

Hans Ulrich Reck

**Das Bild zeigt das Bild selber
als Abwesendes**

Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien
und visueller Kultur

Edition Transfer
Hrsg. Christian Reder

Springer Wien New York

Impressum

Edition Transfer bei Springer Wien New York
Herausgegeben von Christian Reder

Prof. Dr. Hans Ulrich Reck
Kunsthochschule für Medien
Kunst und Medienwissenschaften
Köln, Deutschland

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen, usw. in diesem Buch berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

© 2007 Springer-Verlag Wien
Printed in Austria
Springer-Verlag Wien New York ist ein Unternehmen von SpringerScience+Business Media
springer.com

Lektorat: Dr. Bernd Ternes
Grafische Gestaltung: Werner Korn
Druck und Bindearbeiten: Druckerei Theiss GmbH, 9431 St. Stefan
Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier-TCF

SPIN: 11904649
Mit 20 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 1611-1885
ISBN 978-3-211-48960-4 Springer-Verlag Wien New York

Inhalt

07 Zum Geleit

- 11 Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien
- 37 'Inszenierte Imagination' – Zu Programmatik, Kontext und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien
- 57 Bild als Medium – Zeichen der Kunst
- 107 Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze
- 135 Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie
- 173 Der Betrachter als Produzent? Zur Kunst der Rezeption im Zeitalter technischer Medien
- 187 Kunst und neue Technologien. Medientheoretische Reflexionen
- 215 Bildende Künste. Eine Mediengeschichte
- 251 Photo-Theorie und Techno-Imagination
- 271 Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells
- 321 Film, Kunst, Kino – Zwischenbilanz zur Topik der kinemato-poetischen Künste sowie Vorschläge zur Sortierung der damit einhergehenden kunstgeschichtlichen Probleme
- 371 Mythos Medienkunst. Überliefertes und Unerledigtes im Gebiet der bildenden Künste

383 Christian Reder:
Edition Transfer – Zwischenräume als Arbeitsfeld

- 389 Bibliografie
- 405 Personenverzeichnis
- 409 Nachweise

Bild als Medium – Zeichen der Kunst

1. Vorbemerkungen

Die Erörterung der Bilder kann nach vielen Gesichtspunkten gegliedert werden. Beziehe ich mich auf eine Fotografie, die Luigi Pirandello beim Rudern eines Bootes zeigt, das im Trockenen auf dem Strand liegt, dann ergibt sich die Vermutung, daß die Insistenz auf Theorie, die im Trockenen sich ihre Praktik gibt, nämlich rudert ohne Auftrag der Funktionen, nicht nur nicht schlecht paßt auf die Anforderungen an die Skizze einer Medientheorie der bildenden Künste, sondern im Wörtlichnehmen des Sichtbaren auch deren Thema findet: Das Changieren zwischen Feststehen oder Übersetzen, meint auch: das Changieren zwischen Raum und Zeit, Allegorese und Erfahrung, Schematisierung und Körperlichkeit. Die Vorschläge für eine Medientheorie der Kunst, die aus der und durch die Kunstgeschichte erfolgt, sind zunächst allesamt Figuren einer Verführung, auf neue Umgebungen Bildprobleme abzubilden. Treten diese Abbildungen ins Zentrum der Bildherstellung, dann allerdings erweist Medientheorie als Provokation der Kunstgeschichte sich gerade nicht als aktuell bedingt, sondern strukturell motiviert. In dem Maße, wie Kunstgeschichte das 'Lesen' ihrer Bilder – und eben beileibe nicht ein Erkennen – von den Fragen des medialen Austausches abschottet und Bild auf die primäre Substanz des unitär Handgewerkten oder gar auf eine Ontologie der Visionen reduziert, konstituiert sie ihre Methode als und durch Ausschluß all derjenigen Perspektiven, die Bilder als Repräsentationsleistungen im Sinn des Gesehenen, des lebendigen Vollzugs der Wahrnehmung, im Rahmen der Anmutungsqualität der auftretenden Dinge verstehen, und damit den Bestand der Bilder an die Aktualisierung des Sehens binden. Was neu formuliert wird, eine Medientheorie der bildenden Künste – die immer wieder schuldhaft als Verzögerung erscheint, 'harte', also apparativ orientierte Medientheorie nun auch noch auf diesen Bereich zu übertragen –, verkennt die strukturelle Fundierung der Kunst in ihrem genuin eigenen Medienkonzept. So sei denn dieser Bezug negativ gesetzt als Einsicht in die unreduzierbare Vielzahl der Erklärungs- und Einflußkomponenten. Alles, was die Leistungen der Hervorbringung von hochstufig

codierten Bildern mit den Aktualgenesen ihrer aufmerksamen Rezeption verbindet, soll als spezifische Eigenheit des Mediums Kunst gelten dürfen. Es sind also Repräsentation¹ und Selbstreferenz gleichermaßen festzustellen. Deren Verhältnis ist eine neuralgische Figur der Kunst immer gewesen, die sich in zahlreichen Beschreibungsversuchen, mehr oder minder methodisch bewußt, ausdrückt. Zwei Fluchtlinien einer solchen, noch vortheoretisch formulierten medialen Grundsituation der bildenden Künste tun sich auf. Die erste Fluchtlinie schreibt die gesamte Wirkung, Darstellung und Ausdrücklichkeit der Kunst artifiziellen Leistungen ihrer Herstellung ein. Medial gesprochen geht die Wirkung der Kunst ganz in der Materialität des Bildträgers auf. Nicht zu vergessen: Bereits die Wirkungsweise von Kunst muß ja, da ihre Bekanntheit gänzlich über die Reproduzierbarkeit bestimmt ist, faktisch zu den technischen Medien gerechnet werden, mindestens, was ihre soziale Verbreitung anbetrifft. Die künstlerische Handschrift, die Urheberschaft und Individualität des Künstlers schreibt sich in dieser Optik gänzlich der Materialität, ihrem Mythos, ihrer Buchstäblichkeit und ihrer Reproduzierbarkeit ein.

Die zweite Fluchtlinie ist nichts anderes als die Zirkulation der Bedeutungen als Sprache, Stellung-, Bezugnahme, Beschreibung. In dieser Fluchtlinie ist Kunst ein besonderer Code im Spiel der Pragmatik. Hier entscheidet nur ein Interesse und die Fähigkeit, die Regeln dieses besonderen Sprachspiels konform zu benutzen. Diese beiden Fluchtlinien divergieren nicht nur, sondern bewegen sich mindestens in ihrer wechselseitigen Bedürftigkeit, dann allerdings im Unsichtbaren, aufeinander zu. Erklärt der eine Pol die Materialität als spezifische Signatur eines Gemachten, also auch die Transzendenz des Artefaktes als eines Besonderen, so der andere Pol die Gewöhnung an eine Sprache, die erlaubt, ihren Reichtum zu bilden und ihre Ausdrücke auszutauschen. Bleibt beim letzteren die Materialität gänzlich unerklärbar, einfach vorausgesetzt und insofern evident, aber nicht erklärungsbedürftig, so formuliert der Standpunkt der Immanenz des ersten Pols eine Exklusion gerade all derjenigen medialen Aspekte, welche das Kunstwerk zirkulieren lassen können. Entsprechend erscheint dieser Pol bevorzugt in den meisten kunstgeschichtlichen Methoden, die auf dem Intrinsischen, dem individuell und faktural Gebildeten des einzigartigen Kunstwerks, auf einer Theologie der Materialität des Werkes bestehen, wohingegen die pragmatische Zirkularität des zweiten Pols die Medialität der Kunst gänzlich auf die Modulation der peripheren Faktoren zu beziehen scheint. In Tat und Wahrheit sind das alles

¹ Einiges spricht dafür, statt von 'Repräsentationen' von 'Repräsentanzen' zu sprechen, weil damit unterstrichen wird, daß es sich nicht nur um einen nominalistischen Vorgang handelt. Im folgenden wird zwar 'Repräsentationen' geschrieben, gemeint sind aber immer beide Ausdrücke und Begriffe.

nur nominelle Differenzierungen. Es gibt keine wirklich peripheren Faktoren, die von wirklich intrinsischen Substanzen unterschieden werden könnten. Es gibt in allen Dimensionen ein permanentes, auf den jeweiligen Moment bezogenes Zusammenkommen unterschiedlicher Faktoren. Jede Isolierung eines substantiellen Moments ist eine Mystifikation, die entweder auf die Empirie des vereinzelt Kunstwerks als unauflösliche Magie des Singulären abhebt oder auf die nominelle Zirkulation des selbstreferentiellen Systems Wert legt, in dem das Werk durch stellvertretende Bezeichnung oder Beschreibung verschwindet. Ganz offensichtlich haben beide Positionen im Prozeß der Kunstentwicklung der letzten einhundert Jahre ihren berechtigten Platz. Von der Sache her sind Materialität und Medialität des Kunstwerks und der Kunst einander ebenso entgegengesetzt, wie sie im empirischen Dasein als miteinander verwobene erscheinen. Was immer zu den Konstellationen gesagt werden kann: Jede werttheoretische Verschiebung des einen auf den anderen Pol reduziert die Dynamik des künstlerischen Prozesses und geht deshalb des Rechts verlustig, Kunst angemessen in vorweisbaren Erklärungen zu verstehen.

So ergibt sich leitend ein Chiasmus, eine Kreuzung: Bild – Medium – Zeichen – Kunst sind die vier begrifflichen Felder, die als Dispositive sich jederzeit gegeneinander verschieben können. Je nach Semiotik erscheint die Medialität der Künste verschieden. Je nach medialer Auffassung der Kunst verwandeln sich die Zeichen der Kunst, und aus dem veränderten Code geht ein anderer Bildbegriff hervor. Auch zeigt die Theorie der rhetorischen Bewegung der Kunst, daß Kunstwerke keineswegs mehr unbedingt Bilder sein müssen. Wie immer hier das Verhältnis bestimmt werden kann, die wesentlichste theoretische Einsicht ist die einer permanenten Neu-Regulierung und Neu-Einstellung der sich dynamisch durchdringenden Dispositive und damit die des erzwungenen Verzichts auf deren klare Hierarchie oder gar auf eine pyramidale Theorie, durch die sich bestimmte Sektoren für immer als sekundär erweisen ließen. Diese Einsicht erzwingt und ermöglicht eine Medientheorie der Künste, die auf die üblichen Dualismen und Oppositionen verzichtet – z. B. zwischen Werk und Wirkung, Intention und Poesie, Funktion und Rezeption, imaginaler Konzeption und medialer Zirkulation, Dinglichkeit und Nominalität. Ausgriffe in alle möglichen Richtungen sind gleichermaßen gerechtfertigt, Koppelungen können unterschiedlich vorgenommen und anders akzentuiert werden als dies der gewählte Titel unterstellt. Es geht also nicht nur um Bild als Medium/Zeichen der Kunst, sondern auch um das Bild der Kunst, das Medium der Zeichen.

Diese Hauptthese könnte – was hier nicht beabsichtigt oder möglich ist – in einer historischen Pluralität von Kunstmodellen entfaltet werden, die alle nicht in eine monolithische Struktur überführt werden können. Für den

Moment reicht aber die Insistenz darauf, daß die im Bereich der Apparate seit Pathé-Marconi, Edison, Marey, Méliès, den Lumières, Turing und John von Neumann entwickelte Medientheorie in keiner Weise linear auf künstlerische Fragen und Leistungen übertragen werden kann. Die im Medium der Kunst entwickelte bildtheoretische Argumentation im Hinblick auf ein spezifisches Medium der bildenden Kunst ist genuin an die Austauschprozesse des Systems Kunst gebunden, also immer schon auf geschichtete Modelle der gegenseitigen Bezugnahmen zwischen Poetik, Wissenschaft, Technologie und Alltag verwiesen.

Daraus erfolgte für die technisch-materialistisch orientierte Medientheorie eine eminente Bereicherung. Innerhalb der Kunstgeschichte gilt es, bisher ausgeblendete Dimensionen aufzuarbeiten und sich aus sich selbst heraus in etwas zu transformieren, was keine Differenzierung von Wissenschaftssparten zu leisten vermag. Diese neue Qualität ist auch nicht im beliebten Verweis auf die historische und sektorale Zäsur der Filmwissenschaft oder eine Medientheorie der virtuellen Realitäten anzudeuten. Die Kunstgeschichte soll nicht weiter delegieren, sondern muß schon selbst die immer wieder propagierte Wissenschaft vom Bild erarbeiten.

2. Medientheorie und Theorie der Kunst

Die Auffassung, aus der Kunstgeschichte sei keine Medientheorie zu gewinnen, folgt nur der Konstruktion einer kunstgeschichtlichen Methode, die immer wieder auf eher unglückliche Weise Aspekte der generellen Wahrnehmung mit Momenten eines hochselektiven Bildbegriffs vermischt hat. Wenn man den Fokus der Betrachtung verschiebt, dann gibt es aber viel Implizites, das medientheoretisch die Kunst stützt. Folgt man solchen Implikationen, dann erweist sich, daß fast zu vieles implizit eine Medialität der Künste nahelegt, eingespannt zwischen die unauflösbare Materialität des Werks und die Spezifität einer Aussage, die als Übertragungsfigur und mythologische Spur von 'Gehalt' wirkt. Generell bezeichnet das Medium der Künste wohl auch in den fortschrittlicheren Positionen, die den Malgrund mindestens partiell im Einklang mit der Ausfransung der Künste und der

2 So Horst Bredekamp; vgl. Hans Dieter Huber / Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im 'Iconic Turn'. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: kritische berichte 1/1998, S. 85–93, hier: S. 87.

3 Vgl. dazu Friedrich Wolfram Heubach, Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen, in: Jahreshefte der Akademie Düsseldorf, Bd. 4, 1995, S. 223–260; ders., Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder, in: Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, S. 138 – 147.

4 So Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, z. B. S. 12.

grenzenlosen Ausdehnung ihrer Material- und Stoffbasis im 20. Jahrhundert ausgeweitet haben, noch immer, mit dem Diktum Hegels, das 'sinnliche Scheinen der Idee'.² Ich glaube, daß die Tatsache der virtuellen Realität, bis hin zu den immersiven environments, deshalb so ergiebig ist in bezug auf die Diskussion der Realitätshaltigkeit des Mediums Bild, weil insgesamt die Techniken oder Prozesse der Simulation ideale Vergegenständlichungen oder Objektvironments für die Konfiguration der normalen Wahrnehmungsformen darstellen.³ Es gibt hier eine naturwüchsige Zuarbeit eines konstruktiven Verständnisses von Wahrnehmung in bezug auf immersive Technologien. Denn auch wenn dort Differenzen eingezogen werden sollen – zur Feier eines profan Numinosen, mindestens einer partiellen Selbstentgrenzung –, so müssen sie doch mindestens noch einmal benannt werden. Mit Bezug auf das Problem der Vergegenständlichung von Täuschungen bilden virtuelle Realitäten Artefakte, deren Musterung als Faltung des normalen Wahrnehmungsvermögens verstanden werden kann. So ist es schwierig zu entscheiden, ob Wahrnehmungen, die auf Realität referieren, nicht doch nur Simulationen sind. Aber ist das nicht müßig, wenn diese Simulationen durch Rückkoppelung reale Effekte erzeugen und demnach ihrerseits, da sie Wirklichkeiten erzwingen, nicht unreal sein können? Es kann also durchaus sein, daß schon in der Wahrnehmung selbst und nicht erst in vergegenständlichten virtuellen Realitäten rekursive Bindungen hergestellt werden, die im cyberspace ihre Fortsetzung finden. Weitere Überlegung: Hat ein Bild nicht immer auch mit der Reduktion von Komplexität und nicht nur mit dieser selbst zu tun? Ist nicht Semantik immer auch eine Kompensationsfigur von Aufmerksamkeit? Hier schließt sich die Vermutung an, daß ein Abheben auf die Referenz den möglichen verschiedenen Referenten einen geradezu imperialen Zugriff auf die medialen Bedingungen der Erzeugung beispielsweise von Bildern erlaubt, so daß anstelle der Behauptung des Interpretationsreichtums sich einfach ein Gemetzel der Referenten abspielt, die ihren ontologischen Standort als Form, nämlich Bezüglichkeit / Bezugnahme auf Inhalt, persistent durchsetzen.

Weshalb eine Anstrengung unternehmen für eine Medientheorie der bildenden Kunst? Nicht nur, weil die bisherigen Methoden nicht befriedigen. Auch nicht nur, weil Kunst als Darstellung, Selbstdarstellung der sie generierenden und leitenden Form, Auto-Symbolismus also, von einer außer-künstlerischen Welt der Technik zum Zwecke der Unterscheidung von Darstellung und Kommunikation⁴ und der Verpflichtung der Technikgesellschaft auf Kommunikation unter Absehung aller Phantasmata und Imaginationen abgezogen wird. Sondern deshalb, weil innerhalb der Kunst ein Unterschied zwischen Bild / visueller Präsenz und Kunst / Verdichtung immer wieder zu entwickeln ist, der mit dem Medienbegriff mindestens gefaßt wer-

den kann, und wie ich meine: auch gefaßt werden muß. Für jede Medientheorie der Kunst ist die theoretische Grundierung der Kunst unumgänglich. Sie hat sich aber nicht evidenterweise auf Medientheorie zu beziehen, sondern behandelt ihre Probleme unabhängig davon. *Für jede Theorie der Kunst, die Konsequenzen für den Begriff des Mediums der bildenden Kunst hat, ist unabdingbar also die Unterscheidung zwischen Bild und visueller Sensation.* Dieser Unterschied wird innerhalb der Kunst immer wieder hergestellt. Ihm wohnt eine mediale Motivierung inne. Darauf zu insistieren, erbringt einen kunstgeschichtlichen Mehrwert.

