



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

## Bildende Künste, eine Mediengeschichte

### 1. Medien und Regeln

Bilder sind biologisch weder vererb- noch speicherbar. Sie sind künstliche Produkte einer absichtsvollen Herstellung und werden in unterschiedlichen Vorgängen im Gehirn zu Gegenständen der Wahrnehmung, zuweilen auch zu einem Anreiz für Vorstellungen. Sie eröffnen sich im lebendigen Vollzug oder bewähren sich in Automatismen, bleiben in diesem Falle also unbewußt. Aus solchen einfachen, naturgeschichtlichen Tatsachen leitet sich ab, daß Bilder nur kulturell gespeichert werden können. Kulturelle Speicher sind immer technisch geformt, auch wenn sie nicht aus Apparaten bestehen, sondern in rhetorischen Merkfiguren oder, als lebendig Archive, in Erzählungen. Immer geht es dabei um die bestmögliche Stabilisierung von Traditionen. Individuell oder kollektiv entwickelte visuelle Formen – Sichtweisen, Darstellungen, Bilder der Vorstellungskraft, spezifische Erwartungen, Ritualisierung des Bildergebrauchs – können nur über verbindliche kulturelle Zeichengebungen überliefert werden. Umgekehrt kann der dafür entscheidende Speicher insoweit Kultur genannt werden, als Kultur der einzige Bereich ist, in dem individuell erworbene Leistungen mittels medialer Vergegenständlichung an nachfolgende Generationen weitergegeben werden können.

Medium der Bilder sind ganz allgemein imaginäre und soziale Geflechte von Regeln. Dazu rechnen die Speicher- und Übermittlungsmedien ebenso wie die Ausbildung eines Diskurses, in dem bildende Kunst im Unterschied zu technischen Bildern oder den 'mechanischen Künsten' als eine Leistung eigener Art herausgehoben wird<sup>1</sup>. Bilder im Sinne einer mediatisierenden Form sind Instrumente kollektiver Erinnerung. Als Artefakte, künstliche Gebilde, sind sie von Menschen mit Hilfe stofflich wirksamer, physikalisch grundlegender Medien erzeugt. Die Erzeugungs- und Vermittlungsregeln sind festgelegt. Das gilt auch für künstlerische Kommunikationsformen vor der Entstehung der modernen Kunst, der einzigen bisher bekannten autonomen Kunstform.<sup>2</sup> So ist beispielsweise im Mittelalter die Festlegung verbindlicher Gestaltungsregeln für Architektur, Portalsplastik und Apsis-Bilder eine bewußt eingesetzte,

<sup>1</sup> Zu den sozialen und kunsttheoretischen Hintergründen sowie zur Aktualität des Paragone-Modelles im Zeitalter technischer Medien siehe Reck (1991 a).

<sup>2</sup> Vgl. Belting (1990), Belting (1995).

theologisch kontrollierte massenmediale Strategie zur Kontrolle der Einbildungskraft. Bilder als Medien sind nie zu trennen von der Verkörperung der äußeren Bezüge der Bilder. Das Imaginäre ist ein mediales Kommunikationssystem, das Stoffe und Energie braucht. Die reine innere Vision ist deshalb aus den medientheoretischen Überlegungen der Bilder ebenso auszuschließen wie die Auffassung vom Genie, die seit der Romantik mit der Denkfigur geheimnisvoll verschlossener, undurchdringlicher Gabe und Intuition alles Mediale aus der bildenden Kunst ausgrenzt. Medialisierung bewirkt unweigerlich Durchsichtigkeit, Einsehbarkeit. Die Durchsetzung von gleichbleibenden Bildern in einer verbindlichen visuellen Kommunikation ermöglicht die Gleichförmigkeit des Bewußtseins mittels einer über weite Räume ausgedehnten Gleichzeitigkeit der Inhalte. Ihre mediale Leistung ist die Anerkennung der Gleichheit durch Mustervorgaben. Bilder sind Instrumente der Vermittlung von Fernanwesenheit durch Festlegung der für eine ganze Kultur bedeutsamen symbolischen Inhalte. Diese werden durch visuelle Unterweisung, medial, eingeübt. Die Stofflichkeit und Veränderbarkeit der Medien ist eine bloß technische Rahmenbedingung und verweist immer auf eine die christliche Heilsgeschichte nie erreichende Wirklichkeit des Irdischen. Medien sind in der christlichen Imaginations- als Medienpolitik Funktionalisierungen des Visuellen im Sinne einer Ausblendung der Affektreize zugunsten einer gehaltvollen symbolischen Anbindung des visuellen Scheins an kognitive Kenntnisse: die Deutungsmuster der Welt benutzen das Medium des Bildes, um die intrinsischen Ambivalenzen des Bildes zu kontrollieren, das nur ontogenetisch erworben werden kann, dessen Referentialitäten jedoch als kollektive Konfirmierung gelesen werden müssen. Die Möglichkeit affektiv wirksamer Bilder ist in der Entwicklungsgeschichte der Kultur nur insofern an Medien gebunden, als die wesentlichen Merkmale einer notwendig diffusen Wirkung im Bild auch wirklich regelhaft diffus gehalten werden müssen. Affektbilder wie generell visuelle Artefakte sind ohne komplizierte Lernprozesse nicht entwickel- oder einsetzbar. Bildwirkungen sind Leistungen der Mediatisierung innerhalb des künstlerischen Prozesses. Nur in dieser Hinsicht kann die Rede vom 'Bild als Medium' benutzt werden, die ansonsten nichts besagt außer eine Hoffnung, das Bild sei gerade kein Medium, da

3 Diese Haltung ist bei einigen Leitfiguren einer Kunstgeschichte populär, die über die spezifische Anschaulichkeit und phänomenale Evidenzen, d. h. außerhalb einer erkenntnis- oder wissenschaftstheoretischen Begründung der eigenen Theoriebildungen, das Bild als abgeschlossene Totalität, anti-medial, vorab festsetzt, um dann in seinen Eigenschaften, scheinbar empirisch, vermeintlich substantielle oder essentialistische Resistenzen gegen eine Mediatisierung des Bildes ausmachen zu können; ich verweise für diesen Zusammenhang auf die einschlägige Publikation: Boehm [1994], hier: S. 29–36.

4 Vgl. Bredekamp (1993 a); Bredekamp (1993 b).

nämlich unvergleichlich und durch nichts außerhalb seiner selbst zu benennen.<sup>3</sup>

Medial entscheidend sind demgegenüber die Erzeugungsregeln der Bilder – die durch Schulung und rhetorische Disziplinierung von Mimesis wie Poiesis erreichbare Isotopie von Darstellung und Rezeption –, aber nicht die technische Mediatisierung des Medientransportes. Regeln des Bilderherstellens und Kunstgeschichte sind verbindliche Medien des Bildes selber. Ob diese Mediatisierung durch Maschinen ermöglicht und übertragen wird, ist sekundär. Kunstgeschichte als Medium des Bildes ist eine Rekonstruktion der visuellen Leistungen der bildenden Künste, mit einer entscheidenden Zäsur: ergriff die erst im 19. Jahrhundert durchgesetzte akademische Institutionalisierung einen integrationistischen Ansatz, der eine szientistische Spiegelung ihres Lieblingsthemas, die szientistische Renaissance, war, so ist das Medium der Kunstgeschichtsschreibung im Hinblick auf die Differenzierungsprozesse der Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert und v. a. gegenüber den technischen Reproduzierbarkeiten der Bilder immer segregierender und exklusiver geworden. Ihr Anspruch an eine genuin wissenschaftliche Kunst tritt hinter normativen Läuterungen der individuell heterogenen Kunstpraktiken zurück, deren Artikulation auf handwerkliche Eigenheiten, Maniera und Stil, reduziert werden und insofern, in kontra-kompensatorischer Anstrengung, einen systematischen Sinn-Aufbesserungsanspruch für die aus der Hierarchie relevanter Aktivitäten strukturell ausgeschlossene Kunst stellen.<sup>4</sup>

## 2. Medium und Form

Aktueller systemtheoretischer Anregung zufolge gilt als Medium die jeweils lockere Koppelung von Elementen eines spezifischen Bereichs, als Form die jeweils signifikante und enge Koppelung. Für die – natürlich auf der Kontrastfolie des neuzeitlich-europäischen Kunst-Konzeptes instrumentalisierten – medialen Ansprüche von visueller Referenz und Darstellung sei im folgenden unter 'Medium' die systemtheoretisch enge Koppelung der Elemente als Form verstanden. Die Gegebenheit der Lichtwellen als 'Medium', die komponierende Flächendifferenzierung mittels Farben und Linien als 'Form' zu bezeichnen, macht keinen Sinn. Das ist an der Doppelung des Wortgebrauchs 'Bild' zu überprüfen: Bild als struktureller Sachverhalt ist ein Medium, Bilder als einzelne und signifikante existieren nur kraft Verweises auf Formen. Dennoch kann das, was als Medium 'Bild' gilt, nicht aus der Fülle der einzelnen Bilder induktiv destilliert werden. Unter 'Bild' ist hier immer die enge Koppelung derjenigen Elemente als Medium/Form zu verstehen, zu der sich bestimmte Referenzen, Interpretationen und Anschaulichkeitsbehauptungen als für kollektive Identität und Wirklichkeits-Deutungen

substantielle Darstellungen zusammenfügen. Das Bild ist identisch mit dem Medium, in dem seine formbestimmenden Elemente organisiert werden. Es ist ein Raum, der gekennzeichnet ist durch Unterscheidungen. Die Markierung in einem unmarkierten Raum ist wegen des gestaltpsychologisch konfigurierten Dichtegrades des Bildes nicht als eine Abspaltung eines Beobachtungsraums von einem vorausgesetzten Anlehnungskontext zu verstehen, der gegenüber den Funktionsregeln extern bliebe. Auch geht es nicht um die kohärente Formung unverbundener Elemente oder um die Absetzung einer systembezogenen Funktionslogik von einer Umgebung oder Umwelt. Die Markierung des Unterscheidens ist untrennbar nicht nur mit den medialen Voraussetzungen, sondern auch mit der Form verbunden. Das macht den Bildraum aus. Ein Bild ist ein Prozessieren unzähliger Unterscheidungen, beginnend mit einer Markierung im unmarkierten Raum, die eine grundlegende Differenz bezeichnet. Jede Distinktion ist in diesem Prozeß formalisierbar als eine Unterscheidung, welche einen Raum abspaltet. Die Form der Unterscheidung kann als dieser abgespaltene Raum mitsamt seinem Inhalt definiert werden.<sup>5</sup> Insofern ist unter 'Bild' immer der Prozeß einer Mediatisierung der Darstellungen und der Differenzierung von Medien visueller Kommunikation zu verstehen. Bildende Künste sind ein historisch besonders organisierter und spezifisch geregelter Teil der visuellen Kommunikation. Das bestimmende Merkmal ist ein doppeltes. Unter 'bildender Kunst' ist, mindestens bis zur Schwelle maschineller Bildtechnologien, zum Unterschied von darstellender Kunst eine Raumkunst gemeint, die nicht dynamisch-sequentiell, sondern topographisch-strukturell entfaltet wird.<sup>6</sup> Zwar haben verschiedene Sparten daran teil – mindestens Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie deren genetische und konzeptuelle Instrumente: Skizze, *conchetto*, *bozzetto*, Zeichnung –, entscheidend ist jedoch der durch einen sozialen Diskurs und eine regelgeformte Semantik definierte Status: 'Kunst' ist ein ästhetisches Leitsystem mit hoher Intensitätserwartung und hochcodierten intellektuellen Anlehnungskontexten, in denen ein ursprünglich mythologisches Bildergut bereits als disziplinierender Text für eine zivilisato-

5 Vgl. Brown (1969); Baecker (1993), S. 44 ff.

6 Dazu in unterschiedlicher Akzentuierung die semiotischen Analysen von Lessing und Shapiro (1970), S. 487–501, sowie die Untersuchung von Butor, der in der Signatur des Künstlers die bisher letzte attributive Spur eines als Topographie der Heiligen organisierten Bildraums sieht.

