Von Display bis Imagineering. Codes und Kontexte digitaler Bilder.

Eine Vortragsreihe der Fächergruppe Kunst- und Medienwissenschaften. Verantwortlich: Hans Ulrich Reck und Stefan Römer Overstolzenhaus, Rheingasse, Beginn 19 Uhr

Sabeth Buchmann: Unauffällige Verwandte

Innerhalb der in den sechziger und siebziger Jahren erprobten kulturellen Produktionsformen, die einer Veränderung der Gesellschaft im Sinne einer partizipatorischen Demokratie verpflichtet waren, nahm die Errichtung neuer Informationsstrukturen und -distributionssysteme bekanntlich einen hohen Stellenwert ein. Die Verheißungen neuer Informationstechnologien und die Versprechen auf emanzipierte, kollektive Bewußtseinsstrukturen kamen sich dabei manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit nahe. Im Vortrag werden künstlerische Arbeiten aus dem Umfeld der sog. Conceptual art erörtert, die in der Zeit zwischen 1968 und 1972 entstanden sind: Denn kennzeichnend für diese spezifische historische Phase sind Entwürfe einer auf Information gegründeten Phänomenologie der Wahrnehmung, die - wie ich darlegen möchte - eine im hohen Maß ambivalente Auseinandersetzung mit einem explizit technisch codierten Informationsbegriffs zu Tage befördert, der beispielhaft von der damals populären Art&Technology-Bewegung vertreten wurde.

Wer die vorangegangenen Vorträge gehört hat, wird feststellen, daß es bezüglich meines eher historisch gehaltenen Themas eine ganze Reihe von theoretischen Anknüpfungspunkten gibt. Auch wenn ich auf die Thesen meiner Vorredner an dieser Stelle nicht systematisch eingehe, schwingen sie in meiner Auseinandersetzung mit spezifischen Phänomenen der historischen Conceptual Art auf mehreren Ebenen mit: So vor allem in bezug auf die von Claus Pias und Tom Holert als Mythos kritisierte Ontologie des digitalen Bildes, weist diese Thematik doch mögliche Bezüge zum Bilddiskurs der historischen Konzeptkunst auf. Denn radikaler noch als andere künstlerischen Bewegungen der sechziger Jahre suchte sie das Primat der Visualität zu durchbrechen. Das war ein Frontalangriff gegen damals dominante Strömungen wie den Abstrakten Expressionismus und den Formalismus, so auch gegen den 'formal criticism': Denn die Begründung des Kunsturteils in der optischen Oberfläche eines Bildes bzw. der morphologischen Gestaltung eines Objekts wurde als Ausdruck einer obsoleten "Ontologie des Bildes" angesehen. Den Umkehrschluß, daß "Ontologie" nichts anderes als eine ideologische Schimäre sei, teilten jedoch längst nicht alle Künstler/innen der Conceptual Art. So polemisierte die für ihren Ikonoklasmus berühmte Künstler/innengruppe Art&Language gegen den damaligen Mainstreamkonzeptualismus, denn dieser mache sich vor, mit der Ersetzung des visuellen Objekts durch seine

linguistische Definition den ontologischen Ballast des Modernismus überwunden zu haben. Hingegen bezweifelte Art&Language, daß eine selbstreflexive Kunstpraxis auf eine "vernünftige Ontologie" verzichten könne¹: Eine solche ließe sich, wie Art&Language annahm, mit der Sichtbarmachung des kulturellen Vermitteltseins ästhetischer Wahrnehmungskventionen und Urteilkriterien schaffen. Die neue Ontologie sollte indes nicht eine des Bild(-Objekts) sein, sondern seinen kontextuellen Rahmen umfassen und implizierte so die Verschiebung von ästhetischen Objekten hin zu einer reflexiven Metasprache über Kunst und Kunstrezeption. Die Präsentationen von Art&Language kann man daher kaum mit klassischen Ausstellungsformaten vergleichen, sondern wären angemessener als 'Diskurdisplays' zu charakterisieren. Den Akt der Vermittlung selber zu vermitteln, schien den Mitgliedern von Art&Language im Sinne der Transparenz geeignet, den ihrer Meinung nach autoritären und willkürlichen Gestus des 'formal criticism' zu durchbrechen. Da Art&Language nach einer grundlegenden, gültigen Definition von Kunst suchte und damit über den Ästhetikdiskurs des 'formal criticism' hinauszugehen suchte, wurde ihr bisweilen der Orthodoxie-Vorwurf gemacht.²