3. Sichtbarkeit, Kunst und visuelle Präsenz nebst einer kurzen Gliederung von kunstrelevanten Medialitätskonzepten als Vorschlag zur Verdeutlichung des Ansinnens

Schon Konrad Fiedler argumentierte dahingehend, daß Kunst in der Abspaltung des Nur-Sichtbaren bestehe, also in der Vergegenständlichung einer eigenen Form.⁵ Die Isolierung der Sichtbarkeit ermögli-che eine eigene ontologische Würde des Bildes. Innerhalb dieser werden Bilder in unterschiedlicher medialer Ausdrucksweise generiert, wenn man Medium als Materialität von Bildkörpern und Bildträgern versteht. Sofern sich Zweck und Technik in solchen Bildern erschöpfen, verbleiben diese innerhalb der Präsenz des Visuellen, innerhalb ihrer Sensationierungen, und hätten dort besondere Aufgaben zu erfüllen, wie auch der Bildcharakter solcher Erscheinungen generell etwas mit der Bestimmtheit von Funktionen zu tun hat, mit kommunikativen Erwartungen, rhetorischen Gewohnheiten, mit der Handhabung von Gemeinplätzen und der Kunst, sie zu situieren. *Jedoch ist der Unterschied zwischen Bild der Kunst und visueller Präsenz niemals ein wertender.* Er ist immer ausschließlich funktional. Die Suche nach einer ontologischen Höherwertigkeit der Kunstbilder gegenüber der alltäglichen, als trivial abgewerteten visuellen Kommunikation hatte zwar einen massiven Startkredit

⁵ Vgl. Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 174 ff.

⁶ Die Verwandlung der Zeichen des Lebendigen und der Lebendigkeit selbst in Zeichen von Artefakten ist eine Bewegung innerhalb der Zeichen und dennoch ein Wechsel von Realitäten, mindestens Wirklichkeitsschichten oder -sektoren. Insofern sind die Knochen und Reliquien in der Tat der Schlüssel zu jeder Art von Museologie und Musealität und bekräftigen die Aktualität des Konzeptes einer archäologisch verfahrenen Paläo-Art. Vgl. W. J. Tom Mitchell, Über die Evolution von Bildern, in: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 43–54.

⁷ Hier noch verstanden als Vergegenständlichungen im Sinne des Sichtbarkeits-Projektes und nicht als Sensationierungen einer direkten Rückkoppelung stimulierter Reize an den Leib.

mit auf den Weg bekommen, diesen aber längst entschieden und endgültig aufgebraucht. Davon zeugen auch die Museen, die jede, sogar eine tote Geste als Werk vom Vollzug der Imagination abkoppeln.⁶ Paradox bezeugen die Werke die Lebendigkeit der Kunst dadurch, daß sie diese in Zeichen und Artefakte verwandeln. Diese Fähigkeit zur still-stellenden, trägen Verdinglichung läuft in theoretischer Konsequenz darauf hinaus, den bedingenden Unterschied zwischen einem ausgreifenden Fundus und den medialen (semiotischen etc.) Transformationen (der Bedingungen) von Möglichkeiten in, als und durch Aktualisierung der Zeichenketten zu tilgen. Die Selektivität einer 'parole' würde dann verschwinden und durch eine Art lexikalischen Vollständigkeitswahn einer vollkommen willkürlich manipulierbaren, synchronen Regelkonfiguration von 'langue' ersetzt, mit der zusammenzufallen sie bestrebt ist. Was andernorts ästhetische Vollendung der Geschichte heißt, bekräftigt hier nur, daß Kunst als Zeichenspur eines verlorenen Individuellen zu lesen ist. Diese Transformation markiert zugleich den Vorrang der Performanz in der Erzeugung künstlerischer Aussagen.

Die ikonoklastisch und damit für jedes Funktionsverständnis der Bilder bedeutsame Diagnose eines Bildergefängnisses – verstanden als eine Art Pathogenese des Imaginären – meint nichts anderes als die Plazierung der Objekte an die Stelle dieser sich stets verwischenden Spur in einer Praxis, die bedeutsam ist unterhalb des Erlöschens des Werkprozesses im Produkt. Erschöpft hat sich der Kredit der Unvergleichlichkeit und Einzigartigkeit der Bilder v. a. in den Selbstwidersprüchen und Selbstmarginalisierungsaporien der Avantgarde durch eine vorherrschende Ritualisierung der Kunst als einer Domäne, die sich zuvorderst mit den Formen reiner Sichtbarkeit beschäftigt, nicht jedoch mit der Kritik des Sehens und seiner Referenzen, also mit einer Kritik der Wirklichkeit. Diese so wirkende Isolierung als Formbedingung der visuellen Präsenz, die in jeder Differenz von Visualität und Ikonizität/Bildlichkeit der Kunst wirkt, setzt sich in der digitalen Technologie und der Ära des Techno-Imaginären natürlich weiter fort. Nun erscheint die reine Sichtbarkeit in und hinter den Bildern kraft ihrer Angleichung an die Generierung visueller Präsenz durch die Serialitäten des symbolischen Codes 'Binarität', also der Logistik von Programmsprachen, der Variabilität von Algorithmen, die erst im nachhinein Dateien als bildgenerierende Formatierungen eines digital rechnenden Systems realisieren. Bilder⁷ sind dann nurmehr, analytisch gesprochen, Pixelzustände, deren ontologische wie phänomenale Beschaffenheit von einem Computer verwaltet wird, wie überhaupt die Rede vom Computer als dem Medium der Medien wenig mehr oder anderes meinen kann als die sattsam bekannte Instanz des Behördlichen, Verwaltungsbürokratie als Apriori von Recht und Vernunft. Für Bilder wäre also die berühmte Indifferenz des digitalen Codes nichts anderes als der Einsatz einer

Verwaltungsmaschine, welche spezifische Ausgangsabsichten auf vordem binär neutralisierte Pixelzustände umlegt. Die Form der Sichtbarkeit erweist sich hier als sekundäre Motivbewegung, denn jede Artikulation eines Zustands kann in jedes beliebige, narrative oder selbstreferentielle Szenario integriert werden. Die visuelle Form erscheint wirksam nur transformationell, als Umtausch-Verhältnis zwischen Bedingung und Aktualisierung (residualontologisch, Hierarchie von Sequenzbildungen, Generierung von Codes als Selektion/Zuordnung der Beziehungen zwischen Botschaft, langue und parole). Logisch wie epistemologisch gilt banal: Jede Formalisierung hängt ab vom Unterschied zwischen prinzipiell reicheren Möglichkeiten und insofern unerschöpflichen Anfangszuständen, die nicht in die Selektion eintreten können, und beliebig vielen Vorgängen der Selektion und Transformation. Diese Freisetzung des binären Codes im Sinne einer Indifferenz und einer nachträglichen Verwaltung von Zuständen ist wohl eine wesentliche Basis für das, was man kulturrhetorisch am Cyberspace so oft und zunehmend heftig herausstreicht, nämlich das Phantasma einer Loslösung von der leiblichen Eingebundenheit des Selbst. Solche Metaphysiken haben eine digitale Basis in der referentiellen und ästhetischen Indifferenz binarisierter Zeichenketten – wobei festzuhalten ist, daß solches keine vollkommen andere Ontologie nahelegt, sondern Produkt ist eines Rechnungs- und Registraturvorgangs, mithin nicht einer Metaphysik, sondern einer Methode. Die Verfahrenskonstruktion ist also nicht, wie so oft behauptet, von teleologischer Bannkraft oder monokausaler Dignität, sondern konventionalisiert und pragmatisch, eben ein Zustand einer bestimmten, prinzipiell auch anders regulierbaren Maschine. Die Zeichenketten sollen entsprechend als Prozessoren verstanden werden. Streng genommen entzieht sich ihr innermaschineller Zustand jeglicher Qualifizierung, auch der einer dekretierten Indifferenz. Umgekehrt: Sind Zeichenketten als Bild materialisiert, dann ist diese partielle Bestimmtheit eben verbindlich und kann nicht in andere Partialitäten aufgelöst werden, ohne daß sie, banal, anders werden, als sie vordem gewesen sind. Ganz ähnlich das Argument für die Maschine: Es ist nie Subjekt oder Substanz, immer Methode und Akzidenz.

Das immerhin gäbe plausibel die digitale, technologische und medial-syntaktische Grundlage an für die weit ausschweifenden, bemühten Befreiungs-

8 Vgl. Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker (Kat. Kunsthalle Basel), Basel 1987.

9 Über die bereits vorgeschlagenen Unterscheidungen hinaus, die, in verschiedenartiger Verbalisierung, immer wieder drei Ebenen differenziert haben, welche Unterscheidung leicht verständliche Korrelate im alltäglichen Sprachgebrauch besitzen: 1. Bildkörper als materialisierte Medialität von Bildern; 2. Wahrnehmungsbilder als mentale Repräsentationen; 3. Imagination als eine Instanz von eigener Kraft und mit unaustauschbarer Gültigkeit.

rhetoriken der virtuellen Realitäten als der Inkorporation jeder nur erdenklichen Möglichkeit, und würde diese also prozessual drastisch relativieren. Das Paradigma reiner Sichtbarkeit ist ein Mythos, der in der Maschine des Computers zwar vollendet, gleichzeitig aber auch gebrochen wird.

Die – wie auf allen, so auch auf dem bisher entwickeltsten technischen Niveau – gültige Differenz zwischen dem Bild der Kunst und der visuellen Präsenz, der Sphäre der anderen Bilder, integriert die historische Entwicklung der Bilderzeugungstechniken auf problemlose Weise in die Form dieses Unterschieds. So daß eine Unterscheidung der Bilderzeugungsmedien zwar bestimmend ist für den fakturalen Prozeß der Erzeugung des Kunstwerks und des Verständnisses der spezifischen Techniken, nicht jedoch für das, was Kunst – begrifflich, konzeptuell, wirklich – ist: Valorisierung dieses Auto-Symbolismus als und durch Kunst, wobei für jede Erörterung der Kunst immer wieder die Differenz von ‘System Kunst’ und ‘Werk Kunst’ oder ‘Kunst Werk’ aufgezeichnet werden muß. Medientheorie der Kunst, welche Bild als Medium in ausgezeichnete Weise pointiert und durch die Zeichen der Kunst reflektiert, insistiert auf der Klärung einer Verwechslung, die in bisheriger Kunst-Betrachtung immer wirksam geblieben und nur zuweilen als unbefriedigend, kaum je als störend gesehen worden ist: der Verwechslung eines instrumentalen mit einem physikalischen und einem inszenatorischen Medienbegriff.

Visuelle Präsenz suggeriert, daß Bilder ganze Körper und als ganze Körper zu haben sind. Bilder der Kunst aber verweigern den Zugriff auf einen solchen Mythos vom ganzen Körper. Im Unterschied zur visuellen Präsenz sind sie nicht in der Weise, daß sie zu erfassen wären, nicht der Art, daß man ihrer habhaft werden könnte.⁸ Sie sind stets dabei sich zu ereignen, als Ereignis der Wahrnehmung, wobei die Wahrnehmung als Einheit des Aktes und Akt der Einheit von Denken und Sprechen, d. h. also kraft ihrer Differenz, wirkt. Bilder der Kunst sind Epiphanien, kurzfristig stabile Systeme – es wird, bei Gegebenheit und je nach dem ausführlicher oder kürzer, immer wieder darauf zurückzukommen, in diesem Text mindestens erneut an die Wichtigkeit des Sachverhalts zu erinnern sein.

Wenn man gängige Medienbegriffe auf Kunst und Kunsttheorie anwenden will⁹, dann könnte man – was hier nicht wirklich begründet oder ausgeführt werden kann – folgende Unterscheidungen bezüglich kunstrelevanter Medialitätskonzepte treffen, die als Funktionsgliederung zu verstehen sind:

1. Es gibt eine prädominante, topologische und hierarchische Gliederung der Medien. Dazu rechnen die maßgeblichen Konstruktions- und Notationssysteme, z. B. Perspektive als medialer Apparat, Naturalismus und naturalistischer Stil, Historiographie und Bildkultur der Allegorese, die

elementare Syntax der Moderne. Das sind alles topologische Anordnungen.

2. Von dieser topologischen ist eine typologische Konzeption zu unterscheiden, die zugleich rezeptional und dispersiv wirkt: Medium als soziales Instrument, als Zweck, spezifische Form der Kommunikation.
3. Ein struktureller Medienbegriff könnte auch als einfache analytische oder inhärente Eigenschaft angesehen werden: Medium als physikalisch bestimmbarer Träger, banale Rückwirkung der Technologie auf den Kunstbegriff über die Eigenheiten eines 'Kanals'.
4. Über den dynamischen Medienbegriff wird meist nur implizit geredet, wenn Kunst ins Spiel kommt. Der Grund dafür ist einfach einzusehen, denn der dynamische Medienbegriff ist zugleich transgressiv und spekulativ: Medium als Vermittlung von unten und oben, hier und dort, Person und Transzendenz, höheren und tieferen Werten, Zirkulation der Stufen, Praxis der Ideologien, Wertmaßstäbe unthematisierter, deshalb mit Leitkraft ausgestatteter Behauptungen. Dieser Begriff des Mediums geht in einen eigentlichen 'Mediumismus' über, der alltagssprachlich gut widerzugeben ist als 'Aberglauben'.¹⁰ Die Selbstbeglaubigung des Mediums ist, aus welcher Perspektive auch immer gesetzt, unbedingt und in allen Fällen dynamisierend.
5. Eher additive Bedeutung, also im Sinne einer ergänzenden Reihung, hat ein episodischer und linearer Medienbegriff: Medium als Maß des Mittleren (S, M, L, XL; 'à point' vs. 'seignant' mit 'medium' dazwischen).

Diese Unterscheidungen können nicht nur typologisch, sondern auch kombinatorisch und regulativ anhand von Einzelbeispielen konkretisiert werden. Diese Regularität, die performative Transformation der Regel in den spezifischen Fall und die Unterscheidung der substantiellen von den prozessualen Faktoren, erklärt die Affinität der Theorie des Mediums nicht zur Logistik der Apparate, sondern zur Konstruktivität der Sprache. „The diversity of language games appears as the diversity of media“.¹¹ Diese Sichtweise ist selten. Hartmut Winklers 'Docuverse' stellt eine der wenigen Medientheorien¹² dar, welche die Mystifikation der Apparate durchschaut und die theoretische Konstruktion auf der Ebene der Konstruktivität der Sprache, der Kontextindifferenz des Redens und der Utopie eines translingual invarianten Gedächtnisses ansiedelt. Die Mystifikation der Apparate besteht nicht im Materialis-

mus ihrer Systemzwänge, sondern in der theoretischen Entscheidung, den Materialismus als Indifferenz des Zeichens so zu setzen, daß jede symbolische Bewegung ausgeschlossen wird. Es gibt für diese Theorie, wie aus den Thesen von Winkler zwingend folgt, keine meta-theoretische Begründung. Aber nicht nur der Materialismus der Apparate erzeugt Theorie-Fetische, sondern, was niemanden ernstlich wundern wird, sein alter Widerpart, die Theologie, die offenbar gerade für die aus der christlichen Unentschiedenheit zwischen dem visuellen Schein und den erscheinenden Referenzen des Wahren hervorgehende Kunstgeschichte eine seltsame Faszination hat, wenn es um eine numinose Stützung der These von der Einzigartigkeit und Notwendigkeit der wahren Bilder im Unterschied zu den visuellen Sensationen geht, obwohl doch im Christentum gar keine wahren Bilder, nämlich Identität von Zeichen und Bezeichnetem, wirken können und demnach die Differenz zwischen dem Zeichen und dem, wofür es steht, selbst keiner Offenbarung des Zeigbaren fähig ist, sondern nur eine konventionalisierbare Übung in der Differenzierung des Zeichens im Prozeß der Nuancierung seiner Bezeichnungen darstellt, d. h. innerhalb der Kette der Signifikanten verbleibt, ohne daß je, und dies lange vor Lacan, ein Verweis auf die Signifikate möglich wäre. Gegen die fundamental positiven, kunsttheoretisch nicht selten schlecht kaschierten Theologismen setze ich, als meinen abschließenden theologischen Tribut an das Thema, einen einzigen Verweis auf einige Passagen im Buch XI des 'Gottesstaat' von Augustinus, in welcher dieser begründet, weshalb nicht die guten, sondern nur die bösen Engel Medien für den Menschen sein können, weil einzig die Verworfenheit der bösen Engel den Bezug zum Menschlichen sichert, welcher den guten Engeln ja gerade fehlt, die, eben gerade weil sie gut sind, nicht übermittlungsfähig sein können. Religiöse Denkfiguren verführen zu einer intensiven Theologisierung der Mediendebatte um den Preis, daß sie, eingebaut in Erlösungen, eine Überwindung der Mediatisierungen versprechen. Gegen solche Fluchtlinie ist auf der Säkularität des Konstruktiven zu bestehen. Gute Engel verstehen die Menschen nicht, sie wüßten weder, wo diese überhaupt sind, noch, wie zu ihnen zu reden wäre, noch also, wie ihr Anliegen verständlich gemacht werden könnte. Nur die bösen Engel sind zu einer kommunikativen Medienvermittlung auf dem Niveau der kalkulierten Botschaften überhaupt in der Lage. Und damit sind Medien auch evidente Ausdruckskräfte einer Selbstwidersprüchlichkeit der Heilsgeschichte – wobei ich dazu neige, die theologischen Lasten dieser Paradoxie den Inszenierungshoffnungen der Gläubigen zu überlassen, und zwar ohne Rest und d. h. auch jenseits der Verführungen zu einer unbedingten Medientheorie. Medientheoretisch interessiert in allen diesen Vorschlägen die 'Welt dazwischen'. Kunst ist eine besondere Weise der Inszenierung dieses Dazwischen.

