figur. 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." Von heute aus besehen gewiß eine naive Betrachtung und eine durchaus fehlleitende Erwartung, da an Kunst gekoppelt wird, wozu auch Erleben, Unterhaltung, Spektakel reichen, nämlich Selbstwahrnehmung und Reflektion der Wahrnehmungen, ihrer Prozessualitäten und Bedingungen, Grundierungen und Mechanisierungen.

Solche Erwartungen sind in der Kunst seit langem geschürt worden und hängen nicht von Technologieentwicklungen ab. Die historisch jeweils verfügbaren Technologien werden dafür

genutzt, was geschichtlich spezifizierbare Arbeitsprogramme und Reflexionsniveaus für Praxis und Selbstverständnis der Kunst erzeugt, sich aber nicht als Wesen des Technischen oder gar als dessen Schlüsselbedeutung für die Kunst offenbart. 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 virtuellen Realitäten und die Aktivierung des Betrachters deshalb so populär sind, weil die Konstruktivität projizierter fiktionaler Erlebnisse/ immersiver Environments den normalen Wahrnehmungsmechanismen auf verblüffende Weise 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 Jean Piaget systematisiert worden ist . Die Konfiguration der Daten spielt sich nicht im Sein der Bilder, sondern den Wirkweisen der Wahrnehmungen, dem Spiel der Repräsentanzen ab. Zugleich erscheint das Bild aber nicht als wahrnehmungsförmige Generierung von visuellen Reizen, sondern bezieht diese in Permanenz auf vielfältige kognitive Prozesse, visuelle und andere Konfigurationen. Wahrnehmung ist immer schon Darstellung der Simulation ihrer selbst. Das Bild ist also stets in unüberschaubar zahlreiche rekursive Vorgänge eingespannt und hat darin auch die Bedeutung der Kompensation von Überforderungen oder eines Schutzes vor zu grosser Komplexität. Die Analyse des Sehens fällt in die Wahrnehmungssphäre, die Kritik des Sehens in die Kunst. Das macht Sinn nur, wenn zwei Punkte festgehalten werden: Daß Kunst keinen vorrangigen oder besonders signifikanten Zugang zur Wahrnehmung von Bildern hat. Und, dies notwendig und intensiv gegen den radikalen Konstruktivismus gesagt: Daß Kunst nicht im Gehirn ist oder stattfindet. Die konstruktive Figurierung von Bildern im Gehirn ist zwar, trivialerweise, auf Wahrnehmung bezogen. Da aber Kunst dazu keinen notwendig exklusiven Bezug unterhält, erscheint, obzwar es darin viel bewirkt, das Wesentliche der Kunst gerade als das, was nicht im Gehirn ist, sondern als Gesamtdispositiv der Kunst an zahlreichen Schnittstellen zwischen Gesellschaft, Alltag, Technologien und Wissenschaften sich abspielt. Die Aktivierung und Selbstwahrnehmung des Betrachters ist, dieser Argumentation folgend, demnach nicht an Materialitäten und Technologien in exklusiver Weise gebunden.

4. Sehen des Sehens, sehende Bilder/ konstruierte Augen, Sehen der Apparate

Leuchtende Dinge und leuchtende Augen - das ist eine Konstellation, die metaphysisch ist und doch durch die Entwicklung der Physik nicht vollkommen überwunden wurde. Hier ist

abkürzend, mit Hilfe eines prägnanten Zitates, an die Möglichkeiten einer Revokation der antiken Philosophie im Hinblick auf die technisch vermittelten Licht-Erfahrungen einer späteren Zeit zu erinnern: "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 das 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." Solche Verbindungen grundieren den medialen Charakter der Kunst im Sinne eines vielgliedrigen Prozesses, ohne daß diese auf exklusive Technologien, spezifische Apparate oder bestimmte Materialitäten der Kommunikation fixiert oder notwendig mit diesen verbunden werden könnten. Vielmehr erweist sich, daß weit drastischer als die Ansprüche der Repräsentation solche der künstlerischen Konstruktion von Darstellung über die Praktik der Bilder entscheiden. Generell aber gilt: Nur ein Erkenntnisvermögen, 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 . In dieser zusätzlichen Projektion zeigt sich - mit einer nicht unproblematischen hegelianischen Paraphrase - das Theoretisch-Werden der Kunst an ihr selbst, zeigt sich auch die nicht mehr rückgängig zu machende Einheit von Kunst und Kunsttheorie (die historisch seit den Tagen Brunelleschis immer und stetig Bestand hatte), erweist sich aber auch schon als problematisch, daß das Kunstwerk nicht mehr mit dem Diskurs der Kunst zusammenfällt. Gerade solche höherstufige fiktionalisierende Erörterung sehe ich als entscheidendes definitorisches Merkmal für 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 keineswegs so erscheint, als ob man dafür einen vollkommen neuen Charakter an Stelle der übersehenen Kontinuität der künstlerischen Bearbeitung der Bildform, der Form als Bildproblem, mit Georg Picht: der Phänomenalität des Phänomenseins, annehmen müßte.

Viele Kunstkonzepte der Moderne - prominent, allerdings neben vielen anderen, nicht gezeigten, diejenigen, die in diesem Beitrag vorgestellt werden - belegen eine vehemente Krise des Sichtbaren und der Beobachtung, wobei diese Krise als Ausgangspunkt erneuerter künstlerischer Produktivität und weiterführender Fragestellungen verstanden wird. Anzeichen für diese produktive Krise der Selbstbeobachtung der Kunst sind Ausgriffe auf den Betrachter - 'Interaktivität' - und die Aufladung der digitalen Technologien mit kosmologischen und angelologischen Rhetoriken, Versprechungen einer Überwindung des 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 all 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, 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."

Aber nicht nur Bilder, die dann wohl auch als Apparate anzusehen sind, sehen - so wie Spiegel als Apparate des Sehens und nicht nur als Retrojektionsmedien gelten können . Sondern erst recht die Apparate selbst. Am Beginn der zweiten Hälfte des ersten Teils von 'Histoire(s) du Cinéma' von Jean-Luc Godard , fertiggestellt 1989 für 'Canal plus', ist auf einem der unzähligen aufscheinenden, durchlaufenden, zwischengeschalteten Schriftbilder zu lesen: 'Cogito ergo video'. Diese Aussage markiert die stärkste Kritik am Sichtbaren, das der konzeptuell fälschen, analytisch unzutreffenden These des 'video ergo sum', damit auch aller Spiegelung - in welcher Richtung auch immer - zugrunde liegt. Es gibt nämlich - und dazu bedarf es noch keiner konstruktivistischen Argumentation - keine Denksysteme, die nicht eine mediale Koppelung zwischen der Repräsentation von Wahrheit und der Visualität, d. h. einer sichtbaren Lenkung der Vorstellungen im Hinblick auf ein mögliches Schauen der Wahrheit vornehmen . Diese mediale

