

Quelle/ Erstpublikation:

Hans Ulrich Reck, Die Ästhetik des Techno-Imaginären als Herausforderung an die (bildenden) Künste – eine diskursive Skizze, in: Silke Walther (Hg.), Carte Blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne, (Kadmos), Berlin 2007, S. 63-91/ Anm. S. 242-243 (basierend auf dem gleichnamigen Vortrag vom 19. 5. 2005 im Rahmen der Vorlesungsreihe des Instituts für Kunstwissenschaft der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe zu den Themen Kunst und neue Medien, Ästhetik und zeitgenössische Kunstkritik im Sommersemester 2005)

Hans Ulrich Reck

Die Ästhetik des Techno-Imaginären als Herausforderung an die (bildenden) Künste – eine diskursive Skizze

Verkürzungen und Verknappungen sind unvermeidlich. Sie sind demnach hier in Kauf zu nehmen. Der folgende Beitrag kann außerdem nicht kunstwissenschaftlich sein, weil viele der künstlerischen Positionen, um die es in ihm beispielgebend geht, im verfügbaren Umfang nicht angemessen behandelt werden können. Ist die Aufgabe des Kunsthistorikers aber naturgemäß die historische Situierung und Kritik eines entwickelten Formverständnisses, bewähren seine Werkzeuge sich also erst inmitten der Werkanalysen und entspringen nicht selten wesentliche Gesichtspunkte seiner Methoden primär den Werken und den Annäherungen an diese, so gibt das gewählte Thema für den aktuellen Beitrag eine andere Perspektive vor.

Es geht, wie der Titel nennt, nicht um ein abgestecktes Feld oder die Subtilität der Beispielgebungen, sondern um eine Herausforderung, eine ästhetische Provokation, eine Aufgabe, die plausiblerweise Werke und Theoreme eng miteinander verbindet. Die Ästhetik des Techno-Imaginären wird im Hinblick auf diese Herausforderung an die bildenden Künste, also in ihrer poetischen Wertigkeit und Wichtigkeit betrachtet. Ich benenne dafür einige neuralgische Problemzusammenhänge, auf welche diverse künstlerische Werke in verschiedener Weise antworten, Resonanzen bilden. Diskursiv und kontrovers wirken, nicht nur wegen der bereits eingestandenen und beklagten Verkürzungen, die Theoreme wie die Werke.

Bestimmend für das Thema ist eine Reflektion von Perspektiven und Wirkungen des künstlerischen Tuns und Handelns, wie diese von bestimmten Organisationsleistungen und strukturellen Zusammenhängen der entfalteten gegenwärtigen Technologien bestimmt werden. Es handelt sich um eine philosophische Reflektion, nicht nur um eine ästhetiktheoretische, um einen Versuch zu verstehen, wie in der Welt der Mega-Maschinen (nach einem Ausdruck von Lewis Mumford; vgl. Mumford 1977) die apparative Steuerung von Apparateverbindungen durch Apparate selber ästhetisch verstanden werden können, wie also die Sphäre der zeitgenössischen technischen Artefakte künstlerisch reflektiert und transformiert werden kann.

Annäherungen an den Topos 'das Techno-Imaginäre'

Was bedeutet im Kern und in definatorisch gebotener Knappheit ein Ausdruck wie 'das Techno-Imaginäre'? Ich halte diesen Begriff für gut konturiert. Er meint die technisch gestützte Einbildungskraft, nicht technische Formen der Werkrealisierung, sondern nur, in einer Art Schnitt und Bestimmung an einer zentralen Wandlungsfigur oder entlang von markanten Schnitten, diejenigen künstlerischen Realisierungen, welche die Imagination befördern durch technische Mittel, also aus technologisch motivierten Gründen eine Veränderung und, meistens, Erweiterung, jedenfalls eine Transformation des Imaginären wie der Imagination bewirken können. Ich handle im folgenden, wie gesagt, mehr von der Imagination, also der Einbildungskraft, als vom Imaginären. Sie ist gewiß auch eine universale Fähigkeit, die hier vorrangig in ihrer Produktivität in der Sphäre der bildenden Kunst betrachtet wird. Das Imaginäre besteht in einem gesamtgesellschaftlichen, typisierten und rhetorisch schematisierten Bilderhaushalt, der so etwas wie den Horizont des zeitgemäß Vorstellbaren determiniert, und zwar in den Durchschnittsfunktionen derjenigen Sphären, die zur Reproduktion des bestehenden Lebens entscheidend beitragen. Man hat sich deshalb angewöhnt, die Entwicklung der Überschreitungsfiguren, also eine außergewöhnliche und gerade nicht auf die Reproduktion des Bisherigen zielende Einbildungskraft, ob in technischen Medien, Bildkünsten oder auch den Wissenschaften, nicht in erster Linie in Hinblick der Wirkung des Imaginären, sondern derjenigen des Phantasie-Überschusses der erzeugenden Modelle zu betrachten, vorrangig im Hinblick auf die modellierenden Kräfte eines Neuen.

Die technisch gestützte Einbildungskraft zeichnet sich hierin immer aus durch die Verbindung von Phantasie, Ökonomie und Maschine (wie schon Fülöp-Miller für eine entfaltete Apparate-Ökonomie und Massenpsychologie des Films beschrieb; vgl. Fülöp-Miller 1931), welche die jeweils weitest entwickelten Konstruktionen des Visuellen begleiten. Für die Neuzeit fungiert deshalb der Apparat der Zentralperspektive als eine entscheidende technische Vorbedingung desjenigen technischen Systems des Sehens, welches seine Technizität hinter der Evidenz von naturalistischen Illusionskriterien verbarg, weshalb der konstruktive Anteil des Techno-Imaginären an den vermeintlich 'realistisch' gewohnten Bildern recht eigentlich und stetig dissimuliert wurde (vgl. Kittler 2002, Pircher 1996, Edgerton 2003). Die Leistungen eines solchen technisch gestützten Sichtbarmachens gingen deshalb, hinter den bloß anmutsvollen Erscheinungen neuzeitlich bestimmend, durchaus von der bildenden Kunst aus. Hier ist der Ausgangspunkt einer beispielhaften Erfolgsgeschichte, die stark genug war, zu Beginn innert nützlich kurzer Zeit den bisher handwerklich definierten Künstlern einen erweiterten Handlungsspielraum auf einer sozial höherer Stufe von 'freien Künstlern' – ich ergänze: Technikern im wissenschaftlichen, nicht mehr im handwerklich-mechanischen Sinne – zu ermöglichen. Nicht ästhetisch im Sinne von visionierenden Bildern, sondern technisch im Sinne der Konstruktivität des Bildraums lagen alle später entfalteten Übergänge zur gesamten Sphäre der visuellen Kommunikation nahe. Es sind die bildenden Künste – die ich immer meine, wenn ich im folgenden nurmehr von 'Künsten' schreibe (mit insistendem Hinweis darauf, daß es zahlreiche andere Künste gibt und der Sprachgebrauch nicht nur die Wortsphäre verarmen läßt, sondern die Phänomene verstellt, wenn sie deren Vielfalt auf das eine Medium eines prädominanten Leitsinns, nämlich des visuellen, reduziert) –, welche

diese apparativen Innovationen im historischen Durchlauf initiiert haben (vgl. Reck 1998).

Nach den überaus erfolgreichen Selbstmarginalisierungsanstrengungen der Künste stellt sich spätestens an der Schwelle zum 20. Jahrhundert die Frage, wie die Künste sich diese ausgelagerten technischen Vermögen wieder anzueignen vermögen. Denn die Verwirklichung von technischen Mega-Maschinen, das zeigt jede tieferschürfende medienhistorische und zeittheoretische Analyse, beruht nicht auf einer immanenten Evolutionslogik des Technischen, sondern auf dessen Transformation in eine Lebendigkeit von Wunschdynamiken oder eben von Wunschmaschinen. Die künstlerische Intention unterscheidet sich von den geronnenen Produkten gesellschaftlicher Nutzung, auch wenn deren Ursprünglichkeit, wie zahlreiche Hermetismen der Künstler- als einer Technikgeschichte zeigen, zu eigentlichen utopischen Entwürfen von Seiten der Künstler geführt haben. Es gibt hier, wie die Erfahrung in Permanenz belegen, Reibungen, Ungleichzeitigkeiten – ein Widerspruchspotential, ohne daß per se feststünde, daß die Künste über ein Reservat oder Residuum, eine unberührbare Ressource oder Resistenzpotential an solchen utopischen Energien verfügen dürften, die nicht nur gegenüber der Technik ästhetisch eingeklagt, sondern in dieser selber mobilisiert werden können. Entsprechend bildet der Entwurf und Appell einer künstlerischen transformierten Technologie mitsamt der sie einbettenden Lebenswelt eine der neuralgischen rhetorischen Figuren der expandierenden Kunstkonzepte des 20. Jahrhunderts. Zwar ist die geschilderte Marginalisierung (die eine nach innen verlagerte und als Schicksal geradezu vehement begrüßte Krankheitsbeschreibung der künstlerischen Devianz in der Generation von van Gogh bis Munch darstellt) eine treibende Kraft, die sich kontrafaktisch zu entfalten trachtet, aber sie garantiert gegenüber der Technik weder ein angemessenes operatives noch ein ästhetisch-transformatorisches Verstehen.