7 Vgl. Mukarovsky (1974), S. 31–65; Mukarovsky (1989), S. 139–172; die systemtheoretisch strapazierte Selbstreferentialität, der gemäß Kunst nur bearbeitet, was Kunst erzeugt, verbleibt innerhalb des spezifisch ästhetischen Funktions-Dispositivs, ohne zu bemerken, daß gerade diese intrinsische Regulierung der imaginären Dispositive die Kommunikationsrhetorik der Bezüge auf soziales Bewußtsein und Mentalitäten als den entscheidenden medialen Aspekt einschließt. Vgl. Luhmann (1994).

risch nutzbare Moral verarbeitet worden ist. Mit diesem Textkorpus als regelhaft generierbare Bilderwelt entsteht in der Epoche der Renaissance typischerweise das, was wir überhaupt 'Kunst' nennen: ein Darstellungssystem eigener Art, das sich durch die spezifisch imaginäre Modellierung der gesamten sozialen Tatbestände auszeichnet und das demnach gerade in seiner Autonomie auf die Bestände des Kollektivbewußtseins ausgerichtet ist.<sup>7</sup> Entscheidendes Merkmal für die 'bildenden Künste' ist eine spezifische Regulierung des Imaginären – verstanden als ein Medium sozial gebundener, intentional kontrollierter Symbolbildung. Die von Hegel erstmals auch philosophisch formulierte Medientheorie der Kunst reduziert den theoretischen Zugang dagegen auf die stofflichen Eigenheiten und benutzt einen physikalischen und biologischen Medienbegriff, der, wie wohl bekannt, in vielfältigen Verästelungen die einschlägige Einstellung zu Formen und Materialien als den genuinsten Medien künstlerischer Tätigkeit und Gestaltkraft geprägt und verfestigt hat. Die Funktionalitätsbehauptung der 'guten Form' oder der 'Materialgerechtigkeit' in Architektur und Design – von Bauhaus bis zur Hochschule für Gestaltung Ulm – ist ebenso eine Auswirkung davon wie die gegen Hegels ursprüngliche Intention gewendete, apriorische, oft geradezu religiös sich gebärdende Wertung der stofflich-werkenden, der handlichen Medienaspekte des Kunstprozesses. Diese Auffassung ist bis heute sowohl im Bereich der Institutionen der Ausbildung wie in denen der Produktion, Rezeption und Interpretation der Kunst ungebrochen wirksam geblieben als das entscheidende Leitmodell künstlerischer Semantik. Die typologische Medialisierung der Kunst mit Produktionskonzepten funktionalisiert Kunst als Residuum eines archaischen, ganzheitlichen Sinnrückhalts gegen eine technisch instrumentalisierte und segregativ differenzierte Gesellschaftsentwicklung – mit je spezifischen Regeln für partiell autonome, nämlich selbstreferentielle Subsysteme –, innerhalb der Kunst als Korrektur-Instanz für das verschwundene Ganze kompensatorisch eingesetzt wird.

### 3. Bild als Medium

Insofern das Medium der bildenden Künste wesentlich die Form des Bildes ist, ist diese Form generativ wie strukturell in einem starken Sinne analog mit den sozialwirksamen Kontextregelungen der Kunst. Panofskys kanonische Methodenaufsätze meinen denn aus diesem Grunde auch, die referentiell-sinnbildhafte Funktion der Kunst mit den intrinsischen Bedeutungen einer in der Gesellschaft sich verstofflichenden Tendenzen des menschlichen Geistes homolog setzen zu können. Nichts anderes versteht, im Unterschied zur dialektischen Anthropologie seines Lehrers Aby Warburg, Panofsky unter Ikonologie. Eine ganze Reihe von Untersuchungen hat in einer diesen

Ansatz differenzierenden Nachfolge im inneren Gefüge von Kunstwerken die Strukturgleichheit von Bildaussage und gesellschaftlichem Kontext auszumachen versucht, ohne auf die marxistische Tradition der Kunstsoziologie<sup>8</sup> oder auf eine gattungstypologische 'Kunstgeschichte der Aufgaben'<sup>9</sup> zurückgreifen zu müssen. Dazu rechnen etwa Settis Analyse von Giorgione, Ginzburgs Betrachtungen zu Piero della Francesca, sowie Wittkowers, Kleins und Gombrichs Untersuchungen zu den Formgesetzen der Renaissancekunst. Diese gegenstandsreferentiell orientierten Arbeiten bilden den methodischen Hintergrund für zahlreiche, vom provokativen Programm der Futuristen ausgehende Beschreibungen einer Bildform, die durch Dynamisierung der Formgesetze oder durch die Technisierung der Produktionsmedien in einen autonomen syntaktischen Zusammenhang eingegliedert wird. Dazu rechnen die Arbeiten von Kepes, Gauthier, Kern, Kemp, Bryson, Moholy-Nagy und Gibson. Sie ergänzen die strukturellen Überlegungen der Gestaltpsychologie und ihrer schon früh, parallel zu Piagets genetischer Epistemologie entwickelten konstruktivistischen Wahrnehmungstheorie, die von der selbstorganisierten Aktivierung neuronaler Konfigurationen ausgeht und die sich anbietenden Wahrnehmungsmuster nicht als Abbild einer visuellen Illusion, sondern als Aktivierung kognitiver Deutungsschemata erklärt. Die syntaktische Selbstreferentialität des Bildes erhält hier im Medium der Neurologie eine starke, nicht nur die künstlerische Imagination, sondern deren naturgeschichtliche Grundlage betreffende Begründung. Aus ihr lassen sich Schlüsse ziehen für das Programm der sogenannten konkreten Kunst beispielsweise eines Piet Mondrian, dessen Bilder nicht mehr als Äquivalente einer sichtbaren Welt oder gar als Visualisierungen eines gedanklichen Konzeptes zu lesen sind, sondern als Bilder, die das, was die Bilder repräsentieren sollen, durch die Aktivierung entsprechender Elemente in der Bildgestaltung selber generieren. Diese Bilder stehen nicht mehr für eine Sicht der Welt, sondern bieten die universalen Kategorien einer außerkünstlerischen Referenz – u.a. neoplastische Kultur, Allgemeinheit, Zurückdrängen der Affekte – als Form des Bildes selber dar. Das Bild ist ein Medium der selbstreferentiellen, konstruktivistischen Artikulation des Denkens in der Binnenlogik des Erkenntnismediums 'Bild'. Es meint nicht einen gedanklichen Bezug, sondern führt dessen plastisches Arrangement vor. Allerdings bleibt die Benennbarkeit der spezifischen Syntax eine Voraussetzung für die intrinsische Koppelung der Repräsentationen an die formalen Bildelemente.

<sup>8</sup> Vgl. Hauser (1953), Hauser (1974).

<sup>9</sup> Zur perspektivischen Diskussion dieses Jacob Burckhardtschen Programms siehe Janson (1982).

<sup>10</sup> Burckhardt (1985), S. 245–300.

<sup>11</sup> Baxandall (1990).

<sup>12</sup> Baxandall (1990), S. 34 ff.

Einer medientheoretischen Perspektive der Imagination – Bild als Form gesellschaftlicher Kommunikation – sowie des Imaginären – Bild als Steuerungsmedium aller Vorstellungen, die am blinden Fleck gesellschaftlicher Kommunikation eine Mentalität konstituieren – grundsätzlich verknüpft sind die Untersuchungen Aby Warburgs und Pierre Francastels. Versucht der eine eine nicht unproblematische Historisierung der Archetypologie in bezug auf den Affektraum der Bilder und seine Interferenz mit der Distanzierungskraft des Denkens in dessen historischen Pendelschlägen und Wanderwegen, so versteht der andere die Genesis einer spezifischen Bildorganisation nicht nur als Voraussetzung der von der Kunstgeschichte über Gebühr herausgestellten Ikonographie neuzeitlicher Kunst, sondern auch als strukturelles Medium einer insgesamt neuen visuellen Sprache. Diese läßt sich, wie schon Burckhardt<sup>10</sup> gezeigt hat, ohne Einbezug der darstellenden Kontexte einer Gesellschaft – Gestik, Mimik, Theatralisierung, Ritual, Festivitäten – nicht verstehen. Ähnlich wie Baxandall die Ikonographie der frühneuzeitlichen Kunst in ein praktisches Verweissystem alltäglichen Handelns stellt – Formen ergeben sich durch Umrechnungen von Volumina auf translokalen Märkten, für die entscheidend ist, daß die Maßsysteme noch nicht normiert worden sind – und die Bildregie als Ausdruck einer standardisierten rhetorischen Ausbildung der Prediger als der Botschafter eines Massenkommunikationssystems Kunst nachweist, so geht Francastel davon aus, daß die vermeintlich formale oder technische Logik der Bilder sich als rhetorisch gehaltvolle Kommunikation innerhalb einer gemeinen Topologie erweist. Die formalen Aspekte überwiegen bloß in einer bestimmten szientistischen Interpretation der Bilder, wohingegen die massenkulturellen Voraussetzungen der Eingewöhnung in eine Ikonographie wegen des hierarchisch-normativen Aufbaus der gesellschaftlichen Kommunikation unter dem Leitmedium kognitiver Wissensverarbeitung in seiner normativen Bedeutung, nicht aber in seiner faktischen Macht zurücktritt. Baxandall hat deshalb einsichtigerweise vorgeschlagen, die „patterns of intention“<sup>11</sup> als die in einem Akt der Gestaltung Werk werdende Verbindung von Problembestimmung einer Kultur, von Problemlösungsvisionen der Künstler und der jeweiligen medialen Konventionen einer Werkgattung zu bestimmen. An die Stelle einer bloß subjektiv von der Instanz des Autors her gedachten Intentionalität tritt bei ihm die Ostensivität einer künstlerischen Sprache<sup>12</sup>, die zugunsten einer je präsentischen Konstruktion formwerdender Gestaltung die mechanische Linearität des Traditionsbegriffs im Sinne einer Weitergabe und Weiterwirkung von Einflüssen zurückweist.

#### 4. Zentralperspektivität – ein Medienparadigma

Die Medien der bildenden Kunst sind in gewisser Weise die Bilder selbst, nicht nur die Regelsysteme ihrer Produktion, Distribution, Zirkulation und Rezeption. Das neuzeitliche Bild ist selber eine aktive Medialisierung medialer Dispositive. Es wirkt seinerseits ein auf materielle Voraussetzungen, den öffentlichen Diskurs und die mentale Repräsentation. Die neue Form der Kunst ist zu Recht und mit Nachdruck in der Erfindung der Zentralperspektive ausgemacht und in ihrer Innovationskraft paradigmatisch bewertet worden. Allerdings bleiben die kanonischen Würdigungen<sup>13</sup> an einer entscheidenden Schwelle stehen. Das zentralperspektivisch von der Regel der symbol- und zeichenhaften Fläche auf das Modell des als Schnitt durch die Sehpyramide konstruierten Fensters umgestellte Bild ist in allen funktionalen Konsequenzen schon damals in einer Weise theoretisch formuliert worden<sup>14</sup>, die sich bewußt vom Formvokabular der älteren Kunst abgrenzt. Diese Abgrenzung entspricht der damals zeitgeschichtlich geschaffenen Diskurssemantik, aus der 120 Jahre später die erste Geschichtsschreibung der Kunst, Giorgio Vasaris 'Vite' (der erste Band erschien 1550, die vollständige Ausgabe wurde 1568 realisiert)<sup>15</sup>, mit ständigem Rekurs auf die Schwellengestalt Giotto hervorgehen wird. Dieser Zusammenhang ist konstitutiv für den bildwissenschaftlichen Anspruch der Kunst und auch einer bestimmten Wissenschaftlichkeit ihrer Historiographie. Die drucktechnische Veröffentlichung mythologiefähiger Künstlerbiographien und die Vermessung eines orthogonalen und vektoriiellen Bildraumes sind zwei Momente einer generell gewandelten epistemischen Struktur. Die Kunstgeschichte hat diese epistemische Struktur im Bild der Zentralperspektive als Rationalisierungsschub der Bilder in ihrer künstlerischen wie außerkünstlerischen, beispielsweise wissenschaftlichen Dimension hoch bewertet. Bilder werden zu Medien einer aktiven Säkularisierung und damit zu Beispielgebungen für eine spätere mathematische Formulierung des infinitesimalen, homogenen und isotopischen Raumes. Zudem erscheint die Zentralperspektive als Medium eines meßbaren Formwandels im Verhältnis von Subjekt und Objekt, Kultur und

