

Hans Ulrich Reck

Beginn: 31. 7. 2000

Buch für Cantz-Verlag

MYTHOS MEDIENKUNST. Positionen, Probleme, Perspektiven

'Medienkunst' hat sich mittlerweile etabliert. Lanciert vor über 10 Jahren, um dem Gebiet der Kunst einen weiteren Raum zu eröffnen, ist es an der Zeit, eine Revision vorzunehmen.

Neu ist die 'neue Kunst' unter den Titel 'Medienkunst' ja nicht wirklich. Denn das gesamte 20. Jahrhundert besteht in nichts anderem als einer Ausweitung der Materialien, Stoffe, insgesamt der künstlerischen Bedeutungsträger. Es wirkt also bemüht, die Figur des Neuen von dieser bereits Tradition gewordenen Kette der Neuheiten abzulösen. Man fühlt sich vielmehr im Mechanismus und der Einsicht in diesen bestätigt. Unterhalb von 'Hype', in-trend und des Faktums der Innovation bleiben die klassischen Scharniere und Funktionsverläufe einer Neubestimmung von 'Kunstangemessenheit' bestehen. Die Bewertung der Kunstfähigkeit ändert sich dabei in keiner Weise seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Nur haben sich die Stoffe vervielfacht, ist das Terrain ausgeweitet worden, haben die einzelnen Kunststoffe sich verfranst und ist die Grenze zwischen kunstfähigen und nichtkunstfähigen Materialien, Stoffen etc aufgehoben. Es gibt schlechterdings nichts, das nicht Träger der Kunstbehauptung sein kann. Es ist aber, gerade deshalb nach wie vor und erst recht, diese Behauptung, deren Anerkennung und Validierung über die Tatsache der Kunst entscheidet. Alles andere ist nur eine Aufbereitung, bildet ein Medium für die Anerkennung und Durchsetzung des jeweils fortgeschrittensten Kunstanspruchs.

Und dieser ist zu Beginn der 80er Jahre dezidiert als 'Medienkunst' vorgetragen worden. Man meinte damit eine Kunst, deren Medien technologisch auf digitalen Steuerungen beruhen. Zunächst Videographie, dann digitalisierte Videographie, später Internet, Netzkunst etc: So beschrieb 'Medienkunst' nur die Bewegung eines Ausgriffs auf neue Technologien. Daran lassen sich schon wesentliche Kennzeichnungen dieser wie jeder Kunst der Moderne ablesen.

Man kann die Lage so kennzeichnen:

- Kunst versteht sich als Erörterung der 'Subroutinen' (Ehrenzweig), als fGrundlagenforschung der Kreativität;
- Kunst versteht sich als Medium der Entdeckung der primären Gestaltungskräfte - individuell wie kollektiv;
- im Diskurs des Primitivismus schafft Kunst sich eine religiöse Bedeutung, die als letzte wahre, von Falschbildern gereinigte Religion an die Stelle des bisherigen Religiösen tritt. Allerdings werden keine feststehenden Erwartungen, Offenbarungen oder Geheimnisse behauptet, sondern eine prozessuale Spur, die Konstruktion des Sakralen als eine Herrschaft der Zeichen, die poetisch manipuliert werden können;
- Kunst versteht sich als plastisch-Werden der Philosophie, als Plastizität des absoluten Geistes;
- Kunst versteht sich als kritische Reflexion und dann praktische Transformation aller Einsichten in die Gestaltung von Lebenswelt;
- Kunst versteht sich als eine Synthese von Ingenieursgeist und ästhetischem Leben auf dem höchsten Niveau der positiven Wissensentwicklung;
- Kunst versteht sich als Erfüllung des positiven Forschens wie der metaphysischen Spekulation;
- Kunst erweist sich als ästhetische Illusion ohne Bereitschaft zur Verarbeitung der schmerzlichen Einsicht in die Fundierung aller Illusion im Größenwahn infantiler Machtträume;

- Kunst der Moderne ist der Traum der Macht, Design der Lebenswelt insgesamt zu sein.

Das spielt sich aber auf einem Hintergrund ab, der insgesamt die Kunst der Neuzeit als Kunst der Moderne sichtbar macht. Dazu muss man aber die einfache Voraussetzung akzeptieren, dass Kunst nicht mit Kreativität oder Poesis, dem schöpferischen Hervorbringen notwendig verbunden ist und dass es kein Werturteil beinhaltet, auf der Besonderheit der Kunst in einer kulturell genau datierbaren Periodisierung zu bestehen. Auf diesem Hintergrund kann begriffen werden:

- Kunst ist nur Kunst der europäischen Neuzeit seit der Renaissance;
- was heute Kunst heißt, war früher Handwerk
- was Kunst bedeutet, war vorher religiös, rituell orientiert. Im Ritual ging die Funktion einer 'Kunst' auf, deren faktuale Seite ganz auf die Leistungen des Machens, die Kunst als Kunstfertigkeit, die Kunst als Fertigungstechnik bezogen war;
- es gab keine selbstgenügsame Schönheit;
- die Herauslösung einer Autonomie des Ästhetischen hat sich erst im 18. Jahrhundert auch begrifflich und diskursiv festgesetzt. Die Geschichte des ästhetischen Eigensinns ist ein wesentlicher Motor der Autonomie-Bestrebungen der Kunst gewesen. Sie hat sich mit besonderer Vehemenz in den für die Darstellung einer symbolischen Bedeutung unnötigen oder gar unnützen Details artikuliert; das Malen von naturalistisch getreuen Details ist in sich der Bruch mit einer sakralen Auffassung der Kunst.
- die ästhetische Autonomie der Kunst ist wesentlich älter als ihre soziale. Sie beginnt spätestens mit Giotto. Dass die Geschichte der Kunst überhaupt mit der Entdeckung der ästhetischen Autonomie zusammenfällt, spricht Bände für ihre historische Gebundenheit, ihre kulturelle Partikularität, die, als durchgesetzte

globale Sphäre 'Kunst' natürlich weltweit normierende Bedeutung erlangen kann
- allerdings sollte man dabei nicht vergessen, dass Kunst nur einen kleinen Ausschnitt aus der Gesamtheit poetischer Vorgänge oder kreativer Schöpfungen beschreibt.

- die autonome Sphäre der Kunst greift auf jedes Material, das als Medium ihrer Artikulation ihr dienlich erscheint. Sie richtet ihr Interesse ebenfalls auf jeden beliebigen, willkürlich zukommenden Gegenstand einer Erkenntnis.

- die autonome Sphäre der Kunst äussert sich in einer stetig erneuerten Differenz zwischen dem Darstellbaren und dem Nicht-Darstellbaren. Kunst ist zu einer selbsternannten Metaphysik im Namen eines nur ästhetisch denkbaren, bildbaren Unbedingten und Undarstellbaren geworden. Meist wird das zurückhaltender ausgedrückt: Kunst sei an die Stelle der zerfallenden Metaphysik getreten. Deren durch die Moderner erwirkten Zerfall garantiert also der Kunst ihre Modernität im Sinne Baudelaires: Die Verbindung von im Moment festgehaltener Ewigkeit und der medialen Flüchtigkeit ihrer momentanen, immer überraschenden Erscheinung. erweist den Kunstcharakter der Kunst.

- dennoch ist die Behauptung eines unverwechsellbaren Erkenntnisinteresses und einer durch nichts sonst erreichbaren Erkenntnisqualität der Kunst eine zweifelhafte Behauptung. Sie unterstellt, Kunst sei ein hermetisches Denken, das von Natur aus dem Geheimnis der Dinge näher komme als alles andere. Es ist aber nicht einzusehen, weshalb Kunst - wenn sie denn, was erst noch bewiesen werden muss überhaupt durch die Herstellung von Erkenntnis (und nicht beispielsweise von Wahrnehmungen) ausgezeichnet ist - eine andere Weise des Denkens ist als der Weg des Denkens überhaupt ausmacht, unabhängig davon, ob er sich wissenschaftlich erhärtet oder in poetischen Produkten darstellt.

- die Kunst behauptet in Permanenz, Wunden zu heilen, Distanzen zu verringern, die durch das Auseinanderklaffen von Gesellschaft und

Technologie, Wissenschaft und Lebenswelt entstanden seien. Sie beansprucht, eine Sinnklammer zwischen auseinandergesprengten Momenten des Wissenschaftlichen, des Alltäglichen, des Technologischen, des Symbolischen sein zu können.

- Kunst besetzt den utopischen Ort der Synthese zwischen all dem, was auseinandergedriftet ist. Sie erhält dies als gegen die Tatsachen gerichtete Illusion aufrecht. Sie ist nicht bereit, die Kränkung dieser Illusion positiv zu wenden oder ihre Auswirkungen zu verarbeiten. Obwohl doch gerade die Tatsache der zunehmenden Ausdifferenzierung der verschiedenen Teilbereiche des mentalen und sozialen Lebens - Recht, Politik, Gerechtigkeit, Wissenschaft, Moral, Religion, Kunst etc - mit dem Effekt, dass die Fragen der Kunst nicht solche nach der bestmöglichen Funktion sind oder nach der Wahrhaftigkeit, dem Ethos des guten Lebens, der gerechten Verteilung der Güter und Schmerzen, auch nicht nach den metaphysischen Bedingungen einer gefügten Erfahrungswelt.

Wer mit Interesse und Wohlwollen, allerdings ohne verzückte Begeisterung - ob echt oder geheuchelt - oder vermeintlich berufsnotwendige, ebenfalls nur vorgeschobene Verdrüsslichkeit - die Entwicklung der Künste in ihrem Bemühen um Zeitgemässheit beobachtet, der ist dennoch gerade in den letzten Jahren mit einer Reihe von Fragen konfrontiert, die offen zu stellen oder zu beantworten nicht zum guten Ton der Branche gehört. Solche Fragen sind in etwa:

Muss die Kunst sich gerieren wie auf dem Rummelplatz? Ist die Übernahme der Technologie das entscheidende Kriterium? Kann und soll Kunst den Traum einer poetischen Umwälzung der Gesellschaft weiterträumen? Ist es noch vermessen oder schon grössenswahnsinnig, wenn ausgerchnet die auf subjektive Empfindung abstellende Kunst sich anheischig macht, die kompliziertesten Technologien - wie Rechner-Architekturen des Computers - nach neuen

Gesichtspunkten zu verändern, sie also im Zuge des Verstehens radikal umzubauen und sämtliche Handlungsweisen ihrer Nutzung umzubilden, neu zu organisieren, neu zu zentrieren und zu fokussieren? Und, schliesslich, bewährt sich die künstlerische Radikalität nach wie vor darin, dass Kunst sich selber liquidiert? Ist die letzte radikale Transformation der Kunst die, dass sie jeden Anspruch auf Kunst und die besondere ästhetische Erscheinung der Künste und des Kunsthaften liquidiert und sich nur noch mit der Gewöhnlichkeit der sozialen Handlungen beschäftigt, wie Wibeil dies für die Biennale 1999 in Venedig unter dem Stichwort 'offene Handlungsfelder' propagiert hat? Und: Kann man sich Kunst der Maschinen vorstellen im klassischen Museum? Gewiss geht es nicht nur darum, sich das vorzustellen. Denn solches existiert. Allerdings muten die entsprechenden Versuche nicht selten hilflos und traurig an. Eine der Clown-Installationen von Bruce Nauman beispielsweise bedarf eines großen, abgesonderten, auch akustisch getrennten Raumes. Solche Werke bezeichnet man als Installationen - das sind Werke, die visuelle und skulpturale Elemente mit elektrischem Strom oder anderen technischen Prozeduren verändert. Für Installationen sind die herkömmlichen Museen nicht geschaffen. Sie eignen sich nicht dafür. Ihre geschichtliche Begründung ist eine andere gewesen. Ihre Aufgabe zielt in eine andere Richtung, ihr Selbstverständnis tut sich zwangsläufig schwer mit diesen Neuerungen. Die Kunstmuseen - und mögen sie auch Museum der Gegenwart, Gegenwartskunst oder wie immer heißen - reagieren allergisch auf den Einzug eines Maschinenparks. Ganz abgesehen davon, dass, um die künstlerischen Inhalte zu sichern, der gesamte ursprüngliche Gerätepark mitsamt Ersatzteilen gesammelt und auf Halde gelagert werden muss. Der Unterbau des Kunstmuseums verwandelt sich also in ein Technikmuseum. Seine unsichtbaren Speicherteile nehmen immer mehr Platz ein und müssen ihrerseits aufgerüstet werden, um für die Notlagen das Notwendige bereitzuhalten. Aber das ist noch das geringste. Sämtliche mir bekannten musealen Orte sind weder architektonisch noch konzeptuell für die

Aufnahme von Video-Installationen, CD-Rom- und Netzkunst, audiovisuelle Installationen, intermediale und sogenannte 'interaktive' Kunstwerke geeignet. Dem Besucher wird meist zugemutet, in der Fortsetzung der stummen, stillen, großen Bilder der Kunst bis zur Pop Art, einige angehängte, dunkle Räume zu betreten. Oft ist, gerade wenn Werke von Bruce Nauman verfügbar sind, das gesamte Museum von einem mystrischen Raunen oder einem quälenden Schreien erfüllt. Es geht hier in keiner Weise um eine Kritik. Gerade die Werke von Nauman erfüllen alle Bedingungen wichtiger, realistischer Kunstwerke. Aber es ist ihnen anzumerken, dass ihre Materialität wie ihre Gestalt nicht zum bisherigen Bestand des Museums passt. Das hat etwas mit dem Ewigkeitsanspruch des Kunstmuseums in seiner Konzeption durch Winckelmann, Jacques-Louis David und Friedrich Schinkel zu tun. Naumans Werke gehören immer noch in den Zusammenhang der Kunsthalle, der experimentelle, transitorische, vielleicht gar ephemere Präsentation. Sind Naumans Werke ein Bestandteil der experimentierenden Formen, in denen Gegenwart verstanden werden soll, dann gehört der Künstler Nauman ohne Zweifel in die verwegende Gestalt des Kunstmuseums. Wie aber ist das zu verstehen, dass die Werke des Künstlers sich dem Museum verweigern, der Künstler selbst aber im Museum präsent sein und als einer der wenigen den olympischen Höhen würdigen Künstler der Gegenwart die Verkörperung der Zeit-Geist-Abfolge forzuschreiben hat, in diesem Falle des fin-de-siècle einer sich in den Maschinen selber verdinglichenden wie blamierenden Science-Fiction-Mentalität, von der alltäglich genau das übrig bleibt, was Bruce Nauman untersucht. Gewalt, Unterdrückung, Folter, Sex und Lügen. Jede Menge Lügen.

Die Zeitgemäßheit der Kunst ist ein schwieriges Thema geblieben. Seit die Kunst sich wieder auf den Geist der Renaissance besinnt und sich für alles zuständig hält - im Prinzip wenigstens -, ist die Situation komplexer geworden

als in den 60er Jahren. Dort war Anti-Kunst die Parole, wurden Gestik und Körper traktiert, zeitliche Abläufe geübt, wurde die Kunst auf das Immaterielle verpflichtet, der Kult des Verschwindens ghepüriesen, die Kunst als reaktionäre diffamiert, ins Konzeptuelle verbannt oder als Medium der Politisierung der Gesellschaft verstanden - aber immer ging es um eine sich selber genügende Expressivität. Kunst war noch immer Medium oder Produkt des Ausdrucks von Subjekten, Spurensicherung ihrer Anstrengungen, aber auch Dokument der naiven Auffassung, dass der Wille zum Selbstaussdruck der künstlerischen Empfindung auch bereits das ist, was der Kunst ihren Ausdruck sichert. Der Anspruch der späten 80er Jahre dagegen zielt in eine ganz andere Richtung. Erst jetzt nämlich kamen die subkutan seit der Hippie-Bewegung und anderen subkulturellen Stilisierungen (cf. Cyberspace etc) angelegten Ansprüche auf eine artistische Einrichtung von Unterhaltungstechnologien und wissenschaftlichen Techniken (besonders solchen der neuronalen Stimulierung, später der Synästhesie, der Bionik, der Gengestaltung, der operativen Manipulation von Körper und Seele). Noch vehementer als in den 60er Jahren plädiert die Kunst für eine ästhetische Nutzung der avancierten wissenschaftlichen und technologischen Experimente. Es gibt keine Berührungängste mehr zur vormals so problematisch angesehenen medizinischen Technologie, noch weniger mit den ehemals verfehmten Tempeln der seichten Unterhaltung und der massenmedialen Trivialitäten. Mit der virtuellen Realität schreibt sich die bildende Kunst den Triumph des Sichtbarmachens so drastisch auf ihre Fahnen wie nie zuvor. Sie versteht sich - insbesondere in ihrer ohnehin an Differenzen niemals interessiert gewesenen US-amerikanischen Ausprägung - als Akteur der Selbstbereicherung, der gesteuerten und unbedingten individuellen Sensationen, des ästhetischen Erlebniskitzels. Seitdem - bis zu Sommerer/Mignonneau oder Jill Scott - ist der Medienkunst ein digitaler Darwinismus und ein digitaler Kitsch eingeschrieben, der nicht zu übersehen ist. Die Neukonstruktion der Technologie bleibt eine Minderheiten-Position. Mehrheitlich

träumt eine alt gewordene Avantgarde von nichts anderem als einer Selbstentledigung oder Selbstüberwindung der früheren Trivialitätssphobien. Die Wertigkeiten haben sich geändert. Kunst gibt wieder vor, die Position von Spielberg, Pölaystation 2 oder Disney einzunehmen, will vermeintlich wieder Prägestärke Nummer 1 im Feld der visuellen Kultur werden, die Kunst als marginal beiseite lassen.- Oft allerdings führt das nur zur Ununterscheidbarkeit mit trivialen, kommerziellen oder wissenschaftlich naiven Experimenten. 'Medienkunst' ist leider ein Synonym geworden für die Tatsache, dass hier tiefgreifende und äusserst problematische - den Horizont des Vorstellens übersteigende - technologische Möglichkeiten, Techniken des Machens, Technologien der über alles gesteigerten Artificialität nur verdeckt und ästhetisch umspielt, also auf einer naiven Ebene dekoriert und verharmlosend gerechtfertigt werden.

Eine andere Vision: Das Ausradieren der Künste durch diese selbst, Kunst als Verzeichnung der Spur ihres freiwilligen Verschwindens, heiteres Ende des Unabschliessbaren und Unerreichbaren. Deklaration der Überflüssigkeit, Erledigung eines Störfalles, Eliminierung einer überalterten Täuschung ohne jegliche Funktion. Nam June Paik und die bewegliche Blumentapete. Die Veränderung der massenmedialen Apparate ist gescheitert. Nicht nur von Seiten der elitären Erziehung - wie Bauhaus etc.-, sondern auch von Seiten des Fluxus und der subversiven Medien-Strategien. Nam June Paik benutzt heute die TV-Geräte als skulpturale Materialien. Seine Kunst ist vollkommen konventionell und hat, mit den wirklich prägenden Inhalten nichts zu tun. Paik, der neben seinem Telefon auf die grossen Angebote wartet, ist in seiner Utopie einer Transformation des Massenmediums Fernsehen durch die Kunst vollkommen gescheitert. Das würde nichts machen, wenn er dieses Scheitern akzeptiert. Aber er akzeptiert es nicht, sondern zieht sich in den angestammten Bereich der Kunst zurück. An die Stelle neuer Inhalte tritt die endlose

Variationen von Metaphern. Es ist bisher nicht eingetreten, dass die Menschen des Fernsehens überdrüssig wären und die Apparate als bewegliche visuelle Formmuster, als eine Art bedeutungsfreies Kaleidoskop, als eine Form der Ornamentalen verstehen. So hat sich Paik das vorgestellt, dafür hat er plädiert. Seine Arbeit sollte helfen, die Idolatrie der inhaltlichen Referenzen zu überwinden, den Fetisch des Sichtbaren zu brechen, die Magie des Dokumentierten als Lüge zu entlarven. Nichts davon ist geschehen. Oder wenn, dann ein umgekehrtes: An der Unveränderlichkeit des Massenmediums TV hat sich der scheiternde massenmediale Strategie Paik als Künstler blamiert., Beleidigt zieht er sich seinerseits nun auf das 'pars pro toto' zurück und fabriziert die Ornamente, die das Massenmedium verweigert: Dekorative kinetische Möbel, die als Skulpturen die nötige Ambivalenz aufweisen und die Aussagen ermöglichen, welche zwischen Appellen an eine buddhistische Meditation und einer vermeintlichen Kritik an der gattungsspezifischen Selbstbezüglichkeit der endlos in sich kreisenden, sich wiederholenden Fernsehformate kreisen. Solches wiederholt dann Enzensberger, der ebenfalls nicht verstehen mag, dass die Indifferenz nichts dadaistisches ist, sondern unterschieden werden muss zwischen dem Gleichgültigen, das am Bildschirm erscheint und dem Indifferenten, das eine aktive Haltung hochselektiv er Aufmerksamkeit erzeugen würde, wenn diese Aufmerksamkeit den Apparat verwandelt., Nichts ändert aber an der Tatsache, dass der Apparat sich nicht in der von Paik gewünschten Weise, sondern überhaupt nicht transformiert, sondern allenfalls in der selben entsetzlichen Richtung des unerträglich Trivialen radikalisiert hat. Nicht TV, sondern Paik fabriziert nun, mit mehr oder weniger ausgreifenden Formaten, seit einigen Jahren die ornamentalen Möbel, die der Utopie seiner flimmernden televisuellen Wandtapeten entsprechen. Keines seiner Werke, das in der spezifischen Gestalt nicht in der Werbung längst benutzt würde. Welche Differenz zum Witz der früheren Arbeiten. Welche ein Verlust von 'Kunst', wenn sie sich nur auf das

Geltungsformat der gesamten Gesellschaft, aber nicht auf die Kapriolen, die Insistenz, Sturheit, Vermesstheit, meinetwegen auch die Pathologie des Individuums abstützt, das keinen Beweis über die Geltung des Geschaffenen antreten muss.