10 Vgl. Stanislaw Lem, Über außersinnliche Wahrnehmung, in: ders., Essays, Frankfurt a. M. 1981.

11 Esa Saarinen / M. C. Taylor, Imagologies: Media Philosophy / Communicative Practices, o. O., o. J., S. 10.

12 Hartmut Winkler, 'Docuverse'. Zur Medientheorie der Computer, München 1997.

Sie hat dafür ein implizites und ein explizites Instrumentarium und Wissen bereitgestellt. Die Diversität der Kunstkonzepte läßt sich am besten mit dem Begriff des Sprachspiels verbinden. Sprachspiele werden zu 'Bildspielen' und auch Medienspielen auf einer entwickelten Ebene der Pragmatik, in Riten, Gesten, Performanzen des Zeigens und Sprechens. 'Medium' ist als eine Sphäre der Verschiedenheit, nicht der Einheitlichkeit gekennzeichnet.

4. Exkurs: Eine (normative und zugleich deskriptive) Setzung der Aufgabe von Kunst

Kunst dereguliert feststehende Codes, eröffnet eine Perspektive auf die in ihr wirkenden Subroutinen, mit Ehrenzweig: auf die 'Ordnung im Chaos'.¹³ Natürlich ist das keine substantielle, sondern eine historisch bewertende Bestimmung von Kunst, die leicht zu einer ebenfalls historisch bestimmten und äußerst selektiven (aber gerade darum auch politischen) Erwartung an die Subversion technischer Medien erweitert werden kann, die man sich analog als Dekonstruktion von Programmen, d. h. nicht nur Umbau der Inhalte, sondern Entblößung der Apparate und Dramaturgien, vorstellen mag. Ihre Auffassung drückt ein bestimmtes Interesse an bestimmten Funktionen, Wirkweisen, Kommunikationsformen aus. Generell, d. h. unabhängig von solchen normativen Erwartungen an Innovation oder Stabilisierung, Bestätigung oder Opposition, Bekräftigung oder Verunsicherung, ist Kunst eine Methode der Generierung und Inszenierung eines Dazwischen, eines Intermediums zwischen Denken und Sprache, Imagination, Erkennen und Handeln. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit ist nämlich keine einheitliche Repräsentation, sondern zugleich deren Simulation. Es gibt keine direkte oder unverstellte Wahrnehmung der Dinge, in der diese ontologisch bezeichnet würden. Ja: Es gibt nicht einmal eine Ordnung der Wahrnehmung,

¹³ Anton Ehrenzweig, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974.

¹⁴ Vgl. neben den einschlägigen Arbeiten von Arnheim besonders diejenigen von Jean Piaget und Ernst von Glasersfeld. Jean Piaget, *La Psychologie de l'Intelligence*, Paris 1947; ders., *Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes*, Frankfurt a. M. 1995; Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt a. M. 1996, bes. S. 98–131.

¹⁵ Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde, Darmstadt 2 1953, Bd. 1, S. 6 ff.

¹⁶ Wohlgermerkt und deutlich festgehalten: Natürlich gibt es Staunen; aus diesem entwickelt sich auch ein produktiver Weg zu einem bestimmten Verständnis bestimmter Bilder, z. B. der Kunst. Die sogenannte vorikonographische Affekt-Rezeption ist ein unterschätzter Schlüssel zu den Werken und erscheint bei Panofsky nicht als bedeutsame interne Konstruktion, sondern nur als notwendig hinsichtlich eines Kategorienproblems, das in der Stufung seines Schemas unvermeidlich begründet liegt.

in der die Ordnung der Wirklichkeit ohne Transformation beschrieben werden könnte. Das gelingt immer nur parallelen Schematisierungen, weshalb Bild als eine rekursive Bindung von Wahrnehmungsdaten an bereits aufgebaute Wahrnehmungsschemata für die Integration einer bestimmten Konfiguration verstanden werden kann¹⁴ – und Kunst gar nicht als das wesentliche Exemplum von Bild, sondern vorrangig als eine insistente Valorisierung von 'Kunst' zu beschreiben ist.

Innerhalb der Vermitteltheit der Wahrnehmungen gibt es Kunst als Sonderfall der Konstruktivität von Bildern. Kunst ist dann nicht überhaupt das Medium der Inszenierung dieser Vermittlung, sondern ein besonderes Medium für besondere Codes oder spezifische Arten der inszenatorischen Vermittlung. Jede visuelle Präsenz und jedes Bild bedarf der Vermitteltheit und Vermittlung durch eine In-Szenierung, einen Bildschirm, ein Medium, einen Rahmen, kurzum: bedarf der Wirkung eines Dazwischen, das nicht Synthese ist, sondern von dem aus alles bestimmt wird, was an Wirklichem bezeichnet werden kann. Menschliches Denken geht dabei immer von virtuell Realem aus, von der Welt im Gehirn. Das virtuell Reale der Wahrnehmung ist eine Generierung, eine Spiegelung – allerdings mit der Kraft, die Welt im Gehirn als Welt zu denken, deren Sachverhalt das Gehirn impliziert, welches die Welt im Gehirn denkt. Das Weltverhältnis des Denkens macht ohne die komplizierte Implikation keinen Sinn. Zugleich deutet die Formulierung darauf hin, daß solches Weltverhältnis in Spiegelfunktionen eingebunden bleibt. Solches Denken der Welt im Gehirn, welches die Welt imaginiert, erzeugt Ordnungen von Bedeutungen, generiert in Zeichenketten, die von einem Rückbezug auf frühere oder auch nur mitformulierte Bedeutungsordnungen lebt. Auch das erkennende Subjekt wird ins Bild gesetzt, ist gegenüber dem Rahmen, dem Bildschirm, dem Dazwischen durch und durch vermittelt. Damit aber meint die Konstruktion der 'Welt' in diesem Sinne vor allem eine kulturelle und kulturell intelligible Welt, nicht den Umräum des Wirklichen im Sinne des natürlich Vorhandenen und symbolisch Unverfügbaren. Kunst als Medium ist Ausdruck eines geschärften, ästhetischen und poetischen Bewußtseins des Dazwischen, Form einer unabschließbaren Vermittlung im symbolischen Prozeß¹⁵, Instanz einer Rekursion zwischen prinzipiell nicht begrenzten Konfigurationen einer in der Wahrnehmung aufgebauten Welt. Kritik an gewissen Modellen der Kunstgeschichte ergibt sich demnach aus der Beobachtung, daß ein symbolischer und ästhetischer Überschuß des Kunstwerks, der Zeichen der Kunst, nur aus erweiterten externen Referenzen (z. B. Jugendkultur, Pop etc.) behauptet und zugeschrieben wird, um das Bild gegenüber allen Referenzen als unerreichbare eigene Entität zu behaupten, die sich vorgeblich privilegiert dem Schweigen und der staunenden Betrachtung des vermeintlich Unmittelbaren aufschließt.¹⁶

Der behauptete Überschuss der Kunst bringt den internen Mechanismus einer Koppelung komplexer, kognitiver Vorgänge an die Form der Bilder zum Verschwinden, die keineswegs der Kunst vorbehalten sind, sondern in der alltäglichen Wahrnehmung unentwegt und differenziert prozessieren. Die externen Referenzen haben außerdem in aller Regel mit dem, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, wenig bis nichts zu tun, viel aber mit den Regularitäten des Betriebs.

5. Zwischenbetrachtung: Hermeneutik der Kunstgeschichte als Sinnverstellung des Medialen

Nicht nur die Methodenkritik, auch die bildtheoretische Grundierung eines Medienbegriffs der bildenden Künste richtet sich auf die entscheidende Genesis der ideellen Konzepte der Kunstgeschichte, die wie so vieles im Differenzierungsprozeß des 19. Jahrhunderts als besondere, spezifisch und bedeutsam auf den Menschen bezogene Leistung herausgehoben worden ist. Spätestens seit der Konstruktion von Winckelmann ist für das Aufklärungsprogramm des bürgerlichen Subjekts, das als eines erscheint, das jederzeit seine Obsessionen kontrollieren, den Lockungen der Phantasmen, den Drohungen des Imaginären sich entheben kann, ist für die Rezeption von Kunst generell eine rigide moralisch-hermeneutische Disziplinierung der Ästhetik und des Kunstwerkes zur Leitvorstellung erhoben worden. Die Interpretation der Kunstwerke ist zugleich immer ein Vollzug der Ausblendungsinstanz gegen die Phantasmen, die Drohungen des Imaginären. Das ist zwar heute nicht mehr vordringlicher Prätext der Kunstgeschichte, sondern in ihren Subtext abgesunken, dort aber doch deutlich wirksam geblieben. Das Bild ist darin gebunden an einen Text, seine Bedeutung erweist sich immer wieder geprüft durch den Rekurs auf eine Erzählung seiner Unsichtbarkeit. Das Erkennen der Bilder wird in das 'Lesen der Bilder' verwandelt, die synchrone Synthese einer vor allen äußeren Referenzen funktionierenden Anschauung/Gestalterkennung durch eine sukzessive Bewegung, eine vermittelnde Anwendung von Wissen, ersetzt. Das 'Lesen eines Bildes' vollzieht sich in der Praxis der Dechiffrierung in dem Maße, wie es das Bild in eine visuelle Krypto-Textualität verwandelt. Kontrolliert wird das Ikonische der Bilder durch den Vergleich von Bild und visueller Repräsentation einer sichtbaren Erscheinungswelt. Daraus ergibt sich ein methodisches Modell der Kunstinterpretation parallel zur Vorherrschaft des Stils naturalistischer Vortäu-

17 Was den Bedeutungsanspruch der autoreferentiellen Kunst seit Kandinsky und die Vorherrschaft der entsprechenden Diskurse bezeugt.

18 Hier nicht im Sinne der ikonischen Zeichen, sondern bezogen auf die Ganzheitsvisionen, auf den Bildkörper des Imaginären.

schung. Dieser zweite Weg zu einer vehementen Kontrolle der Bilder versucht also, durch die Beschreibung der Deutungen der Bilder und durch den Kampf der Referenten hindurch zu einer ursprünglichen Form der Anschauung zu gelangen, die nichts anderes ist als eine Reinigung der Form von jeder Empirie und eine finale Apotheose des Schweigens. Das Bild erscheint als etwas Unbedingtes hinter dem, was an historisch verformten Ausprägungen selber zum Bild wird, nämlich zum artikulierten Bezug eines Gehalts. Kunst ist ein Bild hinter den Bildern und Anschauung meint in ihrer höchsten Form das Eingedenken des unbedingt Unsichtbaren. Solche Erwartung an die Ikonizität von Bildern wird an diesem Punkt der Vollendung jedoch abstrakt und Bilder zu Objekten einer verzweifelten Rettung ihrer Reinheit gegen ihre mindestens rudimentär unvermeidliche visuelle Präsenz. Sinnfällig werden die Bilder darin über die Identifikation von Bild und visueller Repräsentanz, also in der Einheit von manifestierter Unsichtbarkeit und Erscheinungswirklichkeit. Das ist der Grund für das Modell, die Sichtbarkeit der Kunst mit einer vermuteten Sinndimension des Unsichtbaren zu koppeln. Die naturalistisch sichtbar gewordenen Bezüge auf ein außerkünstlerisches Thema, eine Wirklichkeitsreferenz also, fungieren als Kronzeugen des verborgenen Sinns, dessen Herausschälung aus den Referenzen das Bild als Prozeß einer Allegorese deutlich werden läßt.¹⁷ Die Instanz, die solches steuert, ist die Einheit, die Identität von Darstellungscode und dem, was in der Referenz als Wirklichkeit aufgefaßt wird.

Heuristisch formuliert: Die in letzter Instanz ihre Aussagen im Modell der Allegoresen gründende neuzeitliche Kunst suspendiert zusammen mit der verunsichernden Ambivalenz der Zeichen (Doppelcodierung, Dynamik, stets wechselnd besetzbare Referenzen und Perspektiven) auch die Irritation darüber, ob ihre Referenz Wirklichkeit bezeichnet oder nur Schein. Das geschieht dadurch, daß sie die Bilder der Kunst mit dem Sichtbaren der außerkünstlerischen Wirklichkeit homolog setzt.

Die Identifikation der künstlerischen mit der visuellen Welt, der poetischen Strategie mit dem identifizierenden Sehen, der Bildraumkonstruktion mit der alltäglichen Homogenisierung des visuellen Sinns ist jedoch eine im Medium des Visuellen selber vorgetragene Negation der Bilder. Die Bevorzugung der visuellen Präsenz¹⁸ entzieht den Bildern der Kunst wesentliche Aussagemöglichkeiten. *Das Bild verschwindet, und zwar gerade als Bild.* Damit verschwindet in dieser Auffassung auch das Mediale des Bildlichen, weil das Bild nur als Arrangement des Sichtbaren, als Anordnung der Objekte, als Ordnung der Dinge für ein 'Lesen', nicht aber für ein transformationelles Erkennen erscheint. Die Kunst der Moral, die hermeneutische Textualisierung der Bedeutungsprozesse, die allegoretische Bändigung der künstlerischen Nicht-Identität dessen, was nicht in der Bildbedeutung aufgeht, macht

durch einen spezifischen Diskurs aus den Bildern Objekte einer Verneinung des Bildlichen.¹⁹ Die Kunst realisiert aus dieser Sicht ihre Wahrheit dort, wo sie keine intrinsischen Probleme aufwirft, zuletzt dort, wo sie unsichtbar wird. Das kann bis hin zur utopischen Instrumentalisierung der Kunst mitvollzogen werden: Kunst scheint auf als eine gehaltvolle, symbolische Gegenwelt, die sich auf das Wirkliche, nicht das Imaginäre zu beziehen hat. Die gesamte Bildtheorie dieser Tradition ist ein Korrekturversuch an der Anomalie und Intensität der Bilder, an einer durch Bilder immer noch bewirkten Verunsicherung und Verrückung von Text und Linearität der Schrift, ist ein Versuch der Wiederherstellung von Sinn, der sich zuletzt als Ordnung der Sequentialität von Schrift herausstellt.

Die Suche nach einem Sinn ist demnach eine unumgänglich weit verbreitete kunstgeschichtliche Krankheit. Sie verstellt zuweilen nicht nur den Blick für die Komplexität von Formen durch die Koppelung von Ikonizität und Sinn, sondern will sogar nicht selten gegen jede diskrete und hinreichend bestimmte Formalisierung des Kunstwerks ein offenes Sehen bemühen, das nicht allein eine – weitere – Mystifikation eines angeblich unschuldigen Auges darstellt, sondern auch die epistemologisch, kulturell-topologisch und naturgeschichtlich gegebenen Tatsachen und Bedingungen der Wahrnehmungsvermögen zugunsten der suggestiven Fiktion eines vorgeblich 'freien Sehens' überwinden zu können vorgibt. Ein rezenter Beleg für diese kunstgeschichtliche Stereotypie, keineswegs bemüht gesucht und alles andere als singular: „Die Aufgabe dessen also, der etwas über die ikonische Sinnstruktur des Kunstwerks und dessen elementare Anschauungsqualitäten erfahren will, besteht im konsequenten Rückgang hinter die gegenständlich verfestigten Produkte und geschichtlich gewordenen Wahrnehmungsmuster der Anschauung, besteht in der konsequenten Entwicklung und belebenden Entfaltung des Sehens zu einem freien und offenen Sehvollzug.“²⁰ In dieser Äußerung sind zahlreiche Probleme als entschiedene Lösungen unterstellt,

19 Das gilt im Disput um geschlossene Form versus poetische Signifikanten auch für Lyrik, Novelle, Roman und Musik.

20 Axel Müller, Die ikonische Differenz: Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997, S. 10.

21 Fürs Volk, die illiteraten Anfänger, wen auch immer – man wäre mit vielem gut bedient, aber gewiß nicht mit der Kunst.

22 Dagegen sei festgehalten: Sinn ist keine Objekteigenschaft, sondern eine Reflexionsfigur.

23 Auf der Basis der neurologisch überhaupt noch nicht geklärten Notwendigkeit der Visualisierung spezifischer Denkprozesse.

24 Esa Saarinen / M. C. Taylor, a. a. O., S. 4.

25 Vgl. Marshall McLuhan, Mit dem Start des Sputnik wurde der Planet zu einem Welttheater, in dem es keine Zuschauer, sondern nur Akteure gibt, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt a. M. 1988, S. 167–279.

die sich keineswegs von alleine verstehen und die schwerlich eine ihrem Anspruch angemessene Begründung erfahren können. Ich erwähne, summarisch, hier nur folgende konzeptbildende Vorentschiedenheiten, die ihre gewiß unterschiedlich beweisbedürftige Empirie noch nicht gefunden haben:

- Eine Prädominanz des kulturellen Sehens gegenüber 'natürlichen' Formen der Anschauung.
- Eine leistungsfähige unterweisende Funktion des Kunstwerks für 'elementare Anschauung': Kunst als Schule des Sehens.²¹
- Indienstnahme von Kunst für Sinn.
- Eine prinzipiell ikonische, also anschauliche Faßlichkeit von 'Sinn'.²²
- Eine Entfremdung zwischen dem eigentlichen Geist des Kunstwerks und seiner physischen Gestalt, zwischen Tiefe und Oberfläche.
- Die Notwendigkeit, das Kunstwerk als Lebensvollzug zu sehen.
- Eine Illegitimität struktureller Wahrnehmungen gegenüber den Entfremdungsformen kulturell geprägter und damit offenbar jederzeit willentlich variierbarer Wahrnehmungsmuster.

