

Quelle/ Erstdruck in: Claus Pias (Hrsg.), (Mèdien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur (Verlag für Geisteswissenschaften), Weimar 1999

basierend auf dem Vortrag an der Bauhaus-Universität in Weimar vom 28. Mai 98; def. Textfassung/ Einrichtung für den Druck am 24. 1. 99

HANS ULRICH RECK

Kunst durch Medien - Ein erneuter Durchgang

Mein heutiger Vortrag * ist in drei Teile gegliedert. In einem ersten Schritt möchte ich Ihnen anhand von Bildern Konzept und Konsequenzen des 'offenen Kunstwerks', Thesen zum Techno-Imaginären und meine Sicht auf eine Kunstgeschichte im medialen Kontext präsentieren. In einem zweiten Teil soll dies durch einige Reflexionen der Kunst im "Medienumfeld" (um es mit einer vagen und nicht unproblematischen geographischen Begrifflichkeit zu sagen) ergänzt werden. In einem dritten Teil möchte ich dann versuchen, Ihnen eine spezifische Auffassung von Kunst als Medium vorzustellen. Das wird anhand einer Bilderreihe geschehen, von der ich noch nicht weiß, wie schlagkräftig sie sein kann.

1. Das offene Kunstwerk und das Techno-Imaginäre

Ich möchte mich hier auf einige wenige Argumente konzentrieren, die Bilder sollen als Beispiele zitiert und keineswegs umfassend analysiert werden. Das erste Bild ist von Piero Manzoni (1958; s. Abb. 1) und steht in einem Zusammenhang, den Umberto Eco in seinem Buch Das offene Kunstwerk -

unter anderem mit Blick auf eine solche Art von Malerei, aber auch bezüglich der Musik und der televisuellen Dramaturgien, die damals neu waren - behandelt hat.

Es geht in dieser Kunst um ein neues Paradigma oder (um dieses allzu bedeutsame Wort zu vermeiden) um einen neuen methodischen Zugang zum Verhältnis von künstlerischer Produktion und Rezeption, und zwar dergestalt, daß ein offenes Kunstwerk sich von einem traditionellen (man ist versucht zu sagen: geschlossenen) Kunstwerk darin unterscheidet, daß nicht nur die Möglichkeiten der Interpretation auf den Betrachter übergehen, sondern auch deren Bedingungen und Voraussetzungen. Das heißt natürlich nicht bloß, was bei jedem Kunstwerk immer schon der Fall gewesen ist, daß es nur in der Betrachtung wirklich lebt. Daß das Kunstwerk im Sinne eines Austausches seine Eigenheiten erst durch das Betrachtetwerden entfaltet, das ist banalerweise immer schon so gewesen. Aber im offenen Kunstwerk versteht sich das Kunstwerk von der Produktionsseite her nicht mehr als eine Art Codierung oder Verschlüsselung von Botschaften, die mittels eines Repertoires oder Codes durch den Betrachter dechiffriert werden, sondern als eine Anlage von Möglichkeiten, als, wie Eco sagt, Ensemble von "für mehrere der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen". □ Das Bild ist demnach die Summe der durch es ermöglichten Interpretationen, Erzählungen oder Geschichten. Insofern ist es nicht in der Weise determiniert wie ein klassisches Kunstwerk, denn die Instanz des Interpreten ist mit der Materialanlage des Kunstwerks untrennbar verbunden. Das offene Kunstwerk, so Eco, wird vom Interpreten im gleichen Augenblick vollendet, in dem er diese Materialität mit den Modalitäten, Aspekten, Präferenzen und Konfigurationen, mit den Schematismen seiner Wahrnehmung und Vorstellung vermittelt.

Das offene Kunstwerk hat sowohl in die Zukunft hinein, als auch aus der Vergangenheit heraus, einen neuen epistemologischen und methodischen Zugang zu Werkanlagen ermöglicht, die sich in irgendeiner Weise vorgreifend oder tendenziell auf eine solche Offenheit hin orientiert haben. Es geht dabei um Mehrdeutigkeiten und um die neuen Möglichkeiten eines Austauschverhältnisses zwischen Form und Hintergrund, wobei der Hintergrund selbst zum Bildsujet wird. Es entsteht ein Ensemble von Austauschverhältnissen, das nicht auf die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie reduziert werden kann.

Dazu ein Beispiel von Max Ernst aus der Serie *Histoire naturelle* von 1926 (Abb. 2). Das Bild ist so angelegt, daß durch ein Durchreiben bestimmter Strukturen und deren Nachbearbeitung vermittelt des pareidolischen Sehens, daß sich also durch die gewählte Materialität einer gewissen Zufallsstruktur die Situation ergibt, daß Hintergrund und Vordergrund immer wieder in neue Konfigurationen gestellt, also 'umgetauscht' werden können. Noch einmal Umberto Eco: "Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns das Bild von der Diskontinuität zu geben; es erzählt sie nicht, es ist sie." □ Diese Diskontinuität bedeutet, daß man im Wechsel der Perspektiven nicht die eine Interpretation gegen die andere ausspielen kann, sondern angeleitet ist, die Instanz des Rezipienten generell anders zu thematisieren. Interessanterweise ist diese Gedankenfigur auch von Jean-François Lyotard aufgegriffen worden - ein Aspekt den man in der Diskussion um die Rückkehr des Erhabenen, diesen berühmten Aufsatz, der 1984 auf deutsch erstmals erschienen ist, nicht angemessen berücksichtigt hat. Zum Verhältnis des Erhabenen zu Avantgarde und Rezeption bemerkt Lyotard folgendes: "Was in Frage steht, ist die Bestimmung, das Schicksal der Werke selbst. Die Herrschaft der Idee der *techné* unterwarf die Werke einer vielfältigen Regulation, durch die Vorbilder, die in Werkstätten, Schulen, Akademien gelehrt wurden, durch den Geschmack, den

ein aristokratisches Publikum teilte, durch die Zweckhaftigkeit der Kunst, die den Ruhm eines göttlichen oder menschlichen Namens illustrieren sollte, der für die Vollkommenheit verschiedenster kardinaler Tugenden entstand. Die Idee des Erhabenen dereguliert diese Harmonie". □