Der Weg Paiks dokumentiert unausweichlich und unerbittlich, dass sein Anspruch nicht einzulösen war. Von 'Godot mordning Mister Orwell' an der Jahreswende von 1983 zu 1984 bis zur inspirativen Dekoration der Eröffnung der olympischen Sommerspiele in Seoul 1988 ist ein weiter Weg zurückgelegt worden. Dieser Weg beschreibt aber kein Zurücklegen von Etappen, keine Notwendigkeit oder eine zielgerichtete Bewegung. Er beschreibt mehr ein Maß, ein Spannungsbogen, einen Horizont, eine Raum - eine Geopolitik des Zeichenverbrauchs unter Einbezug - uraltes Drama von E und U - der Avantgarde-Künste, die darin zu ihrer stillen Verwirklichung der Sache nach, wenn auch unter Eliminierung der Wahrnehmung ihres Namens und Anspruchs gelangen. Eben dies bewirkt die Verwandlung der Kunst in ihren eigenen Mythos. Nicht nur lebt sie von ihrem - seit Balzacs Tagen (vgl. Belting) unsichtbaren, sondern unmöglichen und unwahrnehmbaren Meisterwerk, sondern auch davon, dass sie als Avantgarde-Funktion sich in ihrem Verschwinden realisiert. Der größte Erfolg der Avantgarde ist ihr Verschwinden im Unsichtbaren. Sie selber versucht sich zu marginalisieren.- Was für ihre Werke gilt, gilt natürlich nicht für das Anspruchsniveau ihrer Urheber. Je unsichtbarer und ephemrer die Werke, umso weiter wollen die Künstler im Gespräch bleiben. Die Kunst verschiebt sich auf ihre Beschreibung, sie vollendet sich als Entwurf der Ideen im Diskurs, der die Namen und Ideen, festhält, die Werke nur als Anspielungen und exemplarisch, als Teil für ein Ganzes, provisorisch, eigentlich als Maquettes für das nicht mehr Auszuführende versteht. Aber so hat Paik das nicht gemeint. Dennoch: Seine Installationen und Skulpturen der letzten 15 Jahre haben in ihrer ganzen Virtuosität, Sensibilität und Intelligenz etwas unermesslich

trauriges - man stelle sich nur in einem Möblierungsambiente öffentlicher Plätze vor oder in den endlosen Vorhallen von Beratungsbanken und Direktionszimmern. Am Bestand es Fernsehens haben sie nichts, aber auch gar nichts geändert. Und da es Paikl nur darum ghing, darf sein Ansporch als gescheitert bewertet werden. Es ist iozhm nicht gelkungen, in die Anstalten einzudringen, geschweige denn in die Köpfe der massenmedialen Konsumenten. Er hat einige Signmale gesetzt und ansonsten dem Zirkus der Banalitäten nichts beifügen können.

Es geht hier nicht um Kritik, nicht um die Vielzahl der Werke. Eije Bewertung ist nicht angestrebt, eine typisierende Beschreibung vermessen, eine historisch bedeutsame Gleiderjng un,möglich, eine Historiographie in keiner W3eise beabsichtigt, Worum also ist es zu tun? Um das Verstehen eiunes Mythos - was heißt das?

Paradoxon eines festhaltenden Verschwindens in der These vom Mythos als Aufklärung. Das Mass der Wirkung s einer Thesen, also die Seite der Erfolgsgeschichte, ist unaufll slich dem Paradox eingeschrieben, dass die Geltung des Erkannten nur im Ausmass des Verschwinden s seines Autors, in dessen übergehen in den Bann myth en-gleicher, also kollektiver, urheberloser Überzeugungen sich bestätigen kann.

Medienbegriffe, Konturen, Überlegungen, Festlegungen

Formal sind unter 'Medium' verschiedene Gradationen und Skalierungen, aber auch technische Funktionen und Angaben zur Trägersubstanz für physikalische Prozesse befasst. Letztere artikulieren als Medium eine sinnen- oder kanalspezifische Kontaktmaterie, die in ein Interface mündet. So ist Luft das

Medium akustischer Schallwellen, die auf dem auditiven Kanal eine Schnittstelle zwischen produzierten Datenmengen und einem biologischen Organ, dem Gehör des Menschen, darstellen. Materialisierte Eigenheiten im Rahmen der allgemeinen Gesetze der Natur bilden von beiden Seiten her Bedingungen für die Materialisierung eines solchen Interface. Man bezeichnet als 'Medium' ohne weitere Einschränkung auch das technische Instrument zum Zwecke einer vorrangig, aber nicht ausschliesslich sozialen Kommunikation. Das äussert sich nicht nur in apparativ funktionierenden Gerätschaften wie Fernseh-Apparat, Telefon oder Buch, sondern auch als Generierung von Zeichenketten, die Symbole prozessieren. Die schon erwähnte volksethymologische Verwendung von 'Medium' bezeichnet magisch affizierbare Personen, die mit einem Jenseits Kontakt aufzunehmen vermögen. Die digitale Telepräsenz in der Weltsynchronengesellschaft stellt eine technologisch erweiterte und perfektionierte Fortsetzung des Geistersehens und der Telepathie dar, was im übrigen seit Bells und Edisons Zeiten nicht nur in Utopien der Verdrahtung, Verschaltung und Vernetzung, sondern auch damit korrelierenden und gleichartigen pathologischen Szenarien - Manipulation des Gehirns durch sich einschaltende fremde Mächte, Stimmenhören, elektrische Fremd-Programmierung etc - in dieser Weise geäussert worden ist. Abgesehen von den bemerkenswerten nachrichtenphilosophischen Implikationen, die eine ubiquitäre und gleichförmige Telepräsenz aller an allen möglichen Orten mit sich bringt. Weitere Nuancierungen betreffen die grammatikalische Lage von Verben zwischen Passivum und Aktivum ('sich läutern' beispielsweise) sowie eine mittlere Stufe auf einer Skala, die in punktuellen Bezeichnungen bestimmte Zustände permanenter Übergänge benennen, die nicht eindeutig festgelegt werden können, z. B. eine mittlere Hemdgrösse, 'Medium', oder einen bestimmten Grad der Durchgebratenheit eines Fleisches. Es ist ein Leichtes zu verstehen, weshalb die Kunst - noch indexiert als 'mechanische Kunst', also Handwerk - im Christentum für Zwecke der Geist-

Übertragung mediatisiert worden ist. Die intermittierende Vermittlung der Symbole ist, materialisiert als Kirchenportal, nichts anderes als Geistersprache. Diese Geist-Übertragung bildet eine metaphysische, auch durch die Bilderkriege und ihre Theorien nicht wirklich kontrollierte, Grundlage für die symbolpolitischen Unterweisungen, mit denen das Medium der Botschaften an ein konventionales Zeichen-Repertoire gebunden worden ist, das trotz aller subsidiären Inanspruchnahmen nie gänzlich ihre Fundierung in einer transzendenten Referenz auf das Absolute verleugnen konnte. Kunst war demnach immer eine riskante Sparte, weil die Darstellung dieser transzendenten Referenzen durch geringfügige Verschiebungen auch dazu verführen kann, sie dem internen Interesse vorbehaltlos unterzuordnen oder sie in dessen Dienst zu stellen. Nichts anderes ist denn auch im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit geschehen. Man kann die Emanzipation der Kunst von der Bevormundung durch die Religion nicht alleine als einen sozialen Konflikt oder eine Bewegung der Säkularisierung verstehen, sondern muß sie auch als eine Radikalisierung dieser notwendig die symbolisch-instrumentelle Vermittlung steuernden Grundierung in einem Medium des Absoluten betrachten. Die Emanzipation der Kunst zieht daraus nur eine bestimmte Konsequenz. Sie läuft darauf hinaus, die transzendenten Referenzen nurmehr für die eigenen Belange in Anspruch zu nehmen und von einem Erkenntnisobjekt eigener Art, dem ästhetisch Numinosen, dem kunstvoll Erhabenen, kurzum, einer epistemologisch (irrtümlichen und selbstverblendeten, jedenfalls:) verfestigten Binnen-Autonomie der Kunst auszugehen. Diese medientheoretische Betrachtungsweise hat den Vorteil, den Konflikt als eine Realisierung interner Entwicklungslinien und nicht so sehr als durch äussere Konfliktpotentiale herbeigeführten Bruch zu verstehen. Natürlich trägt letzterem vor allem die begriffliche Regulierung der neuzeitlichen Kunst Rechnung, die ja erst da beginnt, wo die theologische Anleitung der Aussagen endet, die ja nichts anders als eine Reduktion des Ausdrucksrepertoires auf strikt überwachte, kanonisch abgezählte und

abschliessend festgelegte Symbolvermittlung bedeutet hat. Trotz der notwendigen begrifflichen Differenzierung zwischen mechanischer und freier Kunst hat die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise den Vorteil, die internen Kontinuitäten einer 'langen Dauer' unter übergeordneten Gesichtspunkten einer Modellierung von Imagination zu thematisieren, zu der die visuelle Erfindung von Symbolvermittlung ebenso gehört wie eine autonomisierte Einbildungskraft. Der Unterschied ist also ein funktionaler, kein territorialer. Spätestens auf der Ebene der Materialisierung der Medialitäten hätten sich mittelalterliche Handwerker und neuzeitliche Künstler kompetent und in einer Kommunikation von gleich zu gleich unterhalten können.

Es scheint demnach gerade das mediale Bewußtsein ihrer selbst gewesen zu sein, was eine Kontinuität der Imagination von der Regulierung des Bildhandwerks bis zur Selbst-Missionierung der freien Kunst ermöglicht hat. Umgekehrt bedeutet das, daß auch eine vom referentiellen Symboldienst befreite Kunst nicht beliebig referenzlos wird, sondern in der Bezeichnung ihrer Mediatisierungsgeschichte deutlich benennbare Spuren eingezeichneter Referenzanstrengungen abarbeitet. Der Status einer theoretischen Erörterung der bildgewordenen Imagination kommt der mittelalterlichen Bilderproduktion ebenso zu wie der neuzeitlichen Kunst-Konzeption. Gerade im 19. Jahrhundert radikalisiert sich - allerdings vorwiegend individuell - eine Anstrengung quasi-neureligiöser Referenzbildung, die mit der Autonomie des künstlerischen Erkenntnisanspruchs eine transzendente Referenzialität beansprucht, die offenkundig keineswegs immer eine Fortsetzung oder Wiederaufnahme religiöser Motive oder Bildformen bewirken soll. In der transzendenten Referenz der Bilder schreibt sie eine Möglichkeit der Mediatisierung fort, die gerade im Mittelalter, wenn auch in wesentlich kollektiverem Zuschnitt, gut etabliert gewesen ist. Das gilt ausdrücklich für alle eine neue geistige, jenseitige, substanziell erschlossene Welt in, als und durch Kunst suchenden 'Gründerväter der Moderne', für Cézanne, van Gogh, Gauguin ganz explizit und theoretisch

durch sei selbst benannt. Auch die einen direkten Rückgriff auf vorneuzeitliche Bildfunktionen propagierenden Kunstströmungen von den Nazarenern über die Präraffeliten bis zu Redon, Rouault, Whistler und, allgemein, art nouveau und Symbolismus stehen nicht generell unter dem Verdacht, formal nicht auf der Höhe der avantgardistisch zugespitzten Zeitanforderungen zu stehen.¹

Auf diesem Hintergrund bieten sich begriffliche Orientierungen an, die in einem merkwürdigen Kontrast stehen zu einem zeitgenössischen Gebrauch von Worten wie 'Medienkunst', 'Meisterwerke medialer Kunst' und dergleichen mehr. Auch wenn man den publizistischen Zweck vieler dieser Benennungen und auch die Tatsache in Rechnung stellt, daß die Bezeichnungen nicht in einem wissenschaftlichen Zusammenhang, sondern in Ausstellungsankündigungen, also im Register der Werbung oder Produkteanpreisung sich profiliert und durchgesetzt haben, so ist das kategoriale Profil doch fatal geprägt von einer Verkennung der medialen und medienteoretischen Leistungen der Kunst. Es ist eine Bezeichnung, die sich nicht andere versteht als 'Portrait', 'arte informale', 'pop art', 'Expressionismus', 'Videokunst' oder irgendetwas in dieser Art. Es geht hier nicht um Polemik. Die läge allerdings eher auf der Seite derer, die die Mediosphäre der Kunst derart verkennen, daß sie vom Überdauern des Kunstwerks unspezifisch ausgehen, um einige technische Eigenheiten einer rezenten Gattung von Werken mit dem Epitheton oder Privileg der 'Medienkunst' auszustatten und damit auf Untergruppen von Klassifikationen zu verschieben, was eine strukturelle Leistung des gesamten Feldes ist. Es handelt sich hierbei um eine attributive Erschleichung einer Substanzvermutung, die in

¹ Das sieht für populäre Frömmigkeit allerdings anders aus. Vgl. Katalaog 'Ich male für fromme Gemüter'. Eine andere Ausgrenzungsfigur des künstlerischen Denkens der Gegenwart war die Salonmalerei, gewiss ein weltliches Pendant zur religiösen Andachtsmalerei, beide unter dem Verdacht stehend, Kunst nicht als Anstrengung zum Verstehen des 'Jetzt' anerkennen zu wollen.

sich keinerlei Begründung hat. Ich benutze hier dennoch nicht die Gelegenheit zu einer Gegenpolemik, wenn auch die adressierten Hinweise einer gewissen Schärfe nicht entbehren können.

Ein gutes Beispiel für einen fatalen Begriffsgebrauch liefern die für das 'Zentrum für Kunst- und Medientechnologie' (ZKM) sowie das 'Medienmuseum' in Karlsruhe Verantwortlichen. Die seit einigen Jahren mit erheblichem Aufwand aufgebauten Institutionen sind, neben anderen beigegliederten Bereichen, im Herbst 1997 in den teuer hergerichteten Hallen der alten Munitionsfabrik, aber auch in televisueller Echtzeit, eröffnet worden. Der publizistische Wirbel war gewaltig und hielt über Wochen an. An Pomp und Repräsentationsaufwand wurde nicht gespart. Da es sich bei der zu gründenden Institution von anfang um die Einrichtung eines 'elektronischen Bauhauses' handelte und um nichts weniger, wie der Gründungsdirektor, Heinrich Klotz, zu wiederholen nicht müde wurde, und über die Jahre das Unternehmen - bis hinein in die auf vielfältige Weise liierte ortsansässige Hochschule für Gestaltung - zunehmend auf eine direktorial verordnete Kulturtheorie, jene der 'zweiten Moderne', verpflichtet werden sollte, konnte man mit Fug und Recht eine orientierende Definition der medialen Bedingungen der Gegenwartskunst, aber möglicherweise auch ein Anspruchsprofil der Kunstperspektiven avancierter aktueller Kommunikationstechnologien und ein strategisches Profil von Kulturökonomie und Informationsgesellschaft erwarten. Dies besonders deshalb, weil parallel zur Eröffnung die schon bewährte 'Multi-Mediale' Bestandsaufnahme und Diskussion der einschlägigen Probleme über Wochen in Aussicht stellte, wozu auch verschiedene Broschüren vorgelegt wurden. Wo, wenn nicht dort, so äußert sich die berechtigte Erwartung, können das breite Publikum und die Fachwelt zugleich sich mit den notwendigen Informationen versorgen lassen? Nun ist klar, daß Neologismen schwierig sind und trotz angestrengtesten Nachdenkens der besten Köpfe über längere Zeit meist doch nichts anderes zustande kommt als eine Modifikation des bestehenden Gebrauchs

im dynamischen Feld des bisher Geltenden, der mit anderen, zusätzlichen Komponenten zu einem Hybrid zusammengebaut wird. Das eben bewirkt die schon genannte attributive Erschleichung einer Substanzvermutung. Persuasiv wird suggeriert statt begrifflich analysiert. Nicht zuletzt ist das ein Faktor der Verbindung der theoretischen Apparate des Kunstbetriebs mit den künstlerischen Praktiken, in denen Begriffe heuristisch, situativ, nach plakativem Innovationswert und deshalb nicht selten auch bewußt dissimulierend eingesetzt werden.

Es geht also um lehrreiche Ungenauigkeiten, die immerhin so präzise sind, daß sie den Punkt der Absenz eines angemessenen medientheoretischen Verständnisses der bildenden Künste bezeichnen - wenn auch *contre coeur*. Weder die Medienleistungen noch die damit verbundenen Probleme werden mit dem ihnen zustehenden Ernst behandelt, wenn man in der Broschüre zur Präsentation der 'Multimediale' statt einer subtilen Erörterung die nur durch das Attribut 'Medien' ergänzte, ansonsten aber gut eingeschliffene Selbstdarstellungsrhetorik der Speerspitzen des Kampfes um die wahre Kunst antrifft. So ist beispielsweise die Rede von 'Medienkunst-Avantgarde'- ein verräterischer Ausdruck, wenn doch für die Arbeit an einer Kunst durch Medien sowohl der Kunstanspruch ins Fliessen geraten, wie überhaupt das Hinzielen auf eine Verdinglichung im Werk äusserst problematisch geworden ist. Avantgarde-Kunst steht begrifflich in Opposition zu einer Mediatisierung, in der es um gesamtgesellschaftliche Dimensionen geht und damit um eine Suche der Kunst nach ihrem zeitgemässen Ort, der, zumindest aus der Sicht derjenigen, die als Künstler an der Kunst festhalten - und sei es auch nur tentativ -, keine feste Kontur mehr hat. Hier wird sym-pathetisch ein Interesse unterstellt, das immer noch von der Semantik der geschärften Zumutungen lebt, die das Publikum seit langem als Bewährung der Avantgarde an ihren berechtigten, versprochenen und damit alles andere als überraschenden Erwartungen zu identifizieren über die letzten Jahrzehnte reichlich Gelegenheit hatte. Ein weiterer Vorschlag zur

Bewältigung der neuen Herausforderungen lautet 'interaktive Medienkunstwerke'. Damit ist zunächst technisch gemeint, daß die Handlungsformen und Verhaltensweisen der Betrachter das Werk - in Echtzeit oder über bewußt einkalkulierte Verzögerungen - beeinflussen. Und zwar - was die Seite des Werks anbetrifft und ausschließlich diese - entschieden über das 'offene Kunstwerk' der 50er und 60er Jahre hinaus, in dem zwar die Signifikanten nicht determiniert waren und auch der Künstler nicht abschliessend wissen konnte, wie das Werk im Blick eines Betrachters repräsentiert oder, genauer: In welcher Weise es dort konstruiert werden würde. Nun aber geht es um eine faktuale, faktische und materielle Veränderung des Werks, wobei diese Veränderungen keineswegs mehr nur im Blick des Betrachters stattfinden, sondern jederzeit durch einen weiteren externen Betrachter, am Werk selbst objektiviert, beobachtet werden können. Das Werk materialisiert sich erst durch die Handlungen des Betrachters. Er wird mitbestimmender Teil des Werkes. Er läuft also gewissermaßen auf der Seite des Künstlers und nicht mehr nur auf derjenigen des Adressaten. Man hat das in verschiedene Richtungen mit einiger Emphase ausgedeutet. Kunst transformiere sich in ein Spiel mit den Technologien. Nicht mehr die Bedeutung, sondern das Aleatorisch und Ludische seien die wesentlichen Dimensionen der Generierung und Zirkulation des Kunstwerks und das habe es in dieser Weise vorher nicht gegeben.² Und vor allem seien damit endlich die entwürdigenden Hierarchisierungen abgeschafft, mit denen das Kunstwerk als übermächtige und starre, unberührbare und unbeeinflussbare Autorität dem Betrachter gegenüber tritt. Nun seien der Betrachter emanzipiert, die alte Hierarchie durchbrochen, Autoritäten überwunden und der ins passive Dasein verbannte Rezipient könne

² Man ergänze, damit das auch stimmt: In der Kunst. In jeder beliebigen, einigermaßen avanciert ausgerichteten Wissenschaftsausstellung ist solches seit je gang und gäbe - von den einschlägigen Attraktionen des Rummelplatzes ganz zu schweigen. Das Publikum verhält sich dort seit je her wesentlich unverkrampft. Nun soll also die Mitspielerwartung und die

sich seiner kreativen Rolle innewerden und zum Mitschöpfer des Kunstwerks sich aufschwingen, was, stellvertretend auf die Sachverhalte der Welt ausgedehnt, eine Rückgewinnung des bürokratisch geknechteten Subjekts und damit eine politische Revolution darstelle. In dergleichen Betrachtungen sieht man natürlich, mitgerissen durch die eigene Theorie-Rhetorik, wirksam werden nur Spiele an der Oberfläche. Es kann ja keine Rede davon sein, daß die Kluft zwischen Systemarchitektur und Betrachter- oder Aktivistenverständnis kleiner geworden sei und die Menschen die überaus komplexe Basis der Ingenieur-Konstruktionen und logistischen Programmierungen besser verstünden.³ Selbst wenn Interaktivität wirklich in einem umfassenden Sinne realisiert wäre, würde das wenig an der Tatsache ändern, daß auch diese Werke von künstlerischen Vorgaben leben, die gerade nicht, und schon gar nicht initial, zur Disposition des Betrachters stehen. Auch wenn dieser dem Schein nach im Cyberspace handelnder Auslöser und Manipulator des Bildgeschehens ist, so läuft das doch auf einer Matrix, die der Wahrnehmungen entzogen bleibt, was ganz in der Absicht der wirklich Kompetenten liegt. Die Autorität hat sich nur, immer subtiler sich dissimulierend, auf eine tiefer liegende Schicht verschoben. Zu 'Interaktivität' wäre vieles anzumerken. Es reicht aber vorerst die Überlegung, daß Interaktivität im Umgang mit Technologien in genau der hier angesprochenen kunstpropagandistisch aufgeheizten Weise, wenn auch ohne die höheren Weihen einer durch Kunst intensivierten oder provozierten Selbstwahrnehmung, schon seit geraumer Zeit den modernen Umgang des Subjektes mit seinen apparativen Umgebungen bestimmt. Gibt es, ausser der

sich selbst fordernde Hemmungslosigkeit einer schier nicht mehr stillbaren Subjektivität und Rezipienten-Egozentrik auch zur Norm der Kunstaneignung werden.