Im übrigen steht für die Unvermeidlichkeit von Vergegenständlichungen als Triumph über das Leben die Logik des Museums. Das Zitat bezeugt also eine weitverbreitete Mentalität, die als Gesinnung eigentlicher Wirklichkeitsverachtung beschrieben werden kann. In der Kunst präsentiert sich die Wirklichkeitsverachtung als Kult des Sehens, der motiviert wird durch eine Autonomie der Anschauung spezifischer Gegenstände in spezifischen Formen. Dagegen motivieren die Einsichten in die Konstruktivität der Simulation²³ zu einer Anerkennung der genuinen Funktion der Bilder'sprache' als Moment einer Bildwissenschaft, die nicht nur neue Technologien, sondern v. a. die mediale Rhetorik als Artefakt des Bilderdenkens umfaßt. „In simcult, the responsible writer must be an imagologist. Since image has displaced print as the primary medium for discourse, the public use of reason can no longer be limited to print culture. To be effective, writing must become imagoscription that is available to everyone.“²⁴

Solche Gedanken setzen Überlegungen beispielsweise von Giulio Carlo Argan zum Bildingenieur in der Tradition des Bauhauses und des avantgardistischen Technikkults des Konstruktivismus fort, und verbinden sie zudem mit der Emphase visueller Alphabetisierung eines Marshall McLuhan.²⁵ Sie sind, offensichtlich, nicht frei von der Suggestivität der Schrift- und Kontrollordnung.

Ein Parcours durch einen visuellen Korpus: Kommentare und Expositionen zu einer medio-imaginären ‘Bildergalerie’

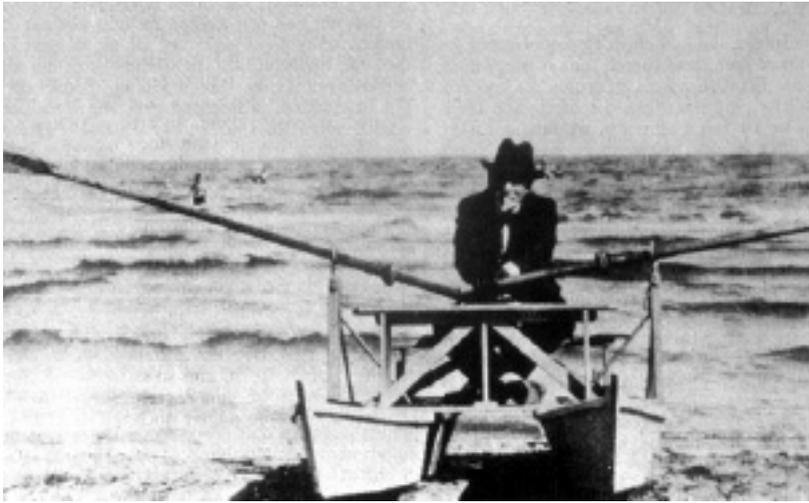
Vorbemerkung

Die hier dargebrachte Bildauswahl benutzt Bilder als selbstverständliche Modelle für das, was in ihnen an erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten enthalten ist. Das ist der Grund, weshalb auf eine Kommentierung neuer künstlerischer Werke im Bereich von VR und Cyberspace verzichtet worden ist. Die kommunikative Banalisierung der Kunst gehört zu deren komplexesten Leistungen und es wäre deshalb falsch, sie auf der Ebene verfänglicher technoider Wirkungen oder nur im Spiegel des Stimulationsprogramms und der sensationierten Empfindlichkeiten eines seiner Profanisierung überdrüssigen suggestiven Subjektes abzuhandeln. Vielmehr belegen die Beispiele, daß mediale Probleme solche der Schnittstelle von Epistemologie, Rhetorik und Kommunikation sind, für welche die technische Ausstattung zwar eine spezifische Sinnlichkeit oder Materialität definiert, aber keineswegs das Dazwischentreten einer Sphäre, die sich als medialitätsintensiv erfahren und durch entsprechende Beschreibungen angemessen ausstatten läßt vermeintlich aktuellere und in ihrer Technologie real avanciertere Beispiele würden an dieser Grundierung nichts ändern. Wenn es eine Medientheorie der bildenden Künste gibt, dann muß sie sich transversal zur apparativen Logistik oder Materialität des Mediums bewähren und wird dann wohl eine Rhetorik des Austausches, der Adaptation von als künstlerische Erwartungen artikulierten Ansprüchen sein müssen, aber nicht eine Domäne isolierten Ausdrucks. Auch die statischen Bilder, die sich gewiß nicht besonders gut eignen für die Demonstration des Zeitmediums, sind doch immer auch Zusammenzüge von Zeitdehnungen, wie wir sie haben würden, wenn wir die Bilder als Installationen vorfänden. Im übrigen wären für environments auch videographische Demonstrationen abstrakt und genauso reduktiv wie Diaprojektionen gegenüber den durch sie simulierten ursprünglichen Formaten der Werke. Die auch hier, wie schon im Vortrag, mono-imaginale Reihe verzichtet bewußt auf die kunstgeschichtliche Standard-Mystifikation der Doppelprojektion, die, immer noch als Legitimationsrhetorik einer Bezugnahme auf das primäre Gut, ein minimales Austauschverhältnis zwischen Werk und Name, Materialität und Medialität sicherzustellen vorgibt. Diese kunstgeschichtliche Verführung zur Referentialisierung wäre nur durch kaum realisierbare angestrengte Multivisionen in ein rechtes Licht, d. h. an einen relationalen Platz zu rücken. Die Einbildprojektion enthält all diese Probleme und folgt der Ökonomie der Mittelaufwendungen. Allerdings soll sie nicht die Suggestion der machtvoll distanzierenden Einäugigkeit stützen, die sich

als Problem hinter der Mono-Okularität kaschiert. Eine weitere und letzte persönliche Anmerkung: Ich spreche nicht entlang der Scheidelinie zwischen etablierten und neuen Technologien, sondern an der Schnittstelle wesentlich allgemeinerer Probleme. Ich spreche nicht strategisch, sondern, im besten Falle, im Schatten der Zukunft. Ikonophile Antizipationen, die aus der Gegenwartskunst auf das Techno-Imaginäre ausgreifen wollen, mögen durch Insistenz zuweilen verführen. Ihr Drängen, eine Zukunft vorzuzeichnen, verbleibt aber gerade dann im Horizont des Gegenwärtigen, wenn sie ihn dezidiert zu sprengen versuchen. Das ist nur eine der Konsequenzen, die aus dem Apriori einer belehrenden Kunstauffassung folgen. Dagegen setze ich zunächst wenig mehr als eine Skizze, Evaluierung, Ausmessung eines Feldes oder, Multiplikation des Metaphorischen, Erörterung der Selbstvergewisserungsmöglichkeiten im Sinne einer Zwischenbilanz. Diese erfolgt analog zum bestimmten und doch ungerichteten und ungewissen Tasten eines Jean-Luc Godards, der, den Regisseur des Films im Film spielend, zu Beginn von ‘Prénom Carmen’ die Objekte eines Zimmers – gemahnend weniger an ein Hotel als eine Klinik – betastet, beklopft und unentwegt den Satz Becketts murmelt, skandiert: ‘mal vu mal dit’. Das ist keine denunziatorische Selbstbeschreibung, sondern eine Beschreibung des Zustands der Dinge, der Gegebenheiten der Welt. Die Welt ist einbezogen im Bestand des schlecht Gesehenen und schlecht Besprochenen.

Bildergalerie

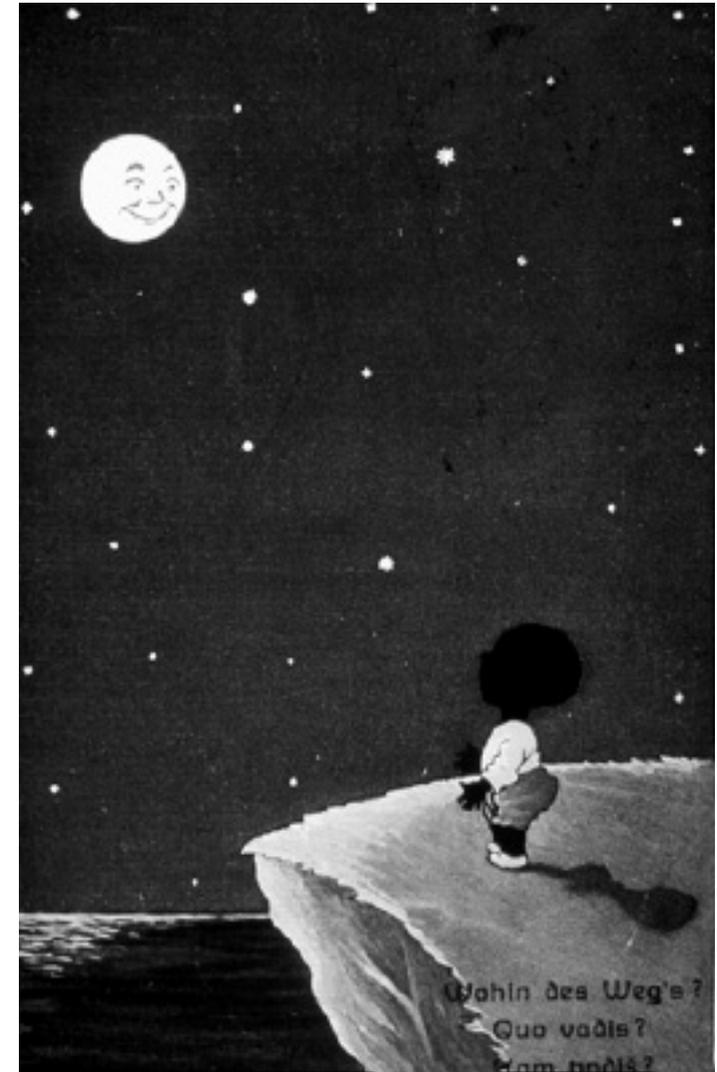
Abb. 1. Luigi Pirandello, im Trockenen rudern. Handlungsparadigma Theorie: Rudern nicht auf See, sondern auf dem Strand, Selbstvollzug der theoretischen Tätigkeit/Bewegung – ein Modell, welches der navigatorischen Suggestivität der Daseinsmetapher vom Schiffbruch mit Zuschauer jederzeit vorzuziehen ist. Denn die Konstruktion der theoretischen Aufgabe spielt sich hier in einem Bereich ab, der nicht mehr apokalyptisch alles auf die verzehrende Macht des unberührten und distanzierten Sehens reduziert. Rudern auf dem Trockenen, Einübung der Gesten und Bewegungen – das entspricht einer lang anhaltenden und wie paradox immer wieder einsetzenden Bemühung um eine ‘Kunst als Medientheorie’, die sich in meinem Entwicklungsgang derzeit in zahlreiche neue, aktuelle Verzweigungen ineinschreibt. Auf dem Trockenen rudern, das ist ähnlich dem Weglassen des Bindestriches nach ‘Kunst’. Es geht nicht um eine Kunsttheorie als Medientheorie, sondern um Kunst als Medientheorie, aus der natürlich auch Aufschlüsse für die medientheoretische Potenz der Kunstgeschichte erfolgen. Im seit lan-



1

gem engen Zusammenspiel zwischen avanciertesten Ausdrucksformen und Künsten bildete sich eine geistvolle Allianz zwischen Poetik und Theorie, die erst durch reduktive Kunst-Mythologeme des 20. Jahrhunderts im Spiegel eines in Europa zunehmend stolz sich illiterarisierenden Künstler-Subjekts aufgekündigt worden ist – eine katastrophische Verblendungsfigur ohne gleichen. Insoweit das Rudern auf dem Strand die Probleme des Übersetzens verschärft ins Bewußtsein hebt, darf man auch die Linearität der Schrift als stetige Sequentialisierung eines zugleich synchron empfundenen Konstruktionsprinzips des Denkens verstehen, mithin als das, was unvermeidlich ist: Suggestion einer Ordnung im Raum, die ihrerseits immer zeitlich, als Folge verschiedener Lokalisierungen, empfunden wird. Die Metaphern von der Navigatorik beim Schiffbruch bis zum Cybernauten und Symbolarbeiter im Datennetz bilden, ob als Simulation oder nicht, eine vergegenständlichte Wirklichkeit eigener Art heraus.

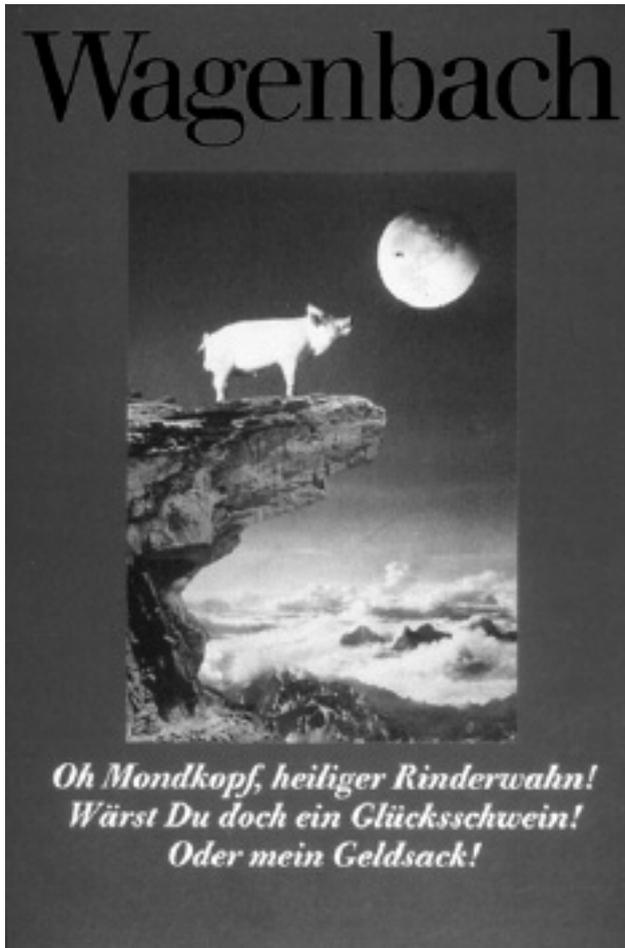
Abb. 2. Quo Vadis? Postkarte, anonym, vor 1912 (Datum des Poststempels) – Wesentliche Frage an eine 'Medientheorie Kunst' aus der sogenannten trivialen Bilderwelt, deren Ambivalenzen und Raffinessen nicht andere sind als die der Konzeptkunst, die in gewisser Weise als eine formale Explikation dieser unterliegenden Mechanismen angesprochen werden kann. Die Pointe ist auf mehreren Ebenen situiert. Der Unterschied wird gemacht durch die Frage, wer dieses 'wohin des Weg's' zu wem spricht, und dadurch, ob dieser Text als Bildlegende, zugleich Bildelement im Bild, angesehen wird; oder eben als Sprechblase. Die Einführung der dritten Instanz, das Changieren zwischen den beiden Figuren und Ebenen – einmal adressierter Text, das



2

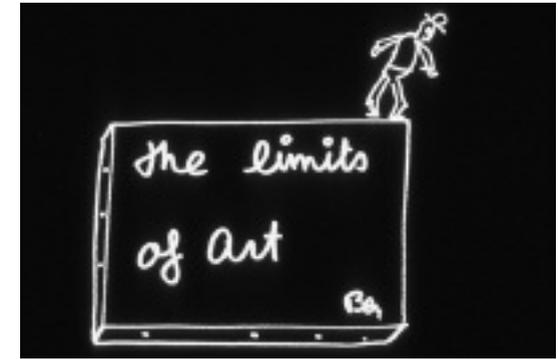
andere Mal auf das Bild bezogener denotativer Text, der als Element des Bildes selbst auftaucht – zeigt, daß übliche rhetorische Mechanismen und Figuren die medialen Aspekte überlagern. Jede Medientheorie der bildenden Künste hat zur Erfahrung, daß Bilder vieles sein können, aber nie Propositionen im Sinne der verbalen Sprache. Aus der Sicht des kleinen Jungen ist die Frage naiv. Wird der Satz vom Mond gesprochen, warnend, dann artikuliert sich in der Verkleidung einer pädagogischen Warnung

zugleich eine Art Naturgeschichte des double-binds, denn in genau dem Maße, wie der Junge auf den Sprecher achtet, gerät er in die Gefahr, vor der der gesprochene Satz zu warnen vorgibt: Er schaut nicht auf den Weg, achtet nicht der Gefahr. Deren Verbalisierung bleibt abstrakt. Spricht der Mond, dann enthüllt sich die Figur der Warnung als Verführung zur gefährdenden Unachtsamkeit. Konzentration auf das Nicht-Gebotene verführt zum entscheidenden Schritt in den Abgrund. Reden am Abgrund ist eine Denkfigur, die den Unterschied vorschlägt zwischen Bild und visueller Präsenz, Bildern oder visueller Sensation.



³ Abb. 3. Prospekt/Umschlag Wagenbach-Verlag 1996, Mond und Glücksschwein. Schritt an der Grenze, Blick ins Unermeßliche auch hier.

Abb. 4. Ben Vautier, The limits of art, 1996. Grenzspiele, Zurückdrängung der Gefahr, Selbst-Ironisierung der Zugehörigkeitsklärung, unvermeidliche Sektorisierung der Kunst, Ausblick als indirekte Metaphernbildung.



4

Abb. 5. Digitale 'Rekonstruktion' von Pompeji (IBM-Programm 1982): Erzeugung von Realität durch Simulation. Schein als Evidenz, Erscheinung als Argument.