Entscheidend im Hintergrund dieser Deregulierung ist der Wandel hin zum Rezipienten, der Übergang vom Werk zum Publikum. Es "wird deutlich, daß sich die Reflexion über die Kunst nicht mehr wesentlich auf den Schöpfer der Werke bezieht - den überläßt man der Einsamkeit des Genies -, sondern auf ihren Adressaten. Künftig wird es darauf ankommen, die Weisen, wie dieser affiziert wird, zu untersuchen, seine Art, die Werke aufzunehmen, sie zu erfahren und zu beurteilen. Die Ästhetik, die Untersuchung der Gefühle der Kunstliebhaber, tritt an die Stelle der Poetiken und der Rhetorik, die Didaktiken für die Künstler sind. Die Frage lautet nicht länger: wie Kunst machen?, sondern: was heißt es, Kunst zu erfahren?" □

Natürlich ist dies davon abhängig, wie Kunst gemacht und wie von der Instanz der Rezeption auf diesen Zusammenhang hin reflektiert wird. In spekulativer Rückprojektion des Konzepts des 'offenen' versus des 'geschlossenen' Kunstwerks kann man als klassisch geltende Meisterwerke, herausragende Bildbeispiele allegoretischer Bildprovenienz, in entsprechender Hinsicht untersuchen. Ein traditionelles, also 'geschlossenes' Kunstwerk ist gewiß Sandro Boticellis Im Reich der Liebe von 1485 (Abb. 3) und man kann es mit typologischem Recht einem 'offenen Kunstwerk' wie Dürers Melencolia I-Stich von 1514 (Abb. 4) entgegensetzen, das in der Tat als offene Reflexionsfigur angelegt ist. Im Unterschied zu diesem Bild scheint Boticellis Werk alle Details prinzipiell und eindeutig festzulegen, was entsprechend untersucht und belegt worden ist. Dank einer ganzen Reihe von Kunsthistorikern von den akademischen Anfängen über Ernst Gombrich bis hin zu Horst Bredekamp, der die Daten in einem summierendem Sinne zusammengetragen hat, kann man bis

in die letzten Details hinein identifizieren, worum es geht. Die Aussage ist eindeutig und auch ihr Adressat ist bekannt: Es handelt sich um ein Erziehungsgemälde nicht für das breite Publikum, sondern in erster Linie für eine bestimmte Person, für Lorenzo di Pierfrancesco. Für die Erziehung dieses hoffnungsvollen Sprößlings einer Medici-Neben-Linie - die Linien laufen im Urgroßvater Giovanni di Bici zusammen - wurde das Bild zusammen mit einem gesamten Zyklus, dessen einer Teil es ist, in Auftrag gegeben. In einem Designzusammenhang, der damals ja noch unproblematischer die bildenden Künste integrierte, ist vielleicht nicht uninteressant, daß das Bild zentimetergenau zu einer passenden Couch gemalt oder aber umgekehrt eine zentimetergenau auf dieses Bild abgestimmte Couch entworfen worden ist. Man kennt den Aufstellungsort. Die Botschaft des Bildes ist in diesem Falle bis in die Einzelheiten auf diese Adressierung und Kontext hin angelegt. Es geht um ein politisches Erziehungsprogramm und den selbstbewußten Anspruch dieser Medici-Nebenlinie, den Garten Florenz in ein blühendes Paradies zu verwandeln. Deshalb beispielsweise die Orangen, die als Anspielung der Gärten der Hesperiden auftauchen. Auf lateinisch heißt Orange mala medica, und mit medica wird auf den Namen der Medici angespielt. Die Aussage wird dahingehend zugespitzt, daß durch eine weise Regentschaft unter Anführung der 'wahren Medici' das politische Gemeinwesen in eine Kultur der Liebe verwandelt werden könne im Zeichen weiser Regentschaft. Der vierzehn-jährige Sprößling bekam also eine eindeutige Botschaft mit auf den Weg. Man wird ihm explizit erläutert haben, welche Aussage mit dem Bild intendiert gewesen ist. Das ist keine Indizienkette, sondern im Detail nachweisbar.

Auch wenn ein solches Bild in allen, erwähnten und nicht-erwähnten Details auf textliche Quellen zurückgeht, gibt es doch eine Ebene, auf der das visuelle Phänomen nicht textlich determiniert ist. Das ist der Innovation zuzuschreiben, mit welcher der Künstler diesem Thema eine intensive und spezifische

Anschaulichkeit - beispielsweise mittels der beiden komplementären Dreiergruppen - verliehen hat. Die linke Gruppe ist nicht nur durch Quellen determiniert, sondern eine Ausdrucksfigur von Tänzen, die öffentlich vorgeführt worden sind. Es handelt sich um eine visuelle Pointierung der damaligen Tänze mit Blick auf das Alltagsleben und nicht auf die Texte. Das entscheidende Modell des Bildes ist jedoch die Zusammenführung verschiedener Vorprägungen in der Hauptperson, die sowohl als Mariengestalt wie auch als Venusfigur erscheinen kann. Diese Vereinigung in der Anschaulichkeit einer symmetrischen Regentschaft über die Verwandlungsfiguren der Liebe (eine Illustration neuplatonischer philosophischer Auffassungen) ist nicht einfach durch die Bedeutungen determiniert. Man kann dies auch daran ermessen, daß das Bild unter dem Titel Primavera bekannt geworden ist. Die Primavera tritt zwar auf, sie ist aber nicht die Hauptfigur, sondern die rechts plazierte Gestalt im floralen Gewand: Flora ist die Inkorporation der Primavera. Das heißt, daß selbst in der vermeintlich linear ansetzenden visuellen Bebilderung von Texten oder philosophischen Gedankenkonstrukten eine offene Ebene der Anschaulichkeit erhalten bleibt, die die Interpretation durch eine bestimmende Mehrdeutigkeit lebendig hält. Diese Mehrdeutigkeit ist in der Synthese der Figuren anwesend.