Wie andere Konzeptkünstler/innen auch ging es Art&Language einerseits darum, die noch vom 'formal criticism' vorausgesetzte und von Thomas Dreher als "nostalgisch" bezeichnete "Einheit von Kontext, Zeichenträger, Zeichenform und Zeichenbedeutung"³ aufzubrechen; im Unterschied zu postmoderne-nahen Konzeptkunstansätzen, die einer kontingenten, wenn nicht beliebigen Beziehung von Zeichen und Bedeutung das Wort redeten, ging Art&Language von einer Definition des Zeichens aus, das im Sinne der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins "Bedeutung" zu einer Frage des Gebrauchs machte. Die "Verbindlichkeit" von Bedeutung wurde in der kommunikativ vermittelten Definition möglicher Gebrauchsweisen des Zeichens gesucht. Die Abkehr vom Primat der reinen Visualität im 'formal criticism' manifestierte sich daher allererst auch in dem Versuch, die Sprache zu verändern, in der über Kunst gesprochen wurde: Daß die Rede von "Informationen" und vom "Code" in Kreisen der Konzeptkunst in Mode kam, läßt sich sicherlich auch mit dem Sachlichkeitsflair erklären, den solche Begriffe verströmten. Gemäß der strukturalen Sprachwissenschaft steht der "Code" für eine spezifische, auf festgelegten Regeln beruhende Kombination von Zeichen und Bedeutung: Im Fall von Art & Language hatte der Code-Begriff die Funktion, den bis dato geltenden hermetischen Bilddiskurs durch

¹ Charles Harrison: Einführung, in: Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, a.a.O., S.11-17, hier: S.13 u.15

² Benjamin Buchloh: From the Aesthetics....

³ Ebd., S.177

eine semantische Neuzusammensetzung von visuellem und sprachlichem Zeichen zu überwinden, also Bild und Sprache miteinander kompatibel zu machen.

Wenn in der historischen Konzeptkunst anstelle von Form und Inhalt von Code und Information die Rede war, so entsprach dies einer epistemologischen Verschiebung innerhalb der Human- und Kulturwissenschaften, die seit den späten fünfziger Jahren das gesamte kulturelle Zeichenmaterial, also auch visuelle Phänomene, aus der Warte der Linguistik neu zu betrachten begann. So sprach die strukturelle Sprachwissenschaft von einem "gemeinsamen Code, der die Botschaft verstehbar (macht), von einem >Kontakt< oder einem physischen Kommunikationsmedium und einen >Kontext<, auf den sich die Botschaft bezieht. (...) In einem gegebenen Kommunikationsakt", so der Literaturwissenschaftlicher Terry Eagleton, "kann jeweils eine einzelne dieser Komponenten dominieren: (...) wenn die Kommunikation den Kontext betrifft, ist sie >referentiell<, wenn sie auf den Code selbst Bezug nimmt, ist sie >metasprachlich< (etwa wenn zwei Personen darüber sprechen, ob sie einander verstehen). Die >poetische< Funktion überwiegt dann, wenn sich die Kommunikation auf die Botschaft konzentriert - wenn die Worte selbst und nicht, was in welcher Situation von und zu welchem Zweck gesagt wird, im Vordergrund unserer Aufmerksamkeit stehen."⁴

Der Codebegriff richtete sich demnach gegen die Vorstellung, das visuelle Zeichen sei nicht in Sprache übersetzbar und umgekehrt: Art&Language glaubte etwa, daß die wechselseitige Durchdringung und Vermittlung von Sehen und Lesen innerhalb eines künstlerischen Aussagezusammenhangs die Voraussetzung für eine neue Form Verständigung zwischen Künstler/innen und Rezipient/innen sei - eine Verständigung, die dazu befähigen könnte, in die Regeln der Bildproduktion und der -rezeption einzugreifen. Das heißt, daß das Art&Language-Projekt zugleich ein sozio-kulturelles Anliegen barg, insofern der Entwurf einer codifizierten Metasprache an das Versprechen kollektiver und enthierarchisierter Produktionsbeziehungen gebunden war.

In seiner solchen Vorgehensweise scheint ein Moment auf, das Tom Holert in seinem Vortrag als ein "Panorama der Praktiken, Ableitungen, Kontexte, Genealogien" innerhalb der Visual Studies skizziert, in dem es aber durchaus auch weiterhin um „Bilder“ gehe, gleichwohl in einer radikal de-essentialisierten Weise. Im Fall von Art&Language galt das aber nur in bezug auf die ihrer Meinung nach "falsche", weil auf der Annahme einer empirisch verifizierbaren Einheit aus Objekt und Material beruhenden Ontologie des

⁴ Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart 1992, S.76f.