5

Abb. 6. Sophie Calle / Greg Shepard: Double Blind, 1992. Eine Reise durch die USA, zugleich eine Videographie dieser Bewegung. Zur Differenz von Lebendigkeit und inszeniertem Werk tritt eine weitere hinzu: Die zwischen registrierendem Apparat und wahrhaftem Sehen.



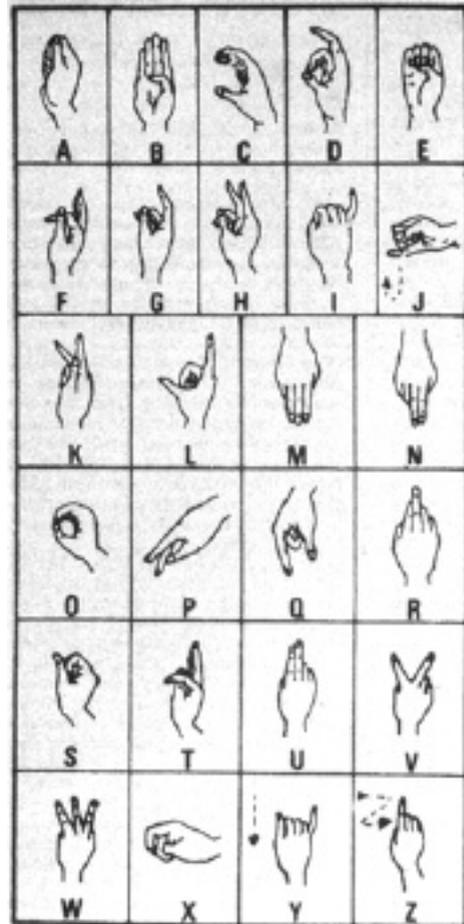
6

Das double blind bezieht sich darauf, daß das Künstlerpaar sich auf einer Hochzeitsreise befindet, die ebenso real wie simuliert ist. Wie immer nimmt Sophie Calle die Simulationen so ernst, daß Realitäten daraus entstehen. Der Versuch einer Einschreibung der Hochzeit in die Reise und das reisende Selbst ist gleichzeitig der Gegenstand der Video-Inszenierung: Reise

als Artefakt ihrer eigenen Authentizität. Die vermutete Blindheit bezieht sich konzeptuell sowohl auf den Aspekt der Teilhabe wie den der Beobachtung. Natürlich ist die videographische Aufzeichnung eine Form der Blindheit, z. B. gegenüber dem, was sich auf der Reise bewegt und sich in Gefühlen ausdrückt. Blindheit exakt in der Weise und dem Umfang, wie vermeintlich etwas Wahres gezeigt und sichtbar gemacht werden kann. Diese Arbeit ist geprägt von der Einsicht in die Differenz von Bild und visueller Präsenz. Visuelle Präsenz suggeriert Bilder als ganze Körper und daß Körper als ganze zu haben sind. Deshalb wird in dieser Videographie der eigene Körper in der Weise gezeigt, daß das Zeigen des Körpers scheitern muß. Zurück bleibt das Bewußtsein der doppelten Blindheit.

Abb. 7. Zeichen-Alphabet für Taubstumme. Parallelsiert werden Geste und Buchstabe. Die Sinneinheit ist also nicht phonematisch bedingt, Codierung und Notation sind motiviert durch die Anschaulichkeitsqualitäten, bestimmtes Form-Sein der Dinge, Anmutung / 'natürlich vorhandenes' Schema, präzise erkennbare Zeichen an den Dingen, Zeichenkraft des Dinglichen. Bild und perceptive Figuration befinden sich immer in einer vermeintlich direkten und unproblematischen Korrespondenz. Konventionelle Lesbarkeit und ikonische Anschaulichkeit sind Gegensätze nur von Fall zu Fall; eine kommunikative Regelung ergibt sich durch Gewöhnung auf der Basis von Anschaulichkeitsqualitäten, die strategisch umgeformt werden in eine Indexikalitätssubstanz und eine Richtungskonstanz von Anzeichen. Die Anschaulichkeit ist hier aber nicht schiere Konvention, sondern eine quasi-natürliche Semiose der

Zeichenqualitäten von Objekten und Stoffen. Man kann Zeichen der Hand nur so unterscheiden, wie die biologischen und physikalischen Funktionsfähigkeiten der Hand das erlauben. Ikonizitätsprobleme sind demnach nie trivial, es sieht nur gelegentlich so aus. Die Doppelcodierung der Bilder in Kunst und visuelle Sensation vervielfacht die Referenzen und Verwendungsabsichten. Ihre semiophorische Kraft erhält die Kunst – dies wird ihr wesentliches Zeichen – über die ihr eigene Herauslösung aus einer primären Sphäre, regularisiert durch praktische Konvention, analog der geschichtlichen Herausbildung von Semiophoren als Transformation der Dinge in Zeichenträger, was durch Abzug der Stoffe aus dem Kreislauf von Ökonomie, Nutzen und Verzehr gelingt.



7

Zeichenqualitäten von Objekten und Stoffen. Man kann Zeichen der Hand nur so unterscheiden, wie die biologischen und physikalischen Funktionsfähigkeiten der Hand das erlauben. Ikonizitätsprobleme sind demnach nie trivial, es sieht nur gelegentlich so aus. Die Doppelcodierung der Bilder in Kunst und visuelle Sensation vervielfacht die Referenzen und Verwendungsabsichten. Ihre semiophorische Kraft erhält die Kunst – dies wird ihr wesentliches Zeichen – über die ihr eigene Herauslösung aus einer primären Sphäre, regularisiert durch praktische Konvention, analog der geschichtlichen Herausbildung von Semiophoren als Transformation der Dinge in Zeichenträger, was durch Abzug der Stoffe aus dem Kreislauf von Ökonomie, Nutzen und Verzehr gelingt.

Abb. 8 und 9. Bild als Medium. Zeichen der Kunst: Beispielgebungen in Form einer Bilderreihe als Paraphrase medientheoretischer Problemstellungen, ganz im Zeichen der Ausdrucksambivalenz und rhetorischen Gerichtetheit der Aussage von 'Quo vadis?' Bilderfallen wie die von Guillaume Bijl (Beitrag zur 'furk-art', Furka Hotel, 1986) sind wirklich ontologische und behaupten nicht bloß eine nominalistische Wirkungsabsicht. Was für Kriterien müssen wir theoretisch bereits fundiert haben, um diese Arbeit von Bijl oder, generell, 'so etwas' von einer zufälligen Versammlung gleicher Gegenstände unterscheiden zu können? Gibt es einen dazu orientierenden Begriff der Homologie, der Äquivalenz, der Analogie, oder beruht das Ganze auf dem bloßen Mechanismus der begrifflichen Konsistenzbildung in einem und als ein System von Kunst, das keinerlei stoffliche Zuschreibungen mehr macht, sondern nurmehr in der Kategorie seiner selbst – aber unterschiedslos, d. h. diesseits der

Abb. 8 und 9. Bild als Medium. Zeichen der Kunst: Beispielgebungen in Form einer Bilderreihe als Paraphrase medientheoretischer Problemstellungen, ganz im Zeichen der Ausdrucksambivalenz und rhetorischen Gerichtetheit der Aussage von 'Quo vadis?' Bilderfallen wie die von Guillaume Bijl (Beitrag zur 'furk-art', Furka Hotel, 1986) sind wirklich ontologische und behaupten nicht bloß eine nominalistische Wirkungsabsicht. Was für Kriterien müssen wir theoretisch bereits fundiert haben, um diese Arbeit von Bijl oder, generell, 'so etwas' von einer zufälligen Versammlung gleicher Gegenstände unterscheiden zu können? Gibt es einen dazu orientierenden Begriff der Homologie, der Äquivalenz, der Analogie, oder beruht das Ganze auf dem bloßen Mechanismus der begrifflichen Konsistenzbildung in einem und als ein System von Kunst, das keinerlei stoffliche Zuschreibungen mehr macht, sondern nurmehr in der Kategorie seiner selbst – aber unterschiedslos, d. h. diesseits der



8

Divergenz von 'schön' und 'häßlich' – prozessiert? Kunst als Medium spezifischer Bildleistungen wäre gebunden an eine Regularität als ein solches System. Wenn das Bild als Medium von Kunst innerhalb dieser Regularität erscheint, dann machen sich die ontologischen Bedingungen immer als Referenzleistungen des visuellen Denotates geltend. Insofern ist die Mediatisierung der Täuschung durch Guillaume Bijl qualitativ nichts anderes als das Arrangement der mehr oder weniger symbolisch aufgeladenen Objekte in der 'nature morte' eines holländischen Stillebens wie dem von Abraham van Beyeren (1620–1690), Stilleben mit Taschenkrebs. Die entscheidende Frage ist, in welcher Weise Gegenständen überhaupt so etwas wie eine Bedeutung zukommen kann. Man muß mit mindestens zwei Zeichenrei-



⁹ hen, einer funktionalen und einer ästhetischen, arbeiten. Die Verweisungen beider Zeichenreihen auf- und untereinander erlauben nicht nur eine Ritualisierung der Gebrauchsformen, sondern eine Internalisierung des externen Beobachters, für den etwas entweder als ästhetisch oder als funktional erscheint. Solange man über Kunst spricht, solange wird man an die Verweisungen dieser beiden Zeichenreihen gebunden sein, was immer man einzelnen Zeichen an Gehalten, demnach dem eigenen Empfinden an Präferenzen zuzuschreiben vermag. Für diese Zuschreibungen und Denotationen gibt es keine stimmige Theorie. Es scheint so, als ob Doppelcodierungen als Perspektive auf Werke der Kunst erscheinen im Wechsel zwischen Symbolfunktion und Sichtbarkeits- oder Identifikationsfunktion, was die Inversion von Funktion und Zeichen in verschiedenen Kulturen erklärt.

Abb. 10. David Larcher, Einzelbild aus 'videovoid', komponiert zur Jahres-Postkarte KHM 1997. Thetisch verkürzt: Mediale Leistungen sind immer gebunden an die Form des Bildes der Kunst. Sie erschließen sich in Subtexten, die den Prätext immer wieder verändern durch die Reibungen, Wege und Irrwege der Konnotationen. Zu diesen Konnotationen gehören Fragen der Gemeinplätze, aber auch die Theorie des Kairos, die Schöpfung des glücklichen Moments, das Sich-Erweisen des glückhaft Zufallenden. Dies alles gehört zur entscheidenden Sphäre der Konnotationen, die nicht wirklich über das Individuelle hinaus theoretisiert werden kann. Entscheidend ist das 'Wie', nicht das 'Was'. Kunst ist eine der herausragenden Dimensionsebenen eines solchen 'Wie'. Die Zeichen der Kunst sind spezielle Kom-



munikationstechniken bezüglich dieses Wie: Bewußte Inszenierungen des Dazwischen, der Medialität, wobei Kunst selbst die Medien erzeugt und die Werke über einen Bewertungsprozeß darin einreicht – vorrangig und mittlerweile seit geraumer Zeit durch die Selbstvalorisierung der Kunstwerke im Kunstbereich. Das Werk bedarf in jedem Fall der Vermitteltheit und Vermittlung durch ein Medium, einen Bildschirm, einen Rahmen, eine aktuelle Bestimmung des Verhältnisses von 'langue' und 'parole'. Transformationen, Aktualisierungen, Aspekt-Setzungen, poetische Codierungen der Bilder sind Momente der spezifischen Mediatisierung des Visuellen durch Kunst. Dieses Medium ist keine Ganzheit oder Synthese, sondern eine Hinsicht auf die Bestimmungen inszenierter Wirklichkeiten.

10



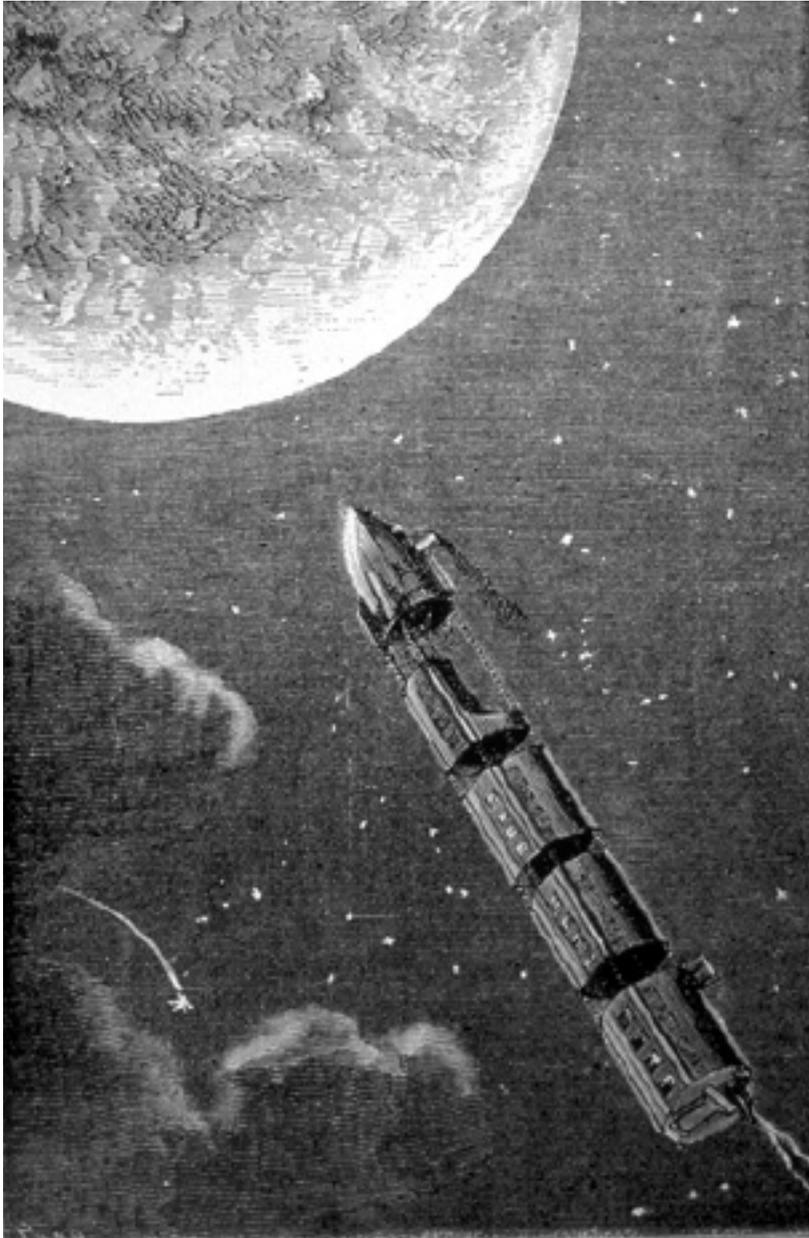
11 *Abb. 11.* Robert Ryman. Blick auf die Hängung der Werkgruppe in den Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.



12 *Abb. 12.* Illustration von Emile Bayard zu Jules Vernes 'Reise zum Mond'. Der Mond: „voilà donc comment“. Wie unbedingt und transzendierend eine noch nicht gelebte Erfahrung sein kann: sie ist uns nur als Vorstellungsbild zugänglich, und das Vorstellungsbild muß die Faszination des Unbekannten und Unsichtbaren in mindestens analog zugängliche Imagination umformen. So schreiben sich gerade in die phantastischen Bilder realistische Referenten ein. Oder aber das Unbekannte wird allegorisch verfremdet und erscheint dann nur noch als Träger von bestimmten, übersetzten Inhalten. Ganz ähnlich verfährt jedoch auch die Analogisierung der



Abb. 13. Jan Brueghel (1568–1625), Blumenstrauß.



¹⁴ Abb. 14. Illustration von de Montaut (Paris, 1872) zu Jules Vernes 'Reise zum Mond'.

realistischen Absicht. Unweigerlich entsteht eine Doppelcodierung. Sie wirkt nicht nur belustigend im Sinne einer historischen Entwicklung, die im nachhinein die Abwegigkeit ihrer Bildsuggestionen berichtigen kann. Sondern belegt das Verfahren der Codierung der Phantasie, der Vergegenständlichung des Unbekannten im Bekannten nach den allgemeinen Regeln des Bisherigen. Die verunsichernde Ambivalenz der Zeichen wird durch einen Code gesteuert, der sich in machtvolleren Referenzen als Wirklichkeitsbeglaubigung setzt und damit auch den Tribut an die Evidenz des Sichtbaren zollt, die nicht einfach triumphaler Schein, sondern Ausweglosigkeit der visuellen Ordnung der Welt, Entfaltung ihrer Gestalt ist. Deshalb können Bilder nicht 'gelesen' werden: Analog zur Welt zeigen sie sich nicht nur, sondern entfalten sich um den sie sehenden Blick herum.



Abb. 15. René Magritte, L'usage de la parole, 1928 (miroir / corps de femme).
Attribute wie Projektilzüge (vgl. Abb. 14) oder Blumen (vgl. Abb. 13) gehen aus Benennungen, Gebrauchswesen der Sprache hervor, wie das René Magritte in der Malerei als Malerei selbst exponiert.

15



¹⁶ Abb. 16. Aldo Walker, Toute chose est éphémère, 1970.



Abb. 17. Aldo Walker, Logotyp VIII, 1976. Das Interesse an den Logotypen ist kein hochcodiertes, sondern eines am Zustandekommen und Wirkung des Gewöhnlichen, deshalb, so der Künstler, „verwende ich interesselose Logotypen, triviale Versatzstücke, weil sie mir das Denken für die tatsächliche Intention freihalten und weil diese als Eingriff an konventionellen Banalitätenmodi evidenter wird.“²⁶

Mit der Adaption von Gemeinplätzen weist Kunst sich ihren Ort zu. Logotypen sind exemplarische, verdichtete Fallstudien für die Formulierung/Imaginierbarkeit des Zustandekommens von Bedeutungen.