³ Oswald Wiener identifiziert als zivilisatorisches Minimum für solche Problemlagen ein aktiv erarbeitetes Verständnis der Turing-Maschinen, das im Durchgang durch je selber entwickelte und korrigierte Grundoperationen ein exemplarisches Verständnis auch höherer Programmiersprachen ermögliche. Das ist ein Anspruch, den alle am Verstehen der Zivilisation Interessierten haben sollten. Er gehöre zum Grundsätzlichen und damit zu einem

Uhr als Zeitmessgerät, irgendeine Maschine, die nicht auf Interaktivität in, mehr oder weniger, Echtzeit-Dimensionen beruht? Automobil und elektrische Aufzüge sind ebenso Belege dafür wie Fernsehapparat, Telefonapparat und Plattenspieler. Entsprechend didaktisch kann Interaktivität dann auch beansprucht werden. So heißt es in der einschlägigen Broschüre: "Interaktivität hat sich als besonders nützliche Methodik erwiesen, da sie vielfältige Möglichkeiten bietet, mit deren Hilfe die Betrachter in einen intensiven Dialog mit dem Kunstwerk eintreten können." ⁴ Das ist nun wahrlich nichts Neues und schon gar nichts, was der technischen Implementierung der Sinne des Betrachters als Steuerungsgröße für die faktuale Einrichtung des Kunstwerks bedürfte. Zwar hat die Teilhabe in der 'Netzkunst' oder 'Medienkunst' eine besondere Ausprägung. Aber die Rede von einer besonderen 'Medienkunst' unterstellt, "daß es jenseits oder diesseits von Medien eine Kunst gebe". ⁵ Die Tendenz, statische Zuschreibungen vorzunehmen, täuscht über so Manches hinweg. Gerade die Instanz des Betrachters macht deutlich, daß es zahlreiche dispositionale Überlagerungen, Durchdringungen und Verschiebungen und

minimalen Kanon. Vgl. Oswald Wiener u. a., Eine elementare Einführung in die Turing-Maschine, Wien/ New York, 1998.

⁴ Broschüre zur Eröffnung des ZKM, S.

⁵ Georg Stanitzek, Im Medium der Medientheorie: Figuren der Eigentlichkeit, Kulturkritik, in: Texte zur Kunst, Heft 32, Köln, Dezember 1998, S. 33. Das Heft 1/ 93 der mittlerweile nicht mehr existierenden (im Passagen Verlag Wien erschienenen) Zeitschrift 'Medien.Kunst.Passagen', das dem Thema 'Medienkunst' in Form von Gesprächen, Interviews und Kommentaren gewidmet ist, belegt, daß auch profilierte Künstler, die mit neuen Bild- und Kommunikationstechnologien arbeiten, zu einer angemessenen Begriffsbildung erstaunlich wenig beizutragen haben. Es geht hier nicht darum, über die Mühen der Selbstorganisation nicht nur der Kunst, sondern auch der Subsistenz als Künstler hinwegzusehen oder sich bei der offenkundigen Erbärmlichkeit der Defizite aufzuhalten. Im einzelnen ist von unterschiedlichem, zuweilen aber großem Interesse, was die Künstler zur Lage der Kunst durch Medien im einzelnen, d. h. im Rahmen ihrer Projekte zu sagen haben. Aber es handelt sich dann um jeweils individuelle Gesichtspunkte und Erkenntnisse. Auch wenn es zum eingespielten Gestus der Kunst gehören mag, sich um analytische Erkenntnisse nicht zu bemühen, ist doch fatal, daß in vollkommen konventioneller Weise das Neue als 'Medienkunst' bezeichnet wird und offenkundig niemand eine angemessene Einsicht in das Spezifische einer heutigen Kunst durch Medien im Unterschied zur bisherigen Erfahrung der

keineswegs Abfolgen und Überwindungen zu vermerken gibt. Bemerkenswert ist, wenn, ausgerechnet, Peter Weibel feststellt: "Die ästhetischen Kunstformen, die unter dem Druck der Medien entstanden sind, sind von den historischen besser eingelöst worden als von der Medienkunst selbst." ⁶ Die einzige radikale Konsequenz aus dieser Beobachtung bestünde darin, für diese neuen medialen Aktivitäten grundsätzlich den Status 'Kunst' nicht mehr zu beanspruchen, da dieser nur an einer Selbstdarstellung der Medien, der Perspektivierung der Künste als Derivate der Medienwirklichkeiten hindern. Damit gingen allerdings diese Aktivitäten auch der geschichtlichen Würde verlustig, mit welcher künstlerische Handlungen ausgestattet und den Bedingungen der ökonomischen Sphäre mindestens partiell - und ideell nahezu ganz - entzogen worden sind. ⁷ Im übrigen sollte man der Behauptung, Kunst wolle die Chance eröffnen eines Dialogs mit ihr selbst, gebührend misstrauen. Kunst ist ein System ausdifferenzierter und 'heisser' Eitelkeiten und Konkurrenzen und die Teilhabe eines 'allgemeinen Betrachters' oder eine sozialtherapeutisch akzentuierte Kommunikation zwischen Verstehens-Partnern ist doch eine reichlich abgeschmackte Idylle, faßt man die egozentrischen Profilierungsdynamiken ins Auge, ohne die das Kunstsystem weder erklärbar noch funktionsfähig erscheint. Die ganze hier mobilisierte Emphase schafft Sinn-Versprechen, wo Sinn partout von alleine sich nicht einstellen will. Denn ob ein Kunstwerk 'interaktiv' funktioniert oder nicht, hat weder mit der prinzipiellen Frage zu tun, ob dieses denn Kunst sei, das solches erwirkt, noch gar mit der nach 'den Medien'. Die

Künste zu gewinnen beabsichtigt, die natürlich immer Medienkünste gewesen sind, insofern jede Kunst der Medien bedarf, damit sie überhaupt in Erscheinung treten kann.

⁶ Peter Weibel, Faster, Medienkunst! Skill! Skill!, Ein Interview mit Peter Weibel von Aram Lintzel, in: ebda., S.69.

⁷ Wie Peter Weibel als Direktor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe ohne die Nischenfunktion der Kunst auskommen will, vermag ich nicht einmal im Ansatz zu sehen, nehme aber an, daß Weibel das auch nicht anders einschätzt, sondern ein weiteres Mal seine listig und mittlerweile gut erprobte Routine ausspielen wird, Kunst als Verwerfung von Kunst im stetigen wechselseitigen Hinübergleiten oder Übergreifen von Kunst in Technologie und Nicht-Kunst in Kunst-Kontexte zu praktizieren.

Medienfrage ist davon überhaupt nicht berührt. Aber das ist einer sich mit einfachen Kennzeichen zufrieden gebenden aktuellen Strategie gleichgültig, die gebannt auf Technologie, verpackte Gerätschaften, Schaltungen, dreidimensionale Arrangements, kurzum: Das Design von Apparaten blickt, in denen sie sogleich 'Medien' entziffern zu können glaubt, weil das phänomenal Identifizierte nicht mehr in die zuletzt veranschlagten Raster - z. Bsp. 'Installation' - passen will, für die man glücklicherweise den Medienbegriff noch nicht ausreichend strapaziert hat. In der Abteilung 'Medienkünste' und 'Medienmuseum' der Broschüre, mit der das ZKM sich vorstellt, steht folgendes: "Das Medienmuseum präsentiert erstmals eine Anzahl historisch bedeutsamer Arbeiten interaktiver Medienkunst, die zeigen, welche Bandbreite diese Kunstgattung inzwischen entwickelt hat." ⁸ Das heißt doch zunächst nichts anderes, als daß der Kunstcharakter gerade nicht aus einem bestimmten, vielleicht gar aus überhaupt keinem Mediengebrauch herrührt. Daß ein Museum 'historisch bedeutsame Arbeiten' zeigt, ist tautologischer Sprachgebrauch, täuscht hier aber darüber hinweg, daß das Museum natürlich die Werte, Kategorien, Werke und Felder selbst erschafft, die sie als beobachtet bedeutsame erst in sich aufzunehmen vorgibt, nachdem sie sich in der Welt - 'draussen'? - zur Reife entwickelt haben. Wenn etwas schon Kunst sein muß, bevor es als Kunst rezipiert werden kann, dann ist der mediale Aspekt natürlich einer, der aus dem Tatbestand der Kunst, aus ihrer internen Valorisierung und Mechanik also, stammt und nicht umgekehrt. Im Grunde steht in diesem Satz gar nichts über Medien, sondern nur, daß das Museum festlegt, was museumswürdig ist und daß das Museum nun eine Klassifikation zu eröffnen gedenkt, die den Bestand der Kunstwerke durch so problematische Attribute wie 'interaktiv' 'medial' , 'medienkünstlerisch' erweitert. Alles austauschbare Vokabeln, die über die Klassifikation des Museums hinaus keinerlei Bedeutung

⁸ Broschüre zur Eröffnung des ZKM, a. a. O., S.

haben. Immerhin ist bemerkenswert, daß das 'Medienmuseum' eine Chance nicht sieht, die den 'Museen für Gegenwartkunst', denen natürlich die Gegenwart auch immer schneller Vergangenheit zu werden droht, was zuweilen zum Umräumen der Bestände in das 'normale' oder 'alte' Kunstmuseum zwingt, per se verwehrt ist: Daß ein Medienmuseum nicht automatisch ein Museum der Aktualität in dem Sinne sein muß, daß es sich epochal auf Gegenwartkunst festlegt. Aber dies setzte eben voraus, 'Medium' nicht technologisch oder in der Vorstellung der Geräte und Apparate, sondern als eine bestimmte rhetorische Herausbildung von spezifischen Funktionen zu denken.

In einem anderen Text derselben Broschüre heißt es: "einige unserer Werke der Medienkunst". Abgesehen von der grammatisch reichlich dubiosen Konstruktion, fällt ins Auge, daß hier eine ontologische Zweiteilung vorgenommen wird zwischen dem 'uns', der Besitzanzeige also, wenn auch nicht differenziert wird, ob die Eigentümer der Werke, das Museum als Ort, seine Macher oder gar alle zusammen, vereint mit dem allgemeinen Publikum, gemeint sind, und einer Medienkunst, die offenkundig über 'unsere Werke' hinausgeht, also unabhängig von unseren Perspektiven Bestand hat und einen erarbeiteten, bereits unter Beweis gestellten Überschuß über unsere Teilhabe daran beinhaltet. Dieses Residuum kann als historische Errungenschaft und evidente Vorleistung betrachtet werden. Damit hat man das Definitionsproblem erfolgreich delegiert, weil der Besitz von Etwas dieses Etwas als Existierendes und Bezeichnetes, unstrittig, voraussetzt. 'Die Medienkunst' differenziert sich von 'ihren' oder 'unseren' Werken, bildet ein Feld oder Dispositiv, das in den Werken sich äussert, in ihnen sich aber nicht erschöpft. Sie beinhaltet eine substantielle Definiertheit, die ihr eine ontologisch genügsame Kontur vor der Verzweigung in Werke sichert. Medienkunst generiert Werke, die Kunstwerke sind in erster Linie und sich dadurch auszeichnen, daß sie mit Medien arbeiten. Welche Medien gemeint sind, wird nicht weiter dargelegt. Kunst generiert aber immer nur durch Medien Werke - das ist immer so gewesen und auch gar nicht

anders denkbar. Damit hat 'Medienkunst' an etwas teil, was im Prozeß der Moderne sich eingestellt hat: Daß die Werke auf Kunst orientiert sind, die sie mitbezeichnen, wenn auch nicht erschöpfend, sodaß 'Kunst' über die Werke hinaus rätselhaft und geheimnisvoll, eben ein Wesen eigener Dignität bleibt. Die Werke inkorporieren über ihre konkrete Erscheinung hinaus konzeptuell also immer ein Doppeltes: Ihren Bezug auf Kunst und 'Kunst' selbst.

Eine weitere Angabe bleibt ohne historische Situierung ebenfalls richtungslos: Die Behauptung, daß die 'medialen' Kunstwerke die Bilder auf neue Weise in Bewegung gebracht hätten. Ein Gegensatz wird aufgebaut, den die Kinematographie durch eigene Dramaturgien und Montagen entwickelt, aber auch schon überwunden hat: Der Gegensatz zwischen den stillen, kontemplativen und ruhenden Bildern auf der einen Seite, den bewegten Bildern der Monitore und Projektionen auf der anderen Seite. "Ein neuer Bildbegriff in den Künsten, eine neue Form der Bildrezeption sind zur Geltung gelangt" - dies aber nur, weil spezifische Produktionsweisen von Bildern, die genau dieses ermöglicht haben - Kino und Film - aus der Kunst ausgegliedert worden sind über die Weigerung der Kunstgeschichte, sich mit plebejischen Dramaturgien und der immer schon existierenden Parallelität von 'hoher Kultur' und 'Subkultur' zu beschäftigen. Unübersehbar ist, daß in den Werken von Kunst durch Medien bisher externe Kontexte für multi-mediale und hybride Verschränkungen reaktualisiert und damit auch rehabilitiert werden. Das reicht vom technologischen Experiment aus den Naturwissenschaften über die Bewegtbild-Massenmedien bis zur Re-Integration der Television. Diese Hybridbildung und Multi-Medialität ist in der Tat einer der herausragenden und interessantesten Züge einer gegenwärtigen Kunst durch Medien. Diese von historischen Vorprägungen zu reinigen, macht nicht nur begrifflich keinen Sinn. Denn die Kunst durch Medien könnte gerade auf einer neuen Stufe die historisch entwickelten, sich stetig neuen Schnittstellen entlang verschiebenden Bewegtbild-Dispositive integrieren und damit zu neuen Formen und zugleich

zu einer Vertiefung der geschichtlichen Bezüge, zu einer eigentlichen Inter-Medialität der Bilderzeugung und- rezeption gelangen, die dann auch vom exklusiven Anspruch einer ontologisch veredelten Kunst mit guten Gründen und Gewinn entlastet werden könnte. Vom obsoleten, aber dennoch weiter akut virulenten Konflikt zwischen 'E'- und 'U'-Kulturen profitieren ja nicht nur Kommerz und Werbung, sondern auch eine Kunst, die mit der Behauptung des Unerschöpflichen persistent und reichlich trotzig im Feld des Gewöhnlichen und Banalen herumspielt. Ohne Zweifel ändern sich die Rezeptionsformen der Kunstwerke ebenso wie ihre Präsentationsformen. Weshalb das aber auch eine generelle Veränderung des Bildbegriffs beinhalten soll, ist ebenso uneinsichtig wie die Behauptung, daß sich die Wahrnehmung als solche ändern würde, deren physiologische und neuronale Schematismen doch als konstant über lange Zeiträume vorausgesetzt werden dürfen.

Das durch die neuen bewegten Bilder im Gegenzug auf meditativen Verharren festgelegten bisherigen oder 'alten' Bilder erlangen natürlich durch diese Entgegensetzung eine neue Würde, von der wiederum die sich vermeintlich drastisch und mit wildem Bewegungs-Gestus davon absetzenden Innovationen profitieren, die nämlich alleine über die Artikulation ihrer Unterschiedenheit zu einem Anderen und Alten nicht nur ihre Neuheit beglaubigt erhalten, sondern ihre wie selbstverständliche Zugehörigkeit zur 'Kunst'. Dann wiederum ist aber nicht einsichtig, weshalb doch mit einigem Aufwand 'Medienkunst' als etwas ganz Anderes - vielleicht gar jenseits der Kunst Liegendes - beschrieben werden soll, wenn doch der Mechanismus der Zugehörigkeitssicherung in der Kontinuität der bisherigen Kunstfunktionen besteht, der nun, als Variante oder Derivat, ein in technischen Geräten materialisierter neuer Teil hinzugefügt wird. Es handelt sich hier um eine meisterlich verdeckende Logik, deren Dynamik brisant, die aber nicht ganz einfach zu verstehen ist. Vordergründig geriert sich 'Medienkunst' nämlich nicht selten ikonoklastisch, destruktiv, versteht sich als endgültig aus der bisherigen Kunst ausbrechend, damit alle utopischen

Anstrengungen beerbend und nobilitierend. Hintergründig wundert - auch wieder, solange man nur diese Seite in Betracht zieht - die groß dimensionierte Auratisierung der alten Kunst, der ihr Funktionsfeld in keiner Weise mehr bestritten wird. Über diese Auratisierung - und man versteht, worum es geht, wenn man beide Seiten in ihrer Verschränktheit in Augenschein nimmt - wird die Aufwertung des Kunstcharakters des Neuen vollzogen - also nicht mehr über einen Kampf gegen ein Bisheriges im Namen des Fortschritts oder Eigentlichen, sondern durch eine Sektorisierung oder Einzonung der überlieferten Kunstwerke, die auf ihre kürzlich noch heftig umstrittene Funktion des Originären., Überdauernden, Auratischen eingeschworen werden.⁹ Die Begründung geschieht indirekt und drapiert sich in Toleranz: "Die stillen Bilder der traditionellen Künste - eine stärkere Wirkung der Ruhe. Ihre auratische Strahlkraft verliert nichts angesichts der Vehemenz elektronischer Bilderfülle.¹⁰ Im weiteren wird von 'Medientechnologien' geredet, ohne daß ausgeführt würde, worin denn die Differenz zwischen einer Kunst durch Medien und den gesamtgesellschaftlich prägenden Kommunikationsprozessen besteht. Ein generalisierter Medienbegriff, die schiere Tatsache einer Intermittenz, eines 'Dazwischen'¹¹ fortschreibend, das auf alle Seiten hin in unabzählbar vielfältigen Bezugnahmen einen unbegrenzten Regress auf beliebige Relationen verspricht, formuliert kaum mehr denn eine Naturtatsache, die weniger eine

⁹ Ganz ähnlich wie Hugo Boss die Guggenheim-Museen aufgekauft hat, nicht aus ökonomischen oder werbestrategischen Gründen, sondern schlicht, um 'Aura' und 'Authentizität' einzukaufen, die in der Folge natürlich innerbetrieblich operationalisiert worden sind - durch artifizuell hergestellte Kooperationsfelder und einen Austausch zwischen den Kuratoren, Museumsdirektoren und dem höheren Management der Firma. Das ist, in der Mitte der 90er Jahre, eine raffinierte Strategie geworden, die sich von der unter dem Deckmantel des 'Sponsoring' in den 80er Jahren grassierenden simplen Verrechnung der Wertehierarchien zwischen 'E'- und 'U'-Kultur doch markant unterscheidet.