Man muß die theoretischen Konzepte wie die poetischen Entwürfe der diversen Künste studieren, um hier zu einem phänomenologisch ertragreichen Profil zu kommen. Sämtliche Kategorienfelder, in denen Kunst sich artikuliert hat, stehen zur Disposition als Arsenal der Beispielgebungen. Künstlerische Subjektivität kann heute ja ohnehin nur noch verstanden werden als Dispositiv einer ganz spezifischen Umformungsfähigkeit. An die Stelle des Individuums als einer isolierten Subjektvorstellung gibt es neue Kooperationsformen – und zwar, was entscheidend ist, nicht nur für die Verwirklichung von Werken, also arbeitsteilig, sondern bereits für die Entwicklung grundlegender Ideen, also synergetisch (vgl. Reck 2003 und 2006). Dabei spielt nicht der gelungene Effekt einer in Nützlichkeiten oder Funktionen meßbaren Technikumwandlung eine entscheidende Rolle, sondern die Ausrichtung der Technologien entlang der Frage, wie im künstlerischen Experiment sich ritualisierte Handlungsfolgen in ein Spiel verwandeln lassen. Der Diskurs der Utopien zielt nicht nur auf die Veränderungen der Lebensformen, also auf politische Interventionen, sondern auch auf spezifische Aspekte einer Spielauffassung, welche sich als eine ästhetische Virtualisierung und Symbolisierung darstellen lassen. Kunst wird hier zur Verfahrensweise und Handlungsform. Sie mißt sich nicht mehr an der Erzeugung von Werken oder gar Bildern. So wie künstlerische Subjektivität sich in Formen kooperativer, kollaborierender Autorschaft nurmehr wirksam machen kann, so verschiebt sich die

Poiesis der bildenden Künste von der Repräsentation einer Darstellung im Bild zur Formulierung von experimentellen Versuchsanordnungen in spezifisch disponierten Handlungszusammenhängen – so erweist sich zumindest die Sphäre des Technischen als eine wesentliche ästhetische Vorgabe.

Es sind nicht nur neue Erfahrungsweisen oder 'Sensibilitäten' (Susan Sontag über Surrealismus; vgl. Sontag 1982), in denen die Kunst ihr Kategorien umbaut, sondern es sind veränderte theoretische Konzepte, mit denen Kunst der Dominanz der Techno-Sphäre zu begegnen trachtet. Es geht hier aber keineswegs um die üblichen lautstarken und großspurigen Behauptungen eines paradigmatischen Wandels, sondern um die Nachzeichnung der zahlreichen Überlagerungen mikrologischer Verschiebungen, von kleinen Schnitten, Schichtungen und Verschiebungen. Die großen Konzepte, die mit der starken Rhetorik der großen Erzählungen zu kategorialen Umbruchbehauptungen verdichtet werden, sind keineswegs nutzlos, aber sie beziehen sich nicht auf das, was sie behaupten, nämlich den veränderten Gegenstand, sondern sind selber Teil derjenigen operativen begrifflichen Strategien, in denen die Kunst sich ganz einfach als Widerpart einer fremd gewordenen Welt von und für sich selber behauptet, was dann doch nicht auf dasselbe hinausläuft. Wandlungen gäbe es ja viele. Sie sind skeptisch zu beobachten, erst recht zu bewerten.

Die Behauptung neuer Paradigmen, unumgänglicher Paradigmenverschiebungen oder gar die Evidenz neuer und 'ganz anderer' Paradigmen trägt hierzu nahezu nichts relevantes bei. Sie ist eine nachgerade sentimental berührenden Revokation des Proletkults auf der Ebene eines digital gestützten 'Aktionsismus' oder meinerwegen auch: 'Interaktionismus'. Immer wieder und, paradox, immer noch ein letztes Mal eine finale Figur: Ausstieg aus dem Bild, die nachästhetischen Künste, die Reduktion der Künste auf politische Potentiale, soziologische Kontexte, nominalistische Philosophien oder was auch immer die Parole dann fordert: Eine nicht naive Rezeption dieser Bemühungen weist sie keineswegs zurück, sondern interpretiert sie als Beitrag zur ästhetischen Avantgarde einer bewußten poetischen Rhetorik, als eine semantische Verschönerung konzeptueller Innendifferenzierung der theoretisch geleiteten Kunstbemühungen, welche die großen Utopien der Moderne und die angeblich ironischen Großmanöver postmoderner Zertrümmerung der Meta-Erzählungen vereinen.

Es ist bezüglich des Versprechens des Paradigmenwandels trocken zu bemerken: Die angestregten großen Wechsel gelingen, deskriptiv, als Indikatoren eines Wandels, nicht aber als dessen evidente Finalisierung in Schwellenübertritten. Noch jede Behauptung hat sich blamiert, ein Paradigma sei durch ein anderes abgelöst worden, weil Paradigmen nicht nur – und zwar: ausschließlich – rekonstruktive Beschreibungsmodelle sind, sondern immer auch fein kalibrierte graduelle Modellierungen von Geltungsdimensionen bisheriger Theorien. Es geht eher um Verlagerungen und Überformungen, damit Dynamisierungen, nicht um sauber geschnittene Abfolgen, die man sich einmal mehr nach dem Modell evolutionärer Logik oder einer teleologischen Geschichtsphilosophie vorstellt. Schon die Paradigmenbehauptung, nur 'eines' zu sein, erweist sich als falsch. 'Ein neues Paradigma' konturiert sich nur im Widerstreit mit anderen, älteren und auch neuen

ungenutzt bleibenden (vgl. dazu Buschhaus 2006).

Identifizierendes Sehen – Apparate des Sichtbarmachens: erster Zugang

Ich akzentuiere einige Überlegungen für die Auszeichnung bestimmter Indikationen und Indikatoren, verwende dabei Poetik und Künste als Maßsetzungen, Entwurfsprofile, Heuristiken, als vorläufige Radikalisierungen von selbstkritischen Überzeugungen innerhalb einer Kunst des Findens. Ich beginne mit einer einfachen, da gut aufgearbeiteten Thematik: den bereits genannten, in der Falllinie eines Befreiungskampfes der Künste vom Handwerk aufgebauten technischen Apparaten des Sichtbarmachens. Hier geht es aber keineswegs um 'Widerspiegelung'. Schon der Spiegel ist ja nicht das, was man umgangssprachlich ihm zuschreibt, ein Gerät der Widerspiegelung, sondern ein Apparat des Sichtbarmachens, nicht alleine bezüglich der Metaphorik, sondern eben als apparative Leistung eines unbegrenzten, nicht-hierarchisch organisierten Sichtbarmachens. Jedenfalls aus internen Gründen. Ohne externe Zugriffe und Regelungen gibt es kein Darstellungsverbot, also keine Hierarchie der Sujets oder Gegenstände, an denen die optisch-geometrische Visualisierungstechnik sich nicht triumphalistisch bewähren würde. Anders gesagt: Grenzen zieht nicht die Technik, sondern nur eine 'Moral'. Unabhängig davon, in wessen Namen sie spricht: Sie instrumentalisiert Poiesis und Ästhetik immer im Namen einer Ethik, die sichtlich nichts ist als Verkleidung eines Kampfes um Macht.

'Ihr Arzt kann jetzt sehen, wie Sie denken' (Anzeige im 'Spiegel' Nr. 13, 2004)

Man kann dieses Phänomen offenkundiger Sichtlichkeit und verborgener Diskursivität von Bildkontrolle

gerade in den aktuellen Bereichen ausmachen, in denen eine politische Ikonographie der visuellen Apparate über alle Maßen gepriesen wird. Das reicht von medizinischen Geräten, neurologischen Diagnosen bis zu Staatsschutz und polizeilicher Ermittlungsarbeit im großen Identifikationsstil einer auf unverwechselbare Identitäten und absolute Sichtbarkeit – je lokal, aber, da an jedem Ort, gerade darin universal gültig – festgelegten Lebenswelt. Die Ikonizität des Sichtbarmachens bewahrheitet zweifellos die technische Leistungsfähigkeit von visuellen Identifikationsmaschinen, zugleich aber auch die Tradition einer politischen Ikonographie, die auf die Evidenz der Bildwerdung in einem geradezu metaphysischen Sinne setzt. Die öffentlichkeitswirksame Rhetorik der Werbe-Ikonographie setzt dabei gerade dann auf Zauber des Sichtbarmachens – vom Typus 'Ihr Arzt kann jetzt sehen, wie Sie denken' –, wenn die Erfahrung eines durchfunktionalisierten Lebens die Sichtbarkeit der operativen Bilder auf Kosten einer Dissimulierung der steuernden Bildpolitik in Szene setzt. Was funktional wirklich bestimmt, was also die 'Wahrheit' ist, liegt unterhalb, diesseits oder jenseits der Bilder, kommt in ihnen jedenfalls nicht mehr zum Ausdruck. Je stärker die Erscheinungs-Bilder-Sphäre wächst, umso weniger sehen wir im Sinne eines funktional wahrheitsfähigen, also kritisch argumentierenden Sehens. Die Determinanten werden unsichtbar und die Apparate des Sehens stützen in ihrer derzeitigen Entfaltungsmacht die Unsichtbarkeit des gesellschaftlichen Prozesses, den man sich auch keineswegs mehr im Modell eines steuernden Zentrums und einer wirkungsvoll dadurch gesteuerten Peripherie vorstellen darf (dies die These von Werckmeister; vgl. Werckmeister 2005).

Bis ins Innerste eines grafisch aufgerasterten Gehirns versprechen Werbungen der medizinpolitischen Ikonographie erweiterte, wortwörtlich durchdringende Beobachtungsmöglichkeiten. Es gibt keine Grenze beim Durchleuchten beliebiger, bisher dunkel gebliebener Weiten oder Tiefen. Ausleuchten ist die programmatische Obsession, die aus dem mathematisch-technischen Referenzsystem der frühneuzeitlich entwickelten Bildillusionstechniken hervorgeht und die Ausweitung der diesbezüglichen Errungenschaften der bildenden Künste auf das gesamte Feld der visuellen Rhetorik, Werbung, Technologie, Persuasion bezeugt. Das identifizierende Sehen entwirft das Reale als einen Prospekt, auf dem alles akkurat verzeichnet werden kann. Die Grenze zwischen Innen und Außen ist im Organismus ebenso aufgehoben wie in der Gesellschaft. Es gibt nurmehr ein Außen – betrachtet aus dem Blickwinkel der Instrumentalität des Technischen. Oder eben nur ein Innen – betrachtet aus demjenigen der Optik der ästhetischen Modellierungen. Die Registraturapparate erscheinen in solcher visuellen Publizistik perfektioniert. Der medizinische Innenblick, apparativ gestützt, entspricht der videographischen Vision einer vollkommenen Umwandlung des heterogenen gesellschaftlichen Geschehens in einen geschlossenen Handlungsraum, eine abgezielte Bühne von 'Welt' als Miniaturisierung und Synchronisierung des bisher Dispersen und Diversen. Solche Einsicht jedenfalls ermöglicht die eben akzentuierte ikonologische Korrektur der politischen Ikonographie, der bildmedialen Steuerungen, der operativen Visualität, welche die Bedingungen der Selektion der Information, also ihre Verstellung und Verhüllung lenkt.