13 Panofsky (1985), S. 99–204; Boehm (1969).

14 Alberti (1972).

15 Vgl. Vasari (1983).

16 Wind (1981).

17 Sloterdijk (1993), S. 67 ff.

18 Elias (1969).

19 Vgl. Assmann (1994); Innis (1950).

20 Vgl. Hocke (1987).

21 Vgl. Reck (1995 b).

22 Dies die noëmatische Repräsentationsstruktur der Photographie; siehe dazu Barthes (1985).

Natur. Die instrumentierende Gleichförmigkeit eines identifizierenden Sehens und eines nüchtern kontinuierlichen Blicks ist als Organisationsform des Illusionsbildes formbestimmend. Die neue Funktionalität der Bildillusion – Bilder scheinen natürlicher auszusehen als die Natur selbst – ist durch den Distanzgewinn gerechtfertigt. Die Welt wird entzaubert und als Säkularisat zurückgedrängter Bildmagie legitimiert. Daß sich daraus zu einseitige Bilder der Renaissance als Epoche der Aufklärung, der Geschichtsmächtigkeit, der großen welthistorischen Individuen ableiten ließen, macht die formale Diagnose zunächst nicht falsch.<sup>16</sup> Der Distanzierungszuwachs wird nicht allein als Organisationsprinzip des neuen Bildmediums benutzt – das in seinem universalen Geltungsanspruch die Nachfolge der imperialen und expansiven christlichen Bilderpolitik antritt, die eine Medialisierung der Nachrichtenströme im Hinblick auf eine durch Jenseitsaffirmation koordinierte Weltseksis gewesen ist<sup>17</sup>–, sondern im Sinne der Eliasschen Zivilisationstheorie<sup>18</sup> als symbolischer Ausdruck universal gewandelter Subjekt-, Kultur- und Naturverhältnisse gedeutet. Die Zentralperspektive ist jedoch nicht nur eine Neuorganisation des Bildraumes, sie produziert nicht nur eine neue Symbolik des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, ermöglicht nicht nur eine veränderte Paradigmatik des Bildes und erzwingt nicht allein die Erzeugung neuer Standards. Sie ist vielmehr auch ein höherstufigeres Medium für die bildnerisch autonome Aktivierung neuorganisierter Wissensarchive, jener enzyklopädischen Epistemologie der Neuzeit, die auf technische Speicherung abzielt. Gerade der enzyklopädische Anspruch erzwingt die Einsicht, daß die Medientechnologie der frühen Neuzeit partikularistisch funktioniert. National-sprachen, Buchdruck und Lesekommunikation sind ausgezeichnet durch endliche Codes mit einer abgeschlossenen Zahl von Elementen.<sup>19</sup> Deshalb setzen die Künstler darauf, daß nur das Bild eine universale 'lingua franca' sein könne. Die in der Renaissance, erst recht im Manierismus<sup>20</sup> grassierenden Verstrickungen in das Faszinationspotential des Hieroglyphischen bilden einen äußerst komplexen Hintergrund für die viel beschworene, medienstrategisch aber meist negativ besetzte und entsprechend dämonisierte Idolatrie als kompensatorischer Gegenwelthoffnung des säkularisierten Individuums in der modernen Massengesellschaft.<sup>21</sup> Seit der Beispielhaftigkeit des Illusions-Bildes als eines neuen Mediums im Sinne einer 'Perspektive als symbolische Form' und dem Aktivierungspotential des Mediums 'neues Bild' ist die Artikulation von Bildern eine unentwegt gesteigerte Medialisierung der visuellen Repräsentationsleistungen – dies gilt zumindest bis an die Schwelle der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder und der mit der Fotografie beginnenden notorisch 'neuen' Technologien, die zunehmend Bilder als Medien speicherbarer Informationen und Kommunikationsakte betrachten.<sup>22</sup> Die Universalisierung des Bildes hat jedoch, zum Unterschied



von den Hoffnungen auf eine lingua franca als einer unmittelbaren Encodierung von Gedanken ohne den Umweg über partikularistische Sprachen und Kulturen, nur in bezug auf die künstlerische Selbstreferentialität stattgefunden. Für die Universalität der Bildsprache stehen heute die alles andere als selbstverständlichen Piktogramme. Für die Universalität der geistigen Programmansprüche des Bildes – verstanden als einer plastischen Verstofflichung des Denkens – typisch ist eine strukturelle Abkoppelung von Zeichen und Bedeutung geworden.

### 5. Die mediale Abkoppelung von Zeichen und Bedeutung am Beispiel Malewitsch

Moderne Kunst besteht – mindestens in ihren klassisch-europäischen Konturen bis an die Schwelle von, sachlich, Fluxus und „nouveau réalisme“ und, zeitlich, der 60er Jahre – in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, dem Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren. Das Kunstwerk wird zu einem Moment im Erfahrungsprozeß der Kunst, welche die „Bildlosigkeit des Absoluten“<sup>23</sup> gewärtigt. Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin-und-Her zwischen Betrachter und Bild, welches mit seinem stofflichen Äquivalent, dem Kunstwerk und Bild als Zeichenträger, nicht zusammenfällt, das, was Aussage werden oder als solche anerkannt werden können soll, erst im Hinblick auf den Abzug der Signifikate aus den Signifikanten entwickeln. Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters im Hinblick auf das Bild, sondern zu dessen immanenter Dynamik, die einen Betrachter für das Bild sucht, das in diesem seine Aussage vollendet.<sup>24</sup> Diese Vollendung der Aussage aus dem Blick eines Betrachters, den das Bild selber dem Auge leiht, ist das Organisationsprinzip der moder-

23 Picht (1987), S. 74.

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

25 Vgl. von Maur (1980); de la Motte (1990); Zur „écriture“ als dem Schnittpunkt des Konvergierens von Malerei und Musik: Adorno (1978).

26 Goodman (1973).

27 Kandinsky (1952), S. 142.

28 Lessing (1988), S. 104 ff.

29 Picht (1987), S. 267 ff., 426 ff.

nen bildnerischen Syntax. Der zunächst restlose – später im Namen einer revolutionären Ästhetik der Macht aus dem Blick der bildnerischen Universalgrammatik wieder rückgängig gemachte – Bruch mit der Bildallegorese, den Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst“ aus Nietzsches Übermenschlichen, dem individuellen und transzendenzlosen Entwurf des Menschen aus sich selbst, durch das singuläre innere Reich des einzelnen Künstlergenius begründet hat, führt nicht allein zum Primat der Bildsyntax und der intrinsisch verschlossenen Welt personaler Expressivität, sondern zu einer Analogisierung aller Künste mit dem Modell des musikalischen Prozesses.<sup>25</sup> Denn nur in ihm gibt es eine prototypische Aufspaltung zwischen der Bedeutung des ideell konfigurierten Kunstwerks und den medialisierenden Eigenreizen der spezifischen Syntax, des künstlerischen Stoffs. Die innere Geistigkeit, der innere Klang der Musik, ist zunächst eine Abstraktionsleistung, die mit dem Medium kompositorischer Notation zu tun hat. Die „allographischen“ Künste verfügen über ein allgemeines Notationssystem, welches das Werk als Gegenstand seiner sinnlichen Rezeption vom „autographischen“ Akt seiner primären, gestaltsetzenden Hervorbringung trennt.<sup>26</sup> Die autographische Malerei lehnt sich an die allographische Musik deshalb an, weil die Trennung der Aisthesis als einer selbstbezüglichen, prozeßorientierten und explikativen Wahrnehmung von der syntaktischen Autonomie der Kunst nicht allein die Erfahrungsbedingung des kunstinteressierten Rezipienten und die Autonomie des Kunstwerks begründen soll, sondern weil sich hier die äußerst folgenreiche Trennung der Zeichen von den Bedeutungen sowohl am Stoff des Kunstwerks wie am Modell seiner Analysierbarkeit durch eine bis zur Willkürlichkeit frei werdende Rezeption ausarbeiten läßt – als eine die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung, die sich gänzlich der Metapher der räumlichen Topographie verschrieben hat, problematisierende Überführung des Räumlichen ins Zeitliche. Der Bruch mit der Vorstellung einer Bildtopographie ist der Bruch mit der Allegorese überhaupt. Die Musikalität und damit die Aufspaltung in eine Autographie der inneren Konfiguration – deren Technik Kandinsky als Bildtypus und Zeichenverfahren unter dem Titel der „Improvisation“ beschrieben hat<sup>27</sup> – und eine Allographie der syntaktischen Rezeption aufgesprengter, entzogener, verweigerter und unsichtbar gemachter Signifikanten belegen das prototypisch musikalische Verfahren der modernen Kunst und eine wirklich innovative Paradigmatik der bildenden Kunst als, entgegen Lessing<sup>28</sup>, nicht mehr Raum-, sondern Zeitkunst.<sup>29</sup> In direkter Zeitgenossenschaft zur konzeptuellen Erneuerung des expressionistischen Formimpulses, der vehement auf diese Aufspaltung hingearbeitet hatte, notierte Ernst Bloch:

„... das rein Malerische, das wiedergefunden zu haben den unklaren Stolz vieler Impressionisten bildete, tritt vor dem Zwang zur Aussage notwendig zurück.“<sup>30</sup>

Die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung, Syntax und Aussage, bildnerischer Universalgrammatik und Repräsentation resultiert aus der Intensivierung einer Farbgebung, welche nunmehr im Dienst eines apodiktischen Subjekts steht. Die Farbe wird dramatisiert. Analog dazu wird die Bilderzählung eine dramatische Erzählung. Dramaturgie wie Paradigmatik der Bilder verschieben sich auf Musikalität. Der Raum wird verzeitlicht, Bedeutung entspringt dem Prozeß des Sich-Einlassens auf die Gehalte des Kunstwerkes, nicht mehr der Topographie der Motive, Ikonographien und Symbole. Der Ton wird innerlich, der Klang der Bilder entwirft sich als Zeitreise in die Gespanntheit einer aufbrechen wollenden Seele. Kontemplation ist den Bildern nicht mehr angemessen.

„Wenn aber das, was der Ton sagt, von uns stammt, sofern wir uns hineinlegen und mit diesem grossen, makanthropischen Kehlkopf sprechen, so ist das nicht ein Traum, sondern ein fester Seelenring, dem nur deshalb nichts entspricht, weil ihm draußen nichts mehr entsprechen kann, und weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt (...) Die Domestikentür bloßer Kontemplation ist gesprengt, und ein anderes als das allegorische Symbol erscheint, wie es menschenfremd, zum mindesten halb außermenschlich war, das uns, wenn es gänzlich sichtbar geworden wäre, gleich dem ungemilderten Zeus erdrückt, verbrannt hätte, und dessen im Sichtbaren, uns Zugelegenen immer noch ungelöste transzendente Unfaßbarkeit gerade seinen Symbolcharakter konstituiert hatte.“<sup>31</sup>

Diese Unfaßbarkeit ist das Konstitutionsprinzip moderner Kunst. Syntax und zugeschriebene Intentionalität treten bewußt auseinander. Malewitsch encodiert seine Bilder (etwa nach 1913) entsprechend auf eine vierfache Weise. Sie gelten ihm als Beispiele einer neuen Naturanschauung, welche die Intensität einer energetischen Natur unverstellt, ohne jeden ikonischen Zeichengebrauch, zur Darstellung bringt: die Natur wird im visuellen Energetismus der reinen Farben zu einer Metapher ihrer selbst. Die suprematistischen

<sup>30</sup> Bloch (1964), S. 41.

<sup>31</sup> Bloch (1964), S. 206.

<sup>32</sup> Daraus ergibt sich ein prinzipiell und schwerwiegend problematisches Verhältnis von Kunst und Kommunikation. Vgl. Luhmann (1990), S. 7–45; Luhmann (1991), S. 65–74.

Gestaltungsprinzipien treten aus der Natur gerade deshalb direkt hervor, weil sie keine äußerliche Charakterisierung mehr intendieren, sondern Natur aus dem Kurationsprozeß des Bildes – einer Analogie, die über ihr Analogon nicht mehr verfügen kann – hervortreten lassen. Auf einer zweiten Ebene wird deshalb Kunst Welterschöpfung als Weltentwurf des Neuen. Das Paradigma der Nichtfügürlichkeit hatte man innerhalb der Kunst durchaus im Hinblick auf ein Abstrakterwerden der Welt und einen die Denaturierung der sichtbaren Natur (als „natura naturata“) vorantreibenden Wissenschaftsbegriff verstanden. Auf einer dritten Ebene erarbeitet Malewitsch einen sozialrevolutionären, ästhetiktheoretischen Kontext, der die Bildelemente der Dezentrierung mit den anspruchsvollen Technikmetaphern des Fliegens, der Radiofonik und mit dem Pathos einer Überwindung der terrestrischen Bindung des Menschen auflädt. Auf einer vierten Encodierungsebene schließlich wird dieser neue symbolische Inhalt im Bild des Malers explizit von der Bildform und den Darstellungsmitteln abgekoppelt. Was dem Betrachter entgegentritt, ist allein noch die Form einer zeitlichen Bewegung: die Suspendierung des Raumes als Bedingung des Bildes formuliert die Repräsentation als reflexive Struktur der Beziehung des Betrachters zum Bild. Das Bild selber – Zeichenkonfiguration auf Bildträger – ist außerhalb der Erkenntnisleistung des Betrachters nicht mehr existent. Als so existierendes zeigt das Bild auch nicht mehr die Semantik einer künstlerischen Hoffnung. Im Hinblick auf Semantik zeigt es überhaupt nichts mehr. *Der Zusammenhang zwischen Geistphilosophie, Sozialrevolution, ästhetischer Emanzipation und dem Bild besteht exakt darin, nicht mehr als Organisation der bildnerischen Mittel zu fungieren.* Der Zusammenhang besteht in der Vergegenwärtigung der Tatsache, daß er zerrissen ist und dies bleiben wird. Diese Meta-Repräsentation wird das herausragende Merkmal der Kunst des 20. Jahrhunderts in allen Bereichen werden. Sie besagt nichts anderes, als daß die Kunst ein semiotisches Meta-Explikationsverhältnis zu sich selber hat.<sup>32</sup> Auf der entscheidenden, vierten Ebene – der Encodierung als Reflexion des Zusammenhangs der programmatisch postulierten neuen Inhaltlichkeit mit dem syntaktisch konfigurierten Zeichenmaterial – wird das Bild nur noch durch seine Begrenzung, die Kontextualität seines Diskurses, die Wahrnehmung seiner Rezipierbarkeit, durch den Rahmen also, bestimmt. Die wahre, die eigentliche Bedeutung ist nicht mehr wahrnehmbar. *Das Bild zeigt das Bild selber als abwesendes.* Das Bild ist nicht mehr das Kunstwerk. Bestand vordem das Kunstwerk in der Objektivierung des Sehens, dann muß jetzt die nichtfigurative Kunst das Sehen nicht nur inszenieren, sondern Gesichtspunkte für das Sehen des Sehens entwickeln. Da die Bilder nicht mehr zeigen, was sie meinen, müssen sie ihre Bildlichkeit im Hinblick nicht nur auf das Zeigen, sondern auf das Bild selber präziser bestimmen. Selbstreflexion