Dürers *Melencolia I* dagegen ist ein Werk, das den Betrachter wirklich 'ins Bild setzt'.

Diesen Bild-Typus kann man in verborgenen Bildschichten aufsuchen, beispielsweise in den in einer Landschaft verstreuten anamorphotischen Figuren. Ich zeige dazu ein Bild von Schön aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 5). Man müßte die Augen rotieren lassen, man müßte lange meditieren, das Bild drehen und den Standort wechseln, um die hier verborgenen Gesichter von Herrschern in der Landschaft zu identifizieren. In diesem Beispiel fasziniert die Erwartung, in und hinter den Bildern, ihren Oberflächen, Tiefenschichten zu

entdecken - eine Leistung der Untersuchung experimenteller Anschaulichkeitsformen, die einen Unterstrom der Bilder darstellt. Genau diesen Unterstrom glaube ich in Figuren und Tropen einer Rhetorik wiederzuerkennen, die aktuell zum Techno-Imaginären gehört. Es handelt sich in diesem Übergang nicht um eine Assoziation, sondern um einen identischen Sachverhalt: Die Bereitschaft, über die Tiefen- oder Krypto-Grammatik verschlüsselter Bilder einen Zugang zur Befreiung vom physikalischen Universum, also einen metaphysischen Pass zum Jenseits zu gewinnen, das durch die Implementierung und Befreiung der Sinne heute technisch erreichbar zu sein scheint.

Ich erlaube mir deshalb einen großen Sprung und zeige als ein austauschbares Beispiel die Legible City von Jeffrey Shaw von 1986 (Abb. 6), wo buchstäblich und wörtlich verwirklicht ist, daß das Bild, das visuelle Phänomen in seiner aktuellen Erscheinung und Geltung, von den realen Bewegungen des Betrachters abhängt. Man sitzt auf dem Fahr-Rad, dieses Rad ist als Steuerungsinstrument gekoppelt an eine Datenkonfiguration, die durch eine Stadt führt. Die Stadt besteht aus Texten, sie ist lesbar. Natürlich ist kein Weg identisch mit einem anderen. Hier wird physisch vorgeführt und auf eine Faszinationsbereitschaft gesetzt, die dadurch zustande kommen soll, daß der Betrachter etwas im Bild auslöst und sich selbst als diesen Auslöser - begeistert - erfährt.

Natürlich gibt es eine Anlage für dergleichen, sogenannte 'interaktive Vorgänge' im Bild. Ich zeige nur den technischen Apparat, mit dem auch ganz andere Visualisierungen gemacht werden können: Datenhandschuh, Datenbrille etc. (Abb. 7) Wenn Sie Medientheorien oder bestimmte Medienspekulationen lesen (explizit die von Peter Weibel, die ja in der insistenten und bewußt maßlosen Ausreizung bestimmter Themen etwas Faszinierendes haben), stoßen Sie immer wieder auf ein zentrales, ein singuläres und unvergleichliches Versprechen. Dieses zentrale Versprechen ist, daß die virtuellen Realitäten - Cyberspace, Netz,

Virtual Reality (VR) etc - es ermöglichen, das bisherige cartesianisch-galileisch-newtonsche Universum der Physik des Sichtbaren, also die Grenzen von Raum und Zeit, zu sprengen. Oft wird das explizit beschrieben als Versuch, einen Vorhang zur Seite zu ziehen, hinter den Vorhang zu schauen, nicht mehr an diese Welt gefesselt, den physikalischen Gesetzen nicht mehr unterworfen zu sein. Man meint eine freigesetzte Imagination, die im Grunde keinen Widerstand mehr in einem Gegenüber festgelegter Bilder hat. Es ist in solchen Zusammenhängen oft von der Knechtung des Betrachters zu hören oder zu lesen, von seiner Unterworfenheit unter das, was das Kunstwerk will und fordert und festlegt. In dieser Hinsicht ist das offene Kunstwerk bereits eine medienspekulativ den Digitaltechnologien vorbehaltene Öffnung, obwohl das Bild physikalisch noch nicht verändert wird, sondern nur Vorstellungsbild und Erscheinungsform der Wahrnehmungs-Schematisierungen sich ändern. Das Vorstellungsbild hat die Kraft, das Bild zu verändern, nur imaginär - diesen Effekt will man nun auch technisch in Szene setzen. Aber wie gesagt : Die Idee der Öffnung des Kunstwerks entspringt nicht den 'avancierten Technologien', sondern geht ihnen voraus, bildet zeitlich und sachlich eine unerlässliche mentale Grundlage, bestimmte Experimente zu versuchen. Diese beginnen im Denken, nur ihre Machbarkeit ist eine Frage technologischer Zeitgeschichtlichkeit und damit chronologischen Zäsuren unterworfen. Diese Bemerkung erlaubt mir, nochmals an ein älteres Werk zu erinnern, in welchem der Betrachter auf ganz andere und dennoch genau analoge wortwörtliche Weise ins Bild gesetzt worden ist, nämlich Hans Holbeins Bild Die Gesandten von 1533 (Abb. 8). □ Auch dort gibt es eine Anamorphose. Sie befindet sich vorne, in der Bildmitte. Es handelt sich um ein Freundschaftsbild mit vielerlei Verzweigungen, Nuancierungen, Erzählsträngen. Beispielsweise spielt eine ökumenische Vorstellung von Kirche eine grosse Rolle. Die Ikonographie der Diplomatie artikuliert sich in Gestalt der gerissenen Saite der

Laute - eine für das Bild Holbeins wichtige Anspielung, die in Emblemen immer wieder als Dissonanz, als gestörte Diplomatie herausgestellt worden ist.