Zwar soll alles öffentlich sichtbar werden, nicht aber die Konstruktion der Information mittels im verborgen gehaltener Selektionskriterien. Natürlich geht es bei der entfesselten visuellen Identifikation von 'Objekten' oder 'Subjekten' immer um die Identifizierung des Feindlichen, Schädlichen, Dunklen, Verwerflichen – obwohl doch die eigentlichen großen Verbrechen, nicht erst, aber seit dem 11. 9. 2001 entschieden, nicht mehr im undurchdringlich Dunklen, sondern, ganz im Gegenteil, im gleissenden Licht ausgeleuchteter Bühnenöffentlichkeiten stattfinden. Womit aber der Wandel der Metaphorik nicht mithalten kann. Die triumphalistische Umwandlung der symbolischen Darstellung in das technisch-mathematisch registrierte Sichtbarmachen ist metaphorisch noch nicht wirklich eingeholt. Die Kunst hat gegenüber dem schonungslosen Durchdringen des Visuellen mittels zentralperspektivischer Registratur bekanntlich oft mit einer geradezu trotzigem Verrätselung jeweils akut neu, selbst in archaischer Gestalt jeweils neu erfundener Objektebenen reagiert, zuweilen aber auch mit einer Intensivierung der optischen Versuchsanordnungen, beispielsweise bei Alfons Schilling, Gene Youngblood, Nam June Paik und vielen anderen. Der Reiz der Marginalisierung als Strategie mündet in neu erfundene Hermetiken, romantische Behauptungen, die bekanntlich frei sind von Wahrheitsfragen und empirischen Kriterien. Dagegen wendet sich die Verstärkung der utopischen Funktionalisierung der Kunst als einer Transformation des ästhetischen Kerns der technisch geronnenen, einseitig ausgerichteten Apparate. In beider Hintergrund wirkt wesentlich die Durchsetzung des technisch-mathematischen Referenzsystems einer universal erschließenden und unbegrenzten optisch geregelten, geometrisch formalisierten Perspektivität.

Was die Apparate – zum Beispiel in der um jeden Preis alles mögliche sichtbarmachende Medizin – heute an Sichtbarkeit in organischen Zusammenhängen behaupten, gründend auf der epistemologisch eigentlich fragwürdigen habituellen Überzeugung, Denken finde im Gehirn statt und sei in dessen Aktivitäten 'beobachtbar', das wird für einen in hundert Jahren arbeitenden Ikonologen in ganz anderer Weise für aufschlußreich gehalten werden bezüglich unserer Kultur und Lebenswelt: nämlich als Beleg einer durchgreifenden Substituierung der Sehkraft durch Apparate, mithin eine magische Funktion derselben unbemerkt einrechnend. Apparativ gestütztes Sichtbarmachen ist eine Globaltechnologie geworden. Methodisch, unserer Auffassung zufolge, inkorporiert sie aber keineswegs nur die technischen Aspekte, den Bau und die Verfeinerung der Geräte, Steuerung, Kopplung, Einrichtung von Speicher und Interfaces, Erhöhung der Geschwindigkeit in der Datenverarbeitung und -aufbereitung etc. Sondern die Technologien sind als Apparate zu verstehen, insofern sie als eine geronnene Denkkonstruktion und dynamisierte Wunschmaschine, also in Korrespondenz zur Realisierung einer Obsession, Wunscherfüllungsgarantie wirken und entsprechend verstanden werden können. Die globale Maschinerie des Sichtbarmachens inkorporiert auch eine spezifische Auffassung von der Leistungsfähigkeit des menschlichen Auges als eines künstlich erweiterten und apparativ gestützten Organs, wie das schon Erwin Panofsky in 'Die Perspektive als symbolische Form' beschrieben hat (vgl. Panofsky 2000). Parallel zur Obsession des identifizierenden Sehens und der Demonstration entsprechend illusionsstarker Bilder wird die Technologie inkorporierter Sehmöglichkeiten auf erweiterter Basis entwickelt. Die ikonologische Obsession liefert dabei, mehr oder

weniger gut besehen, vollkommen überzogene Garantien der Erklärung von philosophisch ungelösten Problemen, die durch Sichtbarmachen organischer Prozessualitäten ersetzt werden.

Das apparativ gestützte Visualisieren beansprucht epistemologische Evidenz. Eben deshalb kann sich in solchen Fragen und Hinsichten aktuelle Ikonologie nur als Evidenzkritik behaupten. Das erzählt uns die Werbung für medizinische Geräte und Apparate, die teilweise, und zwar höchst wirksam, in Organen wie 'Der Spiegel' (zahlreiche Funde aus dem Jahre 2004 belegen das), die ganze Palette verschalteter Logistik vom Ultraschall über 3-D-Modellierungen im Tomographen, Kreditkarten, Buchungen, Verrechnungen, Daten- Zahlen und Geldflüsse darbieten. Hier wird die eigentliche Kreativität der Werbegrafik sichtbar: Nämlich Etablierung persuasiver Montagen in einer Weise, die mit einer nur leichten Verschiebung bereits als ikonologische Rekonstruktion eines Krisenzusammenhangs, also kritisch lesbar und sichtbar werden. Eben deshalb suggeriert die letzte motivlich kohärente Welle solcher Werbungen immer wieder den Blick ins Gehirn, weil dieses für das Synonym des Kreativen steht und damit eo ipso die eigene Praxis beglaubigt und veredelt. Und zwar noch dort, wo die schieren Stereotypen herrschen: Die Neuro-Hermetik als Visualistik transparenter Apparate wird durch die Werberhetorik verlängert, die in ihrer eigenen Praxis längst schon alles in Archive der Sichtbarkeit überführt hat. Eben dies ist ein Beispiel für das gesellschaftlich Imaginäre, das mit erweiterten Formeln der triumphalistischen Sichtbarkeit operiert. Die Verwissenschaftlichung der Datengewinnung auf der Objektebene entspricht der technisch-praktischen Instrumentalität der visuellen Rhetorik.

Allerdings kann man jederzeit wissen, daß diese Sichtbarkeit nicht einem Sehen entspringt, sondern einem Modell oder einer Matrix, in die das als Wissen und Information eingetragen werden muß, als welches exakt die Sichtbarkeitsbehauptung zum Schluß einer digitalisierten Zeichenkette mittels artifiziell generierter Bilder auf eine sekundäre Weise anschaulich gemacht wird, den Kern der empirischen Zuständigkeit aber immer innerhalb der Wissensorganisation und keineswegs als Anschauungsgröße hat. Rechenprozesse werden so aufbereitet, daß am Ende das visuelle Organisationsprinzip in Gestalt einer erscheinungskräftigen Bildhaftigkeit aufgebaut wird. Das Bild als solches existiert nicht außerhalb dieses Prozesses einer datenspezifisch ermöglichten Konstruktivität. Die bisher gewohnte, referenzmäßig ausgezeichnete und für befähigt gehaltene Fotografie liefert hierfür nicht mehr das maßgebende Referenzsystem.

Video-Apparatur und Montage: Simulation und Fiktion, nicht Ontologie

Man suggeriert entgegen der evidenten Skepsis gegen alle Evidenzbehauptungen, bildhafte Beweisführungen seien die entscheidenden und die darin erzeugten Illusionen diejenigen, die informativ würden. Tatsächlich aber ist die Illusion bereits auf die Meta-Ebene verschoben und wirkt dort als das bedingende Prinzip der erzeugten Visualität. Wir wissen aus ganz anderen Zusammenhängen über die politischen und technologischen Voraussetzungen der Augenzeugenschaftsfunktionen, die durch Wirklichkeitsmächtigkeit

der Bilder reguliert werden: Rasterfahndung, orbitale Permanenzüberwachung, Früherkennungssysteme, Satellitenfotografie, militärische Aufklärung mittels automatisierter Kameraaugen etc. (cf. Lisa Parks). Hier wirkt Bildpolitik mithilfe medialer Strategien auf einer erweiterten technischen Basis. Dieser Zusammenhang ist ein wesentliches Feld der Techno-Imagination, wie es als das Imaginäre in der Phantasie der gesellschaftlichen Regulierung systemisch auswertbarer Datenerhebung und -gewinnung durch Beobachtung erscheint. Planungsphantasien, Steuerungsoptionen, diktatorische Omnipotenzphantasien wirken darin wie seit je. Aber diese ältere Schicht wird nun überlagert und überformt durch neue Logistiken, die technologisch vielleicht erstmals eine Kontrollpolitik und Modellierungstechnik ermöglichen, wie das in älteren Ordnungsutopien vom Typus des 'Sonnenstaates' von Tommaso Campanella diskursiv und imaginativ erträumt worden ist.

Realisierte Utopien sind Epiphänomene solcher Technologien, weshalb die utopische Transformation des Technischen hier einen wohlfeilen, doch wirkungslosen, da ohnmächtig assoziierenden Appell darstellen. Das bewaffnete, das apparativ gestützte Auge mit den Möglichkeiten der Aufzeichnung und Verwertung, des Entwerfens und Durchsetzens von Kartographien wird zu einer Leitmetapher gegenwärtigen Lebens. Wobei die Beobachtung umgewertet wird: An die Stelle der panoptischen Gewalt des Orwellschen Überwachungsstaates tritt die libidinöse Besetzung einer Apparatur, die erst Leben bewertet. 'Ich werde gesehen, also bin ich' ist die neue Parole und wird verstanden als positiver Lebensentwurf, nicht mehr als totalitäre Drohung. Daran mag man ermessen, was für libidinöse Energien zur Umbesetzung der Apparatur mit Erfolg mobilisiert worden sind. Eben diese Mobilisierung wird hier das gesellschaftliche Imaginäre genannt. Kunst, die nicht auf die Definitionsmacht und Gewalt der Apparate setzt, sondern andere kommunikative Prozesse möglich machen will, gerät hier unweigerlich in den Ruf des Obsoleten, Veralteten, Störrischen, romantisch Überholten., Marginalen, willkürlich Dissonanten, peripher Dissidenten, hilflos Devianten.