und Selbstreferentialität treten an die Stelle von Denotation und Repräsentation. Das Wirkliche ist, was das Bild im Hinblick auf sich selber inszeniert. Wirklichkeitserfahrung wird – auf einer zusätzlichen Ebene – im Medium des Bildnerischen dadurch radikalisiert, daß sich das Bild nicht allein dem Diskurs des Objektiven entzieht, sondern die Zeigbarkeit seines Bezugs auf Welt, Wirklichkeit u.ä. verweigert. Das Bild wird zum Vollzug seines Sich-der-Welt-Entziehens. Es läßt die Repräsentationen leerlaufen. Syntax und zugeschriebene Intentionalität, Bildaussage und Referenzbezug, Darstellung und sozialrevolutionärer Impuls treten nicht nur auseinander, sondern werden in diesem Auseinandertreten erst als aufeinander Bezogenes erfahrbar. Die wahre und die fiktive Begründung treten auseinander, erstere ist im Bild nicht wahrnehmbar. Das Bild kollidiert mit dem Bilderrahmen, durch den es erst möglich wird und den es dennoch überschreitet. Das Bild ist in dem Maße da, wie es sich entzieht. Das Bild zeigt sich nur als abwesendes. Die Präsenz des Bildes wird zur Krise seine Form. Die Bildform, immer noch verweisend auf Referentialität, läßt die Erwartung der Repräsentation leerlaufen. Die Krise des Bildes wird zum paradigmatischen Bildtheoriemodell der Moderne: der stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung.<sup>33</sup> Kunst repräsentiert nicht nur nicht mehr das Wirkliche, das Bild repräsentiert auch nicht mehr das Bild, sondern nur noch eine relationale Erfahrung in der Sukzessivität der Zeit. Die Intensivierung der Erfahrung sprengt den Reduktionismus des Kontemplativen. Kunst wird zu einem wirklich neuen Medium, zur Selbstreferentialität der sie konstituierenden Elemente, Verfahren, Ausdrücke, auch wenn der Ausdruck „Kunst“ eine zu große werkbezogene Kontinuität unterstellt.

Wenn wir Bilder wie Malewitschs im Stedelijk-Museum Amsterdam befindliches Gemälde „8 rote Rechtecke“ von 1915 betrachten, dann ergeben sich in unserem Kontext eine ganze Reihe von Fragen: Was ist dargestellt, was hat der Titel für eine Funktion? Ist das Bild die Darstellung von acht roten Rechtecken oder sind diese Rechtecke die Mittel, etwas (anderes) auszudrücken? Malewitschs „8 rote Rechtecke“ repräsentieren und symbolisieren nichts mehr außerhalb der durch ihre Syntax und die Konzeptualisierung des Titels angezeigten Elementarität des im Bild Sichtbaren. Gerade dadurch aber steht die Syntax nicht mehr für eine Semantik. Kunst ist nicht mehr Repräsentation eines Bildes, sondern ästhetisches Arrangement zur Intensivierung von Erfahrungen. Der Prozeß der Allegorese ist endgültig und folgenreich zerbrochen. Zunehmend entscheidet über Stofflichkeit, Überlieferung und

<sup>33</sup> Das gilt nicht im gestaltpsychologischen, wohl aber im bildtheoretischen Sinne. Vgl. Arnheim (1978).

<sup>34</sup> Vgl. zum Projekt einer Universal Image Company: Nagel (1994), Nagel (1995).

Bestand des Werkes der diskursive und rezeptionsästhetische Kontext. Eben dies erzwingt eine intensive Medialisierung der künstlerischen Arbeit und bildet im Zusammenspiel von Kunst, Bild-Invention, visueller Kultur und Bild-Rezeption den alles überformenden Medien-Zusammenhang für die bildenden Künste.

## **6. Die selektive Visualisierung der Welt und die Schematisierung des Bildes – Überlegungen zu einer Theorie des visuellen samplings**

Kein Fantasie-Szenario, sondern Tatsache: Bill Gates, Gründer von 'Microsoft', kauft im Februar 1995 über eine Tochtergesellschaft namens 'Continuum' die elektronischen Verwertungsrechte von einigen der bedeutendsten Kunstsammlungen der Welt, u. a. der Londoner National Gallery, der Barnes Collection und aller staatlichen russischen Museen. Zukäufe sind vorgesehen. Die Kunstwerke werden digitalisiert und auf CD-ROM kommerziell verfügbar. Gates führt die Nutzung der für etwa 50 Pfund erhältlichen CD-ROMs – die erste der 'Microsoft Art Gallery'-Serie enthält den Gemäldebestand der National Gallery – selber vor. In die Wände seines Hauses sind Monitore eingelassen, auf denen, in einer den bisherigen Reproduktionsverfahren entschieden überlegenen HDTV-Qualität, je nach Wunsch des Hausherrn Gemälde von Rembrandt, Matisse oder Picasso erscheinen. Die Verwendung von Bildern, die nur noch unspezifische digitale Datensätze sind, nimmt heute stetig zu. Parallel dazu werden die Reproduktionsformen der Bilder juristisch und ökonomisch eingeschränkt. Wieweit das bisherige Recht auf Bild-Zitation weiter Geltung haben wird, ist bis heute offen, tendenziell zeichnet sich aber selbst für den Wissenschaftsbetrieb eine Verschärfung ab. Sicher ist auch die Intensivierung der Überwachung der Bildnutzungen. Der sich abzeichnende Exzeß einer wiederum digitalisierten, über neue Scanner, Kopierer und Kreditkartensysteme als automatische Nutzungserkennung und -abbuchung funktionierenden Bildkontrolle<sup>34</sup> verläuft sichtlich paradox zu den distributiven Versprechen einer telematisch totalisierten Fernanwesenheit virtuell unbeschränkter Archive mittels instantanisierter Abrufbarkeiten von allem jeder Zeit überall zu den gleichen Konditionen. Gewiß handelt es sich im Hinblick auf digitale Daten, die als Erscheinungsbilder auf Interfaces generiert werden, nicht mehr um das, was, genau besehen, 'Bild' heißen kann. Die telematisch ermöglichte Präsenz von als Ereignisse repräsentierten visuellen Reizfiguren wird in den nächsten Jahren einen gesteigerten Aufschwung erfahren. Die touch screens der Kunstvermittlung, ihre Video-Kataloge, die notorischen Gimmick- und Souvenir-Shops in Museen, die zu technischen Reproduktionsagenturen der museali-

sierten Bestände werden, haben im Namen optimierter Kunstvermittlung einer Entwicklung zugearbeitet, die unübersehbare Probleme für eine Neubewertung des Bildmediums und der Rechtssituation erzeugen wird. Da es sich zum einen um den Status der authentischen Schöpfung, zum anderen um die Substanz der Urheberschaft handelt, sind die bildtheoretischen Probleme der neuen Technologien mit Aufschluß für die ästhetische Interpretation durchaus juristisch behandelbar. Das Marburger Bildarchiv, die Bildplatte, digitalisierbare Iconclass-Systeme und die künstlich auf Nichtmanipulierbarkeit verpflichteten CD-’Read Only Memories’ indizieren deutlich die Probleme einer technologisch veralteten Autorschaft und die Eigendynamik der synthetischen Darstellungssysteme, die eine neue, artifizielle Ebene bildtheoretischer Problemerkörnung erzwingen. Die formalen Bezüge zu bestimmten Experimenten im Umfeld der künstlerischen Arbeit von Georges Seurat, Paul Signac sowie der Physiologie von Hermann von Helmholtz liegen auf der Hand: das Bild wird zum Endzustand eines Dispersions- und Abtastungsprozesses. Das Bild repräsentiert, was seinen Denotationsabsichten einmal zugrundegelegen hat: ein Verfahren der visuellen Analogisierung von visueller Präsenz und denotierter Bildreferenz. Das Bild wird zu einer Art Musterschutz der Präsenz von Erscheinungsbildern und verschwindet idealtypisch als letztbeglaubigende Matrix in der Multiplikation identischer Replikat. Das gilt natürlich nur für die vordigitalen Bilder. Da Kunst in keinem Falle auf die Verwendung irgend einer bestimmten Herstellungstechnik, auf ein Material oder eine Gegenstandsreferenz eingeschränkt werden kann, ist das Kriterium für das, was Kunst ist, ebenfalls in keiner Weise auf diese Spezifika hin zu definieren. Analog zu den Experimenten Taylors, Gastjeffs und Fords,<sup>35</sup> die über den Weg der Chronophotographie Eingang zunächst in die Ikonographie der bildenden Künste, dann in das Bildmodell der Selbstreferentialität einer neuen visuellen Grammatik und in die Intertextualität eines technisch verschalteten Sinnes-Verbundes im Kontext der europäischen Konstruktivismen gefunden und zuletzt zu einem neuen Paradigma der Funktion und Gestalt von Kunst in neuen präsentischen Kontexten geführt haben, analog zu solchen technischen Innovationen werden virtuelle Realitäten, Bildsimulationen und Szenarien digitaler Interaktivität „eines Tages zum Entstehen einer neuen Kunstform führen, wie die Bühnenmalerei im antiken Griechenland und Brunelleschis Experiment zu Anfang des 15. Jahrhun-

35 Zum handlungsanalytischen frame-work solcher in Technologie eingeschriebenen Medien sozialer Kommunikation und symbolischer Darstellung vgl. Lüscher [1988].

36 Gombrich [1994], S. 91; weshalb Kultur mit Medien nicht identisch ist begründet Schmidt [1994].

37 Vgl. Kittler [1987], S. 235 ff.; Kittler [1993].

derts“.<sup>36</sup> Trotz der zuweilen einsichtigen Verengung des Medienbegriffs auf das technische Medium und der sich daraus ergebenden oder darin vorausgesetzten Konsequenz, Mediengeschichte als Technikgeschichte, Programme als Maschinen zu schreiben<sup>37</sup>, läßt sich das Imaginäre nicht auf die technischen Voraussetzungen der symbolischen Speichermedien reduzieren. Was die künstlerische Behauptung digitaler Bilder, telematischer Kommunikationsprozesse oder apparativer Installationen sein wird, hängt weiterhin primär von der sozialen Regulierung der Semantik ‘Kunst’ im Geflecht der Institutionen und Diskurse ab. Der Grund dafür ist, daß technische Implementierungen medialer Funktionen sich auch in das Symbolische und Imaginäre einschreiben. Andernfalls hätten sie keine ausreichend motivierende und aktivierende Kraft für die Neuorganisation von Handlungs- und Kommunikationsformen. Das ist kein Plädoyer für eine soziologische Funktionalisierung der Kunst ohne ihre phänomenale Präsenz, da in den Diskurs die Formorganisation ‘Bild’ notwendig im Umfang seiner Autonomie eingeht. Wie auch immer Perspektiven der Kunst erörtert werden: die technische Faktur ist ein Faktor neben anderen und, im Unterschied zur telematischen Umstrukturierung globaler Kommunikationsverhältnisse, keineswegs der dominierende. Eine ästhetische Aufbereitung der digitalen Technologie für eine global-präsentische Bildzirkulation – subjektive und disperse Manipulation aller verfügbaren Archive – wird zunehmend die sequentiellen und interaktiven Inszenierungsmöglichkeiten benutzen, um den tradierten Bilderbestand den narrativen, rhetorischen und strukturellen Figuren der technischen Bilderströme vom Film bis zum integrierten Medienverbund namens ‘Computer’ auszusetzen. Die Digitalisierung der Bilder wird nach denselben Algorithmen organisiert werden wie irgendein Archiv. Wieweit das Kunst determiniert, einschränkt oder fördert, braucht hier nicht erörtert zu werden.

Die juristischen Überlegungen eines kategorialen und kategorischen Kulturwandels entsprechen den bildtheoretischen. Sie laufen, unabhängig von der technischen Modellierung von interface, Programm und access im einzelnen, auf eine Globalstrategie hinaus, die als ‘visuelles sampling’ identifiziert werden kann. Visuelles Sampling wird das künftig entscheidende Produktions-Medium der visuellen Kommunikation sein.

Rechtliche Einschätzungen benutzen die gewohnten Hintergrundannahmen und setzen das sampling deshalb in Relation einerseits zur Atomisierungstendenz der Gesellschaft, andererseits zur preismäßigen Steuerung des Systems Geld.