¹⁷ 26 Aldo Walker, Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

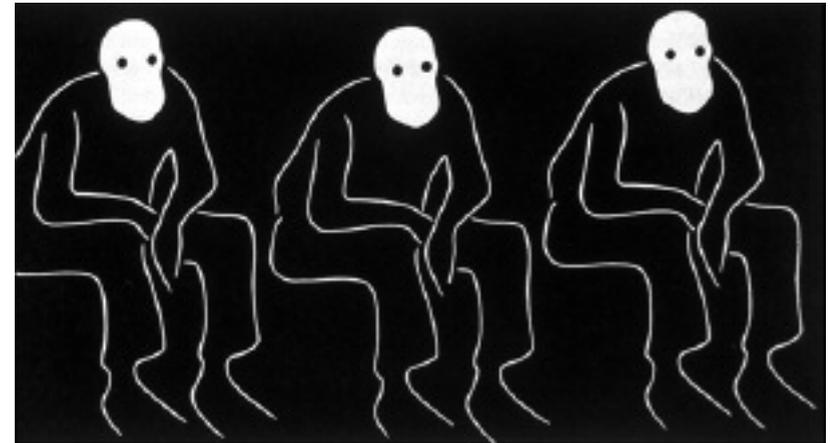


Abb. 18. Aldo Walker, Education suisse: Der Vater und sein Sohn, 1982.

18
19



Abb. 19. Aldo Walker, o. T., 1983/86. Kippfiguren der Wahrnehmung als epistemologische Untersuchungen von kognitiven wie visuellen Schemata und Funktionen, zugleich aber auch als visuelle Ausreizungen rhetorischer Ausdrucksmöglichkeiten und Sprechgewohnheiten.

Abb. 20. Sophie Calle, Ausstellung in Paris, Palais Tokio / Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oktober 1991. Diese Arbeit über Blindheit mit Blinden enthält einige Dutzende Beispiele nach identischem Muster: Ein Foto der Person, eine Text- und eine oder zwei weitere Bildtafeln. Eine Tafel mit einem markanten Text, in dem die Personen versuchen, ihre frühesten oder lebhaftesten visuellen Eindrücke und Erinnerungen zu beschreiben, die Seheindrücke sein können oder Vorstellungsbilder, die subjektiv markanten, persönlich prägnant gebliebenen Bilder von Blinden. Ein weiteres fotografisches Bild ist ein Versuch der Künstlerin, aus ihrer Sicht zu visualisieren, also zu interpretieren, was die Beschreibung des Sehens der Blinden an innerem Bild bei der Künstlerin auslöst und wie es wieder einem äußeren Sehen ange-



20 glichen, also ausgedrückt werden kann. Die Präsentation der persönlichen Visionen wird zu einem identisch aussehenden Tableau arrangiert. Von den etwa 45 dargebotenen Bildwelten von Blinden war nur eine, die kein Bild zu zeigen vermochte und die landläufige Auffassung belegte, daß Blindheit vollkommene visuelle Absenz, Dunkelheit bedeute.

27 Wobei im Imaginären selbst die traumatisierende Instanz des Realen und ein angeheiztes Phantasma der Wirklichkeitsflucht, -zersetzung etc. wirksam sind.

28 Entscheidende Theoreme dazu haben geliefert Kristeva, Greimas, Hjelmslev, Ricoeur; vgl. in knappster Zusammenfassung: Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien / New York 1997, S. 45–62, hier: S. 59f.

6. Über Kreuz – Bedeutungsbeziehungen der Zeichen der Kunst als Aspektorganisation im Medium des Bildes

Zeichen der Kunst werden in einem Prozeß gewonnen, der auf einem Chiasmus beruht: Die Attribute der Dinge werden durch Aspekte von Zeichen ausgedrückt, was ermöglicht, ihre Semiose als Wahrnehmung von Attributen im Hinblick auf Dinge wie auf Bezeichnungen zu unterscheiden. Dadurch, daß Dingen Attribute und Zeichen Aspekte zugeordnet werden, schreibt sich in die Semiose eine permanente Doppelcodierung ein. Weder Zeichen noch qualitative Differenzierungen stehen ein für allemal fest. Die Transformation der Attribute von Gegenständen in Aspekte von Zeichen verursacht, daß Aspekte stetig ihre Konsistenz verändern, ihren Platz wechseln. Dadurch entstehen neue Aussagen, Elemente werden verändert, andere Konnotationen werden mobilisiert, individuelle Setzungen verbinden sich mit oder widerstreiten bekannten, benutzten, gesetzten Regeln, Formen. Attribute verweisen auf Aspekte, Aspekte von Zeichen auf die Attribute der Dinge, zuweilen aber auch auf die Zeichenhaftigkeit der Objekte, auf die dinglichen Beschaffenheiten und nicht nur die nominellen Zuweisungen.

Es handelt sich bei diesem Chiasmus nicht um ein isoliertes Interesse an einer semiotischen Schematisierung, sondern um die wichtige Einsicht, daß das, was als Neues wahrgenommen wird, einzig auf einem Wechsel der Aspekte beruht. Die Modellierung und Flexibilisierung der Aspektfindung und -bestimmung erzeugt neue Möglichkeiten der Inszenierung, bildet also eine mediale Dynamisierung im Medium der Kunst selbst. Attribute schreiben sich im Verbund mit konventionellen Referenzen des Bedeutungsausdrucks fest als Allegorien/Allegoresen. Beide Bewegungen: Aspektwechsel und Allegorisierung, bauen auf den 'frames' des Alltagshandelns auf, verändern es aber durch die Bildung neuer Rahmen. Die Wahrnehmung visueller Präsenz bezieht sich dabei immer auch auf die Versprachlichung von subjektiven Ausdrücken und Erfahrungen. Das Bild der Kunst artikuliert die Imaginationen in vielfacher Differenzierung und Gebrochenheit, die in der Divergenz des Realen vom Imaginären begründet sind.²⁷ Damit verbindet sich nicht so sehr eine weitere Ebene; vielmehr wird ein Dispositiv entwickelt, das mit diesen frames immer wieder kollidiert: Poetiken der Verdichtung und Verschiebung, Mehrdeutigkeiten (Polysemie), zwischen verschiedenen Bedeutungen oszillierende Bewegungen der poetisch sich bildenden Kategorien zwischen Ausdruck, Inhalt, Form und Substanz – wobei es immer nur Koppelungen auf Zeit und keine Möglichkeit zu einem Rekurs auf Substanzen diesseits der Aspektualitäten gibt.²⁸

Aus all dem ergeben sich unentwegt gesteigerte In-Szenierungen, erweiterte Denotationen, verdichtende Konnotationen und die Suche nach einem an-

gemessenen Ausdrucksmaterial dafür. Diese permanente Verbindung umschreibt den Mediatisierungsprozeß der Kunst durch diese selbst (: ‘von ihr’, *auktorial*; und ‘durch sie hindurch’, *perspektual*) als ein spezifisches rhetorisches Modell, als eine Weise paradoxer ‘Rede’ und paradoxalen ‘Zeigens’.

7. Das Beispiel Robert Ryman – der paradoxe Ort zwischen Bild und Malerei

Von der visuellen Textur zur erweiterten Mediatisierung – dies kann als angemessene Zusammenfassung der Kernidee und basalen Intention von Robert Rymans Meta-Malerei dienen, die in jedem ihrer Werke immer zugleich als Objektmalerei entgegentritt. Nicht die Herstellung eines Bildes ist entscheidend, sondern das Zeigen der Malerei als eine Textur des Visuellen. Ryman arbeitet über Jahrzehnte bewußt mit der Ambivalenz und Schichtung der drei wesentlichen, voneinander nicht lösbaren Ebenen des Bildbegriffs:

1. materielles Bild als mediale Vergegenständlichung;
2. Wahrnehmungsbild, Vorstellung, mentale Repräsentation;
3. Imagination, welche eine Differenz ausdrückt, eine innere Dynamik kanalisiert und zugleich mobilisiert gegen alle festgesetzten Bilder.²⁹

Der Akzent liegt auf dem Verfahren, der Form, dem Wie. „There is never a question of what to paint, but only how to paint. The how of painting has always been the image – the end product“³⁰ – so faßt Ryman zusammen, daß es ihm um den Mediatisierungsprozeß, um die Differenzierung der Vorgehensweisen und Ausdrucksträger, nicht aber um die Repräsentation eines Inhalts, einer aufschlüsselbaren Referenz geht. Der Primat des ‘how’ bedeutet: Die Gestaltwahrnehmung ergibt sich plausibel und vorrangig auf der Ebene der Konnotationen. Der Künstler beschränkt sich auf die Anordnung der Bildkörper, die Art der Hängung, die Physikalität der Präsenz eines Objektes in einem Raum. Alles, was zum Bild als Körper gehört, wird durch Ryman seriell und konzeptuell festgelegt. An der Bestimmung der

²⁹ Wobei die Imagination immer im physikalischen Universum und nicht im Jenseits beheimatet ist.

³⁰ Robert Ryman am 17.10.1969 in: Art in Process IV, Kat. Finch College Museum of Art / Contemporary Wing, New York 1969, o.P. (S. 25).

³¹ Ryman, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa, Kat. Galerie Nächst St. Stephan Wien, Ritter Klagenfurt 1988, S. 219f.

³² Und nicht etwa eine Negation des singulären Werks oder eine Instrumentalisierung der Kunst zur bloßen Funktion, die sich ohne phänomenale, sinnliche, konkrete Anwesenheit der Werke abzuspielen vermöchte.

physikalischen Parameter richtet er seine Malerei aus, unterwirft sie den einmal gewählten medialen Regeln. Ryman beschreibt seine Kunst nicht mehr als ‘peinture’, sondern als eine Mediatisierung all dessen, was die Bestimmungen der Malerei ausmachen. Sind die Materialitäten festgelegt, dann ist der Prozeß exakt determiniert. Ab diesem Zeitpunkt ergeben sich die Bilder – ‘images’ – von alleine. Denn Konnotationen, in denen und als welche sich die Bedeutungen von Bildern setzen, sind prinzipiell unvermeidlich. Es geht Ryman nicht um die Erzeugung von Darstellungen oder Vorstellungsbilder, es geht ihm überhaupt nicht mehr um die Metaphysik der Darstellung. Vielmehr geht es ihm um ein Wissen über Visualisierungsformen, um Eingebundenheiten in einen Prozeß, durch welchen die Resultate des Malens festgelegt, aber nicht mehr eindeutig charakterisiert sind. Deshalb verweist Ryman auf einen ganz anderen ‘ästhetischen Zweck’ seiner Malerei. Dieser erfüllt sich ausreichend oberhalb der Tiefen von ‘Warum, Was und Wann’ in „an experience of enlightenment (...) Like going to an opera and coming out of it and feeling somehow fulfilled – that what you experienced was extraordinary (...) I think probably that’s the only thing that painting is about (...) The primary experience is that experience that you receive of enlightenment.“³¹ Die individuelle Emphase als Ankoppelung von ‘Erleben’ an Determinanten ist, was das Werk als Medium erschließt und auch bereits ausreichend definiert. Als dieses ermöglicht das Werk Rymans eine strukturelle Übertragung auf alle nur denkbaren Technologien, mit denen Bilder im Bereich der Kunst erzeugt werden. Mit welchen Technologien die Ankoppelung individuellen Erlebens an Materialitäten der Werkvorgabe ausgestattet sind, ist vollkommen egal, wofern nur das Interface, der Schirm, das Dazwischen die Ankoppelung bedeutsam ermöglichen. Der Unterschied in der Tatsächlichkeit, dem So-Sein der Kunstwerke, ist permanent und taucht in der medialen Einheit eben als Verschiedenheit auf, bleibt aber bezogen auf einen kohärenten Charakter des spezifischen Mediums Kunst – d. h. die singuläre Verschiedenheit ist gerade, was die Einheit der Funktion im Sinne der Mediatisierung garantiert.³² Für die emphatische Wirkung der Kunstwerke spielt die Materialität keine Rolle – sie legt nichts fest. Das einzige, was sie wirklich bewirkt, ist die Unvermeidlichkeit, daß sie eben wirklich und anwesend und real ist und nicht nicht sein kann. Für diesen Aspekt reicht auch der Gattungsbegriff nicht mehr hin.

Das Medium der Kunst verschiebt sich darin – wie in vielen Ansätzen seit den 50er Jahren – von der Inkorporation / Denotation / Repräsentation auf die Inszenierung des künstlerischen Vorgangs und seine Korrespondenzen mit dem rezeptiven Aufbau der Wahrnehmungen einerseits, andererseits auf die ausdrückliche Inszenierung und Wahrnehmung der Physikalität der Institution und besonders der konkreten ‘frames’ der Ausstellungen, ihrer

Bedingungen. Lässt man das als wesentlichen Medienbegriff gelten, dann wird im selben Ausmaß tendenziell unwichtig, was die üblichen Medienkonzepte festlegen zu können meinen. So schrieb Harald Szeemann in der Einleitung des Katalogs zur Ausstellung 'When attitudes become form: Works, Concepts, Situations, Informations' (1969): „So scheint in dieser Kunst das Medium nicht mehr wichtig: Der Glaube an die Technologie ist durch den Glauben an den künstlerischen Vorgang abgelöst worden.“³³ Das heißt, daß nur noch das Medium wichtig ist, aber nicht mehr im Sinne der Unterscheidung, sondern der Mediatisierung der Prozesse auf der Meta-Ebene über den Werken. Das legt nahe, den unglücklichen Begriff 'Medienkunst' durch das Konzept des 'medialen Manierismus' zu ersetzen.³⁴ Die Vergegenwärtigung des Manierismus ermöglicht die Konzeptualisierung einer Verfahrensweise, die die neuzeitliche Kunst seit ihrer Geburtsstunde insgesamt als auf die Entwicklung von Formen bezogenen Mediatisierungsprozeß erscheinen läßt, der jederzeit beliebig viele und ausreichend banale Gehalte zuläßt. Szeemann führt, ohne darauf Bezug zu nehmen, doch ganz in diesem Sinne, weiter aus: „Es sind 'Formen', die aus keinen vorgefaßten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind. Dieser diktiert auch die Wahl des Materials und die Form des Werkes als Verlängerung der Geste. Diese Geste kann eine private, intime oder eine publike, expansive sein. Aber immer bleibt der Vorgang wesentlich, er ist 'Handschrift und Stil' zugleich.“³⁵ Nur das Konzept eines Manierismus erklärt eine individuelle Weiterentwicklung von Formdifferenzierungen. Die 'maniera' ist entscheidender als die Tatsache, in welcher Technologie ein Kunstwerk materialisiert wird.

Ryman mediatisiert in radikaler Weise nicht einfach eine individuelle Nuancierung der Handschrift, sondern maniera als Form, in welcher das Medium der Kunst seine unmittelbaren Kontexte thematisiert, z. B. die Art der Hängung in einem Ausstellungsraum. Die bildnerische Reflexion des Mediums ergibt bei ihm eine gesteigerte Reflexion der Kontext-Variationen als materiale Bestandteile des Bildes: Rahmung der Bilder als 'post-denotativer Realismus', Realität der Kunst als Bezugnahme auf die Rahmen(bedingungen)

33 Harald Szeemann (Hg.), *When Attitude Becomes Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*, Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969, o. S.

34 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' – Eine Problem- und Forschungsskizze*, in: ders. / Mathias Fuchs (Hg.), *Sampling, Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1995, S. 6–29, hier: S. 26f.; ders., *Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie*, in: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur. Medien-Netze-Künste*, Köln 1997 [a], S. 91–117, hier: S. 112 ff.

35 Szeemann (Hg.), a.a.O., o. S.

ihres Zeigens, Vorrang der medialen Wirklichkeit des Malens vor der realistischen (ikonischen) Referenz der einzelnen Bilder. Realismus bei Ryman ist Materialismus und gründet in der Materialität des Malvorgangs. Begrifflich geht es um einen materiellen, nicht um einen referentiellen Realismus. Die materiellen Spuren der Artikulation eines Rahmens im/als Bild artikulieren im Bild selbst die Unterscheidung von 'Markierung' und markiertem Raum. Das geht nur durch Externalisierung des Unwägbar, durch Inkaufnahme zahlreicher Zufälligkeiten, deren ontologischer Erlösungshoffnung Ryman durch den Abzug der Signifikanz aus dem Bild zugunsten der serialisierenden Präzision des Malens entsagt. Zu maniera als Form gehört die Verdeutlichung der Anteile des Zufälligen. Da eine aleatorische Theorie hier nicht entwickelt werden kann, begnüge ich mich mit einigen Aspekten zu einer Theorie des 'Zufalls' aus der Sicht des Prager Strukturalismus.