Einzelne Momente der politischen Geschichte der letzten dreissig Jahre zeigen hier Abweichungen, beispielsweise die rumänische Revolution, die soziale Erhebung und Teleaktion zugleich gewesen ist: Eine über die eroberten televisuellen Apparate koordinierte soziale Aktion mit klaren politischen Zielen belegt, wie unmittelbar Mediatisierungsprozesse wirken können. Man darf diese als einen Umbau der Verhältnisse im Auge des omnipotenten selbsternannten Diktators mittels dessen Zerstörung bezeichnen (vgl. Weibel, Ujica u. a. über die rumänische Telerevolution in Weibel 1990) Der gloriose Film von Andrej Ujica und Harun Farocki 'Videogramme einer Revolution' ist ein hervorragendes Beispiel für eine weit über Thema und Beispiel hinaus orientierende Transformation des Techno-Imaginären in eine poetische Dekonstruktion: Die Autoren edieren Material, das durch hunderte von Amateuren geliefert worden ist, die als eigenständige und selbsttätige Dokumentaristen das Geschehen videographisch registrieren und referentiell bezeugen, in das sie selber in subjektiver Optik involviert sind (vgl. dazu Ulmer 1993). Die Gleichzeitigkeit der Augenzeugenschaft und des politischen Handelns in der edierenden Montage der Filmers liefert ein

polyperspektivisches Gemälde, das jeden Dogmatismus bereits auf der Ebene der Organisation der Form zersetzt. Die videographischen Quellen, zu einem Tableau montiert, erhalten ihre Wahrheit nicht wegen einer technisch vollkommenen Referenz auf eine dokumentierte Realität, sondern kraft der funktionalen Organisation eines mit ihnen dargestellten Diskurses, also einer konstruktiv vermittelten und interpretierten Realität, deren konstruktive Aufbereitung nach Eigenheiten der registrierenden Apparate einsehbar gemacht werden. Eben dies stellt eine Leistung poetischer De- und Rekonstruktion dar und liefert auch eine Antwort von 'Kunst' auf die Herausforderung der Aneignung einer techno-imaginären Realitätsmodellierung. Das Objekt des Sehens wie das Sehen selbst, so eines der wesentlichen Lehrstücke von 'Videogramme einer Revolution' sind Effekt und Resultat einer Montage und nicht ein dieser vorausliegender Rohstoff. Kritisches Sehen entspringt der Montage. Kein vermeintlich 'direktes' Sehen vermag den Ort der Revolution sichtbar zu machen, weil 'der Ort' der Revolution eine Abstraktion ist und sich das reale Geschehen durch die mediale Vermittlung erst in einer Dynamik bewegt, die man als revolutionäre Transformation bisheriger Ortsbestimmungen verstehen kann. Die kommunikative Koordination einer entfesselten Imagination mußte sich hier zwangsläufig medial vermittelt abspielen. Es ist der Mediatisierungsprozeß, der, unter Zuhilfenahme etlicher, gar grober Fiktionalisierungen und Täuschungen (im Sinne von: 'die erlogene Wahrheit ist die wahre Wirklichkeit'), die Wirklichkeitserfahrung im Sinne der realen Ereignisse ermöglicht – nicht als Sinnstiftung, sondern als einen stofflichen Zusammenhang.

Frühjahr 2003: Der Fernseh-Monitor, aufgefächert nach den Bedürfnissen und in Gestalt von Beglaubigungsritualen in der medial kurzgeschlossenen und politisch normierten globalen Weltsynchronengesellschaft

Die rohstoffliche Drastik eines Willens ausreichend vieler Menschen (also in Annäherung an Rousseau: die *volonté générale*) arbeitete nicht alleine dieser Manipulation medialer Vermittlung zu, sondern machte diese im Sinne einer revolutionären Koordination erst möglich. Man kann nicht, dies eine Grundeinsicht, mediale

Manipulation ohne aktive Bereitschaft und Zustimmung der Manipulierten erreichen. Anders gesagt: die medialen Wirkungen beruhen immer auch auf der Aktivität von Subjekten, die mit Medien etwas machen, etwas 'anstellen'. Methodisch führt dies zur Annahme einer stetigen wechselseitigen Durchdringung und aktiven Prägung/ Transformation von 'Subjekt', 'Kultur/ Situation' und 'Apparate/ Technologie', wie es eben die Apparatheseorie als eine Kritik monistisch verselbständigter Faktoren in kulturellen Analyse von exemplarischer Bedeutung seit langem unternommen und vorgeführt hat (vgl. z. B. Williams 1975).

Historisches Lehrstück einer 'Telerevolution': Mediale Vermittlung als Dynamisierung des Realen

Daß die Eroberung des Fernsehstudios in Bukarest kurz vor Weihnachten 1989 mit einem authentisch geprobtten Auftritt der initialen Besetzung, also einer medial authentisch vorgeführten Authentizitätsbeglaubigung als einer wirksamen Fiktion arbeitete, stellt kein Problem dar – weder damals ein empirisches, noch heute ein reflexives. Denn dokumentarische Wahrheit und demnach auch Authentizität sind immer auch gut als Epiphänomene des Techno-Imaginären zu deuten. Der 'Stand der Dinge' war in der ebenso vehementen wie ermüdeten, da historisch überfälligen Revolte nur zu ermitteln durch Einschalten von Radio- und TV-Geräten. Diese bildeten keinen Gegensatz zum sozialen Geschehen, sondern spielten sich inmitten desselben ab, und zwar nicht nur in der Weise, wie das die massenkulturelle Kommunikationssoziologie seit langem untersucht, sondern auch in einer medienästhetisch entscheidenden Weise, als eine Konstruktion medial und apparativ vermittelter poetischer Handlungsformen. Das Reale selber wird wie die Öffentlichkeit zu einer medialen Vermittlungsfigur. Es ist eine Funktion des Techno-Imaginären und dessen ästhetische Herausforderung darf man getrost als einen Einsatz poetischer Darstellung zwecks Interpretation auf dem Niveau der Konstruktivität, also auch der Zwänge, Grenzen wie der Chancen der Apparate definieren. Die Macht der Apparate ist damit in spezifischer Weise verbunden. Sie ist keineswegs evidente Vorgabe der Geschehnisse, sondern entfaltet sich auch gemäß den konstruktiven Bedingungen ihrer ästhetischen Transformation.

Eben dies ist eine wesentliche Erfahrung und Modellgebung von 'Kunst', wie dies am Beispiel von Ujicas/ Farockis 'Videogramme einer Revolution' deutlich wird. Es zeigt sich hier nicht einfach die Kontinuität einer apparativ geformten Nachrichtenpolitik und der revolutionäre Effekt einer Deregulierung der Kanalkontrolle, also Öffnung bisher normativ oder dogmatisch kontrollierter medial erwirkter Öffentlichkeit, sondern ein Prinzip von Organisation, das unter Medien nicht deren abstrakte Logik versteht, sondern immer die Praktiken ihrer spezifischen Einschränkung. Jede ästhetische Transformation des Techno-Imaginären ist ausgezeichnet durch je eigene Formen der Beschränkung abstrakter medialer Vielfalt. Die 'Macht der Apparate' erweist sich im besten Fall und in dieser Argumentationsrichtung als eine Funktion der durchgeführten Montage. Diese ist prospektiv und handelt schnell. Im Moment des revolutionären Umbruchs in Rumänien betrug der als Störbild gemeldete Ausfall des televisuellen Apparates insgesamt wenig mehr als eine halbe Stunde. Dann besetzte ein revolutionärer Generalwille, repräsentiert durch eine abzählbare, aber

bunte Gruppe und koordiniert in der Stimme des dissidenten Dichters den Apparat, der weiterhin von denselben Fachleuten modelliert wurde: dieselben Techniker, Ingenieure, Kameraleute, Regisseure, ja sogar dieselben Nachrichtensprecher blieben im Einsatz. Die strukturell bindende, wirksame wie Legitimitätssichernde Form wurde schnell wiederhergestellt, nur der Inhalt der Nachrichten war ein anderer. Dieselben Nachrichtensprecher, die jahrzehntlang die Direktiven, Programme und Verlautbarungen des Diktators verlesen hatten, sprachen nun vom unvermeidlichen, notwendigen, emphatisch befreienden, überfälligen Sturz des Diktators und Volksfeindes. Und wie immer so auch hier, sind die Meldung 'Störung' und der Ausfall von Bild und Apparat das einzig verlässliche Indiz, daß etwas wichtiges geschieht.

Der TV-Apparat ist ausgezeichnet durch den Ausfall des Realen. Das ist, was er modelliert und praktiziert. Ästhetische und mediale Transformationen münden, wenn sie erfolgreich sind, bezüglich solcher Apparate immer vorrangig in den Ausfall von Bild und Dramaturgie. Die Störungsmeldung als noch nicht indentifizierte, aber dennoch vehemente Realitätsvermutung ist der Adelstitel solcher Transformation und das einzige, was zunächst erreicht werden kann. Die nachholende politische Ikonographie der dann wieder im und als Bild gezeigten Besetzung des TV-Studios durch die erfolgreichen Revolutionäre lieferte dazu nur eine folkloristische Konfirmierung. Und natürlich eine wesentliche Einsicht in die politische Ikonographie und Motivik des Apparates: Wie groß darf, muß, kann eine Gruppe sein, die im Studio Platz findet, aber die Massen eines aufständischen Volkes repräsentiert, ja es reell verkörpert? Wo muß die einzige, zudem frisch geschminkte schöne Frau Aufstellung finden, die als erotisches Versprechen die Libido der Revolution wie die des Revolutionäres als Freiheitsversprechen – mindestens seit dem ultimativen Vermählungsversprechen der roten Erotik mit dem roten Volk auf dem roten Platz im Zeichen der revolutionären Libido – inkorporiert? Eine Heroine, die ganz Gesichtsausdruck ist, gespannt gelockertes kämpferisches Erleiden und zugleich schon Genießen der erfolgreichen Revolution. Selbstverständlich spricht diese weibliche Figur kein einziges Wort, handelt es sich doch um eine ikonographisch notwendige Stilfigur ohne jede diskursive Berechtigung.