*„Das Sampling einzelner zuvor digital fixierter Töne ist ein seit langer Zeit bekanntes Beispiel dafür, daß einzelne Teile eines geschützten Gegenstandes*

*wirtschaftlich gewinnbringend kombiniert werden können, obwohl jedes einzelne von ihnen nicht besonders kreativ, wenig investitionsintensiv und daher zunächst auch kaum schützenswert erscheint“.*<sup>38</sup>

Generell ist der juristische Tenor der, daß das Urheberrecht auch in einer digitalisierten und vernetzten Welt fortbestehen wird, obwohl angesichts zunehmender Rückgriffe auf bestehendes, bereits in Datenbanken gespeichertes Material die Tendenz zunimmt, daß in das Endprodukt Bestandteile eingehen, an denen weder dem Schöpfer noch dem Produzenten Rechte zustehen.<sup>39</sup> Persönliche Rechte unterliegen nicht mehr physikalischen Beschränkungen. Exakt an diesem Modell ist aber die juristische Definition von Urheberschaft und Eigentum ausgerichtet worden. Eine schärfere Argumentation lautet so:

*„It is customary in public policy discussion to ask whether copyright will survive the new information technologies. I think it makes more sense to ask whether the new information technologies will survive copyright.“*<sup>40</sup>

Sampling ist in diesem Kontext nur ein Element in einem durch entfaltete und medial verschaltete Groß-Technologie erzwungenen Gesamtumbau der bestehenden, materiellen und semiotischen, sozialen und symbolischen Verhältnisse:

*„Artificial intelligence – or whatever its successor technology is called – will present a fundamental challenge to copyright as a vehicle for organizing private investment in creative works“.*<sup>41</sup>

Die früheren Medien waren auf Differenzierung und Verästelungen hin angelegt. Die Digitalisierung zwingt alle Medien in die Ordnung der Telekommunikation. Dabei handelt es sich um ein mehr oder weniger zentralisiertes Netz. Das Urheberrecht wird der offenen Struktur der Nutzung Rechnung zu tragen haben; zentralistische Regelungen müssen, so eine pragmatische Forderung, aufgelöst und in einen offenen Markt mit offenen Zugängen umgeformt werden.<sup>42</sup> Eben dies ist jedoch prinzipiell strittig und nicht immanent entscheidbar, da technologisch für alle möglichen Verwendungsformen disponibel.

38 Dreier [1993], hier: S. 744.

39 Dreier [1993], S. 745.

40 Goldstein [1993], S. 6; vgl. außerdem: Geller [1993].

41 Goldstein [1993], S. 12.

42 Geller [1993], S. 529.

Strukturell lassen sich die in der juristischen Diskussion relevanten Kategorien – Selektivität, urheberschaftliche Kontrolle, Globalisierung der Repräsentationsregeln, von denen juristische Nutzung und künstlerische Darstellung zwei symmetrische Varianten darstellen – leicht auf bildtheoretische Probleme künstlerischer Medienverwendung übertragen. Allerdings wundert nicht, daß die Konsequenzen einer selektiven Abtastung von Bildern zunächst aus einer Analyse des wachsenden Einsatzes genuiner Bild-Identifikations-Leistungen im naturwissenschaftlichen und medizinischen Diagnose-Bereich gewonnen worden sind. Unter dem Titel der ‘thematischen Visualisierung der Welt’ interpretiert Moles die bildtheoretischen Konsequenzen einer Abwendung vom ikonischen Bild als Steigerung der imaginären wie symbolischen Lesbarkeit des Realen durch eine Reduktion von Komplexität, der jedoch eine wiederum gesteigerte Komplexität auf der Ebene der selektiven Zugangsweisen zugrunde liegt. So schreiben sich die Speichermedien selber ins Imaginäre ein; das Bild gerät damit nicht als Medium, aber als Repräsentation in die Krise.

*„Grundlegend für die neue Entwicklung der Bilder ist die strukturelle Idee der Quantifizierung der Bilder in ausgewählten Punkten, die von einem anfänglichen Realen (Ikone) aus gewonnen werden. Die einfachste und nabeliegendste Möglichkeit wäre die, daß man alle existierenden Punkte der Wirklichkeit aufnimmt und vollständig wiedergibt. Aber das statistische Denken, das von der Stetigkeit des physischen Universums ausgeht, legt uns nahe, daß die Wiedergabe der Wirklichkeit sich auch mit einer Stichprobenauswahl begnügen könnte: mit der Aufnahme von weniger Elementen als denjenigen, die dann auch wirklich wiedergegeben werden. Im endgültigen Bild wird die Wirklichkeit mittels einer begrenzten Zahl von Daten rekonstruiert, sofern man die fehlenden Elemente aufgrund der bereits bekannten interpolieren kann. Das ist die Idee der Stichprobenrekonstruktion einer Kurve oder einer Oberfläche: die Rekonstruktion ihrer Grundgesamtheit mittels einiger bekannter Teile. Diese Idee, die der Gipfel des strukturalen Denkens ist, wird die Entwicklung der Bilder im 21. Jahrhundert bestimmen. Es wird nicht mehr die ‘Lichtschrift’ im Sinne der klassischen Fotografie geben. Sondern die systematische Zerlegung der Welt und die Rekonstruktion eines Punkt für Punkt stetigen Simulakrums, das nur mehr eine Stichprobenauswahl des zugrunde liegenden Wirklichen ist (...) Das klare Denken wird von der Schematisierung des Realen vorangetrieben, denn diese reduziert den überflüssigen Reichtum der ‘thematischen Welt’ auf die begrenzte Informationsverarbeitungs-fähigkeit. Die Schematisierung steigert die Lesbarkeit der Welt. (...) Der Schlüsselbegriff ‘Bild’ hat zwei Aspekte. Zum einen sind die*

*sichtbaren Bilder Rohstoff für die 'wissenschaftliche Theorie', die die Erscheinungen erklären will, die unter dem Mikroskop oder in der Kamera gesehen werden. (...) Zum anderen sind die Bilder Ergebnis eines Verfahrens zur Steigerung der Lesbarkeit der Welt. Das impliziert eine Neudefinition des 'Sichtbaren': es ist alles, was man von der Welt sehen könnte und was verborgen ist, was uns aber von einer geeigneten Technik enthüllt werden könnte. 'Sichtbar' heißt hier soviel wie 'objektivierbar', 'aufdeckbar'. Die Techniken der Aufdeckung sind solche der 'Entwicklung': analog zur Fotografie. Das 'latente' Bild ist da. Die Operation unseres Geistes und unserer Techniken macht die unsichtbaren Größen sichtbar, indem sie die latenten Formen aufdeckt, die unseren beschränkten Sinnen nicht erscheinen.“<sup>43</sup>*

Analoges gilt für Klänge. Das Medium der Töne ist in vielerlei Hinsicht seit langem der avancierteste Kanal der Kunstentwicklung, ihrer Techniken wie ihrer Zeichenformationen, ihrer konzeptuellen wie ihrer theoretischen Modellierung. Es ist dies auch im Zeitalter der entfaltenen Techno-Maschinen, der Apparatisierung des Imaginären und der elektronischen und telematischen Funktionalisierung der Kunstpraxis geblieben.<sup>44</sup> Auf dieser Kontrastfolie erweist sich schnell eine Grenze der Elementarisierung der Bilder für sampling-Prozesse: da die Bilder als 'lingua franca' – d. h. auf der Ebene einer behaupteten imaginativen Universalität, einer strukturellen, nicht an Sprache gebundenen, gleichwohl Sprache ermöglichenden, ungebunden sich freischwingenden gestischen Schrift – kontext-indifferent sind, verweisen sie über eine analytische Zerlegung ihrer Ausdrücke in Elemente immer hinaus. Zwar läßt sich ein einzelnes Element immer *samplen*, nicht aber die mit diesem verbundene, 'transzendierende' Funktion eines visuell in der Gestaltkonfiguration Mitgemeinten, das sich nicht präzise angeben läßt. Und, im übrigen: Was ist schon ein Element eines Bildes im Unterschied zu diesem selbst, wenn es doch gerade nicht ein Schnitt durch die Zeitachse des künstlerischen Medialisierungsprozesses, sondern nur eine signifikante Einheit, also eine figurierte Gestalt sein kann? Die auf Konfigurationen eines Über-

<sup>43</sup> Moles (1990), S. 111 ff.

<sup>44</sup> Für die Implikationen wie die vielfältigen Grundierungen des Programms gemalter Rhythmen, rhythmischer Bilder, klingender Bilder, malender Töne in ihrer Interferenz vgl. Weibel (1987); für die Konsequenzen aus einer Theorie der Intertextualität vgl. Genette (1993); vgl. vom selben Autor eine kunsttheoretische Erörterung der durch Nelson Goodmans Unterscheidung von allographischen und autographischen Künsten suggerierten medientheoretischen Perspektivierung des Kunstprozesses: Genette (1994); für eine grundlegende medientheoretische Begründung dessen, was philosophische Kunsttheorie und Ästhetik bisher in anderen Kontexten leisten zu können vermeinten, siehe Reck (1994), Reck (1992), S. 169 ff.

greifenden ausgerichtete Unbestimmtheit des Bildes reproduziert sich in jedem einzelnen seiner Elemente und damit auch in jedem Akt von sampling. Visuelles sampling ist im Unterschied zur Archivierung der Klänge auf den Kanälen oder in der Tastatur eines in Klavierform gebauten Archivs von Anfang an nicht als Ablegung von Elementen zu charakterisieren, sondern als strategische Manipulation des dem Element anhängenden Überschusses. Welches sind demnach die Gemeinsamkeiten des visuellen und des musikalischen samplings? Einige begriffliche Klärungen bieten sich an: gesamples Material besteht in diskreten und eindeutigen, minimalen und signifikanten Einheiten. Es ist beliebig reproduzierbar und modulierbar. Die Samples werden in einem Archiv als Einzelteile aufbewahrt und sind von dort abrufbar. Töne werden über Frequenzen gesamplet, Bilder über konfigurierte Erscheinungsformen (Schemata), obwohl über das UV-Spektrum Farben auch frequentiell identifiziert werden können. Töne erklingen in Sequenzen, Bilder erscheinen in Gleichzeitigkeit. Lineare Klangfolgen sind auf der Ebene ihrer sinnlichen Erscheinung irreversibel, es sei denn, man verfügt über apparative Eingriffsmöglichkeiten. Bilder sind in räumlichen Topographien geordnet, in denen die Blickrichtung frei und trotz der unumkehrbar ablaufenden Zeit reversibel ist. Strukturell können auditive wie visuelle Samples in der Relation von Teil und Ganzem analog behandelt werden. Verknüpft werden sie in verschiedenen Kontexten. Samples sind wegen ihrer freien Modulierbarkeit in prinzipiell nicht-endlichen Kontexten von Zitaten zu unterscheiden, die in ihrem neuen Präsenz-Zusammenhang immer auf einen gegebenen früheren Kontext verweisen. Sampling ist wie alle entwickelten technischen Verfahren keines der Collage, des Herausreißen und metonymischen Verfremdens, sondern eines der Konstruktion und Montage. Ein aus lauter Fremdzitaten bestehender Film ist noch kein Beispiel für sampling. Das wäre er erst, wenn die einzelnen Teile in ihrer kombinatorischen Logik über die Samples hinweg so rhythmisiert würden, daß das einzelne Teil nicht mehr als Zitat, sondern als Ausgangsmaterial für eine nach einer eigenen Logik funktionierende artifizielle Neugliederung des Montierten, die einzelnen Teile übergreifend, funktionierte. Neben der Beziehung Teil-Ganzes zeichnet sampling die Beschleunigung aus. Die Modulierung muß prinzipiell in Echtzeit, also live, geschehen können. Für visuelles sampling sind leistungsfähige Rechner und eine CDI-Technologie produktions- wie rezeptionsästhetisch Voraussetzung. Eben deshalb gerät sampling mit der bisherigen juristischen Kodifizierung in Konflikt. Die Veränderungen des Videosignals realisieren sich im Prozeß der nachträglichen Bearbeitung, was sampling zu einem visuellen Medium und die Montage der Signale zu deren technischem Prinzip macht. Automatische Programme zur Abrufung von Elementen sind daher zu vernachlässigende sekundäre Bestimmungen. Das Medium des Vi-

suellen, so läßt sich auf dieser Stufe generalisieren, ist eine Kombination von filmischer Narrativität und syntaktischer Sequentialisierung. Die diskreten Elemente des Visuellen bestehen meist in identifizierbaren Logos, Emblemen, in diskret identifizierbaren Merkzeichen, nicht in den eine gesamte Bildsprache kennzeichnenden para-embematischen Merkmalen. Visuelles sampling ist als ästhetische Form an Rhythmisierungen gebunden. Gesamplet werden können deshalb nur ganze Bilder, intrinsische Schemata, weil sich anders keine rhythmische Montage erzielen läßt. Die Wahrnehmungskapazitäten des abtastenden Auges und des re-konstruierenden Gehirns sind für die Struktur des visuellen samplings entscheidend. Eine Ursache für die bemerkenswerten Eigenheiten des visuellen samplings im Unterschied zum auditiven ist wohl die, daß es im visuellen System der neurozerebralen Reiz-Verarbeitung zwei Wege gibt, einen sensorischen Input zu beurteilen, einen schnelleren und einen langsameren. Ohne auf die Einzelheiten hier einzugehen, ist entscheidend, daß der schnellere Weg vom konfigurierten Affektbild zur Sehregion des Thalamus und von dort in die Amygdala führt. Nur der langsamere Weg führt über die Sehrinde des Cortex, in dem allein das eigentliche Bildersehen möglich ist. Dieser Weg setzt eine Abkoppelung der visuellen Reize von der Affekt-Konditionierung voraus. Je reizvoller also die emotive Modulierung visueller Samples in einem beschleunigten Rhythmus ist, um so affektiver die Steuerung des visuellen Systems. Um so diffuser aber auch das Bilderkennen. Klare und eindeutige Elementarisierungen lassen sich so nicht erreichen. Die Wirksamkeit des visuellen Rhythmus ist entscheidender als die eindeutige Denotation der verschwommenen visuellen Eindrücke. Die technische Bearbeitung der gesampleten Elemente müßte demnach in Richtung emotive Atmosphärenbildung, nicht in Richtung denotative Deutlichkeit gehen. Letzteres wäre notwendig, um überhaupt eine diskrete und bestimmte Aussage zu erreichen. Deshalb hat sich der Rhythmus der visuellen Samples bisher einzig in der Gestalt von Logo-Zeichen als – unter Prinzipien der Bewahrung von Konstanz und denotativer Deutlichkeit – beschleunigbar erwiesen. Vieles deutet darauf hin, daß beim visuellen sampling im Unterschied zum auditiven nicht eine technische, sondern eine ästhetische Definition gefunden werden muß. Visuelles sampling ist zu verstehen als eine Funktion, d. h. als Möglichkeit innerhalb eines Verfahrens, nicht als eine unmittelbare Generierung. Ganze Bilder, nicht schon Partikel stehen für referentielle Inhalte. Sampling gelingt nicht als Elementarisierung, sondern als begriffliche, also synthetische Strukturierung von Sinn-Einheiten. Das leitende Schema kann viele Gestalten annehmen. Eine davon ist das elliptische Erzählen. Eine vorab feststehende Erzählform integriert Elemen-