¹⁰ Broschüre ZKM, a. a. O., S. Offen kompensatorisch argumentiert auch Norbert Bolz (Hrsg.), Das große stille Bild, München 1996. Daß ausgerechnet Bolz diese Qualitäten neu entdeckt und wie gewohnt elegant feiert, wundert nach dem bisher Erörterten nicht. Im Gegenteil: Es wäre irritierend, würde er das nicht tun.

anthropologische Eigentlichkeit als vielmehr die konstruktive Eigenheit einer zum Künstlichen gezwungenen Natur des Menschen, seine Verwiesenheit auf Artefakte und Artifizialität umschreibt. Nun sind grundsätzlich und grundlegend alle Zugänge zu 'Welt' medial vermittelt - durch Sinnesorgane, Sprache, Zeichen aller Art, Technologien und schließlich das, was im eigentlichen Sinne heute 'Medium' genannt wird, nämlich eine apparativ organisierte Logistik zur Gewinnung, Speicherung und Übertragung von Informationen, abzählbaren Signalzuständen. Bekanntlich haben in den letzten Jahren radikaler Konstruktivismus und Systemtheorie diesen Medienbegriff ebenso grosszügig wie unspezifisch ausgedehnt. Medium erscheint darin, unabhängig davon, in welchem Gebiet der Begriff zur Anwendung kommt, als Bedingung der Möglichkeit der formalen Organisation von Handlungen - dafür mag auch 'Erkenntnisse' oder 'Beobachtungen' stehen. Formen werden aus der Koppelung der Elemente gebildet, deren Summe in lose verbundener Weise das Medium ausmachen. Insistent wird darauf verwiesen, daß für solche Konkretisierung des Mediums zu Formen keinerlei Bezug auf eine 'eigentliche' Welt notwendig, ja, daß jede Bezugnahme auf eine eigentliche Realität selbstmissverständlich und überflüssig sei. Damit wiederholen radikaler Konstruktivismus und Systemtheorie eine Einsicht, die seit langem immer wieder gegen die epistemologische Auffassung von einer ontologischen Dignität des 'Realen' im Sinne eines existenziell vorliegenden 'Aussen' ins Spiel gebracht worden ist.¹² Die erfahrene Wirklichkeit, die ontologische Geltung eines Ausserhalb ist gerade das, was die Bezugnahme der medialen Vermittlung auf den Gegenstand ihrer - grammatikalischen - Subjektstelle feststellt. Umgekehrt: Die Subjektstelle als Gegenstand der Prädikation (genauer: Ort ihrer Einschreibung) oder als Objekt von Erfahrungen ermöglicht erst die mediale Bezugnahme von

¹¹ Vgl. André V. Heiz/ Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Zürich 1998

Zeichenketten auf einen Gegenstand, den sie bezeichnen, ermöglicht also die Differenz zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten. Es scheint sich um eine nur je subjektiv motivierte oder einfache nominalistische Neigung zu handeln, ob man diese Differenz im Hinblick auf ein totalisiertes 'Dazwischen', ein 'Medium' oder die Differenz von 'langue' und 'parole', von Struktur und Performanz artikuliert. Die extreme Fluchtlinie des radikalen Konstruktivismus mündet in eine Reformulierung aller menschlichen Erfahrungen als konstruierte. Er verläßt also niemals die Medio-Sphäre. Sein Motiv und seine provokative Größe bestehen weniger in einer epistemologischen Überlegenheit, als vielmehr in der Auszeichnung einer prinzipiell nicht relativierbaren individuellen Verantwortung für das jeweils als 'Wirklichkeit' und 'Welt' Geltende, durch die individuelle Sicht Konstruierte. Diesem Ethos wird Epistemologie untergeordnet.¹³ Dabei ist es gerade nicht die Epistemologie, die über den Wandel der Medien etwas aussagen könnte. Deren Dynamik liegt weder auf der Ebene der Bedeutungen noch der Erkenntnisse, sondern einzig auf derjenigen

¹² Zu Genealogie und Geltung des Motivs vgl. Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur - Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt 1981

¹³ Die Allianz zwischen einem übersteigerten Individualismus und einer epistemischen Verselbständigung des Medialisierten mündet natürlich in eine egozentrische Ethik, die von Dezisionismen nicht frei ist. Das bleibt eine paradoxe Figur des Konstruktivismus: Die Abweisung des 'eigentlich Realen' im Namen der Konstruktion des Individuellen verwirft zwar jede Spiegelfunktion und läßt traditionell nur die 'doxa' eines lebensweltlichen Sophismus gelten, also die situative Übereinkunft. Es führt aber offensichtlich dann kein Weg aus dem Kosmos der individuellen Viabilität, wenn die Verwerfung des Realen nicht kontrafaktisch möglich ist. Und genau das vermag der radikale Konstruktivismus nicht zu denken, weil seine Ethik das axiomatisch ausschließt. Einer der wesentlichen Agenten des Kontrafaktischen und historisch schwer belasteter Teilhaber an den Problemen der dezisionistischen Setzungen sind die Künste. In ihnen artikuliert sich das konstruktive Prinzip gewiß am offensichtlichsten. Ebenso offensichtlich ist allerdings, daß die Künste zur Anwaltschaft des Ethischen aus guten Gründen nicht taugen. Das poetische Prinzip der Konstruktion arbeitet meistens nicht mit Viabilität, sondern Deregulierung. Der radikale Konstruktivismus scheitert letztlich daran, ununterbrochen poetische Konstruktionen zu fordern, selber aber keine Poesie bewerkstelligen zu können - denn dann würde er Kunst und wäre nicht mehr Philosophie, was er offenkundig sein will. Er bleibt auf die Ontologie der Erfahrungen fixiert und verkennt die Poesie der Verwerfungen, die in der Falllinie des Konstruktiven unvermeidlich, aber auch Zeugen des Kontrafaktischen wären.

der Handlung, der Pragmatik des Gebrauchs also. ¹⁴ Das Argument der ontologischen Korrespondenz der Erfahrungen mit dem Realen, konstruktivistisch meist formuliert als 'Viabilität', d. h. Gangbarkeit der Deutung von Erfahrungen, pragmatische Machbarkeit der Erfahrungen, verallgemeinerbar in praktikabler Assimilation, beruht darauf, daß innerhalb der Medialisierungsprozesse der Gegenstand des Wirklichen als ein Objekt der Erfahrungen erscheint, das in nicht-willkürlicher Weise als 'wirklich' bezeichnet wird. Dieses Objekt ist aber von den Bedingungen der Möglichkeiten seines Existierens nicht zu trennen. Und diese sind, es ist evident, in keiner Weise nur diejenigen, die mein Vorstellungsvermögen eines 'Etwas' bestimmen. Davon abzusehen und einen direkten Zugriff auf ein nicht medial Vermitteltes, mit den rhetorischen Attributen des 'Eigentlichen' Ausgestattetes anzustreben oder zu behaupten, ist ein schlichtes mediales Selbstmissverständnis. Denn die Bezeichnung eines 'Etwas' und das, was darüber ausgesagt wird, sind nicht identisch. Es bleibt innerhalb der Medialisierung eine Differenz bestehen. Diese Differenz ist das, was, obzwar epistemisch formuliert, dennoch immer auch eine ontische Differenz ausmacht: Die beiden Bereiche, Ebenen und Bezüge der Existenzaussagen sind weder qualitativ noch quantitativ identisch. Entscheidend ist aber, daß die Einsicht in die Funktionsweise des Medialen, seine operationale Logik, seine prozessualen Verknüpfungsleistungen, nurmehr als Handlungen und nicht als epistemologische oder bedeutungstheoretische Argumente beschrieben werden können. Epistemologisch wird nämlich die Medialität aller Formen unseres Verstehens von 'Welt' nur dann zum Problem der Unzugänglichkeit des Wirklichen und, parallel dazu, der Irrealisierung seiner Bezeichnungen durch uns, wenn 'Realität' als ein externes 'Ausserhalb' verstanden wird. Dann wiederholen sich die im Zeichen des Nominalismus seit 2000 Jahren vorgebrachten Argumente der Eigentlichkeitskritik. Das

¹⁴ Vgl. Sybille Krämer (Hrsg.), Medien, Computer, Realität, Frankfurt 1998; insbesondere die

anthropologische, utopische und differenzielle Gezwungensein in die Fiktionalisierungen bedeutet nicht, daß der Unterschied des Fiktiven zum Realen nur zwischen der Welt der Artefakte und einer 'eigentlichen Welt' des Wirklichen getroffen wäre. Er bleibt vielmehr den medialen Bewegungen und Bezeichnungen selbst eingeschrieben. Und das gilt, ob man diese Intermittenz mit den Ausdrücken 'begrifflicher Rahmen', 'Dämon' oder 'Medium' bezeichnet, und zwar unverändert im Hinblick auf die spezifische Autonomie des Medialen. Dessen Ausdrücke, um dies nochmals zu verdeutlichen, sind nicht einfach Fiktionen oder bloß nominalistische Willkürlichkeiten, sondern Formulierungen der Differenz zwischen dem Ausdruck und dem durch ihn bezeichneten Inhalt. Da der Begriff der 'Realität' nur innerhalb der Praktiken der Bezeichnung und im Rahmen unserer sozialen Handlungswelt eine Bedeutung hat, kann man alle derartigen Bezeichnungen als mediale Praktiken beschreiben und an der Unterscheidung von medialisiertem Objekt und existenziellen Bedingungen der Möglichkeiten seines Gegebenseins nochmals im Hinblick auf ihre meta-theoretische Reflektion unterscheiden. Es ist diesbezüglich kein Zufall, daß gerade die philosophische Phänomenologie von Edmund Husserl bis Gaston Bachelard und Maurice Merleau-Ponty, die sich doch der Einklammerung der Supplemente zwecks eidetischer Reduktion auf ein je 'unverstelltes Eigentliches' verschrieben hat, parallel zum Fortschreiten der Reduktionen immer mehr Metaphorisierungen am Objekt selbst vorgenommen, seine Valenz also von diesem entfernt und auf die sprachliche Bezeichnungen übertragen hat. Die Ontologie verschwindet dabei immer im Vollzug der Metaphorisierungen. Mediale Vermitteltheit ist ein Grundtatbestand aller Bezugnahmen auf 'Welt'. Gerade durch die Vermitteltheit der Zugangsweisen aber ist - im Gegensatz zu vielen anderslautenden Schlußfolgerungen - sichergestellt, daß auf eine von diesen unterschiedene und unabhängige Welt Bezug genommen wird. Daß

Beiträge von Welsch, S. 169 ff, Waldenfels, S. 213 ff, Seel, S. 244 ff.

Medien Welt zugänglich machen und konstruieren, gelingt nur, indem und so weit in ihrem Vorgehen das Reale der Welt zu einem 'Widerpart' wird, zum Gegenstück und Gegenspieler. Die unbezweifelbaren Revolutionierungen, die durch Medien an der Lebenswelt vorgenommen werden, sind in erster Linie nicht erkenntnistheoretisch folgenreiche Umwälzungen. Die Materialität der Zeichen und die Dynamik der Medien entziehen sich, trotz anderslautenden Hypothesen ¹⁵, nicht den Festschreibungen von Intentionen und gesellschaftlichen Konventionen. Indem durch Medialisierungen auf 'Welt' Bezug genommen und diese von den Bezeichnungen unterschieden wird, spielt die Materialität und Rhetorik der jeweiligen Medio-Sphäre eine entscheidende Rolle bezüglich Realisierung und Konstruktion des Wirklichkeitsbegriffs. Für die Kunst gelten andere Intentionen, Medialisierungen und Aussagen als für andere Medien. Die Konstruktion von Geltungsbereichen ist immer auch die Spurensicherung der wesentlichen im Unterschied zu unwesentlichen Bezugnahmen auf diese. Insofern Kunst als eine Sphäre von Aussagen verstanden wird, spielt die Medialität zwar eine Rolle für die Einrichtung von Zeichenketten, aber nicht für die Bildung von Aussagen. Es wundert deshalb nicht, daß die Neuheit von Medien zum "Gestus der anmaßenden Behauptung" ¹⁶ verführt. Das gilt für Theorie-Design und Kunst in besonderem Maße, weil sie wechselweise nutzbare Substitutionsfiguren für vermeintlich neue 'Ästhetiken' abgeben. Wenn anhand der 'Netzkunst' - ein Hilfsbegriff, der keinerlei phänomenale Eigenheiten mehr hat, sondern nur das bezeichnet, was Künstler kraft ihres Selbstentwurfs als Künstler im Netz tun ¹⁷, also sich in der Adressierung einer Partikularität erschöpft - in einem starken Maß auf

¹⁵ Vgl. als Übersicht und Argumentation bei Sybille Krämer, ebda., S. 20 f, 89 ff.

¹⁶ Isabelle Graw, Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst, in: Texte zur Kunst, Heft 32, Köln, Dezember 1998, S. 23.

¹⁷ Kunst kann hier strikte definiert werden als eine partikulare Nutzergruppe oder ein Verbundsystem von Berufsgruppen im Netz. *Im* Netz herrscht Allgemeingültigkeit und

Medialität abgehoben wird, so kann das auch als ein Reflex auf systembedingte Zwänge gewertet werden, die viel zu wenig Beachtung finden. Die Suche nach dem Medium der Kunst im Medium des Netzes verdeckt die Tatsache, daß die Fixierung auf das Medium weniger den Chancen der Weltsynchrongesellschaft und ihrer Erwartung einer ästhetischen Befreiung der Kommunikation durch Kunst als der meist vehement dissimulierten Tatsache geschuldet ist, daß 'Netzkunst' nicht nur Teil des Netzes, sondern vollständig von diesem determiniert ist. Daß bei 'Medienkunst' - 'Netzkunst' ist ein Derviat davon, das auf bestimmte Apparate verweist - Kunst nicht über Kunst, sondern über Medialität bestimmt wird, ist ein Reflex auf die vermutete Ortlosigkeit der Kunst, über die eben Technologie anstelle fehlender Argumente hinweghelfen soll. Man kann das, gutwillig, auch positiver formulieren, sofern man Kunst als einen Agenten der Umwandlung des Lebens oder Platzhalter von sonst nicht artikulierten Subtexten anerkennt. Dann nämlich artikuliert sich eine Intention, die ursprünglich nicht technologie- oder medienspezifisch ist, in einer Weise, die das jeweils intendierte Medium tatsächlich unter wechselnden Gesichtspunkten zu sehen vermag. Dazu bedarf es aber der Aneignung spezifischer Kompetenz, die die gesetzten informatischen und technischen Abhängigkeiten zu durchbrechen oder zu verschieben in der Lage ist. Man hat das im Vergleich der alten mit neuen Instrumenten auf folgenden Punkt gebracht: "Zwar müssen Künstler eigentlich immer mit Vorgaben umgehen, seien es nun materielle (Farbangebot der Hersteller, Fotolabor) oder institutionelle (Galerist/ Kurator), aber könnte es nicht sein, daß die Arbeit mit Software den Handlungsspielraum des Künstlers stärker einschränkt als beispielsweise die lieferbaren Farben oder die standardisierten Größen der Pinsel?"¹⁸ Diese Überlegung ist leicht nachvollziehbar, dennoch am

Einförmigkeit. Nur *für* diese Gruppe und *aus* ihrer Sicht stellen sich bestimmte Probleme, weshalb diese Einförmigkeit nicht genügt.

¹⁸ Isabelle Graw, Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst, a. a O. S. 23

entscheidenden Punkt nicht genau oder radikal genug, unterstellt sie doch jeweils ausschließlich abgeleitete Abhängigkeiten, wo doch nur die alten Gerätschaften nicht alle Praktiken von Kunst determinieren, die durch sie beispielhaft geformt werden. Man kann ohne weiteres und jederzeit beliebig viele Alternativen erfinden, was beim Computer in einer ad-hoc-Weise nicht mehr gilt.¹⁹ Der Computer indiziert nicht beispielhaft ein Feld, in dem er oder für das er eine Variante darstellt, sondern er erschöpft das Feld, das er durch sich, und zwar ausschließlich durch sich, möglich macht. Das betrifft natürlich nicht die Möglichkeit, überhaupt, in irgendeiner Weise, Kunst zu fabrizieren. Aber dieses Argument soll ja für 'Medienkunst' oder 'Netzkunst' gerade nicht gelten, da das, was Kunst daran, dabei oder dafür ist, sich nicht aus einem medienübergreifenden Modell von Kunst, sondern aus den Eigenheiten medialer Technologien, Apparate oder Gerätschaften ableitet, gewissermaßen als output der im Geiste der Kunst genutzten Technologien. Digitale Technologien sind aber teuer, hierarchisch organisiert und inkorporieren äusserst selektiv zugängliche Systemarchitekturen. Ihr Nutzen für alle ist gewiß - vorläufig noch - der Möglichkeit vergleichbar, daß jeder alle erdenklichen Materialien für das alte, 'analoge' Herstellen von Bildern kaufen kann, ohne sich in den Geheimnissen ihrer Fabrikation auskennen zu müssen.²⁰ Gerade diese Abhängigkeit wird heute kaschiert durch eine die Euphorie des Technischen

¹⁹ Es braucht natürlich eine gleichermassen hochentwickelte Kompetenz, Farbpigmente, Kalkgründe für Fresken oder Programme, also Hard- und Software, für Computer selber herzustellen. Ein nicht technisch versierter Künstler kann aber in der alten Mediosphäre jederzeit irgendeine Art Bild herstellen. Gegenüber dem Computer kann er schlicht gar nichts mehr bewerkstelligen. Er kommt nicht in die Technologie 'hinein'. Das ist keine graduelle Frage, sondern ein 'Überhaupt'.

²⁰ Das gilt auch für ganze Generationen hochgerühmter Künstler, deren Kenntnissen sich offenbar die kurzlebigen Eigenheiten von Dispersions- oder Acrylfarbe restlos entzogen haben. Mindestens kommt man auf diese nicht so leicht auf Anderes hin konzeptualisierbare Vermutung, wenn man mit entsprechenden, überaus schnell alternden Bildruinen konfrontiert ist, deren Ästhetik nun wahrlich nicht vermuten läßt, daß sie auf solche Halbwertszeiten hin angelegt worden sind. Der dem Ephemeren zugewandte Geist der Moderne kapriziert sich

anheizende Unterstellung, die virtuellen Realitäten der digitalen Kommunikationsinstrumente als Halbfabrikate oder, noch besser, Rohstoffe für eine sie formende ästhetische oder künstlerische Intervention behandeln zu können. Dabei übersieht die Kunst grosszügig, daß es ihrer dazu gar nicht bedarf. Auch das hat mit den Eigenheiten der Technologie zu tun: Indem 'Netzkunst' - und dies viel stärker als eine noch auf traditionelle museale Orte bedachte 'Medienkunst' - mittels deregulierender und aktionistischer Rhetorik aus dem schönen Gärtchen der wirkungslos isolierten Kunst ausbrechen und jede Autonomie der Künste zugunsten gesellschaftlicher Geltung zurückweisen will, zieht sie den sie erst als Kunst ermöglichenden Unterschied generell ein. Denn Netzkunst operiert mit einem Medium, das die verbindlichen Kontexte nicht ihrer Disposition überläßt, sondern stetig und bestimmend mitliefert. Damit "wird eine entscheidende Leistung von Kunst aufgegeben: ihre doppelte Markierung durch künstlerische Autonomie und gesellschaftliche Verfaßtheit."²¹ Gerade die neueste, die 'Netzkunst' erweist sich als eine weitere Figur in der altvertrauten Kette der Avantgarde-Rhetorik, die mittels Überbietungen ihren Erfolg als Selbstaufhebung durchspielt.²² Indem sie freiwillig darauf verzichtet zu anerkennen, was sie als Kunst möglich macht, folgt sie den alten Geboten und Verlockungen der Avantgarde: Kunst als Entfremdung und Beschränkung zu setzen, um gegen die Besonderungen des Ästhetischen die Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Lebenspraxis umso heftiger propagieren zu können.²³

doch meist auf die ideelle Ebene und wohnt nicht gleicherweise der Materialität des Bildes inne.

²¹ Isabelle Graw, Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst, a. a. O. S. 29.

²² Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Dialektik der Provokation und Antiquiertheit der Avantgarde, in: Karin Wilhelm (Hrsg.), Kunst als Revolte

²³ Vgl. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde

In einem Interview äusserte sich Heinrich Klotz vor der Eröffnung des ZKM ²⁴ zum 'Medienmuseum', das unterschieden ist vom 'Museum für neue Kunst': "Das läuft vor allem über den Bereich der interaktiven Kunst und Medien. Wir glauben, daß der Charakter der Kunst sich fundamental ändert, weil wir es nicht mehr allein mit stillen Bildern zu tun haben, sondern mit bewegten Bildern. Und innerhalb dieses Bereiches der bewegten Bilder gibt es Eingriffsmöglichkeiten des Publikums, sprich des Betrachters. Der wird aus seiner Passivrolle herausgenommen und gestaltet das Kunstwerk mit. Er macht es." Die Vorstellung, daß der Betrachter das Kunstwerk macht, erscheint nicht nur als groteskes Plädoyer für beliebigen Dilettantismus, sondern propagiert jene Instanz von Kunstfeindlichkeit, die zementiert ist in der selbstverordneten Einsamkeit der Avantgardekunst. Gerade die abgewertete Idee des Werks und die Aufwertung der ephemeren Anverwandlungen, die sich egalitär in die Signatur von 'Werk' einschreiben, um dessen Anspruch mit dem Verweis auf dessen prinzipiellen Autoritarismus auszulöschen, lebt von den Selbstüberschreitungen der Kunst in die Kontexte von 'Leben', die man einer einseitigen Idee der Moderne nachträglich unterschiebt. Als ob die Moderne nur an den transgressiven Utopismen und nicht an der formalen Strenge des reinen Werks interessiert gewesen wäre. Zu schweigen von den ornamentalen Implikationen eines freigesetzten, im Schwung der klingenden Linien sich verwirklichenden Systems hieroglyphischer Werte, die man, obzwar individuell, aber dennoch immer als Entbergung des Weltgeheimnisses, als Artikulation der Chiffren der Daseinsdeutung empfunden hat, mithin als Referenzen auf ein Dargestelltes, das nur durch das Werk und nicht den Gestus der Empfindungen auf Seiten der Betrachtung sich formt. ²⁵ Daß die Hermetik des Werks, die eine unverbrüchliche Konstante zwischen frühneuzeitlicher und klassisch moderner

²⁴ Kölner Stadtanzeiger, Oktober 1998

²⁵ Vgl. Kat. L'envers du Décor', Villeneuve-d'Ascq, 1998; Markus Brüderlin, in: Kunstforum International; Kat. Magie und Moderne

Kunst, später auch der 'Avantgarden' darstellt, verlassen wird zugunsten einer Transformation von Kunst in Ästhetik, in sensualistische Wahrnehmung und momentane Praktik des freien Spiels von Rezipienten-Phantasien schlechthin, ist schon bemerkenswert, wenn diese Transformation auf eine Kritik des Kunstwerks bezogen wird. Erst recht aber, wenn mit Verweis auf 'neue Medien' so getan wird, als ob ein selbstverständliches, evidentes, unbestrittenes, lange verfolgtes Anliegen nun technisch realisierbar geworden wäre, das direkt dem Kraftzentrum des radikalen Kunstwerks entspränge, weshalb erst und ausgezeichnet 'Medienkunst' die Realisierung dieser lange gesuchten, dem 'Älteren aber nicht zugänglichen Versprechen oder Erwartungen ermöglicht. Diese Argumentation rechtfertigt den Kunstanspruch der 'Medienkunst' gerade in der Negation der Kunst durch eine allgemeine 'Aisthesis' und das unzensierte beliebige Spiel der Betrachter an Werkarrangements, die vermeintlich auf keinerlei Vorgaben von Seiten der Künstler, sondern nur auf den logistisch inkorporierten medialen Bedingungen der Apparate beruhe. Das sind Romantizismen, die sich bruchlos in eine lange und ausgesprochen medienunspezifische Ideengeschichte der Kunstwerkfeindlichkeit und des Verdachts einschreiben, die Wertung der Kunst negiere das Lebendige, das deshalb im Namen gerade von entfesselter Vitalität den toten Allegoresen, den Fetischismen und Verdinglichungen der Kunst zu entreissen sei. Die Abspaltung der Kunst von ihren Werken ist zwar unbestreitbar ein Resultat der radikalen Moderne.²⁶ Diese ist aber nie so weit gegangen zu behaupten, daß, was noch Werk sein kann, einzig von der singulären Willkür oder der schieren Idiosynkrasie der Rezipienten abhängt. Ihr Interesse an der Abspaltung bezog sich auf eine konzeptuelle Modellierung der Institutionen, Diskurse und des Systems von Kunst, das nicht mit dem Kunstwerk zusammenfällt. Sie hat aber

²⁶ Vgl. Hans Ulrich Reck, Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis/ Toni Stooss (Hrsg): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und

nicht das Kunstsystem per se und unbedingt gegen die Kunstwerke ausgespielt oder deren historisch erfahrene Unmöglichkeit zur uneingeschränkten Berechtigung überhöht, die Sphäre der Werke als obsolet zu denunzieren. Vielmehr mußte aus ihrer Sicht die Unmöglichkeit des Werks als Idee der Kunst in dieser selbst ausgehalten werden, bedurfte also immer der Vergegenständlichung, die zu neuen Ausdrucksformen, Montagen und Fragmentierungen führte.²⁷ Ihre Idee war demnach zwar durchaus, daß sich der Prozess der Kunst jenseits der Werke bearbeiten lasse, daß aber seine Regulierung weiter von den Vorgaben der Künstler abhängen und diese nicht immateriell existierten, sondern der Ins-Werk-Setzung bedürften, ohne daß die Konzeption des Werks abgeschlossen und festgelegt, seine Variabilität abschließend abgezählt und durchgespielt wäre. Die Revokation der modernen Anti-Kunst im Argument von Klotz funktioniert aber ganz anders als diese komplexe Überlegung. In seiner Behauptung verwandelt - mehr oder weniger deutlich ausgesprochen - dieser Rückgriff auf die Moderne durch neue Medien die soziale Funktionalität des Kunsterlebens in einen output der Apparate und rechtfertigt Kunst nurmehr als ästhetisches Spiel, das sich sektoriell nicht mehr begrenzen lasse. Damit verliert Kunst ihre Rechtfertigung und wird zu einer Praktik neben anderen. Man kann diese Position selbstverständlich vertreten und auch einigen Gewinn davon erwarten, wenn man die Nivellierung der Code-Hierarchien durchhält und die Vertikalität umwertet in eine horizontale Struktur der Verfransung und Verkoppelung heterogener Elemente. Bemerkenswert bleibt aber, daß in Argumentationen wie diesen von Heinrich Klotz ja nicht das Plädoyer vorherrscht, Kunst im Mitspieltheater einer allgemeinen kreativen

Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien/ Frankfurter Kunstverein, Stuttgart, 1993

²⁷ Vgl. Hans Ulrich Reck, System und Fragment; ders. Zugeschriebene Wirklichkeit, Kap.; ders. Vom Recht auf Gemeinheit

Volkshochschule ²⁸ aufgehen oder als vom Rummelplatz-Vergnügen ununterscheidbare Verlustierung erscheinen zu lassen, sondern, umgekehrt, ihren Charakter als experimentelle Utopie des Imaginationsspiels der, wie Schiller früher sagte, 'schönen Seele' überhaupt erst in Gang gebracht zu sehen. Das aber unterschätzt und überfordert, verachtet und sakralisiert Kunst gleicherweise. Man wird also die Idee eines solchen Museums, in welchem der Betrachter die Kunst 'macht', als eine Residualverwertung der gescheiterten Kunst-Utopien des 20. Jahrhunderts betrachten müssen, die ihre durch eine rasante gesellschaftliche Entwicklung bedingte Unfähigkeit, mit der Entwicklung Schritt zu halten, durch Selbstüberschreitungen kaschiert. Sachlich bleibt unabweisbar, daß solche sich von sich selber dispensierende Kunst nichts anderes zu Tage fördert als die Regularien und Mechaniken der von ihr verwendeten technischen Apparate. Was immer das zu bewirken vermag, es sichert in keiner Weise eine Einsicht, weshalb Kunst sich so verhält und was sie dazu berechtigen könnte, diese Mechaniken zur Darstellung zu bringen - es sei denn, sie würde ganz andere, viel weitergehende Kompetenzen im Umgang mit der Technik-Maschine entwickeln. Aber dazu dürfte sie nicht allein auf der gesellschaftlichen Funktionalität bestehen, sondern müßte sich wieder eine Autonomie erschließen, die auf dem Stand der Dinge sich bewegt und gleichwertige Allianzen zu den Apparaten in ihrem Namen, eben als 'Kunst',

²⁸ Das klingt abschätziger, als es gemeint ist. Man kann die zu Beginn der 70er Jahre kulminierende Öffnung diverser Kunsthallen natürlich auch als Experiment zur Selbstbeobachtung von Wahrnehmungskonfigurationen und als Explikation ästhetischer Wertigkeiten im Umgang mit Kunst, als eine Selbst-Theatralisierung der Rezipientenrolle verstehen. Die populistische Oberfläche hat den Ernst dieser Bemühungen aber doch ziemlich fahrlässig verdeckt und sich nachhaltig nur in die Geschichte der Kunstwerksfeindlichkeit und eine vitalistische Transformation der Unterscheidung von Kunst und Anti-Kunst in das Plädoyer der Sinne eingeschrieben, die von heute aus wenig mehr darstellen als eine Begleitmusik zur Gesellschaft des Spektakels und einen narzisstischen Hedonismus, der an vielerlei Fronten seine Berechtigung aus einer formalen Egalität als Empfindung eines individuell privilegierten Zugangs zu 'Welt' bezieht und natürlich in der Sphäre von Werbung und Life-Styling-Konsum besser bedient wird als auf der Müllhalde der Kunst. Vgl. zur Theoriebildung im Spiegel der damaligen Zeit: Peter F. Althaus, Das Museum - die offene Stadt; Handbuch ästhetische Erziehung u. a.

herstellbar macht. Das 'Tun des Betrachters als Künstler' verwandelt Kunst in einen Event. Damit wechselt aber das Bezugssystem in eine Richtung, die der Kunst mit guten Gründen im Rahmen der Gesellschaft des Spektakels keinen autonomen Raum mehr läßt. Es sieht nämlich nur auf den ersten Blick so aus, als ob die Aufwertung des Betrachters sich durch die Liquidierung der Autorschaft des Künstlers begründen liesse. In Tat und Wahrheit handelt es sich um verschiedene Dimensionen und selbstverständlich bleibt, solange wir überhaupt noch in einem ernsthaften Sinne von Kunst reden, die Autorschaft des Künstlers eine Bedingung für jede Emanzipation des Betrachters von der Passivität einer hermeneutischen Interpretation, die unter Ausschluß körperlicher Erfahrungen auf den Primat kognitiver Schematisierungen drängt. Von einem solchen Diskurs kann der Betrachter sich nur durch künstlerische Vorgaben befreien.²⁹ Das befreit ihn aber offenkundig gerade nicht von allen oder beliebigen, sondern nur bestimmten Vorgaben der Künstler, welche Befreiung ihrerseits auf künstlerischen Vorhaben beruht. Damit verschiebt sich die Autorität nur auf eine nächsthöhere und deshalb auf der tieferen Stufe unsichtbar bleibende Ebene. Ich mag mich so lange an der Unsichtbarkeit dieser Autorität begeistern: Wirklich verschwunden ist sie nur aus meinem Wahrnehmungshorizont. Es ist also sinnvoll, die Autorität der Künstler grundsätzlich von den Dynamiken der Autorschaft her zu denken. Als Betrachter bin ich ja nicht nur Werken konfrontiert, die mich inszenieren oder

²⁹ Es sei denn, das hier Verhandelte bliebe ihm gleichgültig oder sei ihm ohnehin fremd. Dann erübrigte sich allerdings auch jede Argumentation. Es ginge dann um eben etwas Anderes. Kunstferne ist gewiß eine Lebensform unter anderen und nicht durch externe Perspektiven zu bewerten. Das gilt allerdings auch in umgekehrter Richtung. Weshalb also derzeit emphatisch bis delirierend jeder halbwegs motivierte Betrachter vom Furor einer von Autorschaft befreiten Kunst bewegt werden soll, bleibt mir auf einer sachlichen Ebene vollkommen unverständlich. Ökonomisch und sozial, bezüglich des Nachschubs an Geld und der Kanalisierung von Prestige und Aufmerksamkeit mag die Sache wieder anders aussehen. Man muß aber irgendwann sich der ohnehin naheliegenden Überlegung stellen, was es denn bedeutet, daß sich um das Gravitationszentrum 'Kunst' so viele - und ich rede hier nicht vom ZKM, allenfalls bestimmter auch seiner Adressatenkreise - Interessen gruppieren, die damit nicht wirklich etwas am Hut haben können.

zu deren Inszenierung gehört, daß ich meine, sie beliebig in Szene setzen zu können. Ich bleibe weiterhin angewiesen auf die Autorschaft, die Figur des Anderen, die Inkorporation all dessen, was gerade ich derzeit nicht in Szene zu setzen vermag. Exakt das ist, was mich interessiert, weil es meinen Horizont überschreitet. Die Figur des Anderen in dieser Überschreitung als Medium für poetische Innovation zu setzen, heißt nichts anderes, als Autorschaft als bedingende Vorgabe von Kunst überhaupt anzuerkennen. Das ist eine strukturelle Bedingung, die durch keine Situation zur Disposition gestellt werden kann - es sei denn, mein Plädoyer für den Betrachter als Künstler rechtfertige über einen begründbaren Hass auf Kunst deren Zurückweisung insgesamt. Dann bliebe allerdings die Bemühung um eine Kunst paradox, die doch nur Vorgabe für ihre Erledigung ist. Ich könnte dann diese Sphäre gleich verlassen und müßte mich gar nicht mehr mit meinen Ressentiments oder der Unterscheidung zwischen diesen und den hermetischen Verstiegenheiten von Kunstwerken beschäftigen. Die Verwirklichung des Werks auf der Seite des Betrachters kann ja nichts anders sein als die Entfernung von der Kunst und ihre Dekretierung als indifferent und vergessenswert.

Die einzige fortgeschrittene Haltung des Rezipienten ist eine durch zahlreiche Trainingsetappen der Avantgarden hindurch entwickelte Bereitschaft, sich zum projektiven Medium des Kunstwerks und der Vorhaben des Künstlers machen zu lassen, wozu natürlich auch entwickeltere Formen der Beteiligung an der Komposition von Werkteilen gehören können. Wenn auf mich als Betrachter Dinge projiziert werden dergestalt, daß ich durch ein Handeln in eine Choreographie eingebunden bin, dann handle ich aktiv kraft der Tatsache, daß ich meinerseits mediatisiert werde. In der Auffassung von Heinrich Klotz ³⁰

³⁰ Ich betreibe hier keinen rhetorischen Mißbrauch, indem ich Interview-Äusserungen so ernst nehme wie wissenschaftliche Äusserungen. Gerade das scheint mir ja ein Kennzeichen bedeutender Unternehmungen, daß die Schnittstellen zur Öffentlichkeit und die entsprechende Rhetorik der Übertreibung nicht ein Dekor oder blosse Accessoires entstehen lassen, sondern die Kernideen radikalisieren, die ich nun in umgekehrter Richtung, in den

scheint es mir aber so zu sein, daß unterstellt wird, daß nur ich als Betrachter das Kunstwerk mediatisiere, nämlich von seinen abstrakten Dispositionen ablöse und im Konkreten realisiere. Der 'passive Betrachter' wird so stark überzeichnet, daß die Dynamik der Kunstentwicklung gar nicht mehr auf der Seite der Künstler gedacht werden kann. Und zugleich erscheint der 'passive Betrachter' als eine historisch gesicherte Grösse - als ob ausgerechnet die Entwicklung der Kunstkonzepte seit der Romantik entlang einer solchen Figur der Passivierung geschrieben werden könnte, die man sich linear und in stetiger Selbst-Vervollkommnung denken soll. Was Joseph Beuys noch appellativ und tentativ meinte - 'jeder Mensch ist ein Künstler' bedeutete gerade nicht, daß jeder Kunstwerke herstellen solle, sondern daß jeder das, was er tut, in seinem Beruf und ausserhalb, so zu betrachten beginnt, daß es mit der Idee der Kunst, die natürlich die der 'Sozialplastik' von Beuys ist, als vereinbar gedacht werden kann ³¹ -, das wird nun normativ zur Garantie einer Schwellenbeschreibung erhoben, die sich in den technischen Medien inkorporiere. Die regulative

tatsächlich vorgelegten Formulierungen, als Anzeichen für eine auch theoretisch konsistente Haltung ansehe. Würde Klotz, auch wenn an anderer Stelle und in einem systematischeren Zusammenhang andere Aspekte auftauchen, Relativierungen und Ergänzungen vorgenommen würden und dergleichen mehr, nicht im Kern so emphatisch denken, wie er sich hier äussert, dann würde das ganze Unternehmen des ZKM mit den beigegliederten Museen nicht diesen, sondern allenfalls einen anderen Sinn machen. Es ist aber mit und seit der Eröffnung unübersehbar, daß das ZKM - und damit nicht nur Heinrich Klotz, sondern natürlich unter anderen auch Hans-Peter Schwarz und Jeffrey Shaw - genau so zu funktionieren begonnen hat, wie es sich in den radikalsten und reduktivsten Thesen und Absichtsaussagen des hier kommentierten Statements ausdrückt.

³¹ Es gibt natürlich auch stärkere Lesarten, die sich graduell bis qualitativ von dieser Deutung unterscheiden. Ich denke, daß, selbst unter Anerkennung des Beuysschen Absehens von den traditionell vorgestellten Kunstwerken, folgende, ebenfalls begründbare Auslegung bereits den kritischen Punkt einer affirmativen und vehementen Entwertung der Kunst grundsätzlich überschreitet: "Jeder soll seine Tätigkeit so konzipieren, daß sie als Kunst verstanden werden kann." Die oben vorgeschlagene Maxime würde sich mit kunstanalogen qualitativen Wirkungen begnügen, für die Kunst gerade nicht mehr explizit in Betracht gezogen oder als Referenzsystem artikuliert werden muß. Die zweite Maxime besteht auf der explikativen Wahrnehmung von 'Kunst' als des Kategoriensystems zur Validierung der unter ihr hergestellten oder betrachteten Phänomene. Von da bis zur Vergegenständlichung der Handlungen in Werken ist zwar noch ein grosser Schritt zu tun, aber die Richtung daraufhin ist schon entschieden eingeschlagen.

Wendung wird eingezogen und der Appell konstitutiv und apodiktisch, bedingend und unbedingt zugleich. Das vollzieht wiederum die schon skizzierte Wendung zur paradoxen Verachtung der Kunst unter dem Deckmantel ihrer Verehrung. Es gibt keinen grösseren Haß auf die Kunst als durch eine Aussage wie 'jeder ist ein Künstler' oder 'alles ist Kunst' ausgedrückt wird. Kunst arbeitet sich an der Differenz ab, als die sie sich auch artikuliert: An der Differenz zwischen dem Herausbildeten und dem, was nicht erwirkt oder hergestellt werden kann. Das ist der innerhalb der Kunst vorliegende Gegensatz, der sich als Bedingung der Kunst nach aussen in der Unterscheidung von Kunst und Kontext so äussert, daß das Widerstandspotential der Realität Bedingung der Möglichkeit bleibt, durch Unterschiedenheit etwas über 'Wirklichkeit' Hinausweisendes zu formulieren. Kunst muß sich nicht dem Realen oder dem Phantasma verschreiben, aber die Erfahrung, nicht über etwas verfügen zu können, was ja auch eine Umschreibung des Schimärischen ist, bleibt eine ihrer wesentlichsten Existenzbedingungen. Schließlich wird ja vor allem - mittels konzeptueller Vorgaben - auf die Meinung der Betrachter eingewirkt, daß sie diejenigen seien, welche die Kunst machen würden, was entweder die Position einer ästhetischen Erziehung und Didaktik der 70er Jahre wiedergibt oder eben die noch nicht sichtbar gewordenen Vorgaben einer Experimentmodellierung durch eine aktuelle Kunst, die mit Technologien arbeitet, welche die Umwälzung der Kunst zu schmerzhaften Eingeständnissen ihrer Inkompetenz zwängen, wenn man dies nicht auf die Kunst als solche, negativ, abwälzen oder, positiv, der Befreiung des Betrachters aufbürden könnte. Die Transformation der Kunst durch Medien im Hinblick auf eine Problematisierung der bisherigen Begrifflichkeit hat demnach innerhalb der Kunst, also aus der Optik der Produzenten, vor allem einen plausiblen Grund: Daß nämlich die Arbeit an einer Kunst durch Medien zu komplex geworden und durch keinen Einzelnen mehr zu beherrschen ist. Die neue Sachlage wird nicht wirklich durch eine andere Wirkung auf Kunstbetrachtung erreicht und auch nicht dadurch, daß neue

Technologien das Medium der 'Kunst' bestimmen. Es wäre irreführend, mindestens mißverständlich, den medialen Charakter der bildenden Künste an diesen Aspekten festzumachen. Solange wir beanspruchen, daß 'etwas' 'Kunst' ist, solange dekretieren wir Qualitäten, die nicht davon abhängen, ob etwas mit dem Bleistift oder dem Computer produziert worden ist. Allerdings ist die umgekehrte Frage eine wesentliche, die mit den notwendigen Differenzierungsansprüchen abzuwägen ist, welche Dimensionierungen und strategischen Modelle vom Einsatz welcher Technologien abhängen, sodaß Kunst von einem Repräsentationszusammenhang zu einem Handlungsmodell wird, sich Denotate und Referenzen zu Figuren und Praktiken wandeln. Das WIE ist natürlich ganz entscheidend von der Materialität des Medialen und den damit verbundenen Differenzbedingungen bestimmt. Das OB allerdings und erst recht ein DASS sind davon gänzlich unberührt. Man kann also nicht die Medien selber sprechen lassen, um herauszufinden, ob sie Kunst produzieren, sondern ist nach wie vor gehalten, sich der Mühe zu unterziehen, ein Spektrum, eine Matrix oder eine Semantik von 'Kunst' zu erarbeiten, die sich durch den Gebrauch der Medien differenzieren, ihren Anspruch, Kunst zu sein aber nicht deren Variabilität überlassen, sondern umgekehrt, im Licht einer sich entwerfenden Handlungsweise den Gebrauch der Medien auf künstlerische Absichten beziehen. Das kann im Grenzfall auch heißen, daß Kunst gar keinen Anspruch auf eine autonome oder spezifische Handhabung von Medien mehr erhebt, dies weder leisten kann noch tun will, weil sie weiß, daß der mediale Gebrauch sich sinnvollerweise von ihren Intentionen abkoppelt und in einem Jenseits ihrer Eingriffsmöglichkeiten oder -wünsche abspielt. Ein solches Jenseits könnte nicht nur das Internet sein, sondern auch jede Massenkommunikationstechnologie, die unter Information Signalübertragung, unter Freiheit angestrengte Selbstbeschäftigung, in das Mediensystem eingebundene Zeit-Ökonomie, erzwungene Selbstinszenierung als 'Subjekt' und Aleatorik der privaten, jedoch öffentlich als kulturfähig zu demonstrierenden

Neigungen versteht. Der Medienbegriff der Kunst ist ein anderer als die Unterscheidung von Produktionstechnologien, auch wenn das, was Kunst im einzelnen leisten kann, davon genau so spezifisch abhängt, wie die Tatsache, wie sie gefertigt ist, in welchen Praktiken sie sich ergeht und zu welchen Zwecken sie dies tut. Der grundsätzliche Tatbestand von Kunsthaftigkeit oder Medialität liegt aber den Phänomenen prinzipiell zugrunde. Sie werden erst aus diesem Fokus heraus sichtbar, wohingegen keine Kategorisierung der Phänomenalität eines Phänomens im Hinblick auf seine theoretische Valenz entspringt, im Unterschied zu seiner Bedeutung als Gestalt und damit Zeichenkette von Symptombildungen - hier folgen wir der bisher nicht widerlegten Theorie Karl R. Poppers von der Scheinwerferfunktion des theoretischen Bewußtseins ³².