Es ist ein Freundschaftsportrait, das von zwei Menschen in Auftrag gegeben worden ist, die sich damals in London am Hofe bewegt haben und in der Diplomatie tätig gewesen sind. Man kennt, was entscheidend ist, den ursprünglichen Aufstellungsort des Bildes, genauer: Man weiß, für welchen Ort und welche Sichtweisen es überhaupt erst gemalt worden ist. Es ist an der Stirnseite eines langen Raumes aufgehängt worden. Wenn man in den Raum getreten ist, erschien das Bild als Gegenüber. Rechts vorne führte eine Treppe aus dem Raum hinaus, ein Abgang nach unten. Wenn man sich unten auf dem Absatz der Treppe umdrehte und zurückblickte, sah man die beiden Bildebenen invers, d. h. man sah vorne die Anamorphose als volles Bild und das bisher gesehene Bild als Zerrbild. Erst da wurde klar, daß die Anamorphose einen Totenkopf darstellt. Man kann das heute im Museum (National Gallery in London) leider nicht überprüfen, weil das Bild nicht entsprechend gehängt worden ist - es hängt um erhebliches zu tief.

Der Sinn dieser Konstellation ist folgender: Das Bild ist angelegt auf eine Zeitrezeption. Es setzt den Betrachter in einer doppelten Weise ins Bild. Er dechiffriert die Botschaft und er blickt zurück. Nachdem er in den Raum eingetreten ist, so wie er einmal ins Leben eingetreten war, und das Bild gesehen hat, verabschiedet er sich von diesem, blickt zurück und erblickt das memento mori. Das ist nicht eine der üblichen allegorischen Darstellungen im Sinne von 'man führe sein Leben im Angesicht des Todes', sondern es ist ein zeitlicher Ablauf des Zurückblickens bestimmend, der das Geboren-Worden-Sein und das Dereinst-Gestorben-Sein-Werden ineinander - aktual physisch und metaphorisch transponiert zugleich - verschränkt. Das Entscheidende, weshalb das Bild zu den hier anstehenden Erörterungen paßt, ist oben links (Abb. 9) zu sehen: Der Vorhang ist - tatsächlich ganz im Weibelschen Sinne - zur Seite geschoben und

man erblickt - wieder - ein Symbol, ein Kruzifix, das hinter dem Vorhang nahezu, jedoch nicht ganz, verdeckt an der Wand hängt. Erst diese hinterste Bildebene zeigt die Instanz der Transzendenz an. Hier steht der symbolische Beweis auf Leben und Tod in einem ganz anderen Zeichen. Ein solches Motiv nun taucht offensichtlich, aber auch, so meine ich, entschieden Kraft eines ungeheuer starken Unterstroms des Imaginären im Zusammenhang mit den technischen Installierungen eines sich bewegenden Betrachters wieder zu Tage: als die nämliche Faszination, Raum- und Zeitkoordinaten zu transzendieren. Interessanterweise ist diese Ermächtigung des Sehens oder der Taktilität stark mit dem Sehen von Bildern in der Virtuellen Realität (VR) verbunden. Mir scheint dies auf eine Instanz des aktiven Sehens zu verweisen, wie sie in der theologischen Begründung seit Augustinus klar herausgearbeitet worden ist. Dazu ein Zitat aus den Confessiones: "Wir freilich sehen die Dinge die Du gemacht hast, weil sie sind, sie aber sind, weil Du sie siehst. Und wir sehen draußen, daß sie sind, und drinnen, daß sie gut sind." □ Es gibt also eine interne und eine externe Perspektive auf das Bild, das Sehen und die Gegenstände des Sehens, und es ist klar, daß das Sehen nicht nur ein aktiver Vorgang ist, also keine Abbildung, sondern eine Einbildung. Augustinus meinte, das Sehen sei ein aktives Erinnern. Dieses Sehen ist abhängig von seinen Grundbedingungen. Die Bilder oder das, was die Objekte sind, haben selbst einen Blick inkorporiert, der auf uns blickt.

Ich glaube, daß dieser über lange Jahrhunderte im Bewußtsein gehaltene Zugang zu einem aktiven und einem rezeptiven Sehen so etwas wie eine Modellvorstellung bildet, die in der heutigen technologischen Situation schlecht thematisiert ist, aber dennoch als Interessedispositiv und mentales Gefüge die Grundlage für Interaktivität und dergleichen bildet, wie es für 'neuere technischen Medien' beansprucht wird.

Die These ist also - und ich möchte sie umgehend in einem zweiten Teil ausweiten -, daß auch und gerade das Techno-Imaginäre von einem kulturellen, mentalen und visuellen Dispositiv abhängt und daß es keineswegs so ist, daß aus einer Technologie zwangsläufig neue Errungenschaften für diese Grundthematik entspringen müssen. Ich sehe es eher umgekehrt: Technologien ermöglichen es, Dinge, die in der Kultur schon lange fasziniert haben, explizit zu bearbeiten. Das Technologische wäre dann als ein Moment zu kennzeichnen, das zahlreiche Mediatisierungsprozesse auf beileibe nicht nur technischen Ebenen voraussetzt.