Bildes. Dessen "Wesenheit" suchte die Gruppe aus ihrer Abhängigkeit vom materiellen Objekt zu lösen und innerhalb des Systemzusammenhangs "Information" neu zu bestimmen: Die Priorität der "Information" implizierte ein anderes Verständnis von der 'Physikalität' einer künstlerischen Aussage und des sie umgebenden Kontextes, da Information nicht notwendigerweise an materielle Trägerstrukturen gebunden ist, sondern ebenso in Form von Energie auftreten kann. In diesem Sinne repräsentierte die codifizierte Information nun so etwas wie eine Essenz 2. Ordnung.

Als eine künstlerische Demonstration kann in diesem Zusammenhang die 1966 von Terry Atkinson und Michael Baldwin durchgeführte *Air Show* angesehen werden. Die beiden Künstler erklären darin eine Quadratmeile Luft aufgrund einer Serie von Behauptungen zum Kunstwerk. Indem sie Begriffsbildung und Vorgehensweise transparent machten, steckten die beiden Künstler einen „methodologischen Denkraum“⁵ ab, der

„die Möglichkeit verschiedener Behauptungen über materielle Implikationen verschafft, unabhängig vom Modus, in dem diese oder jene Feststellung ihren Anwendungsbereich findet, und unabhängig von ihrer strukturellen oder theoretischen Position.“⁶

Auf der Grundlage solcher Überlegungen meinten die beiden Künstler, eine gegenüber herkömmlichen Kategorien wie Visualität, Material und Medium dynamischere, aber auch zugleich verbindlichere Ontologie errichten zu können als dies der ihrer Meinung nach statische und auf Willkür beruhende ästhetische Kanon des 'formal criticism' repräsentierte.

Als Beispiel eines an Informationsverarbeitungssystemen orientiertes Präsentationskonzept kann die Installation *Index 01* gelten, die die damalige Art&Language Gruppe anlässlich der documenta 5 eingerichtet hatte. *Index 01* stellte den Versuch dar, die gruppeninterngeführten Diskussionen über die Frage, was Kunst zu Kunst macht und wie Kunst kommuniziert werden kann, auf den Rahmen eines Publikumsereignisses wie dem der documenta zu übertragen.

Die Installation bestand aus acht Metallschränken, die jeweils mit sechs, nach Karteisystem angelegten Schubladen ausgestattet waren. Durch die Einordnung der Texte in bewegliche Register wurde so die 'Vor-Ort'-Lektüre der nach einem Buchstaben- und Ziffernsystem sortierten Texte erleichtert. Mithilfe eines aus Buchstaben- und Nummern

⁵Vgl. Terry Atkinson u. Michael Baldwin: *Air Show*, in: *Art & Language*, a.a.O., S.21-29

⁶Diess.: *Frameworks*, in: ebd., S.31-47, hier: S.31

bestehenden Codesystems war es zudem möglich, einzelne Textfragmente und Zitate spezifischen Themenschwerpunkten zuzuordnen. An den Wände waren Blow Ups mit maschinengeschriebenen Indices ausgehängt, auf denen die registrierten Texte entsprechend ihrer alphabetischen und numerischen Kennzeichnung durch ein komplexes Verweissystem miteinander verknüpft werden. Waren zwei oder mehrere Texte und Zitate inhaltlich kompatibel, wurden sie durch ein additives Zeichen [,+‘] markiert; umgekehrt stand ,-‘ für Inkompatibilität; ‚T‘ bezeichnet eine Position, die aus dem gegebenen Bedeutungskontext [„logical/ethical space“] herausfiel. Darüber hinaus wurde ein Poster des Indexes [„Alternate Map“] ausgehängt, um so mithilfe einer Matrix die Bezüge der Texte untereinander durch die Überschneidung horizontaler und vertikaler Koordinaten zu kennzeichnen.⁷

Der offensiv didaktische Charakter des Leitfadenprogramms läßt sich mit dem Anspruch von Art&Language erklären, der Fiktion einer unvermittelten Wahrnehmung ästhetischer Phänomene die "Vermitteltheit von Seh- und Leseprozessen" (Thomas Dreher) entgegenzusetzen⁸ und sie mit der erkenntnistheoretischen Frage zu verknüpfen, wie Zeichen resp. semiotische Systeme ihre Bedeutung erlangen.