Fazit: Kunst ist zugleich in allen konkreten Einzelheiten durch den Einsatz von Medialität und Technologien bestimmt wie von diesen, als 'Kunst', restlos und durchgehend unabhängig.

E und U und die Abwehr des Gewöhnlichen - der Kunstkonflikt des Musealen und des Medialen

Die Veränderung des Wissens, Metamorphose der Archive

Erinnern und Museum

³² Vgl. Karl R. Popper, *Conjectures and Refutations*, sowie Aufsatz in Sukale.

Warum nur ist es so seltsam, von 'Medienkunst' zu reden?

Maschine und Poetik

Der Betrachter wird anamorphotisch: Andreas Kaufmanns
'Die grosse Kunstgeschichtsmaschinerie' (1992/ 3)

Sieben Kodak-Carousel-Projektoren, fünf davon rotierend, projizieren in unterschiedlicher Geschwindigkeit eine identische Abfolge von 40 chronologisch geordneten Werken von Giotto bis Anselm Kiefer auf Raumwände.

Nach dem gleichzeitigen Start der Projektoren mit demselben Bild stellt sich also eine zunehmende Asynchronität ein. Die mit regelmässiger Geschwindigkeit sich drehenden Projektoren sind so im Raum verteilt, dass sie eine Vielzahl von visuellen Effekten, besonders anamorphotischen, erzeugen. An den Wänden werden kurzzeitig verzerrte und entzerrende Projektionsbilder im Durchlauf, 'auf Wanderung', sichtbar. Die bekannten Motive - 'Evergreens' einer hochkulturell codierten E-Kunst - verbinden sich in gegenüber dem Original willkürlicher Verfremdung zu stets wechselnden, immer neu wirkenden Lichtcollagen. Der Betrachter hat sich seinen Ort in diesem Geschehen ebenfalls immer aufs Neue zu suchen. Niemals ist das ganze Geschehen mit einem Blick zu erfassen. Es gibt kein abschliessendes, eigentliches Bild, sondern eine Vielzahl gleichzeitige

r Bewegungen. Die statischen Raum-Bilder werden - auch in anderen Arbeiten ist diese Umwandlung eine Qualität Kaufmanns - zu Bewegtbildern in der Zeit, Sequenzen, welche eine zeitbezogene Aktivität auch auf der Seite des Betrachters herausfordern. Die Wiedererkennbarkeit der Motive - längst Kunstwerke im 'musée imaginaire' - ist eine Bedingung für die Wahrnehmung der durch den Einsatz der Apparate veränderten Bildbeschaffenheit. Es geht nämlich in erster Linie nicht um ein Recycling oder Re-Make kunstgeschichtlicher Rubrizierungen, sondern um eine Wahrnehmungssituation, die durch die radikale Verwandlung der ursprünglichen Bildbeschaffenheit, die Transformation eines Mediums in andere Medien, einen Wechsel der Apparate und Werkzeuge zustandekommt.

Die Werkzeuge schreiben, wie Friedrich Nietzsche lapidar bemerkte, immer an den Gedanken mit. Adaptiert: Medien malen an den Bildern mit. Aber sie sind nicht die Bilder. Mediale Grundierung hat dennoch mehr als nur periphere Auswirkungen auf das Abgebildete. Die Benutzung von Reproduktionen durch Andreas Kaufmann und ihre Fixierung auf Dias erlaubt mittels der Diaprojektion und der diversen Optiken des Projektionsapparates sowie der regelmäßigen oder unregelmäßigen, variabel gesteuerten, zuweilen auch nur in Kauf genommene Bewegungen der Diaprojektoren eine Dezentrierung wie eine Inszenierung des Betrachters. Nicht aus der triumphalistischen Bestätigung seines Voyeurismus und der Erfüllung der Perspektive als einer generativen Not

ationsmatrix heraus, die nahezu automatisch Bilder zu produzieren vermag, sondern weil der Betrachter, um es ganz einfach auszudrücken, zwischen 'guten' und 'schlechten' Orten wechselt. Er ist inszeniert und zugleich im Abseits, 'off-scene'. Immer wieder wechseln nicht nur die Orte, sondern selbst der Wechsel wechselt. Die Erfahrung der Inszenierung ist demnach immer ihr Übergang ins Nebenbei des 'Obszönen'. Das kann definiert werden als nicht reflektierte oder mitgeteilte Erfahrung des Mangels an Inszenierung. Als ein Verbleiben im Vakuum, in einem Noch-Nicht oder Irgendwo, einem eigentlichen Nicht-Ort. Solches 'Obszöne' ist, wie schon erwähnt, das, was an eigentlichen Nicht-Orten spielt, als Übergang, Dunkel, Vermutung, jedenfalls im Zwielicht sich bewegt. Was die Inszenierung aufheben, auflösen und neu orientieren wird, das muß der Betrachter nun selber tun. Er ist im Abseits der Bilder. Unterstützt wird das durch Reproduktionen, die mit den alten Bildern - mit ihnen, an Stelle von ihnen, durch sie hindurch, aber auch als sie selbst - permanent neue erzeugen und sich wechselseitig überlagern lassen. Die fotografische Reproduktion eines Ölgemäldes verwandelt Öl auf Leinwand in Silber-Halogenid auf Zelluloid. Das Farbspektrum, die Helligkeit, Körnigkeit, Gradation und Textur des Materials verändert sich. Das Filmkorn verändert die molekulare Dispersivität der Pigmente. Aus Textur wird Oberfläche. Das Bild wird erzeugt als neues Bild im Durchgang durch Licht, von Licht und als Licht. Wird solches wieder gedruckt

, gibt es weitere Änderungen zu notieren: Druckraster und vor allem eine Farbpalette, die im digitalen Zeitalter, durch Verzicht auf die Herstellung und Verwendung von Klischees, nur von einem ausgewählten singulären Farbwert her verändert werden kann. Nicht nur die Materialität des Bildes ändert in diesen Transformationsprozessen, sondern auch das Bild selbst. Das Bild wird, fraktalisierend oder holographisierend, zu Bildern. Der Gegensatz von Einzahl und Mehrzahl ist aufgehoben. Was bleibt, ist eine neue Qualität.

Herrschaft der Mechanisierung und technische Kommunikation

Aktivität der Apparate am Beispiel Jean-Luc Godards

Viele Kunstkonzepte der Moderne belegen eine vehemente Krise des Sichtbaren und der Beobachtung, wobei diese Krise als Ausgangspunkt erneuerter künstlerischer Produktivität und weiterführender Fragestellungen verstanden wird. Ja, noch mehr: Die Kunst will gerade nicht sichtbar machen, wie noch Paul Klee, der unbelehrbare positive Metaphysiker, es versprochen hat. Die moderne Kunst will sichtbar machen nur in dem Maße, wie das Gezeigte unsichtbar bleibt. Es ist die stetige Bewegung des Entzugs, die interessiert. Kunst will auf das Undarstellbare verpflichten, das doch als solches nur durch die Darstellungsbe mühungen hindurch e

erscheinen kann. Das Gelingen des Sichtbarmachens ist also nichts anderes als die Vollendung eines vorzeigbaren Scheiterns des Sichtbarmachens. Das immerhin muss so beschaffen sein, dass es das Unsichtbare im Verschwinden zeigt, gewissermaßen den Schatten eines Wesens, das eben an der nächsten Ecke verschwunden, an uns vorbeigehuscht ist.

Anzeichen für diese produktive Krise der Selbstbeobachtung der Kunst sind Ausgriffe auf den Betrachter - 'Interaktivität' - und die Aufladung der digitalen Technologien mit kosmologischen und angelologischen Rhetoriken, Versprechungen einer Überwindung des Körperlichen. Gerade die globale Durchsetzung komplexer Medien-Environments (Medienverbund, integrierte Systeme, programmierte elektronische Landschaften vom Tourismus bis zur Architektur) vollzieht sich unter einem verschärften Diktat des Sichtbarmachens und damit unter der Herrschaft der Regeln einer formalen, formalisierenden wie formatierenden Sichtbarkeit. Der Betrachtersstandpunkt wird deshalb im virtuellen Raum selber anwesend gemacht, womit sich die Beobachtung auf eine höhere Ordnungsstufe verschiebt. In dem Maße, wie eine Verschärfung der Beobachterpositionen realisiert wird, werden die Bilder aktiv, machtvoll, 'intelligent'. Aus dieser Selbstermächtigung der Bilder entsteht eine neue Krise der Wirklichkeit, keineswegs nur ihrer Repräsentation. "Die Bilder, so scheint es, werden 'intelligent'. Gestern haben wir sie noch betrachtet, heute

betrachten sie uns bereits. In einer interaktiven Relation, in der keineswegs klar ist, ob wir noch das Privileg der Initiative und der Kreativität besitzen, testen sie unsere Fähigkeiten, Antworten zu geben. Die Bilder fordern ihre eigene Identität und kämpfen um ihre Autonomie." ³³

Aber nicht nur Bilder, die dann wohl auch als Apparate anzusehen sind, sehen - so wie Spiegel als Apparate des Sehens und nicht nur als Retrojektionsmedien gelten können, sondern erst recht die Apparate selbst. Am Beginn der zweiten Hälfte des ersten Teils von 'Histoire(s) du Cinéma' von Jean-Luc Godard ³⁴ ist auf einem der unzähligen aufscheinenden, durchlaufenden, zwischengeschalteten Schriftbilder zu lesen: 'Cogito ergo video'. Diese Aussage markiert die stärkste Kritik am Sichtbaren, das der konzeptuell falschen, analytisch unzutreffenden Euphorie eines 'video ergo sum' zugrunde liegt. Es gibt nämlich keine Denksysteme, die nicht eine mediale Koppelung zwischen der Repräsentation von Wahrheit und der Visualität, d. h. einer sichtbaren Lenkung der Vorstellungen im Hinblick auf ein mögliches Schauen der Wahrheit vornehmen ³⁵. Diese mediale Koppelung erweist aber gerade die Apparate als aktive. Es sind bei Godard auch die Apparate, die - 'co

³³ Fred Forest, Die Ästhetik der Kommunikation. Thematisierung der Raum-Zeit oder der Kommunikation als einer schönen Kunst, in: Florian Rötzer (Hrsg.) Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 326

³⁴ Mittlerweile ist die ganze Serie in acht Teilen realisiert und auch in Buchform aufbereitet: Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, 4 Bde.

³⁵ vgl. zentral dazu: Helmut Pape, Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie, Frankfurt: Suhrkamp 1997

gito ergo video' - 'ich' sagen.³⁶ Die Apparate sind mit den Körpern verbunden. Das personale Ich ist keine Kontrollinstanz mehr, sondern eingewoben in den Prozeß des apparativen Sehens. Sehen als Apparat muß das Sehen-Können der Apparate zugestehen - das ist die wesentliche Demonstration, die Godards 'Histoire(s) du Cinéma' als Koppelung der apparativ vermittelten Kommunikation, unter Einsatz audio-videographischer Technologie, mit den kollektiven kinematografischen Gedächtnissen und den individuellen Erinnerungen leisten³⁷. Jedes Bild kann demnach unter dem Aspekt der sehenden Apparate betrachtet, d.h. als betrachtendes gewürdigt werden. Das sollte genügen, um die Autonomie der Künstler grundlegend zu problematisieren. Entweder Autonomie der Künstler oder Autonomie der Kunst. Beides zusammen kann man nicht haben. Autonomie der Kunst ist eine Umschreibung der Subversion des Mediums, der Kraft des Obsessiven, wohingegen die Autonomie der Künstler nur individualitätsbehauptend, damit stellvertretend und legitimatorisch ist, geschichtlich nach rückwärts gerichtet und in jedem Fall subsidiär, selbstwidersprüchlich und in Auflösung begriffen gerade durch ihre Behauptung. Die Systeme der Sichtbarkeit verstärken sich in einer medialen Welt, die neue Beobachtungsfähigkeiten erzwingt und ermöglicht.

³⁶ Vgl. Jean Luc Godard, Le cinéma est fait pour penser l'impensable, in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984-1998, Paris, 1998, S. 294 ff; ders., J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée, in: Ebda. S. 300 ff

Kunst und Maschine: Von der Darstellung zur Handlung, von der Repräsentation zur Inkorporation

Um es an wohlbekannten, jedoch immer wieder überraschungsreichen Beispielen zu verdeutlichen: Ein traditionelles, *geschlossenes* Kunstwerk ist zweifellos Sandro Botticellis *Im Reich der Liebe* von 1485 und man kann es mit typologischem Recht einem *offenen* Kunstwerk wie Dürers *Melencolia I*-Stich von 1514 entgegensetzen, das als offene Reflexionsfigur angelegt ist. Im Unterschied zu diesem Bild sind in Botticellis Werk alle Details präzise festgelegt. Die Aussage ist eindeutig und auch ihr Adressat ist bekannt: Es handelt sich um ein Erziehungsgemälde für eine bestimmte Person, für Lorenzo di Pierfrancesco. Für die Erziehung dieses hoffnungsvollen Sprößlings einer Medici-Neben-Linie wurde das Bild zusammen mit einem gesamten Zyklus, dessen einer Teil es ist, in Auftrag gegeben. Die Botschaft des Bildes ist bis in die Einzelheiten auf diese Adressierung hin angelegt. Es geht mittels eines politischen Erziehungsprogramms um den selbstbewußten Anspruch dieser Medici-Nebenlinie, den Garten Florenz in ein blühendes Paradies zu verwandeln. 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. Dürers *Melencolia I* dagegen ist ein Werk, das den Betrachter erst wahrhaftig *ins Bild setzt*. Er vollzieht in Anbetracht des Bildes dieselbe Gedankenbewegung, erlebt dieselben Irritationen und Erschütterungen gegenüber dem Bild wie die dargestellte Hauptperson, der Engel als Verkörperung der *inspirierten Melancholie* im Bild.

³⁷ vgl. dazu Siegfried Zielinski, "Zu viele Bilder - Wir müssen reagieren!". Thesen zu einer apparativen Sehprothese im Kontext von Godards "Histoire(s) du Cinéma", in: Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg.), Strategien des Scheins. Kunst -

Einen wesentlichen Unterstrom struktureller, also nicht zeitgebundener Themen als künstlerische Visionen glaube ich bis in Figuren und Tropen einer Rhetorik wiederzuerkennen, die aktuell zum Techno-Imaginären gehört. Mit der ganz alten teilt die ganz neue Kunst, was nicht weiter überrascht, genau das, was die Kunst insgesamt trägt und deshalb nicht in der Verfügung oder Erscheinungsmacht eines einzelnen Kunstwerks liegen kann: Die Sehnsucht nach dem Unaussprechlichen, nach der Gegenwärtigkeit des Unfasslichen, der Präsenz des Abwesenden. Es handelt sich in diesem Verweis 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. Wenn man einschlägige Medienspekulationen zu Rate zieht - z. Bsp. die von Peter Weibel, die in der insistente und bewußt maßlosen Ausreizung faszinieren -, stößt man immer wieder auf ein zentrales, 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 kann das offene Kunstwerk als ein Vorgriff auf eine medien-spekulativ späteren Digitaltechnologien vorbehaltene Öffnung angesehen werden, 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. Nicht die Idee selbst, nur ihre Machbarkeit ist eine Frage technologischer Zeitgeschichtlichkeit und damit chronologisch wirksamen Zäsuren unterworfen.

In diesem Sinne sei an ein älteres Werk erinnert, in welchem der Betrachter auf ganz andere und dennoch auch wortwörtliche Weise ins Bild gesetzt worden ist, nämlich Hans Holbeins Bild *Die Gesandten* von 1533. Es handelt sich bei *Die Gesandten* um ein Freundschaftsbild mit vielerlei Verzweigungen, Nuancierungen, Erzählsträngen, das von zwei Männern in Auftrag gegeben worden ist, die sich damals in London am Hofe bewegt haben und in der Diplomatie tätig gewesen sind. Eine ökumenische Vorstellung von Kirche spielt darin eine gewichtige Rolle. Die Ikonographie der Diplomatie artikuliert sich in Gestalt der gerissenen Saite der Laute - eine für das Bild Holbeins wichtige Anspielung, die in damaligen Emblemen immer wieder als Dissonanz, Sinnbild gestörter Diplomatie, herausgestellt worden ist. Man kennt den ursprünglichen Aufstellungsort des Bildes. Man weiß präzise, für welchen Ort und welche Sichtweisen es gemalt worden ist. Es ist an der Stirnseite eines langen Raumes platziert worden. Nachdem man in den Raum getreten war, erschien das Bild als

Gegenüber. Rechts vorne führte eine Treppe aus dem Raum hinaus nach unten. Wenn man sich auf dem Absatz der Treppe umdrehte und zurückblickte, sah man die beiden Bildebenen invers, d. h. man sah vorne die Anamorphose als entzerrtes 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 der von Holbein gewählten Konstellation ist folgender: Das Bild ist angelegt auf eine Rezeption im Modus zeitlich deutlich unterschiedener Abfolge verschiedenartiger Zustände. 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 wesentliche Mahnbild des Lebens, das *memento mori*. Das ist nicht nur eine der üblichen allegorischen Darstellungen im Sinne von 'man führe sein Leben im Angesicht des Todes'. Vor allem 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 ist oben links zu sehen: Der Vorhang ist - tatsächlich ganz im Weibelschen Sinne - zur Seite geschoben und man erblickt ein Kreuzifix, 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 übergeordneten Zeichenzusammenhang. Ein solches Motiv taucht offensichtlich 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.

Immer wieder hat es Versuche gegeben, ein allzu distanzierteres Sehen zu durchbrechen. Holbein ist nur ein Beispiel für dieses Ins-Bild-setzen des Betrachters in einem nicht nur symbolischen Sinn. Man kann deshalb mit Recht 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 Weltsynchrongesellschaft. Wenn man die Lebendigkeit der darin wirkenden Unterströme entziffert, wird man feststellen, daß der Cyberspace ein mächtiger Mythos nicht nur einer trivialisierten philosophischen Technik-Avantgarde, sondern auch und gerade einer populären Techno-Folklore ist. Meine These ist, daß gerade das Techno-Imaginäre von einem kulturellen, mentalen und visuellen Dispositiv abhängt. Es ist keineswegs so, daß aus einer Technologie zwangsläufig neue Errungenschaften für diese Grundthematik entspringen müssen. Eher umgekehrt: Technologien ermöglichen es, Dinge, die in der Kultur schon lange fasziniert haben, explizit zu bearbeiten und in einer noch nie zuvor erreichten Weise zu vergegenständlichen. Das Technologische wäre dann als ein Moment zu kennzeichnen, das zahlreiche Mediatisierungsprozesse auf beileibe nicht nur technischen Ebenen voraussetzt.

Das Problem der Bildes: Das Unauthentische oder: Wie das Digitale den Bezug auf Wahrheit und Wirklichkeit liquidiert

//Theorie des digitalen Bildes//

Am Beispiel der Fotografie

Photographie heißt, wörtlich: Lichtschrift, photographieren: Lichtschreiben. Nicht "Literature", sondern "Lighterature". Jedes Bild, das durch Licht geschrieben wird, ist eine Photographie. Das bewegte Lichtbild geht in das Bewegungsschreiben ein, in die Kinematographie; die Projektion des Lichtbildes behandelt den Bildträger als diaphane, durchscheinende Ebene. Das Bild ist Medium seiner eigenen Oberfläche. Nicht räumlich, sondern zeitlich gesprochen: das festgehaltene Bild ist der ihm zugrundeliegende Augenblick, der - Kern des fotografischen Bildes überhaupt - immer nur ein vorübergehender, verschwindender sein kann. Dieses Paradox erlaubt, daß im fotografischen Bild alle Techniken eingreifender Nachbearbeitung zur Anwendung kommen dürfen, ohne daß vom Bild ein Wahres als Versprechen sich zu lösen vermöchte.