2. Kunst im Medienumfeld

Wir können zugestehen, daß Kunst nicht mehr Darstellung, Erscheinung oder Abbild ist, sondern Handlung sein will: Vollzug von Vollzügen, Denken eines Denkens künstlerischer Situationen. Neue Verbindungen entstehen, stetig werden sonst auseinanderdriftende Kräfte zwischen Wissenschaft und Technologien, Einbildungskräfte zwischen Innen und Außen verknüpft. Kunst setzt damit auf's Spiel, was uns lange in einer unerschütterlichen Sicherheit der Bilder und ihrer Referenzmodelle wog. Sie bricht aus Fläche und Raum aus, greift auf die Zeit, ihre Formen und Rhythmen. Vergänglichkeit und Übergang sind hier keine Schrecknisse mehr. Was auf's Spiel gesetzt wird, geht in's Spiel ein, Neueintritte und Widereintritte sind möglich, aber nur im Wissen um das Vergängliche. Medial interessierte Kunst spielt sich heute nicht nur zwischen Künsten und Apparaten, Maschinen und Programmen, Materialien und Artificalitäten oder Fiktionen ab, sondern spielt auch mit dem Verhältnis von Auge und Geist, Leib und Maschine und zwar in einer Weise, die radikal mit dem distanzierten Blick des an der neuzeitlichen Kunst geschulten, sich die Dinge vom Leib haltenden Subjektes bricht. Dazu existiert seit langem eine Gegenströmung. Immer wieder hat es Versuche gegeben, dieses distanzierte

Sehen zu durchbrechen. Holbein ist nur ein Beispiel für dieses Ins-Bild-setzen des Betrachters in einem nicht nur symbolischen Sinn.

Man kann natürlich fragen, ob diese technologische Interpretation religiöser Denkfiguren nicht eine grundsätzliche Dimension der virtuellen Realitäten ist. Ich würde das bejahen. Ich glaube, daß in die heutigen Vorstellungen von Netzen religiöse Erlösungssehnsüchte und psychogene Selbstüberwindungsenergien in reichlichem Maß eingewoben sind. Die Rhetorik der Transzendenz kennzeichnet zum Beispiel den Mythos vom Cyberspace, und zwar nicht nur durch die lichtgeschwinde Datenübertragung oder die raumindifferente Weltsynchrongsellschaft (also eine Utopie). Das ist nicht die einzige Dimension. Ich glaube, wenn man die Lebendigkeit der Unterströme daran entziffern will, dann würde man feststellen, daß der Cyberspace so etwas wie ein Mythos ist, der in der Techno-Folklore eine große Rolle spielt und dies nicht nur in Bezug auf die Erneuerung der Künste.

Was wären nun Aufgaben der Kunst in einem solchen Zusammenhang? Nicht nur ich ziehe den Ausdruck Kunst durch Medien dem irreführenden und schwammigen Begriff Medienkunst vor. Kunst durch Medien ist wesentlicher Topos bei Siegfried Zielinski □. Meine Rede ist nicht unbeeinflußt von diesem Topos und seiner überzeugenden Kontur. Mir scheint es falsch, wenn man Medienkunst als einen Sammelbegriff für diejenigen Künste propagiert, welche digitale Steuerungsmedien dominant verwenden. Das ist ein Definitionsvorschlag, bei dem mediale Kanäle einfach auf zu simple Weise eingebaut und generiert werden können. Die Fluchtlinie dieser Kanalverknüpfung ist natürlich das immersive environment oder das weltsynchrone Gesamtdatenwerk, das das alte Gesamtkunstwerk ablösen soll. Ich finde es, weiter, unsinnig, die Medialität der Künste im Werkstoff zu sehen oder in der Instrumentalität, im Operieren oder im Stil. Ich sehe den Medienkunst-Aspekt oder den Kunst-durch-Medien-Aspekt nicht in den Geräten

oder Apparaten und auch nicht in spezifischen Techniken oder Themen am Werk. Das alles ist nicht kennzeichnend für den Kunstanspruch, denn (etwas salopp gesagt), wenn etwas Kunst ist, dann ist es nicht Kunst, weil es bestimmte Medien benutzt. Das Argument ist umkehrbar, denn wenn künstlerische Anstrengungen überzeugend durchgeführt werden, ist der Mediengriff noch nicht spezifisch. Spezifisch wird er dort, wo durch die Qualität des Zugangs der Mediengebrauch verändert wird. Das, was verändert wird, halte ich dann für ein Kennzeichen künstlerischer Praxis oder künstlerischen Experimentes. Insofern verstehe ich überhaupt nicht, wieso Logistiken oder Algorithmen oder Programmstrukturen von neuen Medien per se schon Zwänge setzen sollten, die (abgeleitet daraus) die Kunst entweder überflüssig machen, sie generell einlösen oder sie auf etwas anderes verschieben. Auch Medienkunst oder Kunst durch Medien ist, wenn sie Kunst ist, eine spezifische Aussage und kann als solche ganz unabhängig von der Beschaffenheit der Zeichenträger oder der Schnittstellen zu den aufnehmenden Sinnesorganen definiert werden. Kennzeichnend für das 20. Jahrhundert ist - und das sehe ich direkt, aber auch auf unspektakuläre Weise wirksam in der heutigen Medientechnologie-Diskussion - eine unglaubliche Ausdehnung der Materialbasis der Kunst. Es gibt keine im Kosmos bekannte oder - in extremis - auch nur denkbare Materialität, die nicht Material für künstlerische Praxen oder künstlerische Experimente werden könnte. Der Streit, der stattfindet, dreht sich um die Funktionsbestimmung von Kunst, um die Aufgabe also, die man der Kunst zuschreibt. Dabei bekenne ich mich gerne zu einem merkwürdig altertümlichen Vorstellungsvermögen der Kunst als eines Potentials der Irritationen, als eines Potentials der Verschiebungen, zu etwas also, was sich vom Diskurs der Moderne (der Vereinigung der Wissenschaften und Künste), von Design und Ideologie der Neuzeit dahingehend unterscheidet, daß Kunst nicht Transparenz und Ordnung herstellen will, nicht Rationalität und kalkulierbare Produktivität,

sondern daß sie eine andere Auffassung von der Welt hat, daß ihr gerade die Beherrschbarkeit der Welt als eine höchst problematische Fiktion (allerdings mit großer wirklichkeitsprägender Kraft) erscheint.