8. Die Unerschöpflichkeit der Zeichen im Medium der Kunst – eine kurze Bemerkung zum Zufall

In der erst 1966 publizierten, schon 1943 verfaßten Untersuchung 'Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst' beschreibt Mukarovsky den Zufall nicht, was vermeintlich nahe läge, als eine Komponente des Unbeabsichtigten oder als eine Resultante der Kollision zweier Ordnungen, dem Beabsichtigten und dem Unbeabsichtigten, sondern als ein sich nicht eindeutig einstellendes Geflecht von ästhetischen Fakten in der Arbeit der Rezipienten. Das Beabsichtigte ist eine semantische Kategorie, aber die Vereinheitlichung der Bedeutung eines Werkes ist eine Angelegenheit des Rezipienten. Nun ruft jedes nicht-automatisierte Werk – oder auch das entsprechende Sinnesdatum in der Wahrnehmung – mit dem Eindruck des Beabsichtigten auch den unmittelbaren Eindruck lebendiger Wirklichkeit hervor. Insofern wird Kontingenz immer als signifikant akzeptiert. In dieser Hinsicht lebt man also immer *in* der Kontingenz. Steht Kontingenz dem eigenen Standpunkt entgegen, dann widerspricht ihr die existentielle Anverwandlung der Willkür an ein auferzwungenes Nichts oder Nicht, das als Skandal, mindestens Kränkung des verletzten Subjekts erscheint. Aber die Lebendigkeit des Eindrucks, so Mukarovsky, vollzieht sich gerade auf der Basis des Unbeabsichtigten, welches ein Maß für die Vorherrschaft der Dinge über den Willen ist. Es ist die ästhetische Funktion der Verneinung des Funktionellen, indem sie jede Erscheinung zum Zweck werden läßt. Die poetologische Dimension in allen Künsten markiert eine Auseinandersetzung zwischen koordinierten und nichtkoordinierten Zufällen, die sich auch als kontrollierte und nichtkontrollierte Zerstörungen formulieren lassen, als Konfliktgegner einer Kultur durch Kulturzerstörung und einer Kulturzer-

störung als idolisiertem Selbstzweck.³⁶ „Die Achse, auf der wir den Standort des ‘Zufallsgenerators’ verschieben, ist lediglich die Achse der Entropie, aber die Orte sagen etwas aus über die Wirkungen, die auf ein Werk von der Ununterscheidbarkeit von Zuständen ausgehen (...) Nun ist aber ein Werk kein deduktives System, und daher ist keineswegs ausgeschlossen, daß man ‘Zufallsgeneratoren’ oder umgekehrt ‘Ordnungsgeneratoren’ während des Schaffensprozesses sozusagen an mehreren Orten der Skala zugleich einsetzt.“³⁷

Die ästhetische Funktion zwingt den Menschen gegenüber dem Universum in die Position des Fremden, der mit immer wieder neu geschärfter Aufmerksamkeit eine ihm unbekannte Gegend betritt, die, weil unbekannt, eben voller Gefahren oder Zufälle steckt. Das wäre zwar noch eine anthropologische Basis von Kunst und Medialität, aber auch schon eine immer wieder neu ansetzende, insistente Leistung von Kunstwerken.³⁸ ‘Zufall’ ist, da ausgerichtet auf die Regulierung der Wirkungen über Konnotationen, eine Wirkungs- und keine ontologische Kategorie. Sie fällt in den Bereich der Persönlichkeit. Damit denotiert ‘Zufall’ nichts, sondern ist ein Medium der Aspektzergliederung der Konnotationen. Das Schöpferische im Sinne des Zufälligen, des vordem Unbekannten, ist ein Synonym von Persönlichkeit und ästhetischer Schöpfung. Zufall bewegt den Betrachter und ist durch keine Kunst instrumentalisierbar. Zufall ist ein Medium der Zergliederung von Aspektsetzungen und Aspektwechsel.³⁹ Das wird bei Aldo Walker im Zentrum des künstlerischen Anliegens stehen. Bevor seine Auffassung beschrieben wird, folgt hier noch ein Seitenblick auf die kunsttheoretisch

36 Vgl. Stanislaw Lem, *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1985, Bd. 2, S. 74 ff.

37 Lem, a. a. O., Bd. 1, S. 275f.

38 Die natürlich, wie die frühgeschichtlichen Studien von Max Raphael und besonders George Batailles ‘Lascaux’-Buch zeigen, ganz in der rituellen Handlungsform be- und gegründet liegen.

39 Das allerdings bedeutet den Verzicht auf nahezu alles, was über Aleatorik im Hinblick auf eine Methodologie der sich selbst überlistenden Künste im 20. Jahrhundert gepriesen worden ist, weil die Fokussierung des kunsttheoretischen Erkenntnisinteresses den Zufall unweigerlich und apriori ästhetisiert und in eine poetische Logik überführt, die faktisch nur zeitlich und propädeutisch begründet ist. In Wahrheit hätte Aleatorik mit der Einsicht zu beginnen, daß Zufall nicht existiert, sondern nur angenommen wird. Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Aleatorik in der bildenden Kunst*, in: Peter Gendolla / Thomas Kamphusmann (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a. M. 1999, S. 158–195.

40 Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1986, S. 334, 368f.

41 Picht, a. a. O., S. 215, 295 ff.

42 Picht, a. a. O., S. 518, S. 428 ff.

43 Picht, a. a. O., S. 384.

44 Picht, a. a. O., S. 383.

45 Picht, a. a. O., S. 360.

bedeutsame Repräsentanz, in gewisser Weise auf einen letzten prominenten externen Versuch, die mythologische Kraft der Kunst über Verweis und Referenz und nicht nur als Form zu bestimmen.

9. Status des Kunstwerks: Phänomenalisierung der Phänomene, Darstellen und Repräsentieren?

Das Kunstwerk ist vieldimensional. Zwar ist Kunst – in der europäischen Neuzeit – Spaltprodukt im Zerfall der Metaphysik und damit immer gebrochene Instanz von Wahrheit. Gerade wegen der Autonomie der Darstellung – ‘Darstellung’ hier als Metapher für ‘Inszenierung’ – und der jeweiligen Differenzleistungen des Kunstwerks im Hinblick auf die eigenständigen Momente von Darstellung, Darstellen, Dargestelltem und Darstellungsraum etabliert sich aber ein unlösbarer Zwiespalt zwischen dem Wesen der Kunst, Phänomenologie der Phänomenalitäten zu sein⁴⁰, und der begrifflichen Auszeichnung eines Modells „Kunst“, das innerhalb kontingenter Kontexte definiert werden kann. Georg Picht bestimmt das hauptsächliche Anliegen so: „Die Autonomie des Kunstwerkes ist also weder Autonomie des Künstlers noch des Beobachters. Sie ist überhaupt nicht Autonomie eines Subjektes, sondern die Eigengesetzlichkeit eines Phänomens, das die Kraft hat, als transzendentes Phänomen die Phänomenalität von Phänomenen überhaupt transparent werden zu lassen.“⁴¹ Das markiert den Übergang von klassischer high-brow-Kunstphilosophie in eine generellere ästhetisch-technische Medientheorie unter Einschluß artifizieller Hochrüstungen der Codes (Design von Kitschfunktionen) und von low-culture.

Es mag deshalb nützlich sein, im Verweis auf Georg Picht noch einmal eine emphatisch begründete Metaphysik am Scheideweg zwischen der artistischen Referenz als Signatur des Kunstwerks und einer formalisierbaren Medialität wenigstens knapp zu vergegenwärtigen. Kunst ist bei Picht ein spezifisch poetologisches Verfahren der Projektion im Kontext „Kunst“. Zwar ist Kunst der Rationalität vorgeordnet, weil jede Vorstellung durch Begriffe nichts als eine Variante der Darstellung und Denken überhaupt ein Modus des Darstellens ist: „Darstellung ist die ursprüngliche Form des Denkens“.⁴² „Deshalb lassen sich auch die tragenden Strukturen des Denkens nur von der Kunst, das heißt vom Wesen der Darstellung her, aufhellen“.⁴³ „Da wir den allgemeinen Horizont von Phänomenen überhaupt als „Welt“ bezeichnen, kann man sagen, daß Kunst, indem sie alles dieses sichtbar macht, die Welthaftigkeit der Phänomene zur Darstellung bringt“.⁴⁴ „Dabei haben die Kunstwerke eine Vorrangstellung. Denn: wenn sie transzendente Phänomene sind, so machen sie die Phänomenalität von Phänomenen überhaupt transparent“.⁴⁵ „Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das The-

ma der Kunst. In diesem Sinne ließe sich dann sagen, das Kunstwerk sei ein transzendentes Phänomen⁴⁶. „Kunst ist Darstellung“⁴⁷. Zwar ist das Subjekt ein offenes System und Phänomenalität die Bedingung seiner Möglichkeit. Aber insofern Darstellung nur als – wie ich sagen würde: medial explizierbares – Verfahren der Projektion möglich ist, mithin als Kunst der Verdeutlichung und nicht als wie immer unbewußt gehaltener, kulturell reproduktiver Mechanismus, kann Kunst prinzipiell in keiner Weise als mythisch oder mythologisch beschrieben werden. Denn jeder Akt künstlerischen Ausdrucks muß die Unterscheidung zwischen dem, was projiziert wird, der Handlung des Projizierens, dem Bildschirm, auf den projiziert wird, und dem auf dem Bildschirm erscheinenden Bild jederzeit und für jeden Moment der poetischen Praxis formulieren und aufrechterhalten können.⁴⁸ Das Spezifische der künstlerischen Darstellung ist, daß sie diese Differenzen, die in der alltäglichen Kultur einfach ‚mitlaufen‘, methodisch, strukturell, intentional, inszenatorisch, phänomenal und reflexiv hervortreten läßt.⁴⁹

10. Weshalb Phänomenalität und Darstellung nicht reichen. Bemerkungen zu Aldo Walker und zur Kunst als Kommunikation und Wirklichkeit

Wirkungsabsicht, Zufallendes, kairos, der glückliche Moment, die Rhetorik sich erfüllender oder akkurat scheiternder Kommunikation – neben anderen vergleichbaren Kategorien stehen diese Größen im Zentrum der Kunstanstrengung Aldo Walkers, die sich nicht auf den abgezielten Bereich der beglaubigten hohen Kunst beschränkt, sondern das gesamte dynamische Feld eines Eindringens auch in indirekte Kommunikation erprobt. Seine

46 Picht, a. a. O., S. 251.

47 Picht, a. a. O., S. 221.

48 Picht, a. a. O., S. 153.

49 Picht, a. a. O., S. 405; zu Picht ausführlicher Hans Ulrich Reck, Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Themenheft ‚Selbstfremdheit‘, 6/1997/1, sowie in: Richard Klein (Hg.), Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts, Würzburg 1998, S. 53–78.

50 Aldo Walker, Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhäus Zürich 1986, S. 7.

51 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst '70-'80‘, Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

52 Aldo Walker, Enveloppe / Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Zürich 1986, S. 19.

53 Als ob es gelingen könnte, Carnap eine ästhetische Empirie nachzureichen, die prinzipiell jenseits der Trivialitäten des Alltagslebens sich zu bewegen vermöchte.

54 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst '70-'80‘, Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

Mittel der Kunst sind auch in der Phase einer verstärkten Ausrichtung auf visual design und Werbung identisch geblieben, aber sie wirken nicht mehr ausschließlich auf Kunst hin, sondern richten sich auf die gesamten prägenden Vorgänge lebensweltlichen Handelns im Feld der visuellen Kommunikation. Es geht nicht um Darstellung, sondern um Zugangsweisen und Ergriffenheiten. Walker benutzt Kunst bewußt als Generator und Mediatisierungskraft im Bereich einer Rhetorik der Wirkungen, nicht als Energie zur Verdinglichung von Bildwerken. Kunst ist ihm folgerichtig nicht ein Zeichen für Realität, sondern meint diese selbst unmittelbar, zwar nicht Unmittelbarkeit ihres Seins behauptend, aber in Unmittelbarkeit hinsichtlich dem sich bewegend, was sie ist – insofern reichen die Instanzen der Phänomenalität und des Darstellens nicht, um das Wesentliche der Kunst zu kennzeichnen. „Kunst ist wesentlich Sprache“⁵⁰, d. h. mentale Vergegenständlichung, nicht Schrift- oder Wortzeichen. Dies aber im weiten Sinne des Handelns mit Zeichen: „Kunst organisiert Zeichen – wie jede Tätigkeit – und folglich ist sie Sprache.“⁵¹ Der heuristische Begriff der Sprache meint immer Formulierung/Formierung von Gedachtem, Konzeptualisierung des Gedankens. „Mitnichten sind Bilder die Vehikel vorformulierten Denkens“.⁵² Denn nur so, in und durch symbolische Formen, sind Erfahrungen überhaupt organisierbar. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d. h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst als Referenz zur Darstellung zu bringen. Denn: Kunst hat als normative Erscheinung ihr Gegenstück nicht in der idealen, sondern in der natürlichen Sprache, d. h. in der Koexistenz von Reinheit und Unschärfe, in einem emphatisierbaren Medium, in dem es nicht nur um Darstellung oder Wahrheit geht. Das ist deshalb von Bedeutung, weil zahlreiche kunsttheoretische Probleme erst durch eine unabgeklärte Fixierung auf die Idealsprache und ihre Autorität für Referenzen aller Art entstehen.⁵³ Mit diesen natürlichen Sprachen verändert sich die Symbolik durch Angewiesenheit auf die gemeinsame Ontologie. Kunst ist also nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit. „Kunst löst keine Probleme, die mit der Welt zu tun haben. Und zwar deshalb nicht, weil sie sich kontinuierlich ihre eigenen Probleme schafft, sich somit von der Wirklichkeit entfernt und überflüssigerweise selbst eine Art von Wirklichkeit erlangt“.⁵⁴ Die wesentlichen Einsichten entwickeln sich – *auch* in der Kunst – als Evaluierungen und induktive Schlüsse. Die sind weder formallogisch noch deskriptiv zu gewinnen. Originell sind Kunstwerke nicht nur kraft Setzung; das wäre nur die Voraussetzung. Originell sind sie, wenn ihre Ursprünglichkeit und ihre gedankliche Kraft nicht im Hermetischen sich verlieren, sondern Aneignungen definieren, zu neuen Formierungen der Erfahrungen provozieren, d. h. als sie selber über sich hinaustreiben und ins rezeptive System mit Entschiedenheit

eingreifen. Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben, da sie ihre eigene gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt. Also geht es ihr nicht um Darstellung, sondern um Wirkung. Kunst setzt sich affektiv, tatkräftig, zuweilen sogar gewaltig oder gewaltsam. Kunst will lebensweltlich, also existentiell wirken. Sie ist Teil des Lebens, Teil der Wirklichkeitskonzepte und anderen Bereichen des Lebens weder übergeordnet noch diesen äußerlich oder fremd. Entgegen den Tautologien der Konzeptkunst, nach denen Kunst nur innerhalb des selbstbezüglichen Systems von Kunst, als analytischer Kommentar zur Kunst selbst betrachtet werden sollte, geht Walker davon aus, daß synthetisch Neues in der Welt ununterbrochen geschieht, die sich nicht gegenüber der Kunst zu rechtfertigen hat und dieser keinen besonderen Erklärungswert im Hinblick auf eine als offensichtliche Tatsächlichkeit gegebene Wirklichkeit zuweist. Daraus folgt eine scharfe Absage an die üblichen Denkfiguren beispielsweise der Avantgarde. „Aus einem Kunstwerk (können) keine erkenntnisrelevanten Schlüsse gezogen werden“⁵⁵, wenn nur vom Prinzip der individuellen Interpretation ausgegangen wird. Kunstgeschichte fungiert dagegen normalerweise als Konventionalisierung des formalisierten Individuellen. Denn mit der konventionell festgesetzten Bedeutung erübrigt sich die Überprüfung der Kunst an der Wirklichkeit, am Tatsachenwissen. Dieses grundiert und reguliert unsere Welt aber insgesamt. Es existiert eine Ontologie und steht nicht zur Disposition der Kunst, diese zu leugnen, sondern nur, sie mit ihren Mittel zu modifizieren und zu transformieren. Denn die Dinge entziehen sich. Was wir Neues über sie sagen zu können meinen, erweist sich als das, was wir über sie schon wissen. Wir sind über die Dinge und ihre uns als Gewohnheit innewohnenden Sprachlichkeiten nicht hinausgekommen.

Kommunikation durch das und im Medium Kunst ist gebunden an die Zeichen der Kunst. Diese fokussieren die Instanz der Kollision von Sittlichkeit und Singularität (d. h. von Allgemeinheit und individuellem Code) nicht mehr in einem romantischen Sinne, sondern in dem einer 'isolierten Selbstbestimmung', durch welche der Bezug auf Anderes möglich wird. „... die korrelierende Begegnung von Ich und Andersheit ist die notwendige Voraussetzung aller wirklichen Erfahrungen und Mobilität.“⁵⁶ Diese Konfrontation

55 Aldo Walker, *Envelope / Bild ohne Titel*, in: *lettre d'images par aldo walker*, Zürich 1986, S. 17.

56 Aldo Walker, ebda., S. 31.

57 Aldo Walker, ebda., S. 31.

58 Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

59 Medientheoretisch ist für Kunst der Spielbegriff entscheidend und an die Stelle der bisherigen Darstellungstheorien zu rücken.

ist eine Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Es bedarf des Hinaustretens in diesen Widerstand. Dieser Schritt ist einer ins Unsittliche; und das Unsittliche erweist sich als „heuristisches Moment und unsere egozentrische Bewußtseinsveränderung als Erkenntniszuwachs.“⁵⁷ Walkers Interesse an Bildern ist eines am Rätsel, am Unbekannten, am nicht Gewußten und nie Gespürten. Kunst ist, wenn sie im Werk gelingt, singular überwältigende Erfahrung. Diese aber kann in einer selbstreferentiellen Auffassung von Kunst gar nicht entstehen, da der Evolutionsstand oder Funktionalisierungsgrad der Avantgarde das Unerwartete als Erwartung längst mechanisiert hat und von dort her Überraschungen schlicht nur sind, was sie nicht sind und umgekehrt, womit an die Stelle der unmöglichen Überraschung die sich unentwegt selbst bestätigende, also leere Form des Paradoxalen tritt. Dieses System hat die Ansprüche der Kunst wirksam neutralisiert. „Kunsthafte Kunst langweilt deshalb, weil mich die Kunsterfahrung um das Abenteuer des Geniestreichs beraubt. Das Unerwartete entspringt nicht einer Schlüssigkeit mittels Regreß auf Traditionen der Kunst. Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“⁵⁸ Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft. Die Verantwortlichkeit für beliebige Setzungen ergibt sich aus / bemißt sich an den Kontexten, die wirklich machen, was möglich ist.