Die Form der Verschiebung von objektgebundenen zu systemorientierten Präsentationsformen läßt keinen Zweifel daran, daß der Kunstanspruch aufrechterhalten bleibt, wenn auch mit unübersehbarer Ironie: In der Gestaltung zwar sehr viel spröder und von gewisser Ähnlichkeit mit wissenschaftlichen Illustrationen, erinnert die graphische Textgestaltung der Blow Ups an die Plakatästhetik des russischen Konstruktivismus. Und was die Präsentation der Karteischränke betrifft, so war die Entscheidung, diese aufzusockeln, eine provokante Appropriation musealer Ausstellungskonventionen. Die Gesamtheit aller an einem künstlerischen Prozeß beteiligten Elemente als ein integriertes, zeichenverarbeitendes Informationssystem fassend, glaubte man so, dem hierarchischen Gefälle zwischen Kunstobjekt, Künstler/in und Rezipient/in durch ein vielfältiges, horizontales Beziehungsnetz entgegen zu können.

Der rigide Gestus von *Index 01* stieß indes auf vehemente Abwehr. So sprach der Künstler Daniel Buren von einem "reaktionären Akademismus reinsten Wassers"⁹ und die Sunday

⁷ Vgl. Harrison, a.a.O.: *Indexes*, a.a.O., S.65

⁸ Vgl. Dreher: *Konzeptuelle Kunst*, a.a.O., S.136f.

⁹ Daniel Buren: *Nachspiele*, in: Gerti Fietzek und Gudrun Inboden [Hg.]: *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967 bis 1991*, Dresden/ Basel 1995, S.253-312, hier: S.278

Times von einem "stalinist reading room"¹⁰. Das war das ultimative Gegenteil dessen, was Art&Language mit ihrem Entwurf eines "Modells des Sozialen" (Charles Harrison) beabsichtigt hatte. Auf den Vorwurf, ihre Vision einer kommunikativen Praxis über Kunst käme einem Utopietod in Gestalt von "Büroästhetik" (Benjamin Buchloh) gleich, entgegnet Charles Harrison, langjähriges Mitglied und Chronist der Gruppe:

„It was the cultural condition of Minimal Art, and of those forms of Conceptual Art which were closely connected to Minimalism, that powerfully suggestive forms of the iconography of modernity were generated by the furniture of multinational business and by technology of information storage and retrieval systems. These were symbolic of that non-aesthetic world with which any modern art with pretensions to realism was required to engage at some level, and in face of which - whatever the pretended voluntarism of artists in the sphere of design - it was required to establish its autonomy.“¹¹

Harrison macht deutlich, daß die Oberflächen des fortgeschrittenen "Informations"-Kapitalismus eine ganz andere "ästhetische" Herausforderung an eine der historischen Erbschaft des Realismus verpflichtete Ikonografie darstellt als dies noch, wie in der Pop Art, die Auseinandersetzung mit "Waren"-Kapitalismus erforderte. Insofern brachte *Index 01* ein nicht unwesentliches Erkenntnismoment zum Vorschein, nämlich daß die Konzeptkunst etwa zeitgleich mit dem sich Ende der sechziger Jahre andeutenden Niedergang des Goldenen Zeitalters von Taylorismus und Fordismus zu einer Parallelerscheinung genau jener abstrakten, semiotischen Vergesellschaftung wurde, die der Soziologe Jean Baudrillard in seinem vier Jahre nach dem umstrittenen documenta-Auftritt von Art&Language erschienenen Klassiker "Der symbolische Tausch und der Tod" analysieren sollte. Mit seiner These von der Überlagerung des Warentauschs durch den Zeichentausch zeigte der Soziologe und Postmoderne-Theoretiker auf, daß der gesamte Bereich der Sprache, also auch der der Information und Kommunikation, in die kapitalistischen Decodierung der Zeichen eingegangen sei.

Vor diesem Hintergrund kann man *Index 01* trotz aller berechtigten Kritik an ihrer rigiden Ästhetik den Versuch zugute halten, mit der künstlerisch-diskursiven Reflexion der Bedingungen einer neuen Weise der Zeichenproduktion und -distribution auf eine gesellschaftliche Verschiebung reagiert zu haben, das durch die "Ontologie des Bildes", wie sie noch im 'formal criticism' verfochten wurde, nicht gefaßt werden konnte. Daß die

¹⁰ Vgl. Harrison, a.a.O.

¹¹Ebd.