Die Herausforderung, die hier gestellt ist, und die Kunst als inhaltliches Vermögen in der Arbeit mit allen Medien, Technologien und Möglichkeiten annimmt, ist die, die Rätselhaftigkeit der Welt und des Unbekannten weder zu verringern noch als unfaßlich zu beschwören. Von daher gibt sich Kunst auch als eine Möglichkeit der Regression, des Rückgriffs nach der Öffnung und der Störung, aber auch als ein nochmaliges Durchspielen und Verschieben von Regeln und Zwängen. Ich denke, daß auch in solchen regressiven Aspekten die Kunst eine Chance hat, wobei dieses Argument meiner Meinung nach nicht umkehrbar ist. Nicht das, was in der Kunst als regressiv behauptet wird, ist schon das, was Regression möglich macht. Aber prinzipiell eröffnet sie eine Möglichkeit des Zurücktretens und der nochmaligen Durcharbeitung.

3. Kunst als Medium: Monströse Imaginationen

Was jetzt als mittlere Ebene oder Verbindungsglied noch fehlt, ist wenigstens eine andeutungsvoll anzeigende Skizze der Inhaltlichkeit von Kunst gegen die techno-globale Vernetzung von Informationszwängen, bei denen man ja nicht genau weiß, in welcher Weise die angebotenen Chancen nicht auch Drohungen sein wollen, die man pflichtschuldig oder auch einfach bedrängt wahrzumachen hat. Wenn ich höre, daß jeder mit allem und jedem verschaltet werden kann, dann höre ich schon seit Jahren den Unterton, daß man das auch tun müße. Mittlerweile heißt es ja auch direkt: You must be connectet - also müssen wir diese Vernetzung auch tatsächlich praktizieren. Gegen dieses Umkippen der Chance in eine Drohung, diese Technologien perzeptiv mit unserer Lebenszeit auszufüllen, meine ich, daß Kunst nicht nur auf Nischen bestehen kann, sondern

auf Gegenläufigkeiten und Unpassendem, auf Ungleichzeitigkeiten und Verschiebungen. Dieses Bild der Kunst kann man nur normativ verhandeln, weshalb ich deutlich sage ich: Das ist meine Auffassung von Kunst. Es gibt andere. Ich meine aber klar zu erkennen, daß Kollegen (hier also Kontrahenten), die behaupten, Kunst würde aus Technologien abgeleitet, sich gewaltig irren, weil auch das primär durch ein normatives Plädoyer für eine bestimmte Auffassung von Technologie gesteuert ist, mit der man - in Ausdrücken der Geschichte der Urbanität - nur zu einer Zitadellen-Kultur gelangen kann. Die militaristisch-logistischen Medientheorien gehören alle zur Zitadellen-Kultur, sind alle militärische Ideologie. Man muß dagegen daran erinnern, daß die Städte nicht nur aus Zitadellen bestehen, sondern meistens auch eine agora und das wiewohl vertikal und selektiv gegliederte, dennoch heterogene Gespräch auf dem Marktplatz kennen. Das ist der zweite zentrale Brennpunkt der Stadt, den es immerhin gleichursprünglich zur Zitadelle gegeben hat.

Das Medium der Kunst, um dies prinzipiell herauszustellen, ist eine rhetorische Mediosphäre oder eine rhetorische Verknüpfungstechnik, verstanden im Sinne von Doppelcodierungen und Verschränkungen. Ich schlage vor, dies anhand einer Bilderreihe zu erörtern, die von Monstren der Imagination und damit natürlich gleichwohl, ja gar besonders deutlich von ihren Regularien, Mechanismen und Schemata handelt.

Es ist merkwürdig, wie auf einem Holzschnitt von 1628 angebliche Mißgeburten dargestellt werden (Abb. 10). Überlegt man, wie so etwas zustande kommen kann, dann kommt man auf einen Beobachtungsanteil und einen Anteil freier Phantasie, der durch verschlungene Wege der Bildfindung sich bahnt. Beispielsweise stammt die Figur mit dem übergroßen Fuß nicht aus der Medizingeschichte, sondern aus der Theologie, genauer gesagt: aus der Geschichte der christlich-metaphysisch angeleiteten Tiersymbolik und ist schon

im legendären Physiologus im 2. Jahrhundert beschrieben worden. Man hatte sich vorgestellt, daß es andere Kontinente gibt; wie viele wußte man noch nicht oder man hat sich dazu nicht geäußert. Afrika jedenfalls war bekannt. Da dort die Sonne furchtbar brennt, müssen sich die Menschen irgendwie schützen. Man sagte sich also (ganz im Sinne des späteren Lamarckschen biologischen Funktionalismus): Offensichtlich muß es dort Menschen geben, die durch eine Funktion ausgestattet sind, die es ihnen ermöglicht, sich vor der brennenden Sonne zu schützen. Im Physiologus hat man sich diese Menschen so vorgestellt, daß sie einen riesengroßen Fuß haben, den sie als Sonnenschirm benutzen können, wenn ihnen die Sonne zu heiß wird. Man benutzt eine Referenz, die vermeintlich ganz eindeutig eine Aussage zu kontrollieren vermag. Plötzlich aber wird das überlagert und für etwas benutzt, was nurmehr als Beginn eines freien Spiels der Phantasie zu verstehen ist.