45 Kandinsky (1955), S. 21 ff.

te, die Inhalte bezeichnen. Gegenstand des visuellen samplings sind immer Gedankenzeichen und Referentialitäten, nicht singuläre Muster. Es klingt zwar widersinnig und ist doch bloß genau, wenn man feststellt, daß bereits die traditionelle Photographie ein visueller loop im Sinne des samplings ist. Die theoretischen Probleme der Referentialität sind beim photographischen Bild und beim visuellen sample identisch. Das läßt sich in den herkömmlichen Bereich der Bilder verlängern. Bilder sind, wie eben vermerkt, nicht auf einer Stoffebene zu definieren, sondern nur im Hinblick auf Sinn-Einheiten und gedankliche Referenzen. Terminologisch entscheidend ist der Vorschlag, Bilder nicht als Elemente, sondern als Programme zu behandeln und die sampling-Verfahren gegenüber Bildern auf der Ebene eines ‘extended sampling’ anzusiedeln. Bilder sind, im Unterschied zur Musik, immer in eine zweistellige Relation eingebettet: wo in der Musik der syntaktische Zusammenhang dominiert, treten im Bild zu jedem syntaktischen Element Denotation und Referenz hinzu. Bilder sind nicht Frequenzen, sondern relationale Referenzen, Programme ostensiver Bezeichnung, nicht Elementarisierungen von geschlossenen Abbildfunktionen. Die Rhythmisierung gesampletter Bilder ergibt zwar jederzeit ein Ornament. Gesamplet werden können für diesen von John Cage bis zu Yellow beliebten Hang zu visuellen ‘jingles’ Farben sowie alle aus dem Zusammenhang gerissenen, also collagierten Elemente. Beliebige referentielle Bildelemente können zwar in perfekten loops archiviert und durch Filter, wie dies etwa Laurie Anderson vorführt, verzerrt werden. Für sampling eignen sie sich aber erst durch eine spezifisch visuelle Zugänglichkeit des Archivs, seiner Strukturen und Formen. Bisher sind alle Versuche einer universalen Enzyklopädie der Elemente des Hieroglyphischen, der Bilder, gescheitert. Kandinskys Versuche einer alles umgreifenden, positivistischen, wissenschaftlich geordneten Enzyklopädie der Bilder sind mißlungen oder nicht weitergeführt worden, was angesichts der ursprünglichen Emphase dem Zugeständnis eines Scheiterns gleichkommt. Kandinsky behandelt in seinen Erörterungen zum Punkt als der elementarsten Grundgestalt des bildnerischen Denkens das Visuelle typischerweise in zwei Richtungen: in Richtung auf eine Abstraktion, durch welche der Punkt als syntaktische Ur-Matrix erscheint, der jedoch keine konkrete Gestalt eignet. Und in Richtung auf als Gestalt schematisierbaren Erscheinungsqualitäten, die wiederum eine Abstraktion nicht zulassen. Der Punkt ist in ‘Von Punkt und Linie zu Fläche’<sup>45</sup> ein nie eingelöstes Postulat. Er ist faktisch alles mögliche, weil alles Mögliche durch ihn denotiert wird. Nur eine universale Abstraktion kann er als Einzelgestalt zwangsläufig nie sein. Die Kontextfülle der Referentialität hängt zwar von den Zeichen ab, ist aber nicht abschließend erfassbar. Kandinskys Punkt erscheint tatsächlich immer als eine Hieroglyphe und nie als elementarer Partikel. Die Pop Art hat mit aller Deutlichkeit

gezeigt, daß selbst an den relational eindeutigsten Abbildern immer hieroglyphische Kontexte hängen. Die Bilder sind dabei nur zeichenhafte Kondensate von Mentalitäten und Gebrauchshandlungen sowie Ausgangsschemata für die Interpretation kultureller Gesamtumgebungen, weshalb nicht entscheidbar ist, ob Pop Art prinzipiell affirmativ oder kritisch oder ob beides jeweils nur akzidentell und von Fall zu Fall verschieden zu lesen ist. Technisch können zwar visuelle samples über Kontrollbildschirme als sofort veränderbare Quellen im Mischpult zugeliefert werden. Dennoch ist ein Zugriff auf Archive kaum möglich, weil diese Quellen nicht lexikalischen Verzweigungen folgen, generell sogar überhaupt keiner mechanischen Klassifikationslogik folgen, sondern über die Anschauung, d. h. die individuelle Wiedererkennung, präsent gehalten werden. Das entspricht der bereits erwähnten Tatsache, daß alles Bildersehen auf nicht-vererbaren ontogenetischen Leistungen beruht.

Als vorläufiges Fazit kann festgehalten werden: das visuelle sampling gelingt nicht als Elementarisierung, sondern nur, wenn Bilder als weiter nicht reduzierbare Sätze behandelt werden. Die medialen Unterschiede von Bild und Ton sind hier entscheidend. Im Medium des Visuellen sind die kleinsten Einheiten nicht die Elemente, sondern die Sinn-Einheiten, d. h. die Propositionen.

## 7. Kulturmodelle, Kunstgeschichte und Medientheorie

Kulturgeschichte läßt sich typisieren nach dem technisch implementierten, als mediale Extension von Körpern zu Apparaten eingerichteten Gebrauch der Sinne, den Hierarchien, die unter ihnen gebildet werden. Als Medien können diejenigen Größen gelten, die einem gegebenen Gebrauch der Sinne, Medien und Kommunikationsflüsse modellierend entgegentreten, andere Dominanzen vorschlagen, bestimmte Kanäle bevorzugen, einzelne Zeichensysteme mit spezifischen Deutungsansprüchen durchsetzen wollen. Die Marginalisierung spezifischer Erfahrungen rechnet zu den natürlichen Mechanismen der Kultur- als Mediengeschichte. Die Modellierung des mediatisierten Sinnengebrauchs ist immer wieder dem Wechselspiel von majorisierender Zentralisierung partieller Interpretamente und der Dezentralisierung bisher dominanter Interpretationen ausgesetzt.

Es ist der Sache deshalb nicht äußerlich, daß die Entstehung der akademischen Kunstgeschichte – im 19. Jahrhundert auf den idealisierten Hintergrund einer vernunftvollen und klaren, optimistischen und fortschrittsgläubigen

46 Vgl. Hoffmann (1977), Hoffmann (1983 a), Hoffmann (1983 b); Eisenstein (1979), Chartier (1987), Chartier (1992).

47 Vgl. Bachtin (1987); Thompson (1980); Thuillier (1985); Kaplan (1984).

48 Vgl. Reck (1991 a); Reck (1993); Reck (1995 a).

Renaissance bezogen – eine Geschichte ist, die sich innerhalb der technischen Massenkommunikation des 19. Jahrhunderts abspielt. Im 19. Jahrhundert hat sie ihre normativen Regeln entwickelt und auf das historische Material rückprojiziert. Die Hervorhebung von Bildung, Geschmack und der Rolle der Persönlichkeit nimmt sich allerdings merkwürdig utopisch aus in einer Zeit, in der diese Abstrakta als Regulierungsmodelle aus den sozialen Systemen zunehmend verschwinden. Kontrafaktisch wird deshalb die Vision einer Kulturpyramide nominell durchgesetzt. Der Mythos der Hochkultur wird zwar nicht in dieser Zeit erfunden, wohl aber entscheidend bekräftigt. Was nicht zur Hochkultur gehört, wird einer Subkultur zugerechnet: Über- und Unterordnungsverhältnisse sind mindestens semantisch klar. Dieses Modell hat nur ein Problem: es entspricht weder einer historischen Wahrheit noch einer sinnvollen Signifikanz der Zirkulation von Symbolen. Kunst als hochkulturelle Diskurssemantik ist zugleich ein Dispositiv der Bewertung, Zensurierung, Instrumentalisierung und Unterordnung der nicht-hochkulturellen Kulturphänomene, auf deren Integration – wie beispielsweise die Geschichte des Faust-Stoffes zeigt – nicht verzichtet werden kann. Diese Abwertung konstituiert Hochkultur ja erst. Insofern wäre es massiv falsch, Kulturen statisch zu analysieren. Sie sind Dynamisierungsfaktoren. Nach der Einsicht in den Mythos eines pyramidalen Kulturaufbaus kann von einem Zerfall der Kulturpyramide nicht gesprochen werden. Auch macht der Begriff Subkultur keine Sinn. Vielmehr durchdringen und aktivieren sich diese habituell kontroversen Kulturmodelle gegenseitig. Sie sind Medien der Dynamisierung solcher Kontrastbezüge und bilden in ihrem Austausch das entscheidende soziale Medium der Artikulation, Darstellung und Verhandlung von Code-Konflikten. Es ist daran zu erinnern, daß der Dichotomie von Hoch- und Subkultur jene von bürgerlicher und plebejischer Kultur zugrunde liegt. Die plebejische Kultur ist jedoch immer autonom gewesen und koexistiert mit ihrem Rivalen, der bürgerlichen Kultur. Medientechnisch und -historisch sind deshalb Errungenschaften und Nutzungen wie der Buchdruck, die Verwendung der Bilder für politische Bildpolemik, die Flugblätter der Reformationszeit<sup>46</sup>, die Ursprünge und Praktiken der Druckplakate und dergleichen von höchstem Interesse, weil sie zeigen, daß es parallel zur und gleichursprünglich mit der bürgerlichen Kultur gerade im Bereich der bildenden Künste und Kommunikation eine Medienkultur gegeben hat, die von jener immer als plebejisch konnotiert worden ist und die tatsächlich genuin plebejische Aneignungsformen aufweist.<sup>47</sup> Umgekehrt: Man findet die von der Avantgarde geforderten und initiierten Komplexitätssteigerungen auch im Bereich der nach- oder nicht-auratischen Reproduktionskultur. Die Mechanismen der visuellen Kultur lassen sich durch die Referenzsysteme der Kunstentwicklung<sup>48</sup> und der Kunsttheorie beschreiben,



ohne daß die exemplarische Gültigkeit spezifischer Bildfunktionen der mythologischen 'hohen Kunst' vorbehalten bleiben könnte. Gerade diese stellt sich als historisch nicht mehr ungebrochen wirksame Fiktion heraus: Das Studium der Bildmechanismen hat sich auf den Bereich der visuellen Kultur, auf das imaginäre Museum als Kunst der Montage und Fiktion<sup>49</sup> sowie auf symbolische Handlungen der Alltagskultur verlegt. Die paradigmatische Privilegierung der Ästhetik als Bildmoral ist weder ein unbezwingbares Produkt der historischen Verlaufsform von Gegenwartskunst noch eine ästhetiktheoretische Konstante der Kunst als Beispielgebung des Schönen. Gegenüber der visuellen Kultur ist die Auszeichnung der Kunst im Sinne ikonologischer, ästhetisch-normativer, geschmackstheoretischer oder allegorisch-hermeneutischer Auslegung weder haltbar noch sinnvoll. Die an der Kunst trainierten Mechanismen ästhetischen Differenzbewußtseins können gerade wegen der Unterschiedlichkeit der Codes der Kunst von den nichtkünstlerischen Bildproduktionen beliebig an allen Bildern überprüft und ausgelegt werden, unabhängig von Herkunft, Stammbaum und Schichtzugehörigkeit.<sup>50</sup>

Deshalb kann vor der Unterscheidung in normgeleitete, ästhetisch fundierte Kulturkonzepte an einem einheitlichen und dynamischen Symbolbegriff wie folgt festgehalten werden:

Jede intersubjektiv realisierte und extern vergegenständlichte Symbolisierung, deren modellgebenden Zeichensysteme von der Encodierung der Signifikanten jederzeit nach kommunikationstheoretischen Regeln unterschieden werden können, kann als 'Medium' gelten. Das hieß früher Darstellung, beileibe nicht bloß im Sinne von antiker Bühne und Mimesis, sondern, grundsätzlicher, im Sinne der jederzeit möglichen Unterscheidung der sachlich verbundenen Komponenten von Darstellung, Darstellungsraum, Darstelltem und Projektions-Raum des Darstellens. Umformuliert zu einer ausführlicheren Aufzählung der erkenntnistheoretischen Bestimmungselemente dieser Medienkonzeption, ergeben sich für eine Mediengeschichte der

49 Vgl. Malraux (1987), S. 19–31.

50 Vgl. Reck (1991 b); Reck (1991 c).

51 Vgl. Gadamer (1973), S. 128–137.

52 Vgl. Böhm (1978); vorsichtiger und differenzierter dagegen Bättschmann (1986).

53 Vgl. Bryson (1983); Waldenfels (1989).

54 Vgl. Gombrich (1978); Gombrich (1994); Arnheim (1972); Arnheim (1978); Gauthier (1982); Kaemmerling (1979).

55 Shapiro (1970); Shapiro (1973).

56 Vgl. Berger (1992), S. 87. Solche Darlegungen kranken u. a. daran, daß sie die hermeneutische Wut des Verstehens (Hörisch, 1988) einem semiotisch differenzierenden Medium schlicht aufpfropfen. Es gibt ernsthafte Argumente dafür, daß im Unterschied zum Lesen von Schrift und Texten Bilder nicht gelesen, sondern nur erkannt werden können.