Abgekämpft, müde, aber glücklich im zuversichtlichen Erfolg präsentieren sich die Revolutionäre. Man sieht: die Ikonographie ist ritualisiert, es bedarf dazu keiner programmatischen Ausrichtung, die Realität funktioniert als ihr eigenes Klischee und diese Klischeebildung ist, was die revolutionäre Propaganda des Apparates gemäß dessen funktionalen Prinzipien auszeichnet – 'wie von alleine'. Die eruptive Spontaneität erweist sich als eine medial vermittelte, sequentiell aufgebaute, politisch wie ikonographisch kontrollierte Inszenierung einer beglaubigenden und nicht nur einer manifestierenden Authentizität. Die mediale Vermittlung des Techno-Imaginären erweist die ästhetische Kraft der Apparate in derjenigen Phase ihrer Transformation, in der diese einem anderen Funktionsziel verpflichtet werden. Im Falle Rumäniens bedeutet dies die Initiierung des Wechsels von der Lüge zur Wahrheitsbezeugung.

Bilder, Körper, Leichen, medialer Tod

Das Pathos der Revolution war in Bukarest damals eines, das auf die Medien der Wahrheitsbekräftigung setzte. Und dann, am evidenten Höhepunkt, verliert der Dichter das angeblich eben gerade, im Kampf noch der Straße, geschriebene Manifest zur Befreiung des Volkes. Daß das vorher geprobt war, wie wir durch eine nicht-angeordnete Kamera-Aufzeichnung wissen, erhöht nur die Beweiskraft der fikionalisierten Authentizität als der inszeniert wahren Authentizität. Liefert das Reale nur insignifikanten Rohstoff, so die ästhetische Transformatio des Techno-Imaginären die Wahrheit nach Bedingungen der medialen Organisation dieses Rohstoffes zu einer 'eigentlichen Darstellung', einer referentiellen und repräsentierten Eigentlichkeit. Die spontane, televisuell geformte Revolution funktioniert, wie wir sehen, also genau dann authentisch, wenn sie genauso aufgebaut und strukturiert ist wie das klassische Historiengemälde, wobei kulturell dessen Prinzipien offensichtlich automatisch inkorporiert erscheinen und niemand das menschliche Rohmaterial explizit nach dessen Bedingungen inszeniert, wie das beispielsweise mittels Rekurs auf ebensolche Prinzipien und bedeutender Einschnitte in die Geschichte der europäischen Malerei Jean-Luc Godard in 'Passion' realisiert, einem Film, der als Film seinem eigenen Drehbuch folgt, das er ständig und stetig als Korrektur seiner selbst im erörternden Zeigen verfilmt.

Das televisuelle Historiengemälde belegt die kritische Funktion einer politischen Ikonographie der Bilder unter Einrechnung des Wandels der medialen Leitformen vom Tafel- zum Fernsehbild. Damit wird auch die Meta-Ebene der Kontrolle sicherbar bezüglich des gesamten medial-revolutionären Prozesses, der ja beginnt mit der Entstopfung der Kanäle, der Multiplikation der Übermittlungswege (jeder sendet auf allen Kanälen, was und wie er will). Darauf setzt eine erneuerte Sortierung ein, eine Kontrolle, die zu einer aktuellen, aber diesmal wahrheitsfähigeren Verstopfung oder Selektionierung, Ausrichtung der Kanäle nach einer 'wahren Politiik' führt, worauf sich neue Herrschaftsformen bilden, die als Modifikationen dieser Selektionsprinzipien zu verstehen sind. Im nach-diktatorischen Rumänien zur Jahreswende 1989/ 1990 war bereits nach wenigen Tagen klar, daß das Fernsehen nun wieder nach hierarchischen Prinzipien funktionieren werde: Die Techniker adressierten ihre Handlungsweise an die wiederhergestellte Befehlshierarchie, also an die Offiziere, nicht mehr die Soldaten der Revolution. Die erotische Figurine war schnell und für immer verschwunden, der Dichter wurde zum Politiker und das Volk zum Hintergrund der televisuell bewältigten und bereinigten Historienmalerei degradiert. Es ging seiner allegorischen Inkorporationen verlustig und war nur noch in aufgeteilten kleinsten Einheiten als Ereignis im Studio verkraftbar. Der Vordergrund wurde zum Hintergrund, das Subjekt zum Publikum, die Allegorie zur Draperie, die Truppe zur Tapete. Techniker und Offiziere stellten die gebotene und unvermeidliche Betriebsrationalität wieder her. Der Fortgang der medialen Logik war gesichert, die Erzählung wurde stabilisiert, der Diktator konnte tot vorgezeigt werden und der televisuelle Apparat beruhigte sich auch hier bei dem, was nur vermeintlich eine zwischenzeitliche Aufwallung darstellt: Am toten Körper des Diktators wird die Todeslogik der televisuellen Apparatur sichtbar.

Informationen sind die als Bild hergestellten Nachrichtenkörper, die immer von Leichen ausgehen oder auf tote Körper abzielen. Ceausescu ist deshalb das wahrhaftige mediale Pendant von Lady Di. Das Vorzeigen des toten Körpers, sei es als Kontrabann der Bildverweigerung (Lady Di) oder als Bann des unschädlich gemachten Monsters (Ceausescu) ist ebenso unerlässlich wie die Retablierung der Kommandohierarchien im und für den Apparat. Das televisuelle Bildmedium als ein wesentlicher Agent des gesellschaftlich Imaginären – festlegend die Grenzen und das Spektrum des Vorstellbaren – funktioniert als ein ultimativer Ikonoklasmus gegenüber allem, was sich weigert, Bild für den Apparat zu werden. Jede Wahrheitsbehauptung hat sich dem zu unterwerfen. Die Tötung der Symbole durch den medialen Bilderkrieg verwandelt sich in das triumphale Vorzeigen der Körper, welche die Bilder als tote geworden sind. Der mediale Triumph fordert entweder den physischen Tod des Herrschers (Ceausescu) oder das im buchstäblich letzten Atemzug Ikone werdende Symbol des verweigerten Körpers (Lady Di), der vom medialen Apparat verschlungen wird. Jede Gemeinschaft, sei sie noch so abgeschlossen und entlegen, muß in beiden Fällen wissen, wie es um den 'Körper des Königs' (nach dem Ausdruck von Kantorowicz; vgl. Kantorowicz 1990) steht. Bildtriumph als Wirklichkeitsbann mit wechselnden Akzentuierungen der Bewertungen – jedenfalls aber immer gerichtet auf die Symbolbehauptung eines zum Bild gewordenen Leibes. Die schon toten Ceausescus, die als faktisch schon Leichen wieder geschminkt, maskiert hergerichtet wurden wie lebendige Körper, damit sie beim nochmaligen Erschießen gefilmt werden konnten, weil die Aufnahme der wirklichen Erschießung, also die Beglaubigung im ersten Durchlauf nicht funktioniert hat, geben eindringlich den Beweis für die Bildmächtigkeit der demonstrierten Leiblichkeit, des magischen Körpers des Herrschers. Das Paradigma des Sichtbarmachens des Echten oder des echten Visualisierens kommt also mit der Maske aus, sofern diese zu beglaubigen vermag, worum es der Tötung des Wirklichen symbolisch zu tun ist. Die Glaubwürdigkeit in einer mediatisierten Gesellschaft, für die kein Zugriff auf Quellen oder Referenzen eines Wirklichen mehr möglich sind, ist durchwegs symbolisch festgelegt.

Registrierte, reproduzierte, revozierte Realität: Das Dilemma der Latenz- und die Fiktion der Echtzeit –
Bilderkriege praktisch

Osama Bin Laden auf einem Fahndungsfoto, identifiziert als 'Osama Bin Laden in einem Trainingscamp der Al Kaida' (aus: Daily Herald Sydney, 19. März 2004)

Einen anderen wesentlichen Gesichtspunkt für das Verstehen des Techno-Imaginären liefern die automatisierten Bilderkennungsmaschinen, die zu militärischen Zwecken unentwegt am Laufen gehalten werden. Jeder Krieg der letzten Jahrzehnte ist zugleich ein Experimentierfeld für den Test mit neuen Technologien gewesen, so wie jede sicherheitspolizeiliche Maßnahme (Videoüberwachung) eine Versuchsordnung darstellt für technologische Verfeinerung (Mustererkennung, automatische Archivsortierungen, Suchbefehls-Innovationen etc.). Ein Beispiel: Weltweit wird im März 2004 in Zeitungen eine digitale Fotografie veröffentlicht, die aus US-amerikanischen Archiven stammt und angeblich Bin Laden zeigt. Man sieht zwar nichts, wenigstens nichts Referentielles, aber darum geht es nicht. Man gestehe zu, daß das Bild den Bezeichneten wirklich zeigt. Die 'Moral von der Geschichte' ist schwerer zu verstehen. Technologisch jedenfalls läuft sie auf das hinaus, was bereits für die angeblich 'chirurgisch saubere' Kriegsführung im ersten Irakkrieg und im Jugoslawienkrieg behauptet worden ist: Eine permanente perfekte Informationspolitik mittels in Bildern gelieferten Überwachungsdokumenten. Man pries das mit Clausewitz als unschlagbaren strategischen Vorteil. Die perfekte Information sei das entscheidende und die sei eben nun erreicht.

Transport des höchstaflösenden 'X-Band-Radar' (aus 'Frankfurter Allgemeine Zeitung', Anfang Januar 2006)

Man verschwieg, was man bereits hätte wissen können, daß es sich dabei nur um eine virtuelle Größe handeln konnte. Alle Bilder, registrierte Tatbestände (mit einem Auflösungsvermögen gegenüber dem realen Objekt von etwa 30 mal 30 cm), waren ohne Zweifel umfassend vorhanden, rutschten aber sofort in die Latenzzeit von digitalisierten Archiven, weil ein Bild Informationen aktuell nur zeigt, wenn sie ausgewertet werden im Hinblick auf ein 'etwas' als 'etwas bestimmtes'. Diese Hinsichten müssen vorgefertigt sein. Man muß also schon wissen, was die Bilder zeigen, damit man an und auf den Bildern sieht, was angeblich auf ihnen wirklich zu sehen ist. Die Fotografie von Bin Laden tauchte mit über einjähriger Verspätung aus den Tiefen der archivalischen Latenzzeit auf. Ebenfalls dramatisch verspätet erschienen die Bilder der Massaker von Srebrenica. Andere Beispiele ließen sich leicht anführen. Die Bilder (militärische Aufklärungsfotografien, hergestellt mit einer schier unbegrenzt scharfen und präzisen Auflösung) werden zwar in Echtzeit geliefert, aber die Auswertung, welche die Informationen erst wahrnehmbar und explizit artikulierbar macht, bedarf einer unvergleich höherstufigen Selektivität, die festzulegen eben nach wie vor geltende, wie früher identisch bleibende Zeiträume an reflexiver Interpretation, an vorlaufender Deutung, an Rasterung eines Interesses, an Präzisierung einer Objektidentifikation auf der Basis von artikulierten Vermutungen etc. benötigt. Es ist zwar, potentiell, alles 'da', da auch im Detail alles aufgezeichnet wird (Vollendung der zentralperspektivischen Registratur aus dem Geistes eines militärischen Vollkommenheitswahns). Real existiert aber nur, was artikuliert wird im Lichte einer aktuellen, konkreten, performativen Nachfrage, Sondierung, einer Fokussierung.