Das freie Spiel der Imagination und die Beschreibung der Realität - das eine ist in gewisser Weise nötig, das andere möglich. Aber es ist nicht in das andere auflösbar. Genealogisch gibt es keine Kausalitäten, die die Imagination aus der Beschreibung der Realität ableiten könnten. Wir haben natürlich in solchen Werken eine bestimmte Anordnung, die zum Teil auf Konvention beruht und dennoch versucht, Anschaulichkeiten ins Spiel zu bringen, und zwar vor allem da, wo es um Räume geht. Das ist ein Aspekt, der in der Kunstgeschichte oft vernachlässigt worden ist und (soweit ich sehen kann) in jüngster Zeit nur durch Wolfgang Kemp im Rückgriff auf Bachtins Chrono-Topologie, also die spezifische Darstellung von Räumen in ihrer Funktion für die Erzählung, d. h. im Hinblick auf Zeit und Erzähl-Abfolgen mittels nicht-beweglicher Darstellungen untersucht worden ist. □

Darstellungen von Visionen waren in gewisser Weise immer schon Umformungen aus einem theologisch bekannten Korpus (hier eine der zahlreichen Abbildungen aus dem Lucca-Codex zu Visionen der Hildegard von

Bingen um etwa 1230, Abb. 11), in dem die Visionen zwar beschrieben werden unter Zuhilfnahme von undeutlichen Vorstellungen wie 'Realitätshaltigkeit', für die sich aber das Problem stellt, wie sie als Visionen in sich plausibel gemacht werden können, die sich ja bekanntlich nicht ikonisch auf etwas in gleicher Weise wie die physikalische Welt Gegebenens beziehen. Man müßte diese Versuche in ihren Einzelheiten als Ausformulierung von Vorstellungsbildern und -schemata sowie als visuelle Umsetzung von textlichen Informationen genau untersuchen.

Bemerkenswert scheint mir deshalb zu sein, daß, wenn wir die Artikulation der Wissenschaften wie zahlreicher Visionen aus den Wunderkammern oder aus den früheren Gesamtlaboratorien heraus betrachten, es folgenreiche Differenzierungen gab. Plötzlich gab es Zuständigkeiten der Imagination, die andere waren als die Zuständigkeiten der Analyse der Wirklichkeit. Die Differenzierung zwischen "Wissenschaft" und "Kunst" nahm - es wird nicht wundern - ihren Ausgang in und bald auch aus Wunderkammern. Hier das Bild einer frühen Art von Museum (Abb. 12) als einer Wunderkammer, in der sich spezifische Dinge schon in Begriffs-Unterschiede aufgetrennt haben, in dem aber ganz sicher noch eine viel reichhaltigere heterogene Zusammenstellung von Erscheinungsformen, Objekten und Wissensgebieten herrscht als später in einem eigentlichen wissenschaftlichen Laboratorium. Das ist die historische Bewegung, die auch zu einer Verwissenschaftlichung der Malerei führt, bis im 19.

Jahrhundert eine ganze Reihe von Versuchen festzustellen ist, andere Inhalte als Objektfeld zu wählen. Hier beispielsweise 1847 bei Grandville (Abb. 13) ein Traum, der zweite Traum eines "Spaziergangs im Himmel", wie das von ihm genannt worden ist. Es ist eine Art von Phantasie die, gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwas über die Kehrseite des Positivismus aussagt und die entsprechend auch bei Alfred Kubin auftaucht. Hier das Gewitterauge

(Abb. 14), noch einmal eine animistische Interpretation des beobachtbaren Geschehens, die aber auch sonst unsichtbare Dimensionen zeigt.

Ein bedeutsamer Ausgangspunkt für die fatalen Situationen einer in sich verschlungenen, sich und Anderes, sich als das Andere verschlingenden Imagination bildet Goyas berühmtes Blatt von 1797/98 *El sueño de la razón produce monstruos*, wie auf dem Epitaph zu lesen ist (Abb. 15). Natürlich ist es, wie bisher überwiegend vollzogen und weiterhin als eine Art Konvention gepflegt, verführerisch, die eine Seite zu sehen, nämlich die schlafende Vernunft, die offensichtlich, eben weil sie schläft, bestimmten Monstren begegnet, die über den Schlafenden hereinbrechen, in ihn einfallen, vielleicht auch über ihn hinwegziehen in eine Zone, die die wache Vernunft schützt, als Tür und Schwellenhüter des Vernünftigen. Aber es ist keineswegs so, daß nur der Schlaf der Vernunft Monstren erzeugt, denn auf spanisch heißt *sueño* Schlaf und Traum. Das heißt, daß man auch übersetzen muß: Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer, und wahrscheinlich ist das Böartigste der Vernunft ihre Begegnung mit sich selbst. Nicht das, was von ihr (als Anderes) ausgeschlossen ist, sondern die Tatsache, daß sie ihr eigenes Anderes ist. Sie träumt von den Monstren, die sie an der Schwelle ihrer Gefährdung zugleich bekämpft. Ja: Sie ersehnt deren Ankunft. Das ist die imaginative Seite, die man immer wieder durch den Anderen, z. B. den Registraturapparat der Perspektive kontrastieren kann, der zu einer Vermessung und Anordnung der Natur führt wie beispielsweise in Haeckels *Die Natur als Künstlerin* (1914, Abb. 16). Natürlich wird hier nicht gesagt, daß die Ansicht ohne mediale Aufbereitung nicht möglich wäre, sich also nicht die 'wahre Sprache', sondern ein inszenatorisches Arrangement von 'Natur' präsentiert. Solches wird unübersehbar spätestens bei Karl Bloßfelds Fotografien (Abb. 17), wo durch Makro-Linsen Naturphänomene zu skulpturalen Phänomenen ästhetisiert werden, die nur kraft des spezifischen technischen Mediums und der Eigenheiten dieser Bilderzeugungstechnik

überhaupt als solche erscheinen können. Das möchte ich absetzen von Max Ernsts Versuchen, die ein Umgekehrtes versuchen, nämlich in bestehenden Materialitäten ganz andere, nicht nur immanent verborgene, sondern diverse und damit 'verwerfliche' oder 'verfehnte' Dinge sichtbar zu machen. Zwei Beispiele sollen das belegen: Eine 'Frottage' von Max Ernst (Abb. 18). Und eine Fotografie von Wols (1950, Abb. 19) die auf eine wunderbare Weise die hier ins Zentrum gestellte rhetorische Doppelkodierung - weitab von jeglichem didaktischen Sinn - vorführt, hier als Zusammenführung von Zweig und Fleisch realisiert.