57 Zur Kritik der Hermeneutik vgl. auch Reck (1991 d), S. 240–252.

bildenden Künste folgende Einsichten. 'Medium' bedingt, setzt voraus und impliziert:

- intersubjektiv verwirklichte und extern vergegenständlichte Symbolisierungen;
- die Encodierung und Decodierung von Signifikanten innerhalb eines spezifisch poetischen Codes (mit hohem Indeterminiertheitsgrad, d. h. einer innovativen Mischung von bekannten und unbekanntem Signifikanten);
- eine gegebene, aber veränderliche Hierarchie innerhalb modellgebender Zeichensysteme in bezug auf ein soziales Gebrauchssystem 'Kunst';
- eine jederzeit strukturell mögliche, d. h. auf die gesamte Systemsphäre bezogene Unterscheidung von Encodierung/Decodierung auf der einen und modellgebenden Systemen auf der anderen Seite;
- das Treffen dieser Unterscheidung nach kommunikationstheoretischen Regeln, wobei unter 'Kommunikation' verstanden wird eine möglicherweise spannungsvolle, prinzipiell aber unverbrüchliche Einheit zwischen Sender und Empfänger; der Verweiszusammenhang spielt sich so ein, daß dem Empfänger die Intention des Mitteilens-Wollens des Senders ebenso bewußt ist wie dem Sender dieses Intentionalitätswissen des Rezipienten; der eine weiß jeweils um die vom anderen gewußte Intentionalität.

## 8. Kunstgeschichte und Künste

Die Determinanten künstlerischer Zeichensysteme sind komplex, die Generalisierung der Aspekte in einem einzigen Medium 'Bild' unbefriedigend. Die generalisierende Rede belegt, daß eine strukturelle Medientheorie eine Variante der philosophischen Ontologie darstellt, die prinzipiell von einer überzeitlichen, als allgemein angesehenen Begriffsvorstellung des Bildes ausgegangen ist. Das wirkliche Bild wird dabei, wie in der Hermeneutik Gadamerischer Prägung<sup>51</sup>, zu einem sich nur auf die eigene Anschaulichkeit beziehenden metaphorischen Ausdruck oder gar zu einer von allen Kontexten abgeschotteten Struktur der Selbstbezeichnung.<sup>52</sup> Die Unterscheidung gemäß differenter Determinanten tritt meist hinter phänomenalen<sup>53</sup>, strukturalen<sup>54</sup> oder formal-semiotischen<sup>55</sup> Überlegungen zurück, deren methodologische Ausrichtung eher territorial und statisch, nicht dynamisch konzipiert ist. Es ergeht dann etwa eine Stereotypen bildende Rede vom statischen Medium der Bilder, der Augenblickslosigkeit der Gemälde, der Insistenz ihrer körperlichen Präsenz als dem genuinen Medium ihrer ikonischen Macht, der Funktion einer Verinnerlichung der Welt, die einem menschlichen Bedürfnis entsprechen soll.<sup>56</sup> Die Hermeneutik<sup>57</sup> ist selbstwidersprüchlich angelegt und begnügt sich in letzter Instanz mit einer von jedem Einzelbild ausgehenden Selbstbeschreibung der formalen Eigenheiten im Namen einer

paradox erst im Schweigen zu sich selbst kommenden Form von Anschaulichkeit. Diese nie begründete Insistenz auf Singularität führt dazu, daß viele in vielem alles beliebige sehen können. Das Bild wird so zur medialen Bestätigung der es konstituierenden Ausdrücke instrumentalisiert. Daß Bilder erst in Kontexten faktisch und lebendig realisiert werden und das Medium des Bildes nicht seine syntaktisch organisierte Form, sondern seine Form die Aktivierung pragmatischer Kommunikation ist, wird wegen einer nicht unberechtigten, aber zu pauschalen Ablehnung jeder funktionalistischen Betrachtung der Kunst<sup>58</sup> übersehen.

Welche Kategorien von Medialität werden in der bisherigen Beschreibung der Kunst und Kunstgeschichte überhaupt verwendet? Dazu können vier Thesen formuliert werden: 1. Alle Theoriebildung der Kunstgeschichte ist durchweg konnotiert mit Archaik, Handwerk, Entäußerungsentologie, romantischer Genialität und humanistischen Persönlichkeitsidealen. Dazu gehört das Insistieren auf der gleichzeitigen körperlichen Anwesenheit von Werk und Betrachter sowie, damit evident verbunden, die latent bis manifest apokalyptische Denunzierung aller Verflüchtigungstechniken und immateriellen Informationsflüsse, die als Absentierungs- und nicht als Anwesenheitsmedien interpretiert werden.<sup>59</sup> 2. Die Tendenz der Kunst gerade im 20. Jahrhundert ist eine radikale und permanente Ausweitung der künstlerischen Stoffe, wodurch Form zum Medium und Material wird. 3. Die mediale Durchdringung der Form ist einsehbar nur, wenn Kunst als Meta-Diskurs ausgezeichnet wird – aber nicht auf der Ebene der Materialität. 4. In der Kunst ist die medientheoretisch bedeutsame Fernanwesenheit nichts anderes als die Internationalisierung von Anspruchsniveau, diskursiven Standards, Auftragskonkurrenz und Prestige-Öffentlichkeit, wobei die Strategien des visuellen Operierens sowie ein zunehmend technisch-operatives Bild-Ingenieurstum die Konstruktion plausibel anschaulicher Verbindlichkeiten nach medialen Prozeßfaktoren variabel halten. Kunst erweist sich gerade in der Gegenwart als eine dem antiken Kairos-Modell vergleichbare Fähigkeit zur Rhetorisierung der Ausdruckssprache.<sup>60</sup> Symbolische Formen sind immer Medien der Vermittlung diesseits aller Substanzen und Ontologien.<sup>61</sup>

58 Als Beispiel: Busch (1987).

59 In aller intendierten und methodologisch auch realen Fortschrittlichkeit hält selbst Belting (1995), S. 170, an diesem Modell fest.

60 Buchheim (1986), bes. S. 94 ff.; in ganz anderer Perspektive ist mehrfach beobachtet worden, daß die Kunst des 20. Jahrhunderts der Ästhetik der Antike nicht nur näher steht als den gesamten Bemühungen der Zwischenzeiten, sondern ihr praktisch homolog ist; vgl. Grassi (1979).

61 Vgl. Cassirer (1953), Bd. 1, S. 6 ff.

62 Vgl. Lavin (1992), S. 17.

63 Zielinski (1993), S. 23.

64 Warnke (1986), S. 21.

Der für kunsthistorische Theoriebildung schier unüberwindliche Hang zur Gegenstandsreferentialität – die objektiviert und nicht interpretativ behauptet wird – ist dasjenige Moment, das eine medientheoretische Selbstreflexion der Kunstgeschichte und ein Gewährwerden ihrer intrinsischen Produktivität für die Paradigmatik der visuellen Kultur und der technischen Bilder verhindert. Zwar ist der Status von Absichtserklärungen zwischen abstraktem Wunsch und Forschungspostulat schwer zu bestimmen. Dennoch scheint es mir nicht illegitim, postulatorische Äußerungen im Sinne von diagnostischen Zeugenschaften auch als analytische Komponenten der Branche zu werten. Wenn Lavin dafür plädiert<sup>62</sup>, Kunstgeschichte als Studium von Bildbedeutungen zu verstehen und damit als Teil einer Ikonographie zu werten, der sich kein vom Menschen je erschaffenes Bild entziehen könne, dann privilegiert er offensichtlich diejenige Bildkontrolle, welche die ästhetische Versuchung und Intensität durch nachschaffende Erfahrungen auf eine vorab geordnete Ontologie gegenständlicher Propositionen verpflichtet. Kunstgeschichte als Inhaltsdeutung ohne Wissenschaft von den spezifischen visuellen Form-Dynamiken muß natürlich an der Zeitstruktur nicht nur der technischen Massenmedien, sondern auch der elektronischen Kunst scheitern. Die zu erarbeitende Perspektive einer intrinsisch-medientheoretischen Reflexion der Kunstgeschichte läßt sich dagegen in etwa so pointieren:

*„Was Paik und Abe mit ihrem audiovisuellen Synthesizer schon vor zwei Dekaden noch mit videographischen Mitteln realisierten, nämlich die dialogische Herstellung von visuellen Kompositionen nach primär musikalischen Gesichtspunkten, hat sich seltsamerweise in der Computeranimation eher wieder zurückentwickelt bzw. fließt noch wenig in sie als ästhetisches Produktionsprinzip ein: die Ablösung vom einzelnen Bild, vom Gemälde als dominanter Referenzfläche, als kunsthistorischem Paradigma schlechthin, hin zum Modus des Zeitbildes, zur elektronischen Vision der Relationen, der Verbindungen und Trennungen, der Komposition komplexer Zeitstrukturen, deren Erfahrung uns real verwehrt oder noch ganz unbekannt ist.“<sup>63</sup>*

1986 hatte Warnke noch festgestellt, zwar könne das Fach Kunstgeschichte wissenschaftlich, methodisch und personell den Ausgriff auf Medienwissenschaften und deren Gegenstände – von der Trivialkunst über Fotografie und neue Medien bis zu den Massenmedien als den Regulierungsapparaten des gesellschaftlich Imaginären – nicht verkraften, müsse aber dennoch einsehen, daß sie überlebensfähig einzig durch diese Ausweitung sein könne.<sup>64</sup> 1992 scheint Warnke diesen Anspruch preisgegeben zu haben.

„Die neuen visuellen Massenmedien, welche die Aufgabe der handwerklichen Bildproduktion in den modernen Demokratien übernehmen, arbeiten mit zahlreichen Motiven, Rezepten und Techniken, mit denen schon die alten Künste erfolgreich gewesen waren. Im Sinne eine rigorosen Aufklärung mag man bedauern, daß die politische Meinungsbildung noch immer weniger mit Hilfe diskursiver Argumente als mit Hilfe visuelle Inszenierungen oder optischer Reizwerte ausgebildet wird, so daß von dem gegenwärtigen System als einer ‘Telekratie’ gesprochen wurde. Vielleicht aber ist man den Bedürfnissen der Menschen näher, wenn man vorurteilsfrei untersucht, warum sie sich sinnlich vor Augen führenden Argumentationen zugänglicher zeigen als rational ausgeklügelten Sätzen.“<sup>65</sup>

### 9. Diskurs und Zeichen. Zur Mediatisierung der visuellen Kommunikation

Kunst ist durch ihre Diskurse bestimmt. Die Kunstgeschichte ist nicht der einzige, aber ein wesentlicher Diskurs der Kunst. Er hat die Musealisierungskonzeptionen des 18. und 19. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmt. Die Praxis der Kunst hat sich am ästhetischen Absolutismus der Musealisierung, der ästhetischen Vollendung und Transformation der Geschichte ausgerichtet. Kunstgeschichte schreibt in der intrinsischen Imagination der Kunst die Chrono-Linearität des Museumsgedankens fort. Kunstgeschichte ist also auch ein Medium, ein Rahmen für einen sachlich unhaltbaren, faktisch aber äußerst erfolgreichen westlichen Universalismus der Kunstgeschichte.<sup>66</sup> Für diese konstituiert Medienfeindlichkeit das angestammte eigene Terrain, an dessen Grenze sich die internen Regeln legitimieren und reproduzieren. Selbst in den fortgeschrittensten Positionen<sup>67</sup> bleibt Medientheorie ein mittlerweile auf andere abgewälztes Postulat für eine durch die Kunstgeschichte absichtsvoll dissoziierte Globaltheorie visueller Kultur. Dazu reicht die schiere Behauptung, Mediengeschichte und Kunstgeschichte bildeten, wenn auch einstweilen, verschiedene Disziplinen, weil sie verschiedene Themen hätten.<sup>68</sup> Das Werk wird auf seine je präzente Einzelgestalt als stilbildende Monade reduziert. Der kunstgeschichtliche Medienbegriff wird auf seine biologischen und physikalischen Komponenten verkürzt. Mediale

65 Warnke (1992), S. 28.

66 Vgl. dazu und im folgenden: Belting (1995), S. 7–13, 164–171.

67 Belting (1986); Warnke (1986).

68 Belting (1995), S. 12.

69 Ein lehrreiches jüngeres Beispiel einer Ikonographie der technischen Medien ohne medientheoretische Konklusion und Implikation ist Severin (1994).