Die Speicherung in Latenzzeit nützt rein gar nichts. Die perfekte orbitale Überwachungstechnologie sichert zwar eine vollständige Erfassung (vgl. dazu Parks). Man brauche diese, so die Verlautbarung aus dem höheren Führungsstab, um operativ gute Kriege führen zu können. Vor allem huldigt es dem Perfektionswahn militaristischer Allererfassung des Realen, also stetige nachrichtendienstliche Überführung

des Wirklichen in eine Zeichenkette, die nach Befehlsvorgaben ihrer instrumentellen Modellierung geformt werden kann. Daß der Krieg derjenige gewinnt, der am besten informiert ist, ist, wie gesagt, ein stehender Topos seit spätestens Clausewitz und eine Illusion dazu. Das bedeutet aber nicht, daß die Potentialität der Informiertheit im Sinne des gesammelten Datenmaterials eine aktuelle, operativ nutzbare In-Formierung nach Handlungsvorgaben darstellt. Was dazwischen klafft, ist kein gradueller, sondern ein ontologischer Abgrund. Heute meint man aus Konformitätszwang mit der massenkulturell ohnehin üblichen Ikonophilie, am besten informiert sei, wer über die meisten und genauesten Bilder verfügt. Das konkrete Problem ist aber ein anderes: Wie weiß der datenauswertende operative Offizier der NASA, wo er die Bilder hat und welches diejenigen sind, die er für seinen Informationsbedarf aktuell auch tatsächlich benötigt? Da die zugestandene Größenordnung der signifikanten und relevanten Bilder unter einem Promille der gesammelten Bilder liegt und man bekanntlich nur in der Weise sinnvoll suchen kann, daß man starken Vermutungen nachgeht im selektiven Vorwissen (oder einer stark selektiv wirkenden Ahnung), was und wo man zu finden fähig ist, nützt die abstrakte Ansammlung von möglichen Informationen rein gar nichts.

Diese Divergenz beschreibt den Bildbedarf des Techno-Imaginären als eines symbolischen Gegenwartshorizontes auf das genaueste. Auch hier gilt aber: Sichtbar wird nur, worum man präzise schon weiß. Die reine Potentialität reaktiviert den Überschuß des Techno-Imaginären nur nach Maßgabe genauer Vorgaben, also nach Bedingungen eines artikulierten Vorwissens. Die Ästhetik des Techno-Imaginären markiert die Stufe einer selektiven Bearbeitung des technisch-apparativ Registrierten. Eben dies als Begriff und Konzept des 'Ästhetischen' markiert den Unterschied zwischen den technischen Apparaten und dem Techno-Imaginären. Die Ästhetik des Techno-Imaginären erfordert eine gegen die Abstraktionen gerichtete genauere, weiter getriebene, selektivere Interpretation der informationstheoretisch bereits geleisteten Auswahl an Daten, also Überführung der techno-apparativen Potentialität in eine techno-imaginäre Realität. Die Auffassung, das Techno-Imaginäre falle mit dem Techno-Apparativen zusammen, markiert einen Wahn, den man als Wahn der Echtzeit und der orbital registrierenden Synchronizität eines vereinheitlichten Raums, also psychotische Nivellierung von Raum und Zeit auf einer perfekt organisierten Matrix bezeichnen kann. So kehrt als Phantom und nicht nur Phantasma nach langen Monaten der in Echtzeit registrierte Bin Laden aus der Tiefenzeit oder Latenz der Archive an die Oberfläche einer Gegenwart zurück, die mittlerweile nicht mehr Echtzeit ist, sondern Vergangenheit.

Es wird hier die Foto-Theorie von Roland Barthes in überraschender Weise bestätigt: Das 'Noëma' der Fotografie, die ontologische Referenz ist das 'es ist genau so einmal in einem Präsenzpunkt gewesen, wie es das Denotat der Fotografie im damaligen Gegenwartszeitpunkt der Bildregistratur verzeichnet, das dieses 'jetzt' als ein nunmehr gewesenes zeigt' (vgl. Barthes 1985). Das einzige, was jetzt noch 'da' ist, ist das Bild, das etwas zeigt, das 'einmal da gewesen ist'. Und so wird das Phantasma Bin Ladens in dem Ausmaß real, wie er zum Bild seiner Gegenwärtigkeit wird: Seine Omnipräsenz entspricht medientheoretisch der universalen orbitalen Registratur einer in Echtzeit vollzogenen Totalüberwachung der, idealiter: kohärenten

und vollkommen umfaßten Realität. Die Übersteigerung der Technologie in sichtbar machenden Apparaten entspricht der Realisierung solcher phantasmatischer Obsessionen. Apparativ geronnene phantasmatische Obsessionen auf erweiterter Stufenleiter technischer Realisierung: Eben dies ist, was man als Techno-Imaginäres bezeichnen kann. Diese Definition reduziert das Techno-Imaginäre ausdrücklich nicht auf die technologische Seite der Apparate, sondern versteht es prozessual als Einschnitt in Wirkungszusammenhänge, die mittels Apparaten im Sinne einer vollkommen technisch substituierbaren Realität vollzogen werden. Diese wird nun gesetzt als Objekt von erkenntnisdienlichen Operationen: die Welt als Matrix. Die Geschichte dieses Techno-Imaginären als Phantasma beginnt mit dem bewaffneten Auge, seiner zentralperspektivischen, teleskopischen, mikroskopischen und prothetischen Expansion und Implementierung. Eben deshalb kann das Techno-Imaginäre nicht auf das Apparative reduziert werden, weil sonst nämlich die jeweils nächsthöhere technische Entwicklungsstufe gar nicht mehr gedacht werden kann.

Die Hermetik der Kunst und die Apparate des Sichtbarmachens, zweiter Zugriff

Die Ästhetik des Techno-Imaginären ermöglicht dann parallel zum Experimentieren mit Apparaten eine Modellierung der Weisen des Sichtbarmachens. Seit dem 16. Jahrhundert ist die 'camera obscura' ein Apparat gewesen, der diesbezüglich nicht nur für die Wiedergabe des Sichtbaren, sondern das Spiel mit Anamorphosen und Hermetismen verwendet worden ist. Das Anamorphotische und das Hermetische bilden die beiden hauptsächlichen Ausdrucksformen, die beispielgebenden Modelle für die Ästhetik des Techno-Imaginären. Spätestens mit Athanasius Kircher erreichen diese Experimente eine meta-theoretisch bedeutsame Ebene. Bis heute kann man deshalb, unbesehen der technologischen Basis des sogenannten 'Analogen' oder des sogenannten 'Digitalen' das Anamorphotische und Manieristische, die Weise der Verzeichnung als einen Schlüssel für den Modellstatus des Techno-Imaginären betrachten, das funktional auf Verfahrensweisen hin-, aber nicht auf apparative Technologien kausal zurückgeführt wird (vgl. Reck 1995). Ästhetik dient hier als differenzieller Modellbegriff, der es mit der Unterscheidung von modellgebenden Strukturen und den solcher Weise strukturell ermöglichten, aktuell vollzogenen Modellierungen zu tun hat – der Begriff hat dann mit Anmutung, dem Schönen, der Kunst oder den sensuellen Empfindungen einer Kognitionsleistung höherer oder niederer Erkenntnisfunktionen nichts zu tun (vgl. zu diesem hier nicht weiter zu verfolgenden Zusammenhang Reck 1991). Die wesentliche techno-apparative Errungenschaft betraf gar nicht den dynamischen Status des Imaginären, sondern die reproduzierbare Fixierung oder Registratur der technisch generierbaren Bilder (aufbewahrbare Bildträger als Matrix für Replikatonen; dies bildete eine wesentliche Durchbruch-Phase in der Entwicklung der Fotografie: Silbernitrate etc.).

Die Reproduktion des Sehens und die maschinelle Verschaltung der Sinne waren jedenfalls techno-imaginativ im Manierismus, Hermetismus und vor allem Anamorphotismus des 16. Jahrhunderts, der Phase einer entschiedenen Abweichung von klassischen Bildformen, vorgezeichnet. Die Meta-Ebene der Bilder – und Kunst ist seither in ihrer prononcierten Funktion immer Kunst auf der Meta-Ebene oder Meta-Kunst –

stellt eine evolutionäre Differenzierung dar, die nur techno-imaginativ möglich ist. Die technisch-apparative Einrichtung bestimmter Modellierungsmöglichkeiten bezeichnet dagegen einen nächsten Schritt – zwar kein Epiphänomen, aber eben auch kein determinierendes Dispositiv, eher einen Widerpart, der die stetige wechselseitige Durchdringung des Imaginären und des Apparativen ermöglichte. Seit Athanasius Kircher bildet die Explikation des Imaginären einen phantasmatisch-obsessiven Untergrund oder Wärmestrom unterhalb und durch die dann realisierten technischen Apparate und Versuchsanordnungen hindurch.



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack - open way to public, Hamburg 2000. Internetprojekt und urbane Aktion, projiziert und durchgeführt für die zweite Etappe des Ausstellungszyklus 'Aussendienst' des Hamburger Kunstvereins in Kooperation mit 'Interface 5 - Politik der Maschine'. Ursprünglicher Entwurf eines Ankündigungsplakates, im Prozess der Realisierung von den Projekt-Sponsoren als zu chaotisch gewertet und ausgeschieden.