Koppelung erweist aber gerade die Apparate der Konstruktion und Manipulation des Sehens und der Objekte des Sichtbaren diesseits der Wahrnehmungsschemata als Denkvorgänge, Mentalitäten, Vorstellungskomplexe. Es sind bei Godard auch die Apparate, die - cogito ergo video - 'ich' sagen. Die Apparate sind mit den Körpern verbunden. Das personale Ich ist keine Kontrollinstanz mehr, sondern eingewoben in den Prozeß des apparativen Sehens. 'Am Anfang war das Sehen'. Man muß, so Godard, die Augen schließen, um die Welt zu sehen. 'Das Kino projizierte und die Menschen haben gesehen, daß die Welt existiert'. 'Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die übereinstimmt mit unseren Wünschen'. 'Es ist an der Zeit, daß das Leben zurückgibt, was es dem Kino gestohlen hat.' Dies sind Zitate, aber auch Paraphrasen und dadurch natürlich Entstellungen von Gedanken, die aus der durch Godard praktizierten Bild(zer)störung als subjektive Tätigkeit der Apparate in unauftrennbarer Einheit mit den kulturbildenden Aktivitäten der menschlichen Subjekte erfolgt. Ich sehe, weil ich denke, meint: weil ich differenziere. Ich differenziere, also bin ich, also sehe ich. Es ist die Bewegung der Sequenzialität und der Verbindungen, die sich dem Sehen einschreibt, die es erst möglich macht. 'Video ergo sum' scheidet nämlich schon und endgültig am Sein-Können der Blinden, die nicht in üblicher Weise sehen, da ihre Orientierungskraft keineswegs vorrangig aus einer Kompensation des beschädigten oder gar fehlenden Sehsinnes als bloß andere Art des Sehens hervorgeht. Sehen als Apparat muß das Sehen-Können der Apparate zugestehen - das ist die wesentliche Demonstration, die Godards 'Histoire(s) du Cinéma' als Koppelung der apparativ vermittelten Kommunikation, unter Einsatz audio-videographischer Technologie, mit den kollektiven kinematografischen Gedächtnissen und den individuellen Erinnerungen leisten. Jedes Bild kann demnach unter dem Aspekt der sehenden Apparate betrachtet, d.h. als betrachtendes gewürdigt werden. Das sollte genügen, um die Autonomie der Künstler grundlegend zu problematisieren. Entweder Autonomie der Künstler oder Autonomie der Kunst. Beides zusammen kann man nicht haben. Autonomie der Kunst ist eine Umschreibung der Subversion des Mediums, der Kraft des Obsessiven, wohingegen die Autonomie der Künstler nur individualitätsbehauptend, damit stellvertretend und legitimatorisch ist, geschichtlich nach rückwärts gerichtet und in jedem Fall subsidiär, selbstwidersprüchlich und in Auflösung begriffen gerade durch ihre Behauptung.

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, Deplazierung von allen Orten, Erreichbarkeit aller 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.

5. Die zwei Körper des Zuschauers, immersive Technologien: Zur Kritik am Cyberspace

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 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 die zugleich Verführung zur Selbstaffektion ist. 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 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 gewinnen können, 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. So setzen sich z. Bsp. virtuelle Räume aus unzähligen endlichen Segmenten anaskopischer Vermittlung zusammen. Die Kunstbehauptung von Cyberspace steht dagegen ganz eindeutig in der Tradition futuristischer Kriegsrhetorik und -selbsterregung, die auf merkwürdige Weise den Materialismus der Apparate mit dem Idealismus der gesteigerten ästhetischen Empfindungen im Bann der Kriegs- und Kriegervorstellung verkuppelt. Das mag als ausreichend werten, wer mit der Figur der Erledigung von Möglichkeiten in der Geschichte existentielle Nöte des Verpaßten, die Figur des zu spät Gekommenen, verbindet. Hinter der Selbsterregung der Kriegsrhetorik ist aber noch etwas anderes, handfesteres leitend, das sich nicht in der postulierten Paradigmatik des Krieges erschöpft. Die Kunstbehauptung von Cyberspace - an ihn gerichtet und zugleich in ihm artikuliert - dient nämlich 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 wissenschaftlicher 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.

6. Das Sehen der Kunstgeschichte: Ein Lesen. Versus das Bild, das Imaginäre und der Traum

Das Imaginäre fällt natürlich weder mit der Phänomenalität des Bildes noch mit seiner Ontologie zusammen. 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. "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 gerichteten Hintergrund des Imaginären bei, und umgekehrt provoziert und motiviert jedes Bewußtsein der Welt ein vorstellendes Bewußtsein als Erfassen des besonderen Sinns der Situation." . Deshalb kann das Bild nicht als Text gelesen, sondern nur in seiner Dynamik erkannt werden. Gerade dies aber leistet die traditionelle Kunstgeschichte nicht.

Die traditionelle Position der Kunstgeschichte ist, trotz aller Erneuerungen, Plädoyers, Modifikationen und Erweiterungen, auch für eine Kunstentwicklung und ein Verstehen des Sehens der Kunstwerke vorherrschend geblieben, die dafür nicht mehr geeignet sind. Diese Position kann kurz so zusammengefaßt werden: Bild als Text, Sehen als Lesen, Wahrnehmen als Generieren von Sinn. Spätestens seit der Konstruktion von Winckelmann ist für das Aufklärungsprogramm des bürgerlichen Subjekts, das als eines erscheint, das jederzeit seine Obsessionen kontrollieren, den Lockungen der Phantasmen, den Drohungen des Imaginären sich entheben kann, ist für jede Rezeption von Kunst eine rigide moralisch-hermeneutische Disziplinierung der Ästhetik und des Kunstwerkes zur Leitvorstellung erhoben worden. 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 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 dem alltäglichen visuellen Sinn 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. Die Kunst realisiert aus dieser Sicht ihre
Wahrheit dort, wo sie keine intrinsischen Probleme aufwirft, zuletzt dort, wo sie unsichtbar wird.
Das kann bis hin zur utopischen Instrumentalisierung der Kunst mitvollzogen werden: Kunst
scheint auf als eine gehaltvolle, symbolische Gegenwelt, die sich auf das Wirkliche, nicht das
Imaginäre zu beziehen hat. Die gesamte Bildtheorie dieser Tradition ist ein Korrekturversuch an
der Anomalie und Intensität der Bilder, an einer durch Bilder immer noch bewirkten
Verunsicherung und Verrückung von Text und Linearität der Schrift.

Um dies zu verdeutlichen, ist ein Blick auf die Bildform des Träumens nützlich, unbesehen der
Schwierigkeiten einer angemessen komplexen Theorie des Traums als einer visuellen Denkform
(realisiert in Montagen von Bewegtbildsequenzen). Es ist dafür sinnvoll, 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 .

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." 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." Imaginieren heisst, sich als den Sinn seiner Welt, absolut zu setzen, um die eigene Welt als die relativste zu erfahren, was zugleich als Zeichen der Freiheit zu verstehen 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." 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 wesenhaft bilderstürmerisch (...) Auf der anderen Seite haben wir 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 (...)

" 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."