Gruppe dem Systemzusammenhang 'Information' so etwas wie eine Essenz 2. Ordnung zusprach, mag man paradoxerweise als einen Baustein jenes "Mythos des digitalen Bildes" erkennen, den Pias und Holert in ihren Vorträgen diagnostizieren. Hierzu gehört etwa der Glaube, daß "Information" einen adaptionsfähigeren, zugänglicheren und lesbareren Code darstellt als das visuelle Zeichen. In diesem Zusammenhang eröffnet die These von Tom Holert, derzufolge „in mancher Hinsicht [...] die Informationspolitik und -organisation bei Art & Language und ihren Satelliten als Vorläufer zu Mailbox-Systemen und Hypertext-Einrichtungen gesehen werden" können¹², eine mögliche Perspektive auf die Komplizenschaften von konzeptueller Kunst und High Tech-gestützter Information und Kommunikation - eine Perspektive, die eine Neueinschätzung des historisch-kritischen Projekts von Art&Language erforderlich machen würde.

Daß das Außerkraftsetzen einer "falschen Ontologie" des modernistischen Bildbegriffs durch den Informationsbegriff ungeklärte Komplizenschaften mit einer neuen, in den sechziger Jahren noch kaum ins Gesicht fallenden Computerkultur birgt, läßt sich nicht nur am Beispiel von Art&Language darlegen, sondern auch anhand solcher künstlerischen Konzepte, die wie im Fall Sol LeWitts keinerlei Interesse an einer neuen "Ontologie des Bildes" hatten. Und LeWitt hatte laut Robert Smithson ebenfalls kein Interesse daran, "die Technologie zu idealisieren". In seinen ersten, um 1968 entstehenden *Proposals for Wall Drawings* knüpft der Künstler den zugrundegelegten Begriff der Information an das Credo einer reibungslosen Kommunikation zwischen Werk und Betrachter/in. LeWitt legte sich damit nicht nur modernistischen Material- und Formbestimmungen quer, sondern auch jeder Neuaufgabe eines Form-Inhalt-Dualismus. Anders als die Art&Language-Gruppe, die sich z.T. aus Ironie, z.T. im Sinne einer 'vernünftigen Ontologie' auf wissenschaftliche Diskurse und Modelle bezog, lehnte LeWitt solche Bezüge als unkünstlerisch, naiv und wissenschaftsgläubig ab. Gleichwohl finden sich in seinen *Wall Drawings* Anhaltspunkte, die auf eine Auseinandersetzung mit den flirrenden Grenzen zwischen künstlerischer und wissenschaftlich-technologischer Produktion hindeuten.

LeWitts berühmte Erklärung, daß die Idee zur Maschine wird, die die Kunst macht, basierte auf der Vorstellung einer selbsttätig operierenden Struktur: Genau diese spielte auch in den Diskursen über computergestützte Informationssysteme eine wichtige Rolle, implizierte sie doch die Vorstellung einer weitgehend verlust- und störungsfreien Übertragung von Information. Einer der programmatischen Gedanken der Konzeptkunst, der auch von

¹²Tom Holert: Einführung, a.a.O

LeWitt geteilt wurde, demzufolge der Gehalt einer künstlerischen Idee der Gleiche bleibt, unabhängig davon, in welchem Material und Medium sie ausgeführt wird, steht zweifelsohne in enger Beziehung zu der Eigenschaft der Information, eine von spezifischen materiellen Erscheinungsweisen unabhängige Größe zu sein. Und ein weiterer Punkt, der für eine Einschätzung des Interesses konzeptueller Künstler/innen an Informatik wichtig ist und der ebenfalls von Claus Pias thematisiert wurde, ist die Indifferenz der Information gegenüber Form und Bedeutung. Nach Claude Shannon, einem der Begründer der modernen Informationstheorie, verfügt die Information über keine per se-Bedeutung - ein Moment, daß sich mit Sol LeWitts Abwehr gegen Form- und Inhaltprobleme trifft (denn diesen Wert zuzusprechen, riefte, wie Smithson schreibt, unnötigerweise die Illusion eines Zwecks hervor.¹³)

Während Art&Language "Information" als ein systemisches und metasprachliches Element ansahen, stellt sich in den "Wall Drawings" die Frage nach ihrer "künstlerischen Gestaltung". Der von mir beispielhaft ausgewählte Vorschlag für eine Wandzeichnung (*Proposal for Wall Drawing*) ist dem Katalog der 1970 im Museum of Modern Art gezeigten Ausstellung *Information* entnommen:

„Within four adjacent squares,
 each 4' by 4',
 four draftsmen will be employed
 at \$ 4.00/ hour
 for four hours a day
 and for four days to draw straight lines
 4 inches long
 using four different colored pencils;
 9 H black, red, yellow and blue.
 Each draftsman will use the same color throughout
 the four day period
 working on a different square each day.“¹⁴

Anders als seine schwarzen und weißen Kuben, anders auch als seine seriellen Strukturen, die noch LeWitts minimalistischen Phase angehören, werden die *Wall Drawings* vor Ort

¹³ Smithson

¹⁴Sol LeWitt: Proposal for Wall Drawing, in: Information, a.a.O.