Digitale Fotografie produziert ihr Wirkliches auf dem Bildschirm. Das Computer-Display zeigt einen Stapel von Oberflächen. Dem fotografischen Bild, das über den Scanner auf die Bildschirmoberfläche transportiert wird, wohnt kein physikalisch-chemischer Widerstand gegen nachbearbeitende Eingriffe mehr inne. Gewiß konnte das fotografische Bild immer schon manipuliert werden, weil sein Zustandekommen eine Manipulation von Grund auf bedingt. Für die digitale Fotografie macht der Ausdruck Manipulation aber keinen Sinn mehr. Das Reale ist hier nur noch ein Zwischenstadium in der Programmierung von Daten, die nur deshalb noch von realen Objekten, vergegenständlichten Vorbildern ausgehen, weil das für die Modellierung der Datenmasken einfacher ist. Die Nachbereitung fällt jedoch schon heute in immer mehr Bereichen mit der Bildgenerierung selbst zusammen. Es ist das Symbolische (Programm), das ins Imaginäre (Bild) nicht allein eingreift,

sondern dieses aus seiner Technologie hervorgehen läßt. Wie kann also noch von "Bild" gesprochen werden? Macht dieser Ausdruck noch Sinn? Ist er nicht mißverständlich und unbrauchbar geworden? Müßen wir die Geschichte des Bildes auch kategorial endgültig verabschieden? Welche Chancen hat ein Reflexivwerden der Bildtheorie heute?

Fotografie kann, um einige Schwierigkeiten zu vermeiden, grundsätzlich als Medium zur Herstellung nicht von Analogien, sondern von Diagrammen verstanden werden. Jede Wahrnehmung eines Bildes ist nicht passiv, sondern eine Konstruktion. Passiv war traditionellerweise nur die Aufzeichnung der Bilder im chemischen Prozeß. Dagegen stellt der digitale Code des Computers ein basales Alphabet zur Verfügung, das unterschiedlichsten Zwecken dienen kann. Sprache, Klang, Schrift, Bilder, Grafiken können durch dieselben Verfahren erzeugt werden. Die ästhetisch unterschiedenen Medien (Künste, Sparten) sind aus der Sicht des Computers immer inter-mediale Schnittstellen. Das hat aber nur mit dem Datenprozeß, nicht mit ihrer Bedeutung zu tun. Der Computer zeigt deutlich, daß nicht der Produktions-, sondern der Rezeptionsprozeß die Bedeutungen festlegt. Die neuen Ästhetiken der Virtualität können auch analytisch gelesen werden: VR ist die Generierung eines eigenen und eigentlichen Wirklichkeitsmodells.

Bilder zeigen nicht nur das Reale, sondern auch seine Referenzen. Die Vermutung, ästhetische Erfahrung werde durch neue Technologien verformt oder gar zerstört, ist eine Konstante der Geschichte der Einbildungskraft und der Bildsysteme. Sie wird auf jedem Niveau als Hinsicht auf unbekannte Bildformen und noch nicht selbstverständliche technische Prozesse zugleich neu und als Furcht vor dem Neuen aktualisiert. Die vordem triumphale Selbstermächtigung symbolisch ausdrucksstarker Bilder weicht einer Angst, dass alles an Wirklichkeit verschwinde und der Kultur verlorengelasse, was sich in

ihr (ihrem Begriff, Konzept, Feld) als bisher verbindlicher Lebensentwurf durchgesetzt habe: "your outside is in and your inside is out". Jede Fotografie kann interpretiert werden als Versuch, die Verzerrung der Wahrnehmung durch den Körper, die listige Selbstentfernung des Subjekts von übermächtigen Objekten auszuschalten. Spätestens die bewegten Bilder, Kinematografie und Film, entwickeln eine Resistenzkraft gegen Begriffe, weil die Bilder zunehmend Begriffsmontagen sein können. Die Bewegung der Bilder kann durch Begriffe immer weniger eingeholt werden.

Das digitale Bild und die digitale Kamera, CD-Fotografie sowie die Möglichkeiten einer Nach-Bearbeitungen des in Daten erfassten Bildes verändern zwar Praxis wie Theorie des Bildes, nicht aber den Prozeß der Kunst. Von 'Bild' im Sinne von Ikonizität kann nicht mehr bruchlos geredet werden. Das fotografische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial. Nicht nur die Werbung, auch andere Bereiche der visuellen Kultur sind zunehmend von technologischen Bildeingriffen geprägt, für die eine Ästhetik und Erkenntnistheorie bisher noch nicht angemessen formuliert werden konnten. In der Gegenwartskunst hat die Fotografie ein vielgliedriges Antlitz: von der Skulptur über Multi-Media bis zur intermedialen Fotografie erweist sich, dass Fotografie nicht naturwissenschaftlich oder technologisch, sondern semiotisch-konzeptuell, künstlerisch-poetisch, primär als Prozess und nicht als starres, von Umgebungen abgeschlossenes Medium benutzt wird.

Das fotografische Bild, einst als bestimmtes Zeugnis einer bestimmten und singular repräsentierten Realität verstanden, wird zum Ausgangsmaterial für Erweiterungen. Damit wandelt sich nicht allein die Oberfläche des Bildes, sondern auch die Zeitstruktur des fotografischen Bildprozesses. Die bisherige Theorie des fotografischen Bildes erkennt als dessen Kernpunkt das Momentane

punktuelle Zeugenschaft, d.h. die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das fotografische Material heutiger technischer Bild-Ästhetiken dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft, nämlich Wirkungen, Ausgerichteten. Alles ist Endbild und Ausgangsmaterial zugleich.

Digitales 'Bild'?

Kunst wird sich - die Prognose sei gesetzt - als Kraft weit über die paradigmatische Schwelle des Digitalen hinaus bewähren. Dass im digitalen Zeitalter alles nur punkthaft ist und einer universalen Berechnung unterliegt, spiegelt nicht nur den Fetisch der Herrschaft des Symbolischen in Gestalt der Rechenmaschinen und Signalverarbeitungskalküle. Es verkörpert auch die merkwürdig machtbewusste Hoffnung, alles Undeutliche ins Berechenbare zu überführen und damit 'Welt' zu kontrollieren. Kunst ist aber weder das eine noch das andere, weder nur berechenbar noch nur undeutlich, sie ist ein Hybrid aus beiden und ist das seit Beginn der Neuzeit immer gewesen. Kunst muß schon deshalb nicht das Unberechenbare als sein von der sozialen Maschine ausgegrenztes wahres 'Wesen' anerkennen, weil sie seit ihrer Entstehung immer nur in der Verbindung von Naturwissenschaft, Mathematik, Kultur und Kunst - Verknüpfung von Fähigkeiten und Dispositionen, Aspekten und Zuschreibungen, niemals aber: von getrennten Substanzen - existiert hat. Für die technische Seite der Herstellung digitaler 'Bilder' gilt, dass digitale Bilder nicht per se oder unverändert gegenüber dem Bish

erigen Bilder sind oder als solche anerkannt werden müssen. Digitalität erzwingt nämlich unweigerlich veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Das digitale Bild ist kein Wahrnehmungsbild mehr, sondern alphanumerische Datei, unspezifischer Code, der, in binärer Stellung zwischen 0 und 1 pendelnd, als Schalt- oder Mess-Sonde für die Verzeichnung singulärer Anwesenheiten, die Wahrnehmung von Spannungs- und Energiezuständen (anwesend/ abwesend) zuständig ist. Umsetzungen der Dateien in Bildern erfordern vorgängige Schematisierungen, die nicht mehr über Mimesis zu gewinnen sind. Die Beschleunigung der Signalübermittlung - trotz enormer Stau- und Wartezeiten vor den Bildschirmen - bedeutet eine Intensivierung und Verabsolutierung des Modus der Gegenwarts-Zeit alles archivierbaren und versammelten Materials. Künftig werden weniger die quantitativen Objekt-Bestände, als vielmehr die Verzweigungsfeinheit der Klassifikationen über den Gebrauch von Archivzeit entscheiden. Das verändert die bisherigen Referenzen und auch deren aussertechnologische, beispielsweise die juristischen und sozialen Kontexte erheblich. Fotografie als eines der Leitmedien visueller Programm-Simulation und ästhetischer Stilisierung kennt im digitalen Zeitalter keinen ontologischen oder objektiven Unterschied mehr zwischen Original und Fälschung, Dokument und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine Fiktion des unentrinnbaren Imaginären, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitztem und irritierendem Sonderfall.

Klassische Bildkategorien und neue Möglichkeiten

Moderne Kunst besteht - mindestens in ihren klassisch-europäischen Konturen bis an die Schwelle von, sachlich, Fluxus und "nouveau réalisme" und, zeitlich, der 60er Jahre - in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, dem Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren. Das Kunstwerk wird zu einem Moment im Erfahrungsprozeß der Kunst, welche die "Bildlosigkeit des Absoluten" ³⁸ erfährt. Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin-und-Her zwischen Betrachter und Bild pendeln, transitorisch und labil, aber immer medial verdichten, was als Bild nicht mehr mit dem materiellen Bildträger zusammenfällt. Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters im Hinblick auf das Bild, sondern auch zu dessen immanenter Dynamik, die dem Bild einen Betrachter sucht, das seine Aussage vollendet ³⁹. Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist - gegen den Vorrang von Hermeneutik und Ikonographie - das Organisationsprinzip der modernen bildnerischen Syntax. ⁴⁰. Denn nur in ihm

³⁸ Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, S. 74

³⁹ Das ist das Prinzip des "offenen Kunstwerks", das sich zwar primär im Hinblick auf neue musikalische Experimente und die "arte informale" der 50er Jahre definiert, das aber eine grundsätzliche Verschiebung im Signifikantensystem meint, die auf moderne Kunst gerade wegen der paradigmatischen Nichtdarstellbarkeit und prozeßualen Erfahrungsorientiertheit der Künste verweist, in der Literatur seit Mallarmé, Rimbaud und Proust, der Malerei seit Cézanne, der Musik seit Debussy, der Architektur seit Loos, der Skulptur seit dem späten Rodin. Zum Begriff des "offenen Kunstwerks" s. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt: Suhrkamp 1973

⁴⁰ Vgl. den Bruch mit der Bildallegorese, den Kandinsky in "Über das Geistige in der Kunst" aus Nietzsches Übermensch und dem singulären inneren Reich des einzelnen

gibt es eine prototypische Aufspaltung zwischen der Bedeutung des ideell konfigurierten Kunstwerks und den medialisierenden Eigenreizen der spezifischen Syntax, des künstlerischen Stoffmaterials.

In der Bewegung der modernen Kunst wird demnach ein altes Modell von Selbstgewißheit kritisiert, zuweilen sogar destruiert: die Auffassung, daß das 'sehende Auge' den Sehenden über die Wahrheit der Welt in Kenntnis setzt, ihm eine klare Sicht verschafft. Einige bekannte Denkfiguren aus der Geschichte dieses Modells sind: Platons Bild der Wahrheit: "Vor das Auge der Seele treten", die "klaren und deutlichen" Einsichten René Descartes, die Lichtmetaphorik der Aufklärung. In der Zusammenfassung von Martin Jay: "Sehen als Modell der Wahrheit wie auch als Quelle von Irrtümern" ⁴¹. Die Konfiguration wahrheitsfähiger Augenzeugenschaft ist die wesentliche Grundlage der ontologischen, objektiven Referenz der späteren technischen Bildreproduktionsmedien, auch wenn der Blick in viele Gesten (weiche, zärtliche, grausame) und Inszenierungs-Ordnungen sich differenzieren kann.

2. Reduktive Perspektivität

Der Rückblick auf das Modell der Perspektivität kann, wenig erstaunlich, einigermaßen angemessen unter dem Titel der Perspektive als symbolischer

Künstlergenius heraus begründet hat, was ihn nicht allein zum Primat der Bildsyntax und der intrinsisch verschlossenen Welt personaler Expressivität führt, sondern auch zu einer Analogisierung aller Künste am Modell des musikalischen Prozesses; vgl. dazu Karin von Maur (Hrsg): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München: Prestel 1980; Helga de la Motte-Haber: Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990; Zur "écriture" als dem Schnittpunkt des Konvergierens von Malerei und Musik: Theodor W. Adorno: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei (1965), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 628 ff
⁴¹ Martin Jay, Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und Herrschaft des Auges, in: Leviathan, 1/ 95, S. 42

Form vollzogen werden ⁴². In das Modell des Sehens schreibt sich eine machtvolle Distanzierung des Auges von einer verdinglichten Objektivität, einem Entgegenstehen gebändigter und damit permanent symbolisch unterworfenen Natur ein. Die Unendlichkeit des Fluchtpunktes als Aufscheinen Gottes, das Eintreten des Numinosen in den göttlichen Sehstrahl, das Sichtbarwerden des unweigerlich transparent gemachten Geheimnisses werden durch die Allmacht des einen Auges, die Instanz kontrollierender Optik und damit Mediatisierung der Welt durch das Selbst des Sehens abgelöst. Soweit die bekannte Konstruktion. Deshalb ein kurzer Hinweis auf die Kehrseite, die Kippfiguren dieser Ermächtigung, die ein betont imaginäres Selbstverhältnis der Gesellschaft auf allen Ebenen begründet und damit auch die Formen der Arbeit und der Subsistenz imaginativ durchformt. Die Apparaturen des Sichtbaren konstituieren sich als Medien der Macht. Gerade deshalb sind sie stets anfällig für Störungen, Subversionen. Die objektivistische Distanzierung kippt als Unterwerfung/ Verzehr der Objekte um in deren erotische Fetischisierung. Ihre Umbildung zu Lockungen einer phantastischen Nähe, der Zwang zum Verzehr, das Verschlingen des Entgegenstehenden - sie schlummern im Inneren der Perspektivität, sind Folgen der Reduktionsleistungen, die nicht das Bild der Welt, sondern die Welt als gewordenes Bild betrifft.

Maurice Merleau-Ponty insistiert dagegen auf einer Rettung des Körpers gegen die neuzeitliche Perspektivetechnik und -theorie, v. a. gegen die *perspectiva artificialis* der Renaissance, die an die Stelle der *perspectiva naturalis* der Antike trat, die noch um das sphärische Gesichtsfeld der Wahrnehmung und die Winkelperspektive wußte, welche die scheinbare Größe nicht von der Entfernung abhängig machte, sondern vom Blickwinkel, unter dem der Gegenstand gesehen wird. Wesentlich für Merleau-Ponty ist darüber hinaus, daß

⁴² Vgl. aber neben den kanonischen Texten von Erwin Panofsky auch Nelson Goodmans Kritik der Ähnlichkeit; Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1995, S. 40 - 50

die Tiefe und ihre Durchdringung durch die Ausgedehntheit des Leibes möglich wird, die auch auf der Rückseite der perspektivisch verstellten und verstellenden Objekte sieht - und bis zu ihr hin. Deshalb wendet er das Problem der Perspektive als Reduktion um und arbeitet an ihr die Differenz ab zum Reichtum der ausser sich seienden Dinge: "Man ist immer diesseits oder jenseits der Tiefe. Niemals sind die Dinge eines hinter dem anderen. Das Sich-Überdecken und die Verborgenheit der Dinge gehören ihrer Definition nicht an, sie bringen nur meine unbegreifliche Solidarität mit einem unter ihnen, meinem Körper zum Ausdruck (...) Was ich Tiefe nenne, ist nichts, oder ist meine Teilhabe an einem Sein ohne Einschränkung und zunächst am Sein des Raumes jenseits jeden Gesichtspunktes. Die Dinge überlagern sich gegenseitig, weils sie außer einander sind. Der Beweis dafür ist, daß ich Tiefe sehen kann, wenn ich ein Gemälde betrachte, das, wie jedermann bestätigen wird, keine hat, und das für mich die Illusion einer Illusion hervorruft." 43

Ist es nur riskant oder schon heillos vermessen, Thesen und Perspektiven zur gegenwärtigen Lage der Kunst zu formulieren, wenn man doch auf Verallgemeinerungen verzichten möchte, um der Materie des Kunstwerks nicht die Kraft der Störung zu rauben? Indiziensicherungen sollen und können hier weiterhelfen. Jede Kunstäußerung heute hat sich als luzide Kraft zu bewähren, einen nur individualistischen und selbstgenügsamen Stils zu transzendieren. Die Arbeit an der Ernsthaftigkeit des Bildes benötigt eine doppelte Bewegung: sich ein Bild dessen zu machen, was aus meist undurchdringlichen Gründen die eigene Imagination antreibt. Und: sich der ungeheuer lockenden und verführenden Kräfte des Phantasmas der Bilder, der Gefängnisse und Verlockungen der Imagination inne zu werden. Bilder, die selber Erscheinungen zu werden die Kraft haben, ermuntern, sie dort zu erarbeiten und zu exponieren,

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: ders.: Das Auge und der Geist.

wo ihre Bühne, ihr Handlungsraum sein soll: in der Gesellschaft, der Lebenswelt, der alltäglichen Kommunikation, die in eine Fülle von auseinandertreibenden Sprechweisen zerfällt. Daran hindert nicht die verkürzte Vorstellung vom unsortierbaren Palaver Aller nach dem Zerfall der großen Erzählungen und der finalen Ordnung einer überschaubaren Welt. In den besten Fällen erweist Kunst sich als eine Instanz von Durcharbeitung. Sie wiederholt nicht, sie nimmt sich die Sachverhalte und Erscheinungen unter verschobenem Blickwinkel noch einmal vor, die sich im Leben abspielen und von denen - gerade im Blick auf die technischen Bildherstellungsmedien - zu vermuten ist, daß sie dem Impuls der Kunst, das Leben zu bereichern und interessanter, ekstatischer und lustvoller zu machen, nicht genügen wollen.

Ulrike Gabriels 'perceptual arena' (1993): Lokales Handeln im Datenraum

In der VR-Installation Ulrike Gabriels mit dem Titel 'perceptual arena' 1993 (Canon artlab Tokio) geht es um die derzeit ja weitherum geradezu obsessiv angesprochene Aktivierung des Körpers. Leitend ist die Auffassung, dass es keinen objektiven Betrachter gibt. Ein immersives environment eröffnet unbegrenzte multidimensionale Räume, eine Bühne simultaner, multipler Weltperspektiven, von inszenierten Standorten, die in Raum und Zeit dem individuellen Gesichtspunkt verbunden sind, die Wahrnehmungen und demnach auch Interpretationen verändern. Der visualisierte Datenraum - figurative Grundeinheit: ein 4-Seiten-Polygon - wird gesteu

ert durch die Wahrnehmung, genauer: die Aufmerksamkeit. Die polygonale Bildstruktur, die sich aus einfachen technischen Überlegungen zu den Rechnerkapazitäten ergeben hat, erinnert dennoch an die Ikonographie des Kristallinen seit Bruno Taut und Paul Klee. Das ist zwar nicht beabsichtigt, aber auch nicht irreführend. Die Vision einer befreiten Ordnung ist jedenfalls in solcher Tradition an die menschliche Handlung gebunden, in der nur Intensität Existenz erzeugt. Was nicht ins Auge genommen wird, stirbt und verschwindet nach einer gewissen Zeit. Die je aktuelle Wahrnehmung beeinflusst die Formen der Historisierung und zugleich die Nähe zur Unvorhersehbarkeit des Kommenden. Der Datenhandschuh greift Polygone und transportiert sie ins Gesichtsfeld des Betrachters. Lokales Handeln statt unbewegte Beobachtung. Der Körperpersinn macht Erfahrungen, die sich nicht unmittelbar beobachten lassen und die sich auch der kognitiven Automatisierung tendenziell entziehen. Das ist der eine Pol. Der andere: Beobachtung und Selbstbeobachtung können und müssen gleichzeitig in derselben Hinsicht möglich sein. Sehen schafft sich im Sehen selber durch ständigen Wechsel. Es gibt keine Wiederholungen. Je intensiver die Aufmerksamkeit, umso schneller wechselt die graphische Struktur/ Figur. Die Inszenierung und Aktivierung des Betrachters steht im Zentrum der künstlerischen, aber auch der kunsttheoretischen Transformation neuer 'interaktiver' Technologien. Das ist aber seit längerem ein Moment der artikulierten Erwartung an solche neuen Tech

nologien. Bereits 1970 schrieb Herbert W. Franke zu Perspektiven einer 'Computerkunst': "Die Computerkunst trägt die Potenz in sich, die Kluft zwischen Künstler und Publikum zu überbrücken. Ästhetische Programme müssen nicht auf statische Realisation ausgerichtet sein, sie können beliebige Variabilität zum Ziel haben. Der Zuschauer hat dann die Möglichkeit des kreativen Eingriffs: Er kann mit dem ästhetischen Programm in Dialog treten, in einem Kommunikationsprozeß zu Verwirklichungen finden, die seinen Vorstellungen entsprechen." ⁴⁴ Von heute aus besehen gewiß eine naive Betrachtung und eine durchaus fehlleitende Erwartung, da an Kunst gekoppelt wird, wozu auch Erleben, Unterhaltung, Spektakel reichen, nämlich Selbstwahrnehmung und Reflektion der Wahrnehmungen. Solche Erwartungen sind in der Kunst seit langem geschürt worden und hängen nicht von Technologieentwicklungen ab. Die historisch jeweils verfügbaren Technologien werden dafür selbstverständlich genutzt. Aber das erweist sich weder als Wesen des Technischen noch hat es Schlüsselbedeutung für die Kunst. Bemerkenswert ist, dass das Spiel mit virtuellen Realitäten und die Aktivierung des Betrachters deshalb so populär sind, weil die Konstruktivität projizierter fiktionaler Erlebnisse/ immersiver Environments den normalen Wahrnehmungsmechanismen auf verblüffende Weise entgegenkommt. Medientheoretisch brisant und präzise ist an solch

⁴⁴ Herbert W. Franke, Computerkunst, wieder abgedruckt in: Rudolf Frieling/ Dieter Daniels (Hrsg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien/ New York: Springer, 1997, S. 221

er Arbeit, dass der Anspruch und die Einlösung der Kunst nicht über eine technologische oder physikalische Definierung des Mediums erfolgen kann, sondern über die Bearbeitungsintensität von Fragestellungen, deren Thematik nicht an den Bestand der Apparate und Techniken gebunden ist. Solches betrifft den Zustand der technisch vermittelten und apparativ determinierten Mentalitäten in einer bestimmten historischen Situation, jedoch nicht prinzipiell den Status von 'Kunst'.