7. Unsichtbarkeit des Bildes in der Kunst, knappe Bemerkung zu einer methodischen Entoppelung

Da an anderer Stelle ausführlicher erörtert , geht es mit nicht beliebigem, andauerndem und historisch erzwungenem Verweis auf Kasimir Malewitsch nur um eine knappe Situierung des Problems. Eine ebenso falsch wie hartnäckig wiederholte Spekulation behauptet nämlich immer wieder eine starke Affinität zwischen dem Raum der virtuellen Realitäten und den Konzepten von Malewitsch zu einer gegenstandslosen Welt. Das Argument läuft über die orbitale, anti-gravitationale Befreiung des Menschen von seinem Leib. Preisend und obsessiv theo-logisch wird Malewitschs Re-Semantisierung der Repräsentationen an der Stelle des obsoleten Werkkörpers im Energieraum eines von der Kunst religiös befreiten Lebens als direkter Vorläufer des Cyberspace gesehen. Und dies nicht in Analogie, sondern ganz im Sinne eines vorwegnehmenden Traums, dem einzig die zeitgeschichtlichen technischen Mittel zu einer wortwörtlichen Realisierung gefehlt haben sollen. Das verkennt Malewitschs Überzeugung jedoch gründlich. Sie besteht nämlich in der radikalen und durchgängigen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung, sperrt sich im Verweis auf die in unentwegten Anläufen - Figur der Wiederholung - als Bewegung immer wieder neu ansetzende Bezeichnung des Unfaßlichen gegen jede eindimensionale Semantisierung. Solche Unfaßbarkeit ist - seit Malewitschs Tagen - das Konstitutionsprinzip moderner Kunst schlechthin.

Meta-Repräsentation und Inkorporation dieses Prinzips werden die herausragenden Merkmale der Kunst des 20. Jahrhunderts in allen Bereichen werden. Sie besagen, daß die Kunst ein semiotisches Explikationsverhältnis zu sich selber hat . 'Bild' ist nur noch durch seine Begrenzung, die Kontextualität seines Diskurses, die Wahrnehmung seiner Rezipierbarkeit, durch den Rahmen also, bestimmt. Die wahre, eine 'eigentliche' Bedeutung ist nicht mehr wahrnehmbar. Das Bild zeigt das Bild selber als abwesendes. Das Bild ist nicht mehr das Kunstwerk. Damit etabliert Kunst auf Dauer einen wesentlichen Unterschied zwischen sich und der blossen 'visuellen Präsenz von etwas'. 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 stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung . 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.

III VERMITTLUNGSFIGUR, FORMEN DES DENKENS ZUR AKTUELLEN KUNST - EINE MATRIX IN 19 SETZUNGEN

1.

Gesichtspunkt des Denkens ist die Kunst. Dies in zweierlei Perspektive: Denken der Kunst. Doppelter Genitiv: Kunst als Gegenstand und als Organon des Denkens. Solche Kunst ist immer aktuell und nur zu verstehen als Prozeß, Entwurf, Handlung, als Bewegung im Vollzug. Es versteht sich wie von selbst: Ideen müssen gefunden, Dispositionen entwickelt, Entscheidungen getroffen, Bilder hergestellt, ihre Ausführungen festgelegt werden. Die Dispositionen sind individuell, das Objekt der Mitteilung kann es nicht sein. Daß die Situation der Gegenwartskunst undurchdringlich ist und zur Kunst nur rechnet, was von hinreichend vielen Anderen zur Kunst gerechnet werden will, ist in ihrer Allgemeinheit eine banale Feststellung. Banal, weil die Situation der Kunst immer wieder ihre jeweils jüngste Geschichte durchläuft und weiterhin im Durchlaufen alle nur erdenklichen Differenzen umspielt. Also genau von der Unübersichtlichkeit als Antrieb bestimmt ist, die in Betracht der Verschiedenheit ihrer Resultate sich als Charakteristikum ihres Wesens vermuten läßt. Neuere System-Theorien reden von Beobachtung als einer umfassenden und einheitlichen Größe für alle möglichen, früher getrennten Aktivitäten: Denken, Handeln, Wahrnehmen, Kommunizieren. Nur: Kunst kann nicht wirklich beobachtet werden, es sei denn, man spreche einzig dem Auge weiterhin machtvoll distanzierte, absolute Souveränität zu, was keinen Sinn macht. Trotz teilweise erhellender Perspektiven führt dieser Begriff des Beobachtens doch in die Irre, wenn nicht zwischen der Kunst und den Kunstwerken, den Dispositiven und den aktuellen Verknüpfungen, der Bezugnahme und der Festlegung unterschieden wird.

2.

Kunst ist - dies ein Vorschlag - nicht als Referenz oder Medium zu verstehen, sondern als eine Bühne für Handlungen. Handlungen sind nur dann identisch mit Beobachtungen, wenn das System der Beobachtung eines der Identifizierung und vor allem der Kontrolle ist. Das kann Kunst nicht sein, weil die Entfaltung ihrer Themen durch die Darstellung ihrer Setzungen in spezifischen Werken nicht pauschal verstanden werden kann. Künstlerische Aktivität geht zu Recht und mit Nachweisen davon aus, daß es - im Gegensatz zur Logik von Spencer Brown und ihrer Einarbeitung in die Systemtheorie durch Luhmann und andere - einen 'nicht-markierten' Raum schlechterdings nicht geben kann, weil in jedem Raum immer schon Unterscheidungen getroffen worden sind und die logische Abstraktion des 'unmarked space' immer noch Ursprungsphilosophie und Sehnsucht nach dem transzendental reinen Anfang ist.

3.

Immer wieder einen Zugang finden - das gilt für beide Seiten, das Machen wie das Wahrnehmen von Kunst als Medium ihrer Beweglichkeit, gilt für neue und alte, zentrale und periphere, nahe und entlegene Zeiten, Stile, Behauptungen. In zeitlicher Folge formt sich an Reibungen und Verdichtungen, Herausstellungen und Abdrängungen, Geflechten und Sequenzen lebendige Wahrnehmung, das Richtungsorgan aller Sinne. Die Geflechte stur und stetig einzugliedern in Bedeutungen - was ihre Klassifikation voraussetzt und damit einen regulären Ordnungssinn auch in instabilen Prozessen behauptet - schließt die Wahrnehmung des Neuen aus, das wesentlich das noch nicht Gesehene, das schlecht Wahrgenommene am vermeintlich Bekannten ist. Die Rangfolge der Bedeutungen gibt wenig mehr wieder als die Zirkulation von Werten und die Stufung von prominenten gegenüber niedrigeren Symbolen, die in der Rede über Kunst immer konventionalisiert werden.

4.