Das führt zu zwei vorerst abschließenden perspektivischen Überlegungen, die ich der Kürze halber im wesentlichen anhand von Zitaten wiedergeben möchte. In seinem Roman *À Rébours* (1884) sagt Joris Karl Huysmans, daß die Phantasie leicht die vulgäre Wirklichkeit der Dinge ersetzen könne, sofern man folgendes zu leisten vermöge: "Man muß es nur verstehen, seinen Geist auf einen einzigen Punkt zu konzentrieren und sich genügend zu vertiefen, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit der Wirklichkeit selbst unterschieben zu können." □

Das ist eine wunderbare Umschreibung der rhetorischen Doppelstruktur von der ich meine, daß sie die Kunst als Medium und durch Medien inhaltlich auszeichnet über die Verschiedenheit der formalen Mittel hinaus. Das kann und soll nicht nur auf die Kunst bezogen werden. Zu diesem Zweck erinnere ich an eine Stelle in Michel Foucaults *Les mots et les choses*, deutsch unglücklich mit *Die Ordnung der Dinge* wiedergegeben. Foucaults Gedanke trifft die hier verfolgte Sache sehr gut und eröffnet die Möglichkeit, Kunst als eine fiktionalisierende und testende Vorstellung, virtuelle Organisationsform von Wissenschaft zu verstehen, weil die Organisation der Wissenschaften mindestens partiell auch als permanente wechselseitige Durchdringung von Beschreibung und Fiktion, Imagination und Realismus beschrieben werden kann.

Die Stelle lautet: "Die für uns so evidente Trennung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was die anderen beobachtet und überliefert haben, was schließlich andere denken oder naiv glauben, die große Dreiteilung, die so einfach und so unmittelbar erscheint, zwischen der Beobachtung, dem Dokument und der Fabel, existiert nicht." □

Das bedeutet, daß in einem solchen 'offenen Werk' auch jegliche Urheberschaft permanent durchkreuzt wird von der Sprache, dem Medium, den stetig sich verfolgenden Dispositiven. Das Apriori des Werks, des Mediums, von Sprache, Schrift und Zeichen liegt jenseits jeder autorschaftlichen Verfügung. "L' Auteur une fois éloigné, la prétention de déchiffrer un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d' arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture." □

Nicht zuletzt aus diesem Grund kann die von Foucault als immer schon durchbrochen markierte Trennung nicht existieren. Aber dazu, daß sie das wirklich nicht kann, dazu bedarf es einer spezifischen Leistung: Der Erzeugung von Medien als Artikulations-Bühne für spezifische Aussagen. Dies ist die hauptsächliche Leistung der Kunst: Die permanente Durchdringung der Beobachtung der Dokumente und der Fabeln. Das ist zugleich auch und in einem entschiedenen Sinne wohl erst die eigentliche Leistung der Kunst durch Medien.

Abbildungsverzeichnis/ Bildlegenden

1. Piero Manzoni, Achrome, 1958
2. Max Ernst, Blatt aus der 'Histoire Naturelle', 1926
3. Sandro Botticelli, Das Reich der Liebe (auch bekannt unter dem Titel 'Primavera'), um 1485

4. Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514
5. Erhard Schön, Anamorphotische Figuren in Landschaft, um 1535
6. Jeffrey Shaw, Legible City, 1986
7. Datenhandschuh, VR-Brille
8. Hans Holbein, Die Gesandten, 1533
9. Hans Holbein, Die Gesandten, 1533, Detail oben links: Das Kruzifix
10. Holzschnitt, 1628 - angebliche Mißgeburten
11. Lucca-Codex zu den Visionen der Hildegard von Bingen (göttliche Operationen), um 1230
12. Ole Worm, Museum Wormianum, Amsterdam, 1655
13. Grandville, Zweiter Traum eines Spaziergangs im Himmel, 1847
14. Alfred Kubin, Das Gewitterauge, 1906
15. Francesco de Goya, El sueño de la razon produce monstruos, 1797-8
16. Ernst Haeckel, Die Natur als Künstlerin, 1914
17. Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm, 1915-25
18. Max Ernst, o. T., 1925
19. Wols, o. T., um 1950

* Der hier präsentierte Text ist eine bearbeitete Umschrift, die sich eng an das faktisch Vorgetragene anlehnt. Wiewohl grundsätzlich problematisierbar, wäre hier der Eindruck, einen Text zu lesen, der merklich ein Vortrag gewesen ist, ein erwünschter Effekt. Für eine strengere und theoretisch expliziertere Darstellung verweise ich die entsprechend Interessierten auf: Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/ New York, 1996, S. 45 - 62; ders., Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Manfred Faßler/ Wulf Halbach (Hrsg.), Geschichte der Medien, München 1998, S. 141 - 185.

□ Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973, S. 28

- ebda. S. 165.
- Jean-François Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 424, März 1984, S. 156.
- ebda. S. 157.
- Die hier auszugsweise erörterten Erkenntnisse zu Hans Holbein verdanke ich den Arbeiten und souveränen Bemühungen von Konrad Hoffmann.
- Augustinus, Confessiones, hgg. v. L. Verheijen, Turnhout 1981 (CCSL 27), S. 272.
- Mit Siegfried Zielinski ist das hier Präsentierte im Vortrag in Weimar in gemeinsamer Choreographie vorbereitet und dargebracht worden. Seine dort vorgetragene Zurückweisung jeglichen 'Master-Medium-Denkens' ist die Kehrseite einer stetig handelnden, sich verschiebenden und verdichtenden, ausstreuenden und zusammenziehenden 'Kunst durch Medien'.
- Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Bilderzählung seit Giotto, München 1997
- Joris Karl Huysmans, Wider den Strich, Zürich, 1981, S. 83
- Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1971, S. 384.
- Roland Barthes, La Mort de l'Auteur (1968), in: ders., Oeuvres Complètes, tome 2, Paris 1994, S. 494.