'produziert'. Das Auffällige ist, daß LeWitt in seinen Anweisungen die genaue Anzahl der technischen Zeichner, ihr Tagespensum und ihren Stundenlohn aufführt: Die Arbeit selber wird in ihre Bestandteile zerlegt und in die Definition der Wandzeichnungen integriert. Man könnte sagen, daß Sol LeWitt in seinen *Proposals* die fordistische Effektivierung von Arbeit zu einer Eigenschaft des von ihm neu gesetzten Mediums der Zeichnung macht und ihre Steuerung und Automatisierung dem institutionellen Raum der Kunst als codifizierte Information einschreibt. Die Fusion von sprachlichen und visuellen Zeichen im Begriff der Information wird so an eine spezifische Form physischer Arbeit zurückgebunden - eine Realität indes, die Ausdruck einer zunehmenden Verwissenschaftlichung und Rationalisierung industrieller und gesellschaftlicher Produktion ist.

Benjamin Buchloh, David Batchelor und Rosalind Krauss erkennen in LeWitts Verfahren ein vom Verstand abgelöstes Moment des Absurden und des Irrationalen. Man braucht LeWitts "Proposals" indes kein mathematisches Kalkül zu unterstellen, um dennoch in der reziproken Transformation von unkörperlicher Information in körperliche Arbeit eine Vergleichbarkeit mit Alan M. Turings Prototypen der universellen Rechenmaschine - der Papiermaschine - zu erkennen, die der englische Mathematiker als eine "Kombination von Menschen mit geschriebenen Instruktionen" definiert hatte:

„Es ist möglich, den Effekt einer Rechenmaschine zu erreichen, indem man eine Liste von Handlungsanweisungen niederschreibt und einen Menschen bittet, sie auszuführen. Eine derartige Kombination eines Menschen mit geschriebenen Instruktionen wird >Papiermaschine< genannt. Ein Mensch, ausgestattet mit Papier, Bleistift und Radiergummi sowie strikter Disziplin unterworfen, ist in der Tat eine Universalmaschine.“¹⁵

Die These, daß die bereits in Fluxus-Kreisen verbreitete künstlerische Strategie der Handlungsanweisung, Ähnlichkeiten mit Computerprogrammierung aufweise, vertreten auch Florian Cramer und Ulrike Gabriel in ihrem "Software Art" getitelten Aufsatz. Unter "Software Art" verstehen sie "a shift of the artist's view from displays to the creation of systems and processes themselves" - eine Verschiebung, die der Begriff des Mediums nicht ausreichend erfasse. Cramer und Gabriel stellen angesichts der Funktionsweise der Handlungsanweisung die Annahme in Frage, daß der "generative code exclusive to computer programming" sei. In der materiellen Unrealisierbarkeit der *Composition 1961, No. 1*,

¹⁵ Alan M. Turing: Intelligente Maschinen, in: Alan M. Turing: Intelligence Service. Schriften, Berlin 1987, S.81-113, hier: S.91

January I des Fluxus-Künstlers La Monte Young ("Draw a straight line and follow it"), erkennen die beiden Autor/innen eine neue metaphysische, konzeptuelle, epistemologische Beschaffenheit des künstlerischen Aktes. In Analogie zu Henry Flynts Begriff der Concept Art umfaßt "Software Art" gemäß der beiden Autor/innen daher jede Kunstform, die nicht an die Einheit aus Objekt und Material gebunden ist.

Gleichwohl liegt, wie ich glaube, dem Begriff der 'Software Art' eine Trennung von Materialität und Immaterialität zugrunde, das sich implizit am Maßstab sensuell bzw. sinnlich wahrnehmbarer Körperlichkeit orientiert. "Software Art" schreibt daher eine Denkfigur fort, die innerhalb der Art&Technology-Bewegung der sechziger Jahre signifikante Bedeutung erlangt hat. Ein Beispiel ist die 1970 unter der kuratorischen Leitung von Jack Burnham im New Yorker Jewish Museum gezeigte Ausstellung "Software. Information technology: its new meaning for art", die eine Analogie zwischen High Tech-gestützten Informationsverarbeitungssystemen und der Konzeptkunst herzustellen suchte. Die Rhetorik, der sich Jack Burnham in seinem Katalogvorwort bediente, ist den Diskursen konzeptueller Künstler/innen ausgesprochen ähnlich. Sie bildeten augenscheinlich den "state of the art". So dokumentierte etwa folgende Äußerung Burnhams den offenkundigen Einfluß von Joseph Kosuths "Art After Philosophy":

"Software betrachtet die wahrgenommene Erscheinung des Kunstobjekts als einen Bruch mit der gesamten, jedwede Kunst umgebende Kommunikationsstruktur."