Ein Bild ist nicht ein Satz, sondern unbedingte Erscheinung dessen, was es zeigt, erweist, eröffnet. Von daher liegt für Walker immer wieder eine radikale Kritik an den Utopismen der konkreten Kunst nahe, welche Kunst instrumentalisiert als Medium von und für Referenz. Kunst wirkt jedoch, so Walker, nicht über Denotation, sondern über Konnotationen, d. h. unkalkulierbare Vielfältigkeiten. Nur je sich situierende aktuelle Reflektion erschließt über den affektiven Eindruck des Werkes hinaus dessen Besonderheit. Bedeuten – Beschreiben – Zeigen ist die entscheidende Trias der Ins-Werk-Setzung. Die Instrumentierung der rhetorischen Effekte hat nicht mit analytisch isolierbaren Bedingungen der Herstellung von Werken zu tun, sondern vorrangig mit dem Zeigen, den Gesten und Ritualen, den Rahmenbildungen lebensweltlichen Handelns. Die Autonomie des Zeigens, die Geste im Bild funktioniert nahezu immer konnotativ, also rhetorisch und nicht als Darstellung. Die Bedeutungen sind im Flusse. Deshalb reicht der Symbolbegriff nicht aus. Dieser verfestigt, was sich bewegt, macht zu Ikonen, was Indizien und Indexikalitäten sind. Gegen Umberto Ecos Theorie wendet Walker denn auch folgerichtig ein, daß Codifizierung keine Wahrheit ist, keine feststehende Form, sondern ein Prozeß und ein Spiel.⁵⁹ Die Welt ist undurchschaubar. Für Walker gibt es kein Bedürfnis, die Welt zu hinterfragen. Wirklichkeit gilt ihm unbefragt. Kunst ist nicht die Sphäre einer exklusiven Poesie, auch der common sense hat Poesie und Komplexität,

wenn auch sein Sprachspiel ein anderes ist als das sogenannte hochkulturelle, und zudem auch unterschiedlich codiert. Da die soziale Auflösung von Verbindlichkeiten eine evidente, jedoch keineswegs durch Kunst erzeugte Tatsache ist, bedarf es – z. B. gegen Richard Paul Lohse gesagt – keiner künstlerischen Anstrengungen zur Reparatur. Eine Legitimation dafür besteht nicht. Das Abenteuer ist keine Geste, sondern eingebettet in die Welthaltigkeit durch Gemeinsinn und Erfahrungen. Es gibt nicht einmal in den Wissenschaften für jeden Schritt eine valide und solide Logik der Forschung. Oft dominieren irreguläre, intuitive Prozesse, Formen der Setzung, des Versuchs, d. h. einer im Zeichen des Irrtums, der Abduktionen und Rückversicherungen stehenden Heuristik.⁶⁰ Analog gibt es keine Logik der Schöpfung, sondern nur die immer schon im Zwischenraum stehende Kette der Mediatisierungen und Medialisierungen, die je momentane und aspektuale Verbindung von Effekten, Techniken und Zeichen.

Nicht der symbolische Anspruch, nicht Materialität oder Technik sind dasjenige, was Kunst von der visuellen Präsenz, der Mediatisierung normaler visueller Kommunikation und der Visualisierung kraft neuer technischer Medien unterscheidet, sondern die spezifische Verwendung so bestimmter Zeichenmodelle: im Falle der Kunst handelt es sich um komplexe Verbindungen von möglichst wenigen redundanten mit möglichst vielen noch nicht determinierten Signifikanten innerhalb hochinformativer Codes. „Der Schatz der Kunst ist die intellektuelle Einbildungskraft, nicht die Kultiviertheit und der Geschmack.“⁶¹ In der technischen Mediengesellschaft wirken Zeichenprozesse immer unmittelbarer auf die Lebensformen ein – und diese Unmittelbarkeit im Wirkungsanspruch ist es, nicht das Niveau von Vermittlung oder der Streit der Codes, was das Techno-Imaginäre zu einem potenten Konkurrenten der Kunst hat werden lassen, aber auch zu einer erweiterten Materialbasis ihrer Intervention und damit Regenerierung ihres Repertoires beigetragen hat.

⁶⁰ Vgl. die noch immer brillanten Ausführungen von Ernst Mach, Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Darmstadt 1991 (unveränderter reprografischer Nachdruck der 5., mit der vierten übereinstimmenden Auflage, Leipzig 1926); aber auch die wissenschaftstheoretischen Thesen von Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. 1967; ders., Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt a. M. 1978.

⁶¹ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Katalog zur Ausstellung 'Schweizer Kunst '70-'80', Kunstmuseum Luzern, 1981, o. S.

11. Die Welt des Dazwischen in spezifischer Weise. Poesie des zweiten Blicks / Erste Schlußfolgerungen und Perspektiven

Die Zeichen der Kunst, die sich in dem so skizzierten Medium des Bildes der Kunst bewegen, erfordern also zwingend einen zweiten Blick. Der erste konfiguriert Gestalt, Wahrnehmung, Darstellung, Repräsentation, Denotation, Referenz. Der zweite erzeugt eine Bewegung, leistet einen nochmaligen Durchgang, und generiert Bild als Medium, als Darstellung von Differenz und als Differenz von Darstellung, Ausdruck, Sprache, die jedes Bild auch ist, generiert also auch das Bild des Bildes und die Bestimmungen von 'Medium', die in das Bild und nicht einfach in die Kommunikation eingeschrieben werden. Der zweite Blick verschärft das Bewußtsein des Nacheinander, der Sukzessionen. Zunächst wird nichts gesehen, geschweige denn herausgebildet. Nochmals sei an Beckett/Godard erinnert: „Mal vu, mal dit“. Der Blick wird Zweitheit, verläßt den primären Funktionsraum. Das Imaginäre ist nicht nur Einheit von Blick und Welt, sondern auch von deren Unterscheidung. Das Imaginäre entsteht isoliert an dieser Schnittstelle des zweiten Blicks, der Gestaltfindungen, dem kein erster in unschuldiger Weise vorangeht. Zweitheit ist begriffliche Qualität, nicht numerische Feststellung. Unterscheiden heißt, Körper als Bilder isolieren. Darstellen der Zweitheit heißt, das erste Bild zum Verschwinden zu bringen.

Was ist ein Bild? *Ein* Bild? Wie verhält es sich zu (den) vielen Bildern? Durch die Mediatisierungsleistungen der Kunst werden ständig neue Verknüpfungen geschaffen. Und zwar gegen innen wie gegen außen, auf der Ebene der poetischen Praxen wie des Diskurses. Vorgeschlagen sei demnach, als Fazit, nicht ein instrumentell-kommunikativer oder physikalisch-technischer, sondern ein inszenatorisch-rhetorischer und epistemologisch-symbolischer Medienbegriff. Der physikalisch-technische und instrumentell-kommunikative Medienbegriff ist untrennbar mit den Ursprungs-Suggestionen von Material- und Werktreue verbunden. Das In-Szene-Setzen erscheint mir gegen solche Verführungen als das entscheidende, jederzeit artifzialisierende Faktum. Er integriert alle Faktoren und Momente, die den Anfang wie den Fortgang der Verknüpfungen des Hervorbringens und des Rezipierens von Kunstwerken ermöglichen und die Rückwirkung von 'Kunst' auf die Werke artikulieren, jene der Werke auf die 'Kunst' regulieren. Kunst erscheint dann selbst als Schnittstelle und Weise der Betrachtung der Kunstwerke. Das könnte ihre zentrale medientheoretische Valenz sein. Natürlich ist eine so gewandelte Sichtweise, Forderung oder Mentalität durch zeitgenössische Bewegungen, durch avancierte Entwicklungen der letzten 20 Jahre geprägt, auch wenn sie nicht dem Material der Künste entspringt, das hier nur der verdeutlichenden Darstellung dient, sondern seit langem ihrer tieferen sozialen

und philosophischen Begründung innewohnt. Es geht nicht um einen abstrakten Streit von Kunst versus Unterhaltungselektronik oder Militärtechnologie, sondern um ein exklusiv durch und als Kunst geschärftes Bewußtsein für Fragen des Mediums, die natürlich durch die Erprobung von immersiven environments geschärft worden sind, auch wenn diese allzu oft nur als Tarnkappen für militaristische Logistiken und triviale Sensationierungen dienen. Die Antworten auf solche Provokationen müssen also nicht die sein, die sich für die Kunst verbindlich durch einen aus anderen Interessen abgeleiteten Diskurs zu ergeben hätten – beispielsweise dem einer so emphatisch gefeierten totalen Unbedingtheit des eigenen Willens. Wird Kunst zum Erleben instrumentalisiert, so verfällt Lebensgestaltung zur bloßen Machtfrage, wie die Mittel zur Durchsetzung des Selbst, wie die totale und total beanspruchte Willensfreiheit als Naturrecht einer willkürlichen, widerstandslos ihren Erfolg garantierenden Entscheidung organisiert werden können – Herrschaft über den selbst herbeigeführten Ausnahmezustand mit allen historischen Implikationen. Technologisierungen der Kommunikationsmedien, Umschichtungen im Verhältnis von nah und fern, Körper und Geist, Sehen und Handeln, Repräsentation und Inkorporation⁶², systemtheoretische Kopelungen und manches mehr sind weitere Momente eines wachsenden Einflusses gegenwärtiger Entwicklungen auf ein medientheoretisches Interesse an der ästhetischen Reaktionsbildung des Erlebens und ihrer Transformation in den Künsten. Das Techno-Imaginäre gibt jedenfalls Aufschluß über Fragen der Imagination generell und markiert einen gewandelten Ort des Redens über Kunst. Dieser Ort des Redens über Differenzen ist, was eine Zusammenführung von Kunst- und Medienentwicklungen sinnvoll erscheinen läßt. Insofern trägt das Techno-Imaginäre nicht nur zur Veränderung der

62 Dies eine unbedingte Leistung der digitalen Technologien auf der Basis des binären Codes.

63 Auch wenn es dazu erst noch des entschiedenen Umbaus der linearen Entwicklungsgeschichte zu einem Dispositiv stetiger Durchkreuzungen und Neuverbindungen diverser Praxen ebenso bedarf wie der Entwicklung einer anarchäologischen Geschichte des apparativ ermöglichten Visionierens von der Renaissance bis zu Kino und VR; vgl. dazu Siegfried Zielinski, Supervision und Subversion: Für eine Anarchäologie des technischen Visionierens, in: Konturen des Unentschiedenen, Interventionen 6, Basel, Museum für Gestaltung Zürich, Frankfurt a. M./Zürich 1997, S. 173–188.

64 Unbesehen der Frage, ob diese Auffassungen die ikonodule oder ikonoklastische Haltung bekräftigen oder gar ein Über-Setzen in den Zwischenräumen ihrer Ambivalenzen ermöglichen, mithin die eine wie die andere Position, als ineinander verstrickte, voneinander unlösliche bezeichnen, füge ich diese und die im folgenden noch zitierten Sätze aus dem Vortrag von Marie-José Mondzain, Krieg der Bilder, Krise des Urteils: die byzantinische Moderne, in: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 103–119, hier: S. 115, an.

Materialität der Kunstwerke und den Methoden ihrer Entwicklung bei, sondern auch zur Schärfung der tradierten Gegenstände, die im Licht eines aktuellen Interesses als durch selektive Methoden bestimmte und also beschränkte neu erkannt werden können. Umgekehrt hüten die Zeichen der Kunst und eine Theorie von den Medien der Künste davor, jede technische Innovation in der Manipulation des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk als genuine Erfindung oder gar als Beweis für eine monofaktoriell technologisch bedingte Umwälzung der Künste anzusehen. Als solche Medien der Künste nenne ich summarisch, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann:

- Perspektive als medialer Apparat,
- die Elementarisierung einer visuellen Syntax (bildnerische Grammatik),
- visuelles sampling.

Solche Medien der Künste, zugleich Medienparadigmen für eine Theorie der bildenden Kunst, entwickeln sich zunächst mindestens teilweise als autonome, inventive Praxen, welche spätere, epistemisch wie empirisch systematisierbare Erkenntnisse/Denkformen vorwegnehmen. Aus der epistemologischen Analyse der In-Szenierung der Zeichen der Kunst folgt eine mediale Schärfung des untersuchenden Instrumentariums. Kunst, Bild, Zeichen, Medien bilden – als Chiasmus dafür prädestiniert – eine Schnittstelle, ein interface für die nicht nur aus den Praxen der Künste oder der Technisierung des Kunstwerks, sondern auch der Redaktion und Re-Artikulation von Kunsttheorie und -geschichte hervorgehenden neuen Konturen einer Bildtheorie, die durch Vertiefung ihres kunstgeschichtlichen Zweiges wesentlich gewinnen kann.⁶³ So lassen sich die Tradition und die Innovation der Kunst, der interne und der externe Blick, die innere Qualität und die externe Provokation selbst als ein Medium der Beförderung der Kunstentwicklung denken. Wenn dafür nur *eine*, exklusive Maxime angeboten werden könnte, dann würde ich folgende Formulierung wählen: Das Bild der Kunst ist immer und wesentlich mehr und zugleich anderes gewesen als die Gegenwart eines abwesenden Dinges oder die Repräsentanz des verborgenen Sinns. Hätte ich eine *zweite* Formulierung zusätzlich frei, würde ich so ergänzen: Kunst ermöglicht das Offenhalten der Frage an Bilder als auf besondere Weise explizite und spezifische, nämlich differentielle Denkformen. „Der Kunstgenuß ist keine Lust am Sehen irgendeines Dings, sondern der Genuß der Zirkulation begehrender, endlos schweifender Blicke“.⁶⁴ „In der Kunst geht es nicht um die unmittelbare Sichtbarkeit, das Erzählerische oder die Genauigkeit der Information, sondern vielmehr um die Vermittlungswirkung des Gegenstandes zwischen dem Blick des Betrachters und dem des

Schöpfers.“⁶⁵ Diese Vermittlung ist nicht eine einfache Mediatisierung. Denn Bilder bezeichnen seit langem, vielleicht seit ihrer Erfindung als neuzeitliche Kunst in Europa den Ort der Krise. Sie artikulieren, was sie selber erleiden und was sie prägt: Risse, Brüche. Ihre Radikalität zielt nicht mehr nach auf Utopia, sondern auf Heterotopologien im Sinne von Michel Foucault, auf radikale Einsprengung und Andersheit. Sie halten nur als und durch Krisen Intensitäten offen, die sie unentwegt neu verknüpfen und wieder trennen. So rühren die Bilder als Formen zuletzt und neu von Gesten her, die nicht mehr im Modell des Ins-Werk-Setzens verstanden werden können, sondern für die gilt: Jedes Kunstwerk erwächst wie ein unvorhersehbares Ereignis. Ein solches Projekt der Intensitäten und Diversitäten ist ein viel versprechendes medientheoretisches Modell für die alte wie die neue oder neueste Kunst.

⁶⁵ Marie-José Mondzain, ebda., S. 116.

Die Kunst und die Werke

Eine nominalistische Theorieskizze

Generalisierende Aussagen über Kunst sind ebenso riskant wie der Verzicht darauf unbefriedigend. Bestimmungen der Kunst, es versteht sich, bezeugen eine längst nicht mehr haltbare philosophische Attitüde, die sich, um sich vor dem Ansturm der wirren Mannigfaltigkeit nicht nur des Unterschiedlichen, sondern wohl mehr noch des Divergenten und Heterogenen abzuschotten, kategoriale Einheitlichkeit bloß einbilden mochte. Umgekehrt läßt sich solcher philosophischen Projektion so leicht nicht entgehen: das Wähnen eines *dieses-da* als eines Konkreten stilisiert nicht bloß gemäß eines Hegelschen Verdikts die Selbstverblendung des Einzelnen-Isolierten als Substantielles, sondern blendet die Bedingtheit des Singulären als eines durch die Kontexte des Verweisens, das Zusammen-Wachsen (*con-crescere*) mit dem durch es Bestimmten und es als einzelnes Bestimmenden aus. Beides, generalisierende Kategorisierung und singularisierende Phänomenologie, erscheint in einem symmetrischen Sinne als unzureichend. Philosophische wie kunstgeschichtliche Methodologien haben ihre Plausibilität weniger in ihrer Sache als in einem selektiven theoretischen Blick, der durch das auszuschließende Monströse, durch Negation und Opposition bestimmt bleibt. Die Suggestion des einzigartigen und unvergleichlichen *dieses-da* des einzelnen Werkes bleibt zuletzt derjenigen Verallgemeinerung verhaftet, die sie im Namen des Einzigartigen zu vermeiden versprochen hat: des Feldes der Werke, ihrer Regulierung durch eine kulturell leitende Semantik, die Institutionalisierung des Diskurses, die durchgängige Bestimmtheit gustativer ästhetischer Valeurs, an denen sich gleichsam rituell behauptet, was, vorgeblich singulär, für deren Evidenz einzustehen hat. Die Projektion einer philosophischen Bestimmtheit von *Kunst generell* wiederum ist nicht bloß empirisch leicht zu wiederlegen – beispielsweise im Hinblick auf das Verhältnis von Stil, Manier, Epoche oder im Hinblick auf die konzeptuelle Bindung von handwerklicher, mechanischer Kunst an symbolische Information, von Kunst-Autonomie an die Codierung von *schön* versus *häßlich*. Auch prinzipiell kann sie nur als durch Didaktisierung und moralische Veranschaulichung vollzogene