Was dem externen Blick auf Kunst als Momente einer durchaus hierarchisierbaren Bedeutungsordnung erscheint, bietet dem inneren Blick sich als Bedingung dar, ein Eigenes möglichst deutlich herauszuarbeiten, wobei 'deutlich' nicht meint: Tilgung von Widersprüchen und Reibungen. Daraus ergeben sich eine ganze Reihe von Paradoxien, was meint: Änderung einer Aussage je nachdem, worauf ihre Aspekte bezogen werden. Paradox ist, was nicht auflösbar und durch einen nicht-komplementären Widerspruch geprägt ist. Zwei Paradoxien scheinen mir besonders wichtig. Der individuelle Bedeutungsrahmen der Kunst steht in einem paradoxalen

Verhältnis zur Kunst als Raum, in welchen dieses Werk eintritt. Mit diesem Eintreten verliert es keineswegs seine Individualität, aber das Individuelle ist gerade das, was es auf der allgemeinen Ebene allen anderen Individualitäten vergleichbar macht. Ein zweites Paradox betrifft das Verhältnis der Regeln, mittels Kunst aufmerksam zu machen, zu den Regeln der Rhetorik, wie ein Publikum interessiert werden kann. Die Kunstwerke befinden sich in dem Dilemma, Adressaten ansprechen und doch wenigstens teilweise hermetisch sein zu müssen. Das ist oft nur wiederholende Gewohnheit und stammt von einer Ahnenreihe mittlerweile dubios gewordener Attitüden ab. Je verschlossener das Kunstwerk, je stärker es sich auf eine individuelle und einzelne Welt bezieht, umso größer ist sein möglicher Informations- und Neuheitenwert. Umso stärker aber auch die Gefahr, die Anzusprechenden zu verfehlen. Das Mißverhältnis zwischen der innengeleiteten Welt des Kunstwerks, das am Ende eines mitunter sehr komplizierten Prozesses der Formalisierung steht, und der aussengeleiteten Welt seiner Wahrnehmung durch Andere, Dritte, ist instrumentell nicht zu bewältigen. Es gibt feststehende Regeln der Rhetorik, Kommunikation und pragmatischen Information vorrangig ausserhalb des Kunstbereichs. Dort ist eindeutig klar und in jedem Falle verbindlich, daß Aussagen auf bestimmte Kontexte sich einlassen und nicht für sich oder an sich selber genügsam sein können - was für die Kunst nicht unbedingt zutreffen muß.

5.

Ist es nur riskant oder schon heillos vermessen, Thesen und Perspektiven zur gegenwärtigen Lage der Kunst zu formulieren, wenn man doch auf Verallgemeinerungen verzichten möchte, um der Materie des Kunstwerks nicht die Kraft der Störung zu rauben? Indiziensicherungen sollen und können hier weiterhelfen. Jede Kunstäußerung heute hat sich als luzide Kraft zu bewähren, einen nur individualistischen und selbstgenügsamen Stils zu transzendieren. Die Arbeit an der Ernsthaftigkeit des Bildes benötigt eine doppelte Bewegung: sich ein Bild dessen zu machen, was aus meist undurchdringlichen Gründen die eigene Imagination antreibt. Und: sich der ungeheuer lockenden und verführenden Kräfte des Phantasmas der Bilder, der Gefängnisse und Verlockungen der Imagination inne zu werden. Bilder, die selber Erscheinungen zu werden die Kraft haben, ermuntern, sie dort zu erarbeiten und zu exponieren, wo ihre Bühne, ihr Handlungsraum sein soll: in der Gesellschaft, der Lebenswelt, der alltäglichen Kommunikation, die in eine Fülle von auseinandertreibenden Sprechweisen zerfällt. Daran hindert nicht die verkürzte Vorstellung vom unsortierbaren Palaver Aller nach dem Zerfall der großen Erzählungen und der finalen Ordnung einer überschaubaren Welt. In den besten Fällen erweist Kunst sich als eine Instanz von Durcharbeitung. Sie wiederholt nicht, sie nimmt sich die Sachverhalte und

Erscheinungen unter verschobenem Blickwinkel noch einmal vor, die sich im Leben abspielen und von denen - gerade im Blick auf die technischen Bildherstellungsmedien - zu vermuten ist, daß sie dem Impuls der Kunst, das Leben zu bereichern und interessanter, ekstatischer und lustvoller zu machen, nicht genügen wollen.

6.

Wahrscheinlich die meisten Themen der Kunst verweisen auf Gewöhnliches, Alltägliches. Allerdings besteht die Qualität der Ausarbeitung dieser Themen durch Kunst nicht in ihrer Wiedergabe oder Darstellung, sondern in einer komplexen Transformation, die Bezüge und Themen miteinander verbindet. Die Referenzthematik ist wichtig, aber sie ist nicht das, was sich beim schnellen Sehen des Werks als Beglaubigung für 'wahre' Bedeutungen einzustellen vermag. Vielmehr erweist sich erst im insistierenden Wahrnehmen die immer komplexere Verbindung von Themen sowohl auf der Ebene der subjektiven Assoziationen und Emotionen wie auch auf der einer speziellen Umarbeitung der Themen der Welt zu Themen der Kunst, in der die allgemeine Bewußtseinslage unter neuen Gesichtspunkten vertieft werden soll. Deutlich wird, wie vielschichtig Themenbereiche verbunden werden können und wie weitgreifend das Thematisierte in eine künstlerische Form übersetzt wird. So werden Bildphänomene nicht nur formal behandelt, sondern im Hinblick auf die der Kunst eigentümlich eingeschriebenen Obsessionen. Darin wird nicht nur Unsichtbares sichtbar, sondern insistiert darauf, daß es der klar vorgedachten Bildformen bedarf, weil Unsichtbares nur medial sichtbar wird und seinen Zauber niemals aus einem diffus wabernden Hermetischen, sondern der beherrschten Schärfe des Vermittelnden gewinnt.

7.

Die Fähigkeit, Wirklichkeit dichter und interessanter zu beschreiben als üblich, darf als Kriterium einer Kunst gelten, die für sich selber spricht und deren Arrangements und Formentscheidungen nur im einzelnen, nicht generell angegeben werden können. Nur in der Bezugnahme auf Kontexte wird eine Aussage auch eine Mitteilung. Kunst fabriziert auf ihre Weise Mitteilungen, mit ungesicherten Adressaten, riskanten und nicht-standardisierten Codes und deutlich innengeleiteter Sende-Bereitschaft. Dabei geht es nicht in erster Linie um Phantasie - ein Wort, das oft einer Sache vorbehalten wird, die man sich vom Leibe halten möchte. Zwar entscheidet die pragmatische Qualität der Information über die Möglichkeit, daß Kunstwerke auf Umgebungen einwirken, aber diese Information ist nicht standardisierbar. Sie muß vollständig durch das Singuläre hindurchgehen. Es ist - trotz Adorno und anderen - bis heute ein Rätsel

geblieben, wie die Form(ierungs)kraft von Kunst über die singuläre Instanz und Insistenz realitätsbehauptend wirken kann, wenn sie gleichzeitig nicht auf hochgradig konventionalisierte Formen zurückgreifen will, in denen ja nicht Realität schlechthin, sondern vor allem ihre stereotype Ordnung fassbar wird. Adorno forderte von der Kunst, sie habe in ihrem mimetischen Verhalten - in ihrer Aneignung des Realen - über die fortgeschrittenste Rationalität zu verfügen. Damit meinte er die Beherrschung von Material und Verfahrensweisen. Die Kunst werde darin notwendig selbstwidersprüchlich, also paradox, weil sie in ihrem Widerspruch zwischen Rationalität und Entfesselung - anders gesagt: mit ihrer Anstrengung zur Herausbildung einer höheren Verschmelzung dunkler imaginativer Mächte mit behaupteten Formgliederungen - den Widerspruch der Vernunft selber abbilde, die ja mit jedem ihrer Schritte in Richtung einer Beherrschung von Natur eine naturgeschichtlich wirkende, unbegreifliche und lange Zeit auch unsichtbare Unterdrückung in der Gesellschaft befördere - blinde Naturkraft auch sie. Glück sei der Feind der Rationalität und doch bedürfe es zu seinem Zwecke der Instrumente und berechenbaren Mittel. Kunst macht die gemessen an der berechnenden Vernunft irrationalen Ziele zu ihrer Sache. Das instrumentelle Paradox der Kunst ist nach Adorno, daß sie sich in ihren Verfahrensweisen der Rationalität bedient, während sie selber als irrational erscheint und in der Produktionsmaschinerie der Gesellschaft auch als solche angesehen wird. Hier hilft wohl, über Adorno hinaus, nur eine Erweiterung des Berechenbarkeitsbegriffs weiter. Höhere und komplexere Formen von Berechnung sind nicht mehr in einer mechanischen Weise instrumentell. Sie arbeiten mit diffuseren, eigendynamischen Prozessen.