Kunstspiele und die Aufgabe der Kunst

Jedes Kunstwerk erweitert die Kunst, spielt mit den bisherigen Bestimmungen, nunanciert das ästhetische Feld. Macht auch das bisherige Verständnis komplexer, irritiert die Gewohnheiten, schafft neue Reibungsflächen, knüpft das Netz, das zwischen dem Prozeß der Kunst und der Gestalt des Werkes gespannt ist. So mindestens hat es sich seit Jahrzehnten als Prototyp der modernen als einer stets entschieden zeitgenössischen, einer unmittelbar gegenwärtigen Kunst eingeschpielt. Künstlerisches Vorhaben, der Prozeß der Umsetzung und das Herstellen eines Werks haben eine Weite, Offenheit und Freiheit erreicht, die keine frühere Kunst sich auszudenken vermochte. Man kann diese Eigenheit auch von der anderen Seite, einer ständigen Überforderung des Rezipienten durch provokative, störende, zuweilen auch unsichtbare Werke der Kunst beschreiben: sicher ist jedenfalls, daß gerade das einzelne Werk, die singuläre Idee, der unvergleichliche Gedanke, ja daß noch die entlegenste Geste den Prozeß der Kunst nur innerhalb dieser selbst verstehen und vorantreiben kann. Das Werk hat nur kraft Teilhabe am Prozeß der Kunst auch teil an dieser selbst.

Das heißt: Kunst ist keine feststehende Substanz und schon gar kein Kanon, der normsetzend und autoritär an Werke herangetragen werden könnte. Das Kunstwerk selber lebt von einer genauen Einfühlung des Rezipienten, der selber eine Instanz, ein Medium, nicht selten auch zum Material des Kunstprozesses geworden ist. Und von dessen Entscheidung, am Spiel der Kunst teilzunehmen. Kunst ist ein besonderes Spiel. Der Wille, an diesem Spiel teilzunehmen, ist nicht nur die notwendige Voraussetzung der Teilnahme, sondern auch der selbstbestimmte erste Schritt zu deren Verwirklichung. Selbst vergleichsweise gut fassliche künstlerische Anstrengungen, die noch in die Stofflichkeit von Werken, Objekten, Arrangements münden, haben an diesem komplizierten Vorgang teil, der letztlich Kunst dadurch bedeutsam macht, daß man mit Leidenschaft und Energie die Vielfalt der Werke, die Präsenz des Ungleichzeitigen, die Fülle des Verschiedenartigen studiert. Und verschiedenartig sind die Werke der Kunst - bis hin zur nahezu vollkommenen Zerrissenheit, bis hin zu einer vielschichtigen Montage der Sinne. Es gehört zu den rätselhaft bleibenden Errungenschaften der Moderne und ihrer Frage nach der Gegenwart, daß die Arbeit des einzelnen Künstlers nicht nur, was sich von selbst versteht, auf einer individuellen Setzung beruht, sondern auch, daß wir weiterhin von der spannungsvollen Doppelung von Kunst und Kunstwerk ausgehen, den Prozeß der Kunst also in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich aufspalten. Der nicht nur emphatische, sondern für die Nachgeborenen auch schwierige Impuls von Marcel Duchamp hat bewirkt, daß die Frage nach der Kunst nicht nur zum Auffinden der Werke und zu deren beispielgebendem Glanz - zumindest im Zeitalter des Schönen, beispielsweise als klassizistische Allegorie - führt, sondern auch zu der Beobachtung, mit welchen sprachlichen Ausdrücken, Begriffen und Kennzeichnungen das System der Kunst arbeitet, wenn es bestimmten Objekten und Sachverhalten in der Welt im Unterschied zu allen anderen die Kennzeichnungen 'Kunst', 'Kunstwertigkeit' oder 'Kunstwerk' zuschreibt. Dieses Problem so aufzulösen, daß die Kunstwerke

stofflich für die Bestimmungen der unsichtbaren Kunst, dieser rätselhaften und unerklärlichen Substanz stehen, gehört zum konservativen Repertoire aller Bemühungen um eine 'Rettung der Mitte'. Für den Künstler kann die Sache aber ganz anders aussehen, denn seine Arbeit ist jeweils singulär. Sie ist dieses Besondere, an dem und mit dem er arbeitet. Das Einzelne ist hier das Ausschlaggebende, weil es nur so als künstlerisches Geschehen sich auf Kunst bezieht. Es gibt keine Einschränkungen und Regeln ausser denen, die ein Künstler seinem Konzept als Kontur gibt, in seinem Werk für sich fassbar macht.

Das Kriterium der Kunst oder: Kann man noch von einer 'Aufgabe' reden?

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

Bildformen bedarf, weil Unsichtbares nur medial sichtbar wird und seinen Zauber niemals aus einem diffus wabernden Hermetischen, sondern der beherrschten Schärfe des Vermittelnden gewinnt.

7.

Die Fähigkeit, Wirklichkeit dichter und interessanter zu beschreiben als üblich, darf als Kriterium einer Kunst gelten, die für sich selber spricht und deren Arrangements und Formentscheidungen nur im einzelnen, nicht generell angegeben werden können. Nur in der Bezugnahme auf Kontexte wird eine Aussage auch eine Mitteilung. Kunst fabriziert auf ihre Weise Mitteilungen, mit ungesicherten Adressaten, riskanten und nicht-standardisierten Codes und deutlich innengeleiteter Sende-Bereitschaft. Dabei geht es nicht in erster Linie um Phantasie - ein Wort, das oft einer Sache vorbehalten wird, die man sich vom Leibe halten möchte. Zwar entscheidet die pragmatische Qualität der Information über die Möglichkeit, daß Kunstwerke auf Umgebungen einwirken, aber diese Information ist nicht standardisierbar. Sie muß vollständig durch das Singuläre hindurchgehen. Es ist - trotz Adorno und anderen - bis heute ein Rätsel geblieben, wie die Form(ierungs)kraft von Kunst über die singuläre Instanz und Insistenz realitätsbehauptend wirken kann, wenn sie gleichzeitig nicht auf hochgradig konventionalisierte Formen zurückgreifen will, in denen ja nicht Realität schlechthin, sondern vor allem ihre stereotype Ordnung fassbar wird. Adorno forderte von der Kunst, sie habe in ihrem mimetischen Verhalten - in ihrer Aneignung des Realen - über die fortgeschrittenste Rationalität zu verfügen. Damit meinte er die Beherrschung von Material und Verfahrensweisen. Die Kunst werde darin notwendig selbstwidersprüchlich, also paradox, weil sie in ihrem Widerspruch zwischen Rationalität und Entfesselung - anders gesagt: mit ihrer Anstrengung zur Herausbildung einer höheren Verschmelzung dunkler imaginativer Mächte mit behaupteten Formgliederungen - den Widerspruch der Vernunft selber abbilde, die ja mit

jedem ihrer Schritte in Richtung einer Beherrschung von Natur eine naturgeschichtlich wirkende, unbegreifliche und lange Zeit auch unsichtbare Unterdrückung in der Gesellschaft befördere - blinde Naturkraft auch sie. Glück sei der Feind der Rationalität und doch bedürfe es zu seinem Zwecke der Instrumente und berechenbaren Mittel. Kunst macht die gemessen an der berechnenden Vernunft irrationalen Ziele zu ihrer Sache. Das instrumentelle Paradox der Kunst ist nach Adorno, daß sie sich in ihren Verfahrensweisen der Rationalität bedient, während sie selber als irrational erscheint und in der Produktionsmaschinerie der Gesellschaft auch als solche angesehen wird. Hier hilft wohl, über Adorno hinaus, nur eine Erweiterung des Berechenbarkeitsbegriffs weiter. Höhere und komplexere Formen von Berechnung sind nicht mehr in einer mechanischen Weise instrumentell. Sie arbeiten mit diffuseren, eigendynamischen Prozessen.

8.

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

9.

Kunst wird sich - die Prognose sei gesetzt - als Kraft weit über die paradigmatische Schwelle des Digitalen hinaus bewähren. Daß im digitalen Zeitalter alles nur punkthaft ist und einer universalen Berechnung unterliegt, spiegelt nicht nur den Fetisch der Herrschaft des Symbolischen in Gestalt der Rechenmaschinen und Signalverarbeitungskalküle. Es verkörpert auch die merkwürdig machtbewußte Hoffnung, alles Undeutliche ins Berechenbare zu überführen und damit 'Welt' zu kontrollieren. Kunst ist aber weder das eine noch das andere, weder nur berechenbar noch nur undeutlich, sie ist ein Hybrid aus beiden und ist das seit Beginn der Neuzeit immer gewesen. Kunst muß schon deshalb nicht das Unberechenbare als sein von der sozialen Maschine ausgegrenztes wahres 'Wesen' anerkennen, weil sie seit ihrer Entstehung immer nur in der Verbindung von Naturwissenschaft, Mathematik, Kultur und Kunst - Verknüpfung von Fähigkeiten und Dispositionen, Aspekten und Zuschreibungen, niemals aber: von getrennten Substanzen - existiert hat. Sie wird auf mindestens einer dritten Instanz neben 0 und 1 bestehen, wobei diese Instanz nicht transzendental oder göttlichen Ursprungs sein muß. Dennoch kann man für die technische Seite der Herstellung digitaler 'Bilder' begründen, daß digitale Bilder nicht per se Bilder sind oder als solche anerkannt werden müssen. Digitalität erzwingt nämlich unweigerlich veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Das digitale Bild ist kein Wahrnehmungsbild mehr, sondern alphanumerische Datei, unspezifischer Code, der, in binärer Stellung zwischen 0 und 1 pendelnd, als Schalt- oder Mess-Sonde für die Verzeichnung singulärer Anwesenheiten, die Wahrnehmung von Spannungs- und Energiezuständen (anwesend/ abwesend) zuständig ist. Umsetzungen der Dateien in Bildern erfordern vorgängige Schematisierungen, die nicht mehr über Mimesis zu gewinnen sind. Die Beschleunigung der Signalübermittlung - trotz enormer Stau- und Wartezeiten vor den Bildschirmen - bedeutet eine Intensivierung und Verabsolutierung des Modus der Gegenwarts-Zeit alles archivierbaren und

versammelten Materials. Künftig werden weniger die quantitativen Objekt-Bestände, als vielmehr die Verzweigungsfeinheit der Klassifikationen über den Gebrauch von Archivzeit entscheiden. Bisherige Memorialfunktionen greifen auf dieser technologischen Basis schlicht deshalb nicht mehr, weil alle Angebote nurmehr in Wahrnehmungsformen und gemäß den Gesetzen der Gestaltkonfiguration, und das heißt: im präsentischen Zeitmodus abgearbeitet werden können. Das verändert die bisherigen Referenzen und auch deren aussertechnologische, beispielsweise die juristischen und sozialen Kontexte erheblich. Fotografie als eines der Leitmedien visueller Programm-Simulation und ästhetischer Stilisierung kennt im digitalen Zeitalter keinen ontologischen oder objektiven Unterschied mehr zwischen Original und Fälschung, Dokument und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine Fiktion des unentrinnbaren Imaginären, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitztem und irritierendem Sonderfall.

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

bringen. Das oft so ärgerlich sich darstellende Risiko des Hermetischen, des Belanglosen und Gescheiterten, des Hilf- und Gestaltlosen ist immerhin ein Verweis auf die für alles, nicht nur das ästhetische Erkennen notwendigen Brüche zwischen der Welt und ihrer Darstellung.

Ausblick: Der Ort der Kunst und die Handlung der Kunst

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

16.

Die Orte der Kunst entspringen nicht den Bildern, die Bilder erhalten ihren Ort durch Handlung. Orte für die künstlerische Aussage zu suchen, ist ein Element

des Bildfindungsprozesses. Derzeit wachsen - nicht nur bei den jüngeren Generationen - Bewußtsein, Neugierde und auch die Kompetenz, vielfältige Orte für Kunst zu (er)finden. Es verändern sich damit auch das Zeichenmaterial, das Arrangement und, etwas pathetisch gesagt, die Sprache der Kunst. Sie wird präsenzfähig in dem Maße, wie sie selber sich als Experiment und Handlung mediatisiert. Sie löst sich vom statischen Tableau der zuschreibbaren und feststehenden Bedeutungen. Sie verläßt die 'nature morte' des Sinnes und seiner Allegorese. Ihr 'tableau vivant' ist keine Fläche mehr. Aus dem bisherigen Raum-Bild entsteht notwendig das Zeit-Bild: eine Topographie von Handlungen, nicht von Referenzen. Wenn es nicht so hochgestochen klänge und wir nicht wüßten, daß die interessanten Zeiten jene sind, die keine feste Ordnung haben und eben deshalb keine neuen Paradigmen vorgeschlagen werden können, weil ein Maß für Vereinheitlichung fehlt, dann wäre der Wechsel vom topographischen Raum- zum dynamischen Zeit-Bild ein paradigmatischer Umschlag von größter Bedeutung.

17.

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

eine Weise solcher Übertragung, nicht eine Bezugnahme auf unveränderliche Bedeutungen oder ein Unterscheidungskennzeichen von Materialien.

18.

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

19.

Die technologische Entwicklung visueller Produktions- und Vermittlungs-Medien drückt heute einen tiefen und befreienden Bruch mit ästhetischen Normen und normativen Doktrinen zur Vereinheitlichung der Welt mittels Design und Kunst aus, Normen, die doch nur moralisch-pädagogische gewesen sind. Die Lage ist polymorph, heterogen, unübersichtlich. Sie lädt dazu ein, auf

jede Sehnsucht nach dem 'Ende der Kunst' zu verzichten, und ermöglicht deren gelingenden Ausbruch aus dem Korsett des bloss Ästhetischen.

Ort der Kunst

Entscheidendes handelt heute von Gesten, ihrem Raum und ihrer Zeit, nicht mehr vom Ausdruck. Deshalb schreiten derzeit die ästhetischen Anstrengungen und entwickelten künstlerischen Praxen entschieden von der Repräsentation zur Aktivität, von der Mimesis zur experimentellen Handlung. Die Orte der Kunst entspringen nicht den Bildern, die Bilder erhalten ihren Ort durch Handlung. Orte für die künstlerische Aussage zu suchen, ist ein wesentliches Element des Bildfindungsprozesses einer Kunst, die nicht im Werk sich erschöpft, sondern offene Handlungsformen sucht. Derzeit wachsen - nicht nur bei den jüngeren Generationen - Bewusstsein, Neugierde und auch die Kompetenz dafür, vielfältige Orte für Kunst zu (er)finden. Es verändern sich damit auch das Zeichenmaterial, das Arrangement und, etwas pathetisch gesagt, die Sprache der Kunst. Sie wird präsensfähig in dem Maße, wie sie selber sich als Experiment und Handlung mediatisiert. Sie löst sich vom statischen Tableau der zuschreibbaren und feststehenden Bedeutungen. Sie verläßt die 'nature morte' des Sinnes und seiner Allegorese. Ihr 'tableau vivant' ist keine Fläche mehr. Aus dem bisherigen Raum-Bild entsteht notwendig das Zeit-Bild: eine Topographie von Handlungen, nicht von Referenzen. Wenn es nicht so hoch

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

Beobachten und Spielen - Eine Frage der geschichtlich gewachsenen Unterströme des Imaginären, nicht nur der Technik

Die Beobachter-Instanz vermag im Zeitalter der digitalen Datenumgebungen keinen festen Standort und keinen mit sich identischen Akteur mehr zu bezeichnen. Dennoch haben immer noch viele Spieltheorien gerade heute dieses Subjekt im Auge. Die Provokation der digitalen Bilddistribution im www ist aber eine andere. Sie indiziert digitale U-Topie und auch U-Chronie. Flüchtigkeit in Bewegung - das ist, was geschieht. Identität wird partikular und momentan. Als solche existiert sie, aber sie überdauert nichts und überschreibt nichts. Wichtig ist, dass gerade die Flüchtigkeit, die Inkonsistenz und die punktuelle Identität sichern, dass es keinen bestimmten Urheber gibt und auch keinen fixierten Betrachter. Am www und internet überzeugen die anarchischen Möglichkeiten: Jeder kann sammeln, editieren, damit öffentlich und kooperativ denken. Konstruktion von Wissen und Mitteilung ist partikular, fragmentar

isch, situativ, heuristisch-subjektiv und transitorisch. Nicht der Aspekt der Archive und des Speicherns ist interessant, sondern die Implementierung nicht-konfirmierter Thematisierungsformen, eine Art disperse und dissipative Induktion im Plural. Der Kanon und die Objektivitätsgebote der Wissenschaften, die gesamte Epistemologie der Wissensüberprüfung tritt in den Hintergrund, wird zur Spezialistenkommunikation. Horizontal treten neue Formen der Thematisierung auf, Sammlungsdarbietungen aus Leidenschaft, laienhafte Alltags-Krypto-wissenschaften, idiosynkratische Narrationen etc. Die Chance dieses Mediums liegt in der auf höchstem technischem Niveau möglichen anarchischen Selbstorganisation der Kommunizierenden und die Herausbildung neuer Selektionskriterien für heterogenstes Material.

.

//Konzept/ Verlagsprospekt//

'Medienkunst' propagiert sich seit zwanzig Jahren als unvergleichlich, neu, als eine ganz andere Kunst. Es ist an der Zeit, ein kritisches Resumee zu ziehen, das die Künste mit ihren Theorien in neuer Weise in Verbindung bringt.

Die Kunst der Moderne hat vehement mobil gemacht. Jedes Material, jedes existierende oder auch nur vorstellbare Ding, jeder benennbare Sachverhalt sind kunstfähig gemacht worden. Der Ausdehnung des Kunstwerksanspruchs auf so mannigfaltige Materialien entspricht heute eine Vervielfältigung von Haltungen, Gesten, Modellen, entspricht auch die Verfransung der Künste, die Bildung von

Hybriden, die Kultivierung von Schnittstellen. Besondere Bedeutung hat darin das Hantieren mit entwickelten elektronischen Gerätschaften und Apparate-Environments.

Mythos Medienkunst nimmt die mythische Rede als Versprechen ernst. Urheberlos ist hier im Sinne eines virtuellen Kollektivs ein Mythisches, das als Hype, Mode, Spiel, Strategie und Beispielgebung auf eine radikal ästhetisierte Lebenswelt und zunehmend bewegliche Betrachter einwirken will. Sie verbündet sich mit den Verlockungen einer entfesselten Risiko-Ökonomie und vor allem der Faszination am Selbstlauf der Technik. Aber der Gebrauch der Apparate erschöpft sich allzu oft im Vordergründigen, Oberflächlichen. Ästhetische Verklärung und digitaler Darwinismus zeichnen - so ist kenntlich geworden - weite Bereiche dieser neuen Kunst aus, mindestens diejenigen, die auf den Anspruch einer konstruktiven Aneignung der Technik, auf autonome Handhabung der Geräte und Programme verzichten.

Das Neue an der Medienkunst ist aber gerade nicht, was immer wieder herausgestellt wird: Die elektronische Steuerung, die digitale Codierung oder die Verwendung von Apparaten und Environments. Neu ist überraschenderweise ein Altes in stark gewandelter Gestalt: Dass auch Medienkunst immer noch und in erster Linie Kunst ist und insoweit wirksam, wie sie den Begriff der Kunst durch neue Praktiken verfeinert und verändert. Nur dadurch vermag sie, die Architektur neuer Technologien für ihre Zwecke umzubauen. Auffallend dabei, wie impulsiv und emphatisch sie den Bezug zur gesellschaftlichen Lebenswelt und zur Rhetorik des Alltags sucht. Kunst als Handlung, als Spiel, als den Betrachter in versprochen neuer Weise integrierende Konzeption stehen dabei im Vordergrund.

Es erweist sich, dass die Rede von einer 'Medienkunst' irreführend ist und ihre eigentlichen radikalen Impulse verkennt, wenn sie sich nur als oberflächliches Spiel mittels Technologien äussert. Nicht die Technologie nämlich, sondern die Ausweitung und Differenzierung der Künste ist ihr wesentlicher Effekt. Deshalb erscheint *Kunst mit und durch Medien* als eine besondere Sphäre, durch die sich wesentliche Einsichten in die Aktualität wie die Geschichte der Künste, aber auch die Notwendigkeit der Veränderung ihrer Theorien und kunstgeschichtlichen Aufarbeitungen gewinnen lassen.

Dabei geht es um neue Allianzen mit, Verbindungen zu und Einheiten von Kunst, Wissenschaft, Technologie und Lebenswelt - um andere als die global gereinigten Bilder, Wörter, Imaginationen.

Jean-Luc Godard, Albrecht Dürer, Bruce Nauman, Francesco Borromini, 'Knowbotic research', Markus Huemer, Gianlorenzo Bernini, Andreas Kaufmann, Hans Holbein d. J., Alfons Schilling, Ulrike Gabriel, Dan Graham