Es geht eben nicht darum, daß Künste aus den Technologien etwas für sie mögliches oder bedeutsames herausziehen, was sie dann für ihre Zwecke als Kunst inszenieren. Sondern durch die Symbiose von Kunst und Technologie, wie sie seit Jahrhunderten und alles andere als zufälligerweise für das Zeitalter der zentralperspektivisch organisierten Bild-Optik und Darstellungslogik gegeben ist, wird deutlich, in welcher Weise Technologien nicht nur jederzeit ästhetische Implikationen haben, sondern auf die Ausdrücklichkeit der Verdeutlichung wechselseitiger Durchdringung angewiesen sind. Geschichtsschreibung, die nur auf Technologie, Geräte und Apparate abhebt, ist auch dann ein fetischistisch verkürztes Geschäft, wenn dieser Fetisch den Vorteil hat, anti-metaphysische, dringlich notwendige Korrekturen gegen die verblendeten Sinnbehauptungen einer subjektivitätstheoretischen Hermeneutik einzuklagen und durchzusetzen, welche die

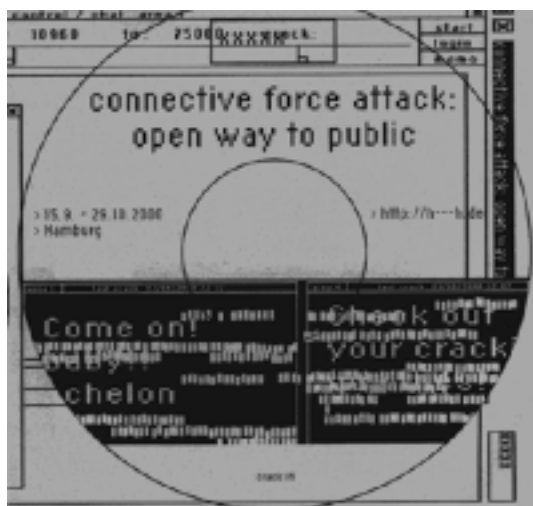
Übermächtigkeit der geronnenen oder sächlichen Kultur (welche, nach einem Ausdruck von Georg Simmel, die persönliche Kultur in fataler Weise spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts dominiert) mit den fliehenden Behauptungen eines 'Menschlichen' zu drapieren pflegt. Dennoch: Bereits die Entdeckung der Zentralperspektive, die entscheidend ist für alle späteren apparativen Expansionen des Technologischen, verdankte sich nicht der Progression des handwerklichen evolutionären Fortschritts im Aufbau technischer Apparate, sondern ganz entscheidend einer künstlerischen Obsession, die übrigens keineswegs metaphysisch war, sondern sich einer konkreten Profilierungsabsicht in einem benennbaren sozialen, dynamischen Feld verdankte. Der Künstler materialisierte seine Obsession als freier Wissenschaftler mittels einer Ingenieurleistung. Deshalb geht in jede Techno-Entwicklung ein, mit Ernst Bloch zu sprechen: Wärmestrom der Phantasie ein.



'crack it!', grafischer Entwurf/ Schriftzug. Knowbotic Research, xxxxx connective force attack - open way to public, Hamburg 2000

Damit wird nicht behauptet, die Technik sei Ausdruck dieser Phantasie. Aber sie wird getragen von dieser. Die materielle Kraft der Phantasmen erweist in einer derartigen Verschmelzung von Imagination und Technologie, daß die sächlichen Anteile am Menschen und die humanoiden Implikationen des Maschinellen oder Maschinischen sinnvollerweise nicht mehr voneinander getrennt werden können – und zwar genealogisch ebenso wenig wie funktional. Wenn Walter Pichler im Kontext der dann nicht in die Publikation übernommenen Illustrationen zu Oswald Wieners 'Bio-Adapter'-Kapitel in 'Die Verbesserung Mitteleuropas' eine apparative Transformation des Sehens vollzieht (zum Beispiel mit der Installation/ Aktion 'TV-Helm'), dann verdeutlicht er nicht nur diese Symbiose, sondern modelliert eine Ästhetik des Techno-Imaginären im Sinne einer kritischen Analyse des perspektivisch ermächtigten Sehens und der Illusion der daraus entspringenden Bilder. Die selbstentwickelten Stör-Experimente eines routinierten Sehens (prismatische Brechungen, Isolierungen der beiden Augen vom dreidimensionalen Sehtraum etc.) von Alfons Schilling indizieren denselben Zusammenhang einer metatheoretisch dargestellten 'Ästhetik des Techno-Imaginären', und zwar interessanterweise ohne daß hier bereits digitale Steuerungsapparate im Spiel wären.

Vielmehr ging es solchen Versuchsanordnungen um experimentellen Nachweis der Differenz von Sehen und Denken, eines, wie wir bereits anhand der neuronalen Apparatesimulationen einer Sichtbarkeitsbehauptung des Denkens gesehen haben, seit langem einschlägigen Themas. Das Sichtbare relativiert sich ja am Tatbestand, daß an der Decodierung der Netzhautreize von Anfang an zu etwa 80 % das Gehirn beteiligt ist und sich die Sensualität in einer nahezu als Endlosschleufe funktionierenden, inmitten der anfänglichen Reize einsetzenden Verrechnungsprozessen entwickelt (vgl. Breidbach 2000). Die apparativ gestützte Extension leiblicher Funktionen entspricht dem. Man kann also das Techno-Imaginäre auch als eine ästhetische Verwandlung dieser apparativen Funktionen im analogen Sinne einer kognitiven Verrechnung betrachten. Die Koexistenz organischer und maschinischer Funktion entspricht solchem Zusammenhang. Wenn man diesbezüglich von einer Historischen Anthropologie der Medien spricht (vgl. Müller-Funk/ Reck 1996), dann meint man diese Unauflösbarkeit generativer Prozesse, für die es nur funktionale Zustände aktualisierter Dynamiken gibt, aber nicht ontologische Prinzipien der Genealogie. Ob menschlicher oder sächlicher Herkunft: darauf kommt es hier nicht an, aber das zu verstehen oder zuzugestehen, bedarf einer Großzügigkeit in Bezug auf die Anerkennung der Fähigkeiten zu Imagination und Fiktionalisierung.



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack - open way to public, Hamburg 2000. Grafische Gestaltung, Typografie und lay-out/ Recto des Booklets/ CD-Rom-Faltblatts.

Diese wechselseitige Dynamisierung und Verschmelzung, als Maschinisierung des Anthropomorphen, ist ja auch wiederum eine der Leistungen einer techno-imaginär provozierten Kunst beispielsweise bei Stelarc, der die Ursächlichkeit einer maschinischen Transformation der Anthropologie überaus, ja: vielleicht gar zu fröhlich begrüßt. Interaktivität heißt hier nämlich nicht Ausdehnung der menschlichen Steuerungsfunktionen auf einen maschinell erweiterten Leib, sondern Akzeptieren der Autonomie maschinischer Funktionszwänge und Unterwerfung unter deren Regie. Die Autonomie der Technik kann akzeptiert werden von Menschen nicht im Sinne eines Fremden, sondern nur einer erweiterten Funktion der Natur, wie ein drittes Geschlecht also (vgl. Reck 1998 und 2002). Das sächlich-maschinelle Geschlecht gehört als drittes längst schon in den

und zum Leib der Menschen. Es schreibt nicht nur an deren Körper mit, sondern wirkt in ihm. Die bildenden Künstler, die solches akzeptieren und dafür ästhetische Modelle ausbilden, bewegen sich immer auf der Ebene einer differenziellen Historischen Anthropologie (vgl. Leroi-Gourhan 1980).

Die Natur des Menschen ist durch eine technogene Nähe ausgezeichnet. Oder, nochmals zugespitzt: 'Der Mensch', beileibe nicht nur humanoides und metaphysisches Abstraktum, ist selber eine technische Vermittlungsfigur. Solches Gewahrwerden der Mensch-Maschinen-Symbiosen in solchem strukturalistischem (und keineswegs heilsrhetorisch-medizinischen, geschichtsphilosophischen) Sinne bildet den Hintergrund für die Ästhetik des Techno-Imaginären. Früher, hier nicht weiter zu behandelnder Zeuge für dergleichen Einsichten ist der Schriftsteller Samuel Butler, der schon in den 1870er Jahren von der sexuellen Prokreation der Maschinen und dem Neid der Menschen auf eben diese geschrieben hat (vgl. dazu Reck 2005). Die Selbstzeugungskraft der Maschinen baut dem Menschen eine weitere kopernikanische Enttäuschungsfalltür auf.