8.

Adornos Diagnose hängt noch ganz am Begriff des souveränen, der Gliederung seiner Leistungen hierarchisch fähigen Subjektes. Es ist in den letzten Jahren klar geworden, daß Kunst nicht unbedingt auf diese Instanz verpflichtet ist. Sie müßte sonst bewerkstelligen, was nichts in der Gesellschaft mehr leistet: Sinn, Zusammenhang, Verbindung. Das machte sie zu einer kompensierenden, sozialtherapeutischen Kraft. In dem Maße - es wird weiterhin und wiederholt an solcher Stelle zu vermerken sein -, wie Künstler sich, ihre Dispositionen und Arrangements, Verfahrensweisen und Selbstbesinnungen in vielerlei Hinsicht mediatisieren und die Erschaffung von Werken zeitlich dynamisieren, kann die Subjekt-Instanz und damit auch die Paradoxie einer vernünftig das Irrationale aufhebenden Kunst überwunden werden. Kunst befreit sich erst in der Absetzung von solchen Mimesis-Zwängen zugleich von der autoritären Subjekt-Instanz. Es entstehen offene Lektüren.

9.

Kunst wird sich - die Prognose sei gesetzt - als Kraft weit über die paradigmatische Schwelle des Digitalen hinaus bewähren. Daß im digitalen Zeitalter alles nur punkthaft ist und einer universalen Berechnung unterliegt, spiegelt nicht nur den Fetisch der Herrschaft des Symbolischen in Gestalt der Rechenmaschinen und Signalverarbeitungskalküle. Es verkörpert auch die merkwürdig machtbewußte Hoffnung, alles Undeutliche ins Berechenbare zu überführen und damit 'Welt' zu kontrollieren. Kunst ist aber weder das eine noch das andere, weder nur berechenbar noch nur undeutlich, sie ist ein Hybrid aus beiden und ist das seit Beginn der Neuzeit immer gewesen. Kunst muß schon deshalb nicht das Unberechenbare als sein von der sozialen Maschine ausgegrenztes wahres 'Wesen' anerkennen, weil sie seit ihrer Entstehung immer nur in der Verbindung von Naturwissenschaft, Mathematik, Kultur und Kunst - Verknüpfung von Fähigkeiten und Dispositionen, Aspekten und Zuschreibungen, niemals aber: von getrennten Substanzen - existiert hat. Sie wird auf mindestens einer dritten Instanz neben 0 und 1 bestehen, wobei diese Instanz nicht transzendental oder göttlichen Ursprungs sein muß. Dennoch kann man für die technische Seite der Herstellung digitaler 'Bilder' begründen, daß digitale Bilder nicht per se Bilder sind oder als solche anerkannt werden müssen. Digitalität erzwingt nämlich unweigerlich veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Das digitale Bild ist kein Wahrnehmungsbild mehr, sondern alphanumerische Datei, unspezifischer Code, der, in binärer Stellung zwischen 0 und 1 pendelnd, als Schalt- oder Mess-Sonde für die Verzeichnung singulärer Anwesenheiten, die Wahrnehmung von Spannungs- und Energiezuständen (anwesend/abwesend) zuständig ist. Umsetzungen der Dateien in Bildern erfordern vorgängige Schematisierungen, die nicht mehr über Mimesis zu gewinnen sind. Die Beschleunigung der Signalübermittlung - trotz enormer Stau- und Wartezeiten vor den Bildschirmen - bedeutet eine Intensivierung und Verabsolutierung des Modus der Gegenwarts-Zeit alles archivierbaren und versammelten Materials. Künftig werden weniger die quantitativen Objekt-Bestände, als vielmehr die Verzweigungsfeinheit der Klassifikationen über den Gebrauch von Archivzeit entscheiden. Bisherige Memorialfunktionen greifen auf dieser technologischen Basis schlicht deshalb nicht mehr, weil alle Angebote nurmehr in Wahrnehmungsformen und gemäß den Gesetzen der Gestaltkonfiguration, und das heißt: im präsentischen Zeitmodus abgearbeitet werden können. Das verändert die bisherigen Referenzen und auch deren aussertechnologische, beispielsweise die juristischen und sozialen Kontexte erheblich. Fotografie als eines der Leitmedien visueller Programm-Simulation und ästhetischer Stilisierung kennt im digitalen Zeitalter keinen ontologischen oder objektiven Unterschied mehr zwischen Original und Fälschung, Dokument

und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine Fiktion des unentrinnbaren Imaginären, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitztem und irritierendem Sonderfall.

10.

Das Fazit daraus ist, daß Kunst im Medium oder durch das Medium des fotografischen Bildes unbesehen analoger oder digitaler Herstellung ihren genuinen Anspruch behaupten kann, weil diese Unterscheidung - auch sonst weit überschätzt - nur für die Instanz der Referenz einen Unterschied behauptet. Die referentielle Zeugenschaft, die durch digitale Prozesse nicht nur bedroht, sondern abgeschafft wird, ist weder eine hinreichende noch gar eine erschöpfende Bestimmung für Kunst. Überhaupt erweist es sich bereits jetzt - nach wenigen, wenn auch intensiven Jahren einer entsprechenden Paradigmen-Progaganda -, daß Künste weder auf ihre Notations- oder Inkorporationssysteme noch auf die Instanz konventionalisierter Beobachtung reduziert werden können. Wie immer sie zu fassen wären - was sie zur Darstellung bringen, sind keine Verrechnungsprozesse. Die betreffen nur ihre technisch-materielle, nicht ihre konzeptuell-ikonische Dimension.

11.