70 Jameson (1994), S. 177.

71 Vgl. Warnke (1987), S. 15 ff.

Kunst wird beschrieben nur in bezug auf die Fragen der Manipulation von Kontaktmaterie. Wenn Medientheorie auf Fragen der Technik und Kommunikation reduziert und Kunst dem Feld des exemplarisch Schönen und Wahren überschrieben wird, dann beraubt sich die Kunstgeschichte in dem Maße, wie sie Medientheorie als Beschreibung der neuen technischen Medien konzipiert und auslagert, der notwendigen Einsicht in ihre eigenen vielfältigen und komplex verästelten medientechnologischen, medienhistorischen und medientheoretischen Grundlagen. Eine umfassende Bildgeschichte und Theorie der visuellen Kommunikation ist in der aktuellen Kunstgeschichte von einem wissenschaftlichen Bewußtsein weiter entfernt denn je. Visuelle Kommunikation wird parallel dazu und im Handumdrehen selber zur theoriefähigen Domäne einer wachsenden künstlerischen Praxis, die keine Probleme hat mit der experimentellen Ankoppelung des Kunstprozesses an Kommunikations- und Informationstechnologien der jeweils neuesten Geräte- und Programmgenerationen. Kunstwissenschaftliche Darstellungen des Verhältnisses von Kunst und Technik, die Kunst einzig als Praxis der ikonographischen Motivverwendung ernst nehmen<sup>69</sup>, zielen am Problemfeld weit vorbei. Medien sind materielle Modellierungen von Kultursystemen sowohl auf der realen wie der symbolischen und der imaginären Ebene.

„Weil die Kultur materiell geworden ist, vermögen wir heute zu begreifen, daß sie in ihren Strukturen und Funktionen schon immer materiell oder materialistisch gewesen ist. Für diese Entdeckung besitzen wir ‘Postzeitgenossen’ ein Wort – das den älteren Sprachgebrauch, in dem von Gattungen und Formen die Rede war, ersetzt hat –, und das ist natürlich das Wort Medium und insbesondere dessen Plural Medien, das drei relativ unterscheidbare Signale in sich vereint: das einer Kunstform oder einer speziellen Form künstlerischer Produktion, das Signal einer bestimmten Technologie, die generell um einen zentralen Apparat oder eine Maschine organisiert ist, und schließlich das Signal einer gesellschaftlichen Institution.“<sup>70</sup>

Erst eine medienhistorische Methode der Bildanalyse differenziert die phänomenale Unüberbrückbarkeit von Sprache und Bild. Die Autonomisierung der Kunst, die auf jede Abbildfunktion verzichtet hat, hat die Autonomisierung ihrer Medien zur historischen Voraussetzung.<sup>71</sup> Bilder gibt es ohne Form und Stoff, ohne Gestaltgebung, nicht. Verstofflichungen sind an bestimmte mediale Gesetzmäßigkeiten gebunden. Im strikten Sinne gibt es ‘das Bild’ nur als Denkraum einer strukturalen Vereinheitlichung dessen, was an Determinanten immer eine Mischung von veränderlichen und unveränderlichen Faktoren darstellt. Dafür ist der Begriff eines dynamischen und je spe-

zifischen Zusammenspiels der Aktanten von Greimas (1966) ebenso brauchbar wie der Begriff der Ausdruckssubstanz, in der Hjelmslev (1953) Ausdruck und Inhalt, die bei de Saussure getrennten 'signifiant' und 'signifié', vereinheitlicht. Sowohl für Inhalt wie für Ausdruck ist eine formale und substantielle Fundierung anzunehmen. Kunst als Zeichensystem ist nicht Wirklichkeit, sondern wird wahrnehmbar gegenständlich, indem sich substantielle Komponenten und formale Dispositionen als Ausdruck und Inhalt vorübergehend zu einer Einheit zusammenfinden. Diese Einheit kann als Medium bezeichnet werden.

Medium und Zeichen müssen deutlicher als in der folgenden Äußerung unterscheidbar bleiben.

*„Bild und Zeichen sind laut Husserl keine Zutaten, die eine Außenwelt der Dinge verdoppeln, sondern Medien, in denen die Wirklichkeit selber sich auf spezifische Weise darstellt, und sei es in der Form widersinniger bzw. unsinniger Bedeutungen.“<sup>72</sup>*

Das heißt zunächst wenig mehr als daß 'Medium' immer ein System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen ist, wobei dieses System den produzierten Zeichenprozessen bestimmte gleichbleibende Beschränkungen auferlegt. Diese formale Definition wird erst dann substantiell, wenn bereichsspezifisch Medienbegriffe differenziert werden. *Im Hinblick auf die formale Charakterisierung sind für die bildenden Künste der codebezogene, der technologische und der kulturelle Medienbegriff die entscheidenden Distinktionskategorien.*

Der codebezogene Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach Regeln, mit Hilfe derer Benutzer bei der Zeichenherstellung den Botschaften Zeichenträger, bei der Rezeption den Zeichenträgern Botschaften zuordnen.

Der technologische Medienbegriff charakterisiert die Zeichensysteme nach den technischen Mitteln, die bei der Herstellung von Zeichenprozessen zur Bearbeitung und Spezifizierung der Kontaktmaterie eingesetzt werden, durch welche die physische Verbindung zwischen dem Produktionsorgan des Senders und dem Rezeptionsorgan des Empfängers hergestellt wird.

Der kulturelle Medienbegriff schließlich charakterisiert die Zeichensysteme nach dem Zweck der zu übermittelnden Botschaften gemäß der Differenzierung von Textsorten, Gattungen und rhetorischen Topoi.

Der für bildende Künste entscheidende Medienbegriff fragt also primär nach dem Zweck der Botschaften und nach den Eigenheiten des künstlerischen

<sup>72</sup> Waldenfels (1989), S. 333.

Kommunikationsprozesses. Die in den üblichen kunstgeschichtlichen Methoden davon isolierte Betrachtung zur Sphäre des Sinns und der Bedeutung reduziert diesen Prozeß auf eine mehr oder weniger monologische Rolle eines atomisierten Autors. Bedeutung kann dagegen als Intentionalität, nämlich als durch Zeichen gefügte Vergegenständlichung/Wirkung nur kommunikativ verstanden werden, egal, ob die künstlerische Einheit zufällig oder motiviert, konventionalisiert oder innovationsfixiert zustandegekommen ist.

## 10. Kurzes Fazit, Ausblick: Kunst, Theorie, Alltagskultur, Medienprozesse

Die Provokation technischer Medien wirkt im Feld der bildenden Künste in eine doppelte Richtung. Sie zielt auf eine Künstlichkeit der Technikgesellschaft, die das Symbolische der Kultur radikal prägt und deren Archive und Speicher verändert hat. Die ästhetische Dimension des Alltagslebens verbindet über zahlreiche Kommunikationstechnologien Wissenschaft mit kulturellen Rhetoriken, die auch als instrumentalisierte nicht mehr ins Selektionsmuster präntendierter Hochkultur passen. Damit ist das zweite Moment einer Irritation benannt: nicht nur ist unklar, was unter die Sachverhalte 'Kunst' zu fassen ist, wenn Kunstwerke immer schneller auf Kontexte einer raffiniert stilisierten Lebenswelt treffen, welche Kunst als Design behandelt. Da sich die diskursive Semantik langsamer ändert als die Produktionstechnologien und das soziale Instrumentarium der kommunikativen Symbolmodellierung, erscheint eine die bisherigen Hintergrundannahmen subjektiver Souveränität und autonomer Persönlichkeitskultur unreflektiert verwendende Theorie der Kunst weder als Materie der Kunstproduktion geeignet, noch als Kategoriengerüst für die Untersuchung ihrer Rezeption. Um so hartnäckiger allerdings wird an der Fiktion der Kunst-Autonomie durch Abwertung der Alltagsästhetik festgehalten. Medientechnologien haben die gesamte Kultur, bildende Künste wie Alltag, nachhaltig verändert und eine normative Selektion monolithisch kulturfähiger Symbole faktisch unmöglich gemacht. Medientheorie läßt sich entsprechend nicht aus der Verlängerung der Kunsttheorie, der Wissenschaft von ihrer Geschichte oder aus der ästhetischen Theorie herleiten. Sie verweist vielmehr insistent auf die diesen zugrundeliegenden, lange unbemerkt gebliebenen Probleme. Verkürzt laufen diese auf eine Abkoppelung der Kunst als Text von der Kunst als Symbolsystem hinaus. Traditionelle Kunstgeschichte kapituliert deshalb nicht nur vor den neuen technischen Medien, sondern erfährt an deren Reflektion ein Unge-nügen gegenüber ihren eigenen Phänomen-Bestimmungen. Nur so ist zu verstehen, daß Kunstgeschichte immer wieder abstrakt für Medienanalysen plädiert und sich dennoch zunehmend auf die Ikonographie und Hermene-

neutik vortechnischer Bilder beschränkt. Sie wendet ihre Kategorien als Text- erfassung des Visuellen an. Viele Phänomene des Visuellen hat sie, parallel zur neuzeitlichen Konstitution der Kunst im Medium des identifizierenden und disziplinierenden Sehens, in die banale Kultur des Gemeinen abgedrängt. Ihre Theorie hat dennoch immer wieder beansprucht, für die Erschließung des Sehens einen zentralen Platz innerhalb der Mediengeschichten der neuzeitlichen Episteme einnehmen zu können. Nach ihrer Überzeugung versammeln sich die wesentlichen Bildungs-Diskurse im Bannkreis einer selbstreferentiellen Ästhetik singulärer Kunstwerke, gelesen als Wissenschaft ihrer historischen Entstehung, deren Geltung allerdings nie im Medium der Technikgeschichte, sondern nur als deren singuläre Exklusion verstanden wird. Diesen Platz einer zentralisierenden Interpretation der Episteme und der Ästhetik nehmen heute die technischen Medien, insgesamt die visuelle Kultur, inklusive einer darin marginalisierten Kunst, ein. Methodische Konsequenzen eines Einbezugs von Apparate-Analysen und dezidiert subjektivnarrativen Poetiken wären in dieser Hinsicht aufschlußreich zu behandeln und zu bekräftigen.<sup>73</sup> An ihnen lassen sich die Sprache des Imaginären, die Dynamik der Wünsche, die Funktionslogik des Symbolischen, die Konstruktionsprinzipien des Realen ausgezeichnet studieren. Kunstgeschichte, die den Anspruch preisgegeben hat, zur wesentlichen Wissenschaft der Bilder werden zu können, ist in diesem Prozeß zur Quellenforschung einerseits, zur Moralthologie des erzieherischen Scheins und des Guten im Bild der schönen Seele für habituell gebildete Individuen andererseits verkommen.

Ein Streit um die Methodologien der Kunstgeschichte ist nie wirklich geführt worden. Es rächt sich die zu lange gepflegte Ausgrenzung von semiotischen, strukturalistischen, visuell-kommunikativen, apparate-, technik- und diskurstheoretischen Methoden. Dieser Sachverhalt wird parallel zur kunstexternen Explosion neuer Bildtechnologien verstärkt. Nicht die Kunst, aber die Kunstgeschichte zieht sich auf Begriffskonzepte zurück, die sichtlich vortechnischen Residualitäten huldigen.

Kunst ist jedoch nicht definierbar über die Theorie der Wahrnehmung, die Theorie des Schönen, die Stofflichkeit ihrer Gegenstände, die Hierarchie von Themen, die Instrumentalität einer moralisch-ästhetischen Zweckhaftigkeit, die Gebote von Information und Kommunikation. Das, was eine Definition sein kann, ist, was über solche Instrumentalisierungen hinauschießt, ein Rest. Dieser Rest ist, was aktiv im Medium Bild als Mediatisierung der bildenden Künste prozessiert. Des Bildes Dynamik ist weder ontologisch noch

nominalistisch faßbar. Kunstgeschichte im medialen Kontext und eine Mediengeschichte der bildenden Künste können doppelt bestimmt werden: sie reflektieren jeweils konkurrentielle und oppositionelle Modellierungen der kognitiven und sensuellen Dominanzhierarchien von visuellen Erklärungs- und Erkenntnisansprüchen der Welt im Medium des Symbolischen wie des Imaginären. Und sie stellen zwei der wichtigsten Schnittstellen von 'cross-cultural'-Transformationsbewegungen dar, die ihrerseits einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis der Mediengeschichte der bildenden Künste im Medium visueller Kommunikation bilden.

<sup>73</sup> Vgl. Zielinski (1989); Baudry (1980 a); Baudry (1980 b); Comolli (1971/2); Comolli (1980); für eine bewußt die individuellen, situativen Erzählungen integrierende Methodologie vgl. Ulmer (1993).