Technogene Symbiose am Beispiel der 'Sirenen von Nicolas A. Baginsky

Daß die kalte Technik ein lebendiges Erzeugungsprinzip ist, ist zwar übliche Handelsware von Technikeuphorikern. Daß sie dennoch eine Wahrheit enthält, die sich der fatalen Dialektik von Euphorismus und Apokalyptismus entzieht, muß immer noch, so scheint es auch aus heutiger Sicht, gelernt werden. Differenzierte Lebendigkeit generativer Technik in Kooperation mit maschinischen Umgebungswirklichkeiten: Das wäre eine Überschrift für ein wesentliches Beispiel der ästhetischen Modellgebung, also selektive Transformation des Techno-Imaginären durch bildende Künste. Ich führe hierfür als ein maßgebliches Beispiel an den Musikmaschinen-Roboter-Bauer Nicolas Anatol Baginsky. Er hat in den 1990er Jahren veritable 'Sirenen' oder 'Musen' gebaut, die wie eine Rockgruppe agieren. Baginsky erläutert: "Um es begrifflich genauer zu fassen: Diese Roboterband heißt 'Die Musen des Jenseits'. Der englische Titel lautet 'The three Sirens'. Die Gitarre hört auf den Namen 'Aglapheme'. Im Gegensatz zu menschlicher Musik produziert diese Arbeit kontinuierliche Musik ohne 'Punkt und Komma'. Es handelt sich um eine informationsverschlingende Maschine, die weiterspielt, solange sie sensorische Reize erfährt. Aglapheme, die Gitarre, setzt sich aus einer motorischen, einer sensorischen und einer regulativen Komponente zusammen: einem Roboter mit der mechanischen Fähigkeit, Slide-Gitarre zu spielen, einem Microcontroller, der physikalische Daten erfaßt und den Roboter steuert, einem Computer, auf dem ein sich selbst organisierendes künstliches neuronales Netz installiert ist, das mit Hilfe der Sensorinformation das Instrument zu spielen lernt. Anders gesagt: Die mechanischen Komponenten erzeugen, zufällig initialisiert, einen Klang. Dieses Geräusch wird analysiert und dient dann als sensorischer Reiz für das künstliche neuronale Netzwerk, ein einfaches Modell einer Nervenzellensimulation mit der Qualität, die eingehenden Reize selbständig zu klassifizieren. Dieser Lernprozeß vollzieht sich langsam im Zeitraum von beispielsweise einigen Stunden. Es bilden sich die physikalisch-akustischen Eigenschaften des Roboters, der

eingesetzten Effektgeräte und des Gitarrenverstärkers in diesem Netzwerk ab. Auch die Daten der Positionssensoren des Roboters werden in das Netzwerk eingespeist. Daraus entwickelt das Instrument musikalische Vorlieben, eine Art eigene Harmonielehre, spezifische Gitarren-Riffs." (Baginsky in Reck 1998a, S. 248 f)

Baginsky kombiniert einen selbstgebauten Mechanismus (inkl. einer Rückkoppelung), einen artifiziellen Speicher mit einem Lernmechanismus (Sensorik für eine Quasi-Wahrnehmung) und dem uralten Monochord, der schwingenden, klingenden Saite. Solange der Mechanismus nicht unterbrochen und auf Null gestellt wird, läuft die Maschine selbstdifferenzierend. Man kann mit Recht von einem Lernmechanismus sprechen. In beispielgebender Transformationsleistung zeigen Baginskys 'Sirenen', daß die Ästhetik des Techno-Imaginären keine Frage von High-Tech ist. Im Gegenteil: Baginskys Arbeitsweise als gelernter Bildhauer vollzieht sich als Bricolage, von der Lévi-Strauss zeigte, daß es sich um eine der Mythologie vergleichbare Weise der ad-hoc-Montage von als konkret imaginierten 'Phantasie-Lösungen' handelt (vgl. Lévi-Strauss 1968). Sie verwendet, was für die akuten situativen Zwecke notwendig und nützlich ist, auch und gerade wenn es sich um low-tech handelt. Baginskys Antwort als Künstler auf das Techno-Imaginäre der Maschinen ist gerade wegen der erwähnten 'Technik des Konkreten' erhellend für das Verfahren und auch den neuralgischen Punkt, um den es hier geht: Die Autonomie der poetischen Transformation der Maschinen, mit welcher Poiesis die bildenden Künste die ästhetische Transformation des Techno-Imaginären vollziehen.

Baginskys 'Musen' oder 'Sirenen' formulieren – stellvertretend, beispielgebend, exemplifizierend – das hier entscheidende Programm. Es gilt für alle Niveaus der technischen Verzeichnung des ästhetischen Prozesses oder der ästhetischen Transformation der Techno-Maschine. Damit werden, hier in der Beispielgebungen einer Bricolage und auf low-tech-Ebene die Konturen eines Projekts bezeichnet, das man als ästhetische Transformation des Techno-Imaginären bezeichnen kann. Die Ästhetik des Techno-Imaginären als Provokation für die bildenden Künste meint dementsprechend nichts anderes als ein Ästhetisches, das aus der Revokationsleistung der Künste hervorgeht. Ob in der vorgreifenden literarisch-kybernetischen Phantasie der 'phantasmatischen Maschine' von Stanislaw Lem (1963 in 'Summa Technologiae'), ob in den gloriosen technischen Mediatisierungen und close-circuit-Installationen Nam June Paiks den Symbiosen des Maschinischen, Sächlichen und gar Göttlichen Ausdruck gebend, ob in den mittels Umwendung der Diaprojektoren arbeitenden meta-manieristischen Projektionen Andreas M. Kaufmanns oder in den diese Geräte ganz anders einsetzenden Raum-Zeit-Modulationen Mischa Kuballs, ob in den früh schon die Überwachungskamera televisuell sichtbar machenden Arbeiten von Robert Adrian X oder im 'Institut für mediale Krankheiten' von Markus Kaech (1994) – immer geht es um eine hochstufige selektive Transformation von Maschinen in methodisch darstellbare Handlungen. Auf entfalteter digitaler Basis, aber in ganz ähnlicher Weise, praktizieren dies zahlreiche der beispielgebenden Konzepte und Modelle von Knowbotic Research' (z. Bsp. 'crack it!', Hamburg 2000; vgl. dazu Reck 2003, S. 369 - 514 und 593 - 614),

die sich jetzt (2005/ 6) interessanterweise gerade anschicken, das in der ästhetischen Transformation der Techno-Apparate methodisch analysierte Techno-Imaginäre auf unmittelbar politisch wirkende soziale Handlungsweisen, Vorurteile, Repressionen, auf jederzeit in personale umschlagende strukturelle Gewalt zurück- und auch anzuwenden (vgl. das neueste Projekt von KR 'BlackBenzRace'; <http://www.krcf.org/krcfhome/BLACKBENZ/Blackbenz1.htm>).



Knowbotic Research, xxxxx connective force attack - open way to public, Hamburg 2000. Grafische Gestaltung, Typografie und lay-out/ Verso des Booklets/ CD-Rom-Faltblatts.

Fazit, Beschluß

Es ist die Exemplarik der in der Ästhetik des Techno-Imaginären gewonnenen Einsichten mittels praktischer Modelle, Poetiken und Inszenierungen, welche die Kunst beglaubigt: Kunst als Verfahren, Exemplarik der Praktiken, Theoriebildung in praktischen Modellen jenseits der Repräsentation und des Setzens auf 'Ausdruck', in welcher die Techno-Maschine eine ästhetische, nämlich selektiv und differenziert beschreibbare, dekonstruktiv zerlegbare Gestalt bekommt. Kunst bewährt sich hier, einmal mehr, als ein Verfahren der Einrichtung von durcharbeitenden Gesichtspunkten, nicht als Avantgarde oder Utopie, sondern als eine Beispielgebung in methodischer Klarheit: Transformationsleistung und Transfer, nicht Technik-Maskerade oder Mimikry an großdimensionierte Kompensationen von anderswo seit langem und in verzweifelter Weise ausbleibenden gesellschaftlichen Problembewältigungen.

Literatur

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985
 Hartmut Böhme, Zur Theologie der Telepräsenz – Religiöse Figuren der Technikentwicklung, in: Klaus Peter Dencker im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg (Hrsg.), Interface 5 – Die Politik der Maschine. Computer Odyssee 2001, 5. Band der Interface-Reihe, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 2002, S. 75 - 84

Olaf Breidbach, Das Anschauliche oder Über die Anschauung von Welt. Ein Beitrag zur Neuronalen Ästhetik, Wien / New York: Springer 2000

Markus Buschhaus, "I turned around and it was gone". Ein Laborbericht aus immer wieder revolutionären Zeiten, in: "Immer wieder weiter". Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate 2005/6, hg. von der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006

Cornelius Castoriadis, Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984

Edith Decker/ Peter Weibel, Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst, Köln: duMont 1990

Samuel Y. Edgerton, Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution, München Fink 2003

René Fülöp-Miller, Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht, Berlin/ Wien/ Leipzig: Zsolnay, 1931

Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: dtv 1990

Friedrich A. Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin: Merve 2002

André Leroi-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980

Claude Lévi-Strauss, Die Wissenschaft vom Konkreten, in: ders., Das wilde Denken, Frankfurt: Suhrkamp 1968, S. 11 - 48

Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York: Springer 1996

Lewis Mumford: Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Frankfurt: Fischer 1977

Erwin Panofsky, Perspektive als symbolische Form & andere Aufsätze, Frankfurt: Fischer 2000

Lisa Parks, Cultures in orbit: satellites and the televisual, Durham, NC: Duke University Press 2005

Wolfgang Pircher, Zur Sprache des Ingenieurs, in: Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/ New York: Springer 1996, S. 199 - 212

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

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

Hans Ulrich Reck, Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Manfred Faßler/ Wulf Halbach (Hg.), Geschichte der Medien, München: Fink UTB 1998, S. 109 - 154

Hans Ulrich Reck, Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen. Ein Gespräch zwischen Nicolas Anatol Baginsky, Olaf Breidbach, Christian Hübler, Peter Gendolla und Hans Ulrich Reck, in: Der Sinn der Sinne (Schriftenreihe Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), Göttingen 1998a, S. 244 - 271

Hans Ulrich Reck, Paradoxe Erotik, Zur Symbolik singulärer Maschinen, in: Klaus Peter Dencker im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg (Hg.), Interface 5 – Die Politik der Maschine. Computer Odyssee 2001, 5. Band der Interface-Reihe, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 2002, S. 467 - 487

Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München: Fink 2003

Hans Ulrich Reck, Das Reale als Artefakt und Grenze. Zu Obsession, Phantasma und Paradoxie singulärer Maschinen, in: Klaus-Peter Köpping/ Bettina Papenberg/ Christoph Wulf (Hg.), Körpermaschinen – Maschinenkörper. Mediale Transformationen (als: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 14/ 2005/ 2, Akademie Verlag), Berlin 2005, S. 305 - 338

Hans Ulrich Reck, Authentizität als Material und Dispositiv in der bildenden Kunst – paradoxe Inszenierungen expandierender Künstlerselbstbehauptung, in: Susanne Knaller/ Harro Müller (Hg.), Authentizität, München: Fink 2006

Elisabeth von Samsonow/ Eric Alliez (Hg.), Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder, Wien: Turia und Kant 2000

Susan Sontag, Kunst und Antikunst, Frankfurt a. M.: Fischer. 1982

Gregory Ulmer, Teletheory. Grammatology in the Age of Video, New York: Routledge 1993

Peter Weibel (Hg.), Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen, Berlin: Merve 1990

Otto Karl Werckmeister, Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001, Berlin:
form + Zweck 2005
Raymond Williams, Television. Technology and Cultural Form, New York 1975