Was im Leben autoritäre Instanzen der Libido als bereitwillige Einstimmung auf Versagung verbindlich einschreiben wollen, unterliegt also innerhalb und durch die Kunst nicht deshalb einer Kritik, weil diese anklagte, sondern weil sie den Erscheinungen Nicht-Gesehenes abgewinnt und Handlungsräume dort eröffnet, wo vordem Geschlossenheit geherrscht hat. Kurz: weil sie insistiert. Ein Kennzeichen solcher Kunst ist deshalb, daß sie - mit welchem Format, welcher Materialität auch immer - das Bild zu Handlungsräumen öffnen oder mit entworfenen Handlungsräumen Bilder modellieren und durch ein Spiel mit festgesetzten Identitäten die Zu- und Festscheidungen in Fluß bringen. Die Zeiten, in denen Kunst sich auf formale Selbstbezüge konzentrierte, sind - mindestens derzeit - vorbei. Kunstwerke setzen sich in ein singuläres Verhältnis zu den bestimmenden Themen und Formaten lebensweltlicher Bildpräsenz. Das Verblüffende ist heute, daß in vielen Fällen selbst dort, wo Kunstwerke zweidimensional sind, nie das Gefühl einer abgeschlossenen Fläche entsteht. Der Verlauf in der Zeit, das Durchlaufen verschiedener Phasen einer Sequenz sind ein sicheres Indiz dafür, daß Kunst als Handlungsmodell entworfen wird, als Arrangement spezifischer Aussagen auf spezifischen, durch die Kunst selber geschaffenen Bühnen und nicht als geronnene Darstellung, die jenseits ihres Vollzugs im Spiel der Durcharbeitungen, dem Abarbeiten der Widerstände, dem ironischen Nachhaken bestehen könnte.

12.

Ehemals feste Instanzen geraten in Fluß. Kunstgeschichtliche Referenzen oder gar mediale Behauptungen - wie jüngst gerade im Medium der Fotografie mehrfach geäußert: Fotografie nach der Fotografie, Rückkehr zu den Darstellungsgattungen und Stilen einer typologischen Kunstgeschichte, die Wiederholung der individuellen Obsessionen - erhellen die Sache nicht. Ein Mehrgewinn an Bedeutungen und Erfahrungen entsteht nur, wenn der betrachtende Teilnehmer und seine Energie mit den Sequenzialisierungen der Kunstwerke verknüpft werden. Sie machen sich zu eigen, was die formale Organisation des Bildes erlaubt. Das gesamte Geschehen der Wahrnehmung von Kunst ist dynamisch. Die Vorstellung des souveränen Auges, das Bedeutungen entziffert, hat ausgedient, das Gehirn ist kein Eimer voller Bildungserinnerungen, die Seele keine moralische Anstalt zur Überwachung unzulässiger Wirkungen oder zur Einübung in ein ehern diszipliniertes Selbst.

13.

Kunst als eine stetig neue Formen und Ausdrücke erfindende Durcharbeitung der sozialen oder kollektiven Bewußtseinsgehalte behauptet nicht, durch Darstellung die Objekte der Welt beherrschen zu können. Leerstellen werden Leerstellen bleiben. Nicht alles kann aufgelöst werden. Jedes Auffüllen einer Leerstelle erzeugt ein Vakuum. Dieses stete Verschieben von Bezeichnungen und Leerstellen ist die 'wahre Materie' der Kunst. Sie bezeichnet ein 'Netz', das aus Maschen, Knoten und Löchern besteht - ganz zum Unterschied von jener telematischen Netz-Metapher, die nur von Knoten und Benennungen ausgeht und in der geschlossenen Vision einer verschalteten Welt keine Leerstellen und kein Assen mehr kennen will. Die Aussen- und Rückseite der Bilder - sie sind, was Kunst gegen die Präsenz der Erscheinungsbilder herzustellen bestrebt ist. Kunst ist keine Bewegung, die stetig Unterscheidungen trifft und deren Bewegungen souverän abarbeitet, um das schon Gewußte zur Darstellung zu bringen. Das oft so ärgerlich sich darstellende Risiko des Hermetischen, des Belanglosen und Gescheiterten, des Hilf- und Gestaltlosen ist immerhin ein Verweis auf die für alles, nicht nur das ästhetische Erkennen notwendigen Brüche zwischen der Welt und ihrer Darstellung.

14.

Zeichen zu reproduzieren, die schon existieren, verdoppelte die Lasten, die dem Unheil der Realität wie der Zeichen eingeschrieben sind. Die Reproduzierbarkeit der Reproduktion der Zeichen reproduziert auch die Gewalt, die an den Zeichen als Reales hängt. Nichts ist falscher als

die mittlerweile wieder überwundene Rede von der völligen Freiheit und Selbstgenügsamkeit der Signifikanten. Kunst antwortet darauf nicht mehr mit abstrakter Erfindung oder mit überschüssender Invention, sondern mit immer neu getroffenen Orts-Bestimmungen. Sie ist vor Ort und weiss um eine Welt, die aus Orten und Nicht-Orten besteht, aus Lokalisierbarkeiten und aus Übergängen, aus Koordinaten und nicht-fixierbaren Bewegungen. Dies ist eine Welt, der mit Utopie-Behauptungen nicht mehr beizukommen ist.

15.

Die Kunst als perspektivische Handlung macht die bisherigen statischen Bildmedien lebendig. An die Stelle von Beschreibungen und Bedeutungen tritt die Selbstmediatisierung der künstlerischen Arbeit mit dem Ziel, Handlungsspielräume zu vergrössern und zu vermehren. Das ist keine Gegenstandswelt mehr, welche die Instanz der Repräsentation fordert. Denn vor die Repräsentation tritt die Last des Imaginären, die Präsenz des Unvorstellbaren, das sich in den gewohnten wie den schrecklichen Gestalten des Lebens verkörpert. Deshalb ist Kunst nicht in erster Linie Erzeugung von Bedeutungen - denn das würde deren Stillegung bewirken. Sie ist eine Bewegung der Inkorporation, durch welche Ereignisse zu Erfahrungen in momentanen Verschränkungen werden. Inkorporation ist kein instrumenteller Prozess. Sie hat auch nicht nur Verkörperungskräfte in sich. Sie lebt zum einen von der Sicherung der Programme, die kulturelles Handeln ermöglichen. Sie lebt aber auch vom Verschwinden und Vergessen. So wie Bilder immer auch Bilder eines Abwesenden sind, weil sonst Präsenz als Bilderkult sich differenzlos in sich selbst erschöpfte, so gerät das Denken an der Stelle des Verschwindens in Bewegung. Mit dem Verschwinden rechnen bedeutet: etwas Nichtvorhandenes imaginieren.

16.

Die Orte der Kunst entspringen nicht den Bildern, die Bilder erhalten ihren Ort durch Handlung. Orte für die künstlerische Aussage zu suchen, ist ein Element des Bildfindungsprozesses. Derzeit wachsen - nicht nur bei den jüngeren Generationen - Bewußtsein, Neugierde und auch die Kompetenz, vielfältige Orte für Kunst zu (er)finden. Es verändern sich damit auch das Zeichenmaterial, das Arrangement und, etwas pathetisch gesagt, die Sprache der Kunst. Sie wird präsenzfähig in dem Maße, wie sie selber sich als Experiment und Handlung mediatisiert. Sie löst sich vom statischen Tableau der zuschreibbaren und feststehenden Bedeutungen. Sie verläßt die 'nature morte' des Sinnes und seiner Allegorese. Ihr 'tableau vivant' ist keine Fläche mehr. Aus dem bisherigen Raum-Bild entsteht notwendig das Zeit-Bild: eine Topographie von Handlungen, nicht von Referenzen. Wenn es nicht so hochgestochen klänge und wir nicht wüßten, daß die

interessanten Zeiten jene sind, die keine feste Ordnung haben und eben deshalb keine neuen Paradigmen vorgeschlagen werden können, weil ein Maß für Vereinheitlichung fehlt, dann wäre der Wechsel vom topographischen Raum- zum dynamischen Zeit-Bild ein paradigmatischer Umschlag von größter Bedeutung.