Der programmatischen Zusammenhang zwischen der Art & Technology-Bewegung¹⁶ und der sprachphilosophisch orientierten Strömung der Konzeptuellen Kunst lag nach Dafürhalten Burnhams in ihrer interaktions- und kommunikationsorientierten Ausrichtung. In der von der Konzeptkunst angestrebten Enthierarchisierung des Verhältnisses von Künstler/in, Werk und Betrachter/in erkennt Burnham ein Modell sozialer Kommunikation, das der Struktur und Organisation High Tech-gestützter Informationssysteme entspräche. Die Konzeptkunst war in seinen Augen ein privilegiertes Terrain, Formen der Kommunikation zu entwickeln, die dazu befähigen könnten, den Anforderungen neuer Informationsverarbeitungssysteme gerecht zu werden.

Burnham erklärte, daß *Software* weder eine Demonstration von Ingenieursknowhow noch eine Kunstaussstellung sei. In einem begrenzten Maße führe die Ausstellung vielmehr die

¹⁶Hierzu zählten u.a. die Architecture Machine Group des Massachusetts Institute of Technology und das Smith-Kettlewell Institute of Visual Sciences

Ergebnisse der künstlerischen Beschäftigung mit zeitgenössischen Kontroll- und Kommunikationstechnologien vor. *Software* mache keine Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst; solche Unterscheidungen würden der Entscheidung jedes einzelnen Besuchers überlassen.¹⁷

Jenseits jeder Anerkennung institutioneller Definitionshoheit deutet Burnham das Moment der Interaktion zu einer individuellen Entscheidungsfreiheit der Ausstellungsbesucher/innen um, womit der Kunstanspruch sowohl in bezug auf die technischen Installationen als auch in bezug auf die künstlerischen Beiträge schlicht voluntaristischer, um nicht zu sagen: allmächtiger Natur wäre. Und was das neue Künstler/innensubjekt betrifft, so hatte es sich nach Burnhams Version zu einer performativen Vermittlungsinstanz zwischen den neuen Technologien und der Öffentlichkeit transformiert.

Im interaktiven Charakter der Konzeptkunst und der neuen Informationsverarbeitungssysteme erkannte Burnham das Potential, herrschende Begriffe von Kreativität und Wahrnehmung über Bord zu werfen und den gesamten Bereich des ästhetischen Wissens neu zu definieren. Vor diesem Hintergrund klingt es fast schon wie eine vorwegnehmende Replik auf den interdisziplinären Aktionismus der Art&Technology-Bewegung, wenn Robert Smithson die "monumentale Inaktivität" Sol LeWitts bejubelt¹⁸ und diese in einen ausgesprochen doppeldeutigen Bezug zu der von McLuhan diagnostizierten "elektrischen Betäubung oder Apathie" setzt - und zwar als ein Ausdruck des "Wissen(s) um den letztendlichen Zusammenbruch sowohl der mechanischen als auch der elektrischen Technologie", das Künstler "Monumente der Entropie - oder gegen die Entropie - (...) produzieren" ließ.

Was in diesem Zusammenhang die Vergleichbarkeit von LeWitts künstlerischem Modell der Maschine mit Turings theoretischem Modell der universellen Rechenmaschine betrifft, so würde ich zwar behaupten, daß sie einen Betrachtungsrahmen für die unwillentlichen, strukturellen Komplizenschaften von Kunst und Technologie eröffnet: Ein solcher Betrachtungsrahmen könnte womöglich auch die antagonistischen Positionen innerhalb der Forschungsliteratur verschieben, die LeWitt's Konzept entweder strikt kunstimmanent oder als ästhetisches Pendant eines rationalistischen Denkens lesen. Denn die Ähnlichkeit von LeWitts Produktionskonzept mit algorithmischen Funktionen ist nicht im Sinne einer Absicht, einer Strategie oder eines Plans zu verstehen; der Rekurs auf Turings theoretisches Modell der universellen Rechenmaschine ginge kaum über eine Analogie hinaus, würde man sie nicht in Beziehung zur Dialektik von Rationalismus und Rationalismuskritik sowohl in

¹⁷Ebd., S.10f.