17.

So jedoch begnügen wir uns mit dem Hinweis auf das Indiz gewachsenen Bewußtseins, daß in der intensivierten Welt der Bildmontagen, die zunehmend an die Stelle des Realen treten, nur die Vervielfachung, nicht die Bändigung des Imaginären helfen kann. Die Wege, die zu diesem führen, überwinden nicht die Heterogenität, die sie möglich gemacht haben. Die Welt des Einzelnen ist deshalb immer schon eine Bezugnahme auf die Welt im ganzen. Alles existiert nur in der Relation, in der Bezogenheit. Kunst als Mediatisierungsarbeit an diesen Bezügen impliziert einen komplexen Umgang des Individuellen mit sich selbst. So ändert sich die Sprache der Kunst mit den metaphorischen Bewegungen der mit ihr und in ihr handelnden In-Szenierungen. Marshall McLuhan schrieb vor geraumer Zeit - und das bleibt richtig -, daß Medien Übertragungen von Erfahrungen durch Metaphern darstellen. Medienkunst ist eine Weise solcher Übertragung, nicht eine Bezugnahme auf unveränderliche Bedeutungen oder ein Unterscheidungskennzeichen von Materialien.

18.

Vielleicht wird dereinst der - für die moralische Gängelung nicht-akzeptierter Ästhetik so wirksame und über lange Zeit herrschaftssprachlich eingeschliffene - Unterschied zwischen Kunst und visueller Kommunikation, freier und angewandter Kunst nicht mehr trennscharf sein und seine Bedeutung verloren haben. Vor Jahrzehnten schon postulierte der Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan, der zeitgenössische Künstler solle sich als Bildoperateur, also technisch-strategisch und nicht expressiv-ästhetisch, definieren. In den 60er Jahren hoffte McLuhan darauf, daß die televisuelle, aber auch die druckpublizistische Mediatisierung die Konsumenten in die Lage versetzen würden, analog zu ihren Fähigkeiten im Umgang mit der Schrift eine professionelle visuelle Kompetenz zu erlangen. Aus beidem - der operativen Montage und der visuellen Alphabetisierung durch Bildmedien - ist einiges, entschieden aber anderes geworden, als Argan, Mac Luhan und weitere Propagandisten einer avancierten Techno-Kultur sich das ausgemalt hatten. Das geläufige Mittelmaß der visuellen Kommunikation, betreffend also etwa 95 % der Erzeugnisse, produziert unverdrossen und in ebenso verblendeter wie auto-suggestiver Kreativitätsbehauptung die mittlerweile im Überdruß bekannten Unerträglichkeiten.

19.

Die technologische Entwicklung visueller Produktions- und Vermittlungs-Medien drückt heute einen tiefen und befreienden Bruch mit ästhetischen Normen und normativen Doktrinen zur Vereinheitlichung der Welt mittels Design und Kunst aus, Normen, die doch nur moralisch-pädagogische gewesen sind. Die Lage ist polymorph, heterogen, unübersichtlich. Sie lädt dazu ein, auf jede Sehnsucht nach dem 'Ende der Kunst' zu verzichten, und ermöglicht deren gelingenden Ausbruch aus dem Korsett des bloss Ästhetischen.

IV AUFLÖSUNG/ KONSEQUENZEN/ THESEN - ERNEUTER ANLAUF, ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK ZUGLEICH

1. 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 wie unbedingtes Modell der modernen Individualität letztlich dennoch etwas subjektlos. "Die Wahrheit dessen, was schön ist, zeigte sich immer dort, wo in Kunstwerken das zur Erscheinung gelangt ist, was dem Menschen schlechthin unverfügbar ist" . 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.

2. Am Ende des 20. Jahrhunderts ist alles und jedes Bild (im Sinne der visuellen Präsenz) geworden; medial generierte Sinnlichkeit hat die Bezugspunkte des perspektivischen Systems verschoben. Es geht in der Kunst deshalb über die Analyse hinaus um eine Kritik des Sehens, ein Jenseits des Sichtbaren nach der vollkommenen und zugleich vollkommen hilflosen Vollstreckung des Bilderverbots. Damit auch um eine Rückgewinnung des Bildes: Denn die

Kunst illustriert nicht ein Problem, sondern ist selbst Problem. Der Prozeß operationalisierter Sinnlichkeit erzeugt - parallel zur kriegerischen Selbstbewaffnung der Imagination im virtuellen Raum, parallel auch 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. Die Kunst ist die wesentliche Disziplin der Unterscheidung von Bild und visueller Präsenz. Diese Unterscheidung existiert ausserhalb der Kunst nicht in der Weise, daß damit sich Einsichten in den Status der Bildtheorie für bestimmte Ausdrücklichkeiten gewinnen lassen. Gerade deshalb aber ist dieses Bild der Kunst nicht das Phänomen, an dem Mechanismen der Wahrnehmung sich vordringlich erörtern ließen. Solches geht mindestens gleich gut im Bereich der visuellen Präsenz. Vielmehr artikuliert Kunst sich als spezifische Aussage, was deshalb hier, parallel zum Kult des Sichtbaren und der Prädominanz medial vermittelnder visueller Präsenz als Skizze einer Kritik des Sehens entworfen worden ist.

3. 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).

4. 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 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.

5. 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 hat hier ihre Wurzeln - verwandelt in eine metaphysische Kitschfigur der Behauptung der

Bedeutung von Kunst. Bilder wirken, um es noch einmal zu sagen, doppelt: mittels Durchstreichung der Bedeutungskonstanz-Behauptung sowie mittels Strukturierung des Bildhaften gegenüber der bedrohlichen Ressourcenerschöpfung in den allzu komplizierten Formen der Wahrnehmung auf dem kognitiven visuellen Kanal (zu der auch die inneren Bilder und inneren Betrachtungen gehören).

6. 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 kohärent formuliert werden kann.

7. 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 als 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 an die Stelle der objektivierenden Distanz des Sehens die Implementierung der Sinne setzt.

8. Symmetrie und Opposition sind als aufeinander verwiesene festzustellen. Im Modus der Symmetrie befinden sich 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 immersive Medienrhetorik/ digitale Kunsttechnologie und Kunstgeschichte deshalb

gegeneinander, weil sie beide auf unterschiedliche Weise eine Kritik an der jeweils 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.

9. Daraus ergibt sich überhaupt erst die Provokation der Kunst für Kunsttheorie und die 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.

10. Dabei aber bleibt als Aufgabe wesentlich, sei diese nun normativ gesetzt oder im Bereich der Künste auch empirisch erwiesen: Kunst dereguliert feststehende Codes, eröffnet eine Perspektive auf die in ihr wirkenden Subroutinen, mit Ehrenzweig: auf die 'Ordnung im Chaos'. 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 - 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, keine 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 Umräum 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), 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 , Instanz einer Rekursion zwischen prinzipiell nicht begrenzbar 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 werden kann (Religion, Schweigen, Staunen etc). In der internen Systemmechanik ist das Bild Kompensation der kognitiven Vorgänge. Der Überschuß erfolgt also nicht direkt aus einer Theorie der Bildform.