¹⁸ Smithson

den neuzeitlichen Natur- als auch in den Geisteswissenschaften, als auch in der Kunst und der Philosophie sehen. Wenn Carl Andre kurz und vielsagend erklärt: "Sol is our Spinoza", dann ruft die im Kontext der Minimal Art und der Conceptual Art geübte Kritik mit dem cartesianischen Subjektbegriff auf, dem Spinoza die Metapher vom Geist als einem Automaten entgegenhielt. LeWitt's Affekt gegen die privilegierte Rolle des Bewußtseins in der Moderne berührt eine bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition der Wissenschafts- und Rationalismuskritik, deren Versuch, den cartesianischen Geist-Körper-Dualismus zu überwinden, ironischerweise in der Kybernetik und der Künstlichen Intelligenz-Forschung, wenn auch mit gänzlich anderen Interessen, anklingt.

Die Konstruktion von Parallelen zwischen konzeptuellen Verfahrensweisen wie Sol LeWitts "Wall Drawings" und einem binär bzw. algorithmisch codierten Informationsbegriff macht nur eingedenk der inhärenten Komplizenschaften von Rationalismus und Rationalismuskritik Sinn, wie sie sich in der Kunst der Moderne auf spezifische Weise artikuliert. Versucht man solche Komplizenschaften in Beziehung zu den 'Proposals for Wall Drawings' zu setzen, so könnte man die These aufstellen, daß LeWitt eine zugleich körperbezogene Codierung des visuellen Zeichens zu einem Zeitpunkt vornimmt, als die theoretische Entzweiung von Information und Körper durch die miniaturisierte Herrschaft der Informatik bereits am Werk war.

Im programmatischen Sinne dieser Vortragreihe nach denen zu fragen, die den Code der digitalen Bilder definieren, schließt, wie ich zu zeigen versucht habe, jene mit ein, die entlang der kontingenten Verbindungslinien zwischen künstlerischen und technologischen Denk- und Praxisformen in übergreifender Weise auf den gesellschaftlichen Prozeß der Decodierung von Zeichen reagiert haben, dabei zwar zu ästhetisch unterschiedlichen Lösungen gekommen sind, gleichwohl darin übereingestimmt haben, nicht das Bild, sondern die semantische Neuzusammensetzung von sprachlichem und visuellen Zeichen zu einem informationsorientierten Code zum Ausgangspunkt einer horizontalen Beziehung von Werk und Betrachter/in zu machen - ein Dispositiv, das einst zum Nutzen und Gewinn der Rezipient/innen gedacht war, müßte heute nach seiner Stellung innerhalb der herrschenden, High Tech-gestützten Informations- und Kommunikationspolitik befragt werden. Geht man davon aus, daß künstlerische und kuratorische Projekte wie *Index 01*, die *Proposals for Wall Drawings* und *Software* den Herrschaftszweck des modernistischen Bildes mit ihren je spezifischen Modellen der Interaktion für einen historischen Moment lang aussetzen konnten, so fragt sich, ob und wieweit sie eine Komplizenschaft mit dem Herrschaftszweck High-Tech-gestützter Informations- und Kommunikationssysteme

eingegangen sind. In den drei von mir genannten Projekten scheint das Moment der "kommunikativen Interaktion" den symbolischen Zusammenhang von Information und Handlung zu beschwören und macht doch ihre Trennung innerhalb des Systemzusammenhangs 'Information' (theoretisch) denkbar. Es wäre aber ein gewolltes Mißverständnis, würde man den hier besprochenen Projekten den Vorwurf machen wollen, sie hätten die Technologie selber zum Inhalt der Kommunikation machen wollen. An LeWitt' *Proposals for Wall Drawings* läßt sich die Spannung zwischen der historischen Konzept-Kunst und den neuen Technologien vielleicht am deutlichsten erkennen. Denn der Begriff der "Information" scheint hier die Funktion zu haben, einen irrationalen Produktions-Code zu installieren, der sich selber lahmlagt: Zurück bleibt ein Bild der Produktion, dessen Zustandekommen eine unfreiwillige Komplizenschaft mit Turings Algorithmus aufweist. Der daraus abgeleiteten Schlußfolgerung, die *Proposals for Wall Drawings* könnten als eine künstlerische Aufführung mathematischer Informationstheorie angesehen werden, wäre die Frage entgegenzusetzen, ob ihr visueller "Code" ebenso unbegrenzt adaptionsfähig ist wie dies der Mythos des digitalen Codes verheißt?