11. 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, die sie als Bildung von Rahmen und Ordnungen selbst wieder voraussetzt.

* Georges Bataille, Theorie der Religion, München: Matthes & Seitz, 1997, S. 22-24
Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, S. 74

Das ist das Prinzip des "offenen Kunstwerks", das sich zwar primär im Hinblick auf neue musikalische Experimente und die "arte informale" der 50er Jahre definiert, das aber eine grundsätzliche Verschiebung im Signifikantensystem meint, die auf moderne Kunst gerade wegen der paradigmatischen Nichtdarstellbarkeit und prozeßualen Erfahrungsorientiertheit der Künste verweist, in der Literatur seit Mallarmé, Rimbaud und Proust, 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: Suhrkamp 1973

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: Prestel 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: Suhrkamp 1978, S. 628 ff

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

Vgl. aber neben den kanonischen Texten von Erwin Panofsky auch Nelson Goodmans Kritik der Ähnlichkeit; Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt: Suhrkamp 1995, S. 40 - 50

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

Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: ders.: Schriften I., Frankfurt: Suhrkamp 1975, S. 64

Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' - Eine Problem- und Forschungsskizze, in: ders./ Mathias Fuchs (Hrsg.) Sampling, Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1995, S. 6 - 29

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

Vgl. dazu Friedrich Wolfram Heubach, Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen, in: Jahreshefte der Akademie Düsseldorf, Bd. 4, 1995, S. 223 - 260; ders. Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder, in: Lab. Jahrbuch 1996/ 7 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 138-147

Ursula Baatz: "Von leuchtenden Augen", in: Tumult - Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. München: Boer 1990, Titelheft: Das Sichtbare, S. 71

Vgl. Georg Picht, Kunst und Mythos, a.a.O. S. 153, 224 ff, 266, 301, 307, 348, 381; s. a. Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Richard Klein (Hrsg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 53 - 78

Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg.), Strategien des Scheins. Kunst - Computer - Medien, München: Boer, 1991, S. 23 - 54; ders.: Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Klaus Peter Dencker (Hrsg.), Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 1992; ders. Kunst und neue Technologien - Medientheoretische Reflexionen, in: Götz Pochat (Hrsg.), Kunstgeschichte zwischen Theorie und Praxis. Akten der Vorträge des 7. Österreichischen Kunsthistorikertages 1993, Wien 1994

Vgl. dazu Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg: rororo, 1997

Verkürzt und verständlich auf den Punkt gebracht: Die Systemtheorie, besonders die Luhmanns, huldigt mit der Permanenz der Beobachtung einem Modell der Macht, einem Terror des identifikatorischen und stillstellenden Sehens.

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: Suhrkamp 1991, S. 326

Vgl. Jens Kulenkampff, Spieglein, Spieglein an der Wand ..., in: Birgit Recki/ Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München: Fink, 1997, S. 270 - 293

Mittlerweile ist die ganze Serie in acht Teilen realisiert und auch in Buchform aufbereitet: Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, 4 Bde.

vgl. zentral dazu: Helmut Pape, Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie, Frankfurt: Suhrkamp 1997

Vgl. Jean Luc Godard, *Le cinéma est fait pour penser l'impensable*, in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984-1998, Paris, 1998, S. 294 ff; ders., *J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée*, in: Ebda. S. 300 ff

vgl. dazu Siegfried Zielinski, "Zu viele Bilder - Wir müssen reagieren!". Thesen zu einer apparativen Sehprothese im Kontext von Godards "Histoire(s) du Cinéma", in: Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg.), *Strategien des Scheins. Kunst - Computer - Medien*, München: Boer, 1991, S. 55 - 82

vgl. dazu Hartmut Winkler, *Die Theorie der zwei Köpfe. Versuch, eine der Wunschstrukturen zu rekonstruieren, auf die das Datenuniversum eine Antwort ist*, in: Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln 1996/7, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 250-261

Vgl. z. Bsp *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris: Gallimard 1967, S. 58 ff, 101 ff, 168 ff, 342 ff

vgl. Manfred Faßler, *Mediale Interaktion. Speicher - Individualität - Öffentlichkeit*, München: Fink, 1996 S. 238 ff

vgl. Evelyne Patlagean: *Die Geschichte des Imaginären*, in: *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft*, hgg. v. Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, Frankfurt: Fischer 1990, S. 244 ff

Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971, S. 291

vgl. dazu Rudolf Heinz/ Karl Thomas Petersen (Hrsg.), *Somnium Novum. Zur Kritik der psychoanalytischen Traumtheorie*, Bd. 2, Wien: Passagen 1994, S. 140 ff

Michel Foucault, *Einleitung zu Ludwig Binswanger, Traum und Existenz*, Berlin/ Bern: Gachnang und Springer 1992, S. 92

Foucault, ebda. S. 81

Foucault, ebda. S. 82

Foucault, ebda. S. 87-89

Foucault, ebda. S. 89

Vgl. Hans Ulrich Reck, *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie*, in: Birgit Recki/ Lambert Wiesing (Hrsg.), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München: Fink, 1997, S. 307 - 348; ders. *Bildende Künste. Eine Mediengeschichte*, in: Manfred Faßler/ Wulf Halbach (Hrsg.), *Geschichte der Medien*, München: Fink/ UTB, 1998, S. 141 - 185, hier S. 154 - 161.

Weshalb es vollkommen falsch ist, Kunst als Kommunikationsträger zu betrachten, wie Niklas Luhmann dies tut. Zwar ist die kommunikative Erwartung an Kunst legitim, nicht aber die kunsttheoretische. Es zeigt sich sehr schnell, daß Kunstwerke eine Reihe von Eigenschaften haben, die geradezu darauf beruhen, nicht auf Kommunikation abzielen und erst recht nicht als Kommunikationsträger für die Vermittlung von wahrnehmenden und kommunizierenden Systemen zu dienen. Luhmanns Instrumentalisierung der Kunst, die seiner systemtheoretischen Prämisse der Kunst als eines nach eigenen Regulierungsprinzipien autopoetisch funktionierenden Subsystems widerspricht - Luhmann spricht von "schön/ hässlich" oder von der Kommunikation der Kunst, nicht aber von Praxis und Poesis, d.h. von Deregulierung beispielsweise der Kommunikation - rührt wohl daher, daß Luhmann das vertrackte interne Verhältnis von Kunst und einer das Kunstwerk bestimmenden Kunsttheorie 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, hgg. v. Harm Lux und Philip Ursprung, Shedhalle Zürich 1991, S. 65-74

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 Bildausage 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.

Georg Picht, Kunst und Mythos, a. a. O. S. 112

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.

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

Vgl. neben den einschlägigen Arbeiten von Arnheim besonders diejenigen von Jean Piaget und Ernst von Glasersfeld. Jean Piaget, La Psychologie de l' Intelligence, Paris: Armand Colin, 1947;

ders. Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes, Frankfurt: Suhrkamp, 1995;
Ernst von Glasersfeld, Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme, Frankfurt:
Suhrkamp, 1996, bes. S. 98 - 131

Wie schon in der Einleitung zu seiner 'Philosophie der symbolischen Formen' von Ernst
Cassirer deutlich herausgestellt.