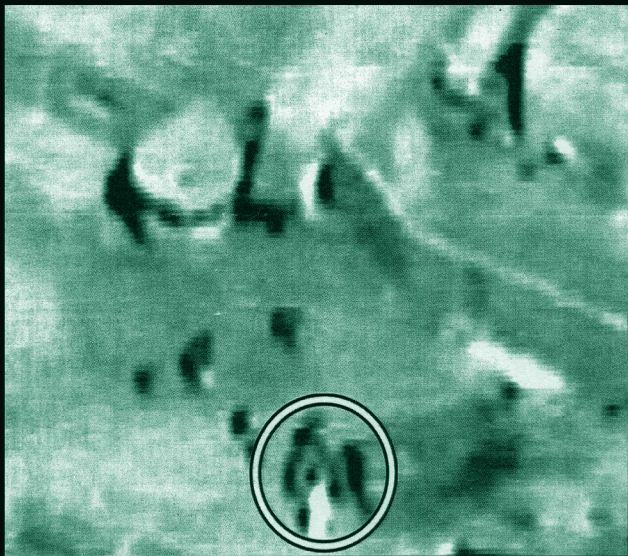


HANS ULRICH RECK

EIGENSINN

BILDTHEORIE ODER KUNSTPHILOSOPHIE?

DER BILDER



WILHELM FINK

Hans Ulrich Reck

EIGENSINN DER BILDER

Hans Ulrich Reck

EIGENSINN DER BILDER

Bildtheorie oder Kunstphilosophie?

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Bin Laden im Visier der Überwachungs-Registatur.
The Daily Telegraph Sydney, 19. März 2004

Bildvorlagen: Archiv ‚Kunstgeschichte im medialen Kontext‘,
Kunsthochschule für Medien Köln

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen
oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2007 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat/Revision: Bernd Ternes
Umschlaggestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4395-3

Inhaltsverzeichnis

PERSPEKTIVISCHE HINTERGRÜNDE

- 9 Von einem ‚Eigensinn der Bilder‘ – Einführung
1. ‚Eigensinn‘: Überforderung – 2. Kunstgeschichte und kritische Funktion der Kunst –
3. Eigensinn der Bilder: Organon der Wahrnehmung – 4. Vom ‚rigiden Objekt‘ zum
offenen Werk – 5. Programm, Fokus und Aufbau des Buches ‚Eigensinn der Bilder‘
- 21 Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder
1. Vorweg – 2. Eine kunstgeschichtlich beherrschte universale Bildwissenschaft? –
3. Bildformen und ihre kunstwissenschaftliche Ordnung – Museologie als Meta-Ebene
der Kunstgeschichte – 4. Bildsphäre und Erkenntnisprobleme der Bilder – 5. Kulturelle
Oppositionen, streitbare Ausschlüsse, strategische Resistenzen: Kunstgeschichte
und plebejische Bilderaneignung – 6. Kurzes Zwischenspiel: Ein Meta-Comic-Strip
als bildtheoretische Formalisierung des Mediums der Bilder und der Kunst –
7. Substitutionen, Instrumentalisierungen zwischen Kunstgeschichte, Ästhetik und
Philosophie – Fortsetzung – 8. Erkenntnis von Bildern mittels ihrer Kraft zu einem
‚numinosen‘ Entzug? – 9. Bilderzeugung als ‚strukturelle Thematisierung der Welt‘ –
10. Diagrammatik – eine knappe Kontur – 11. Piaget, Transformationen –
12. Vorläufiges Fazit

IMAGINATION: KONTEXTE VON ‚BILDLICHKEIT‘

- 51 Kreativität und Dilettantismus
1. Vom Paradoxon des Kreativen und den Paradoxien der Kunst –
2. Wertschätzungen, Künstlerrollenmodelle, kondensiert – 3. Dilettantismus – Zur
Vorgeschichte des absichtsvoll kreativen Scheiterns – 4. Giorgio Vasari, initiale Kunst-
geschichte und die Kunstakademie als sozialpolitisches Erfolgsmodell – 5. Concinnitas,
Lebentwurf, Seelenheil u. a. – Wertekanon und Kunstmodell nach den Regeln der
Rhetorik eines gebildeten Geschmacks – 6. Verlernen statt Improvisieren? Form-
zerstörung als entscheidende Voraussetzung zur Erneuerung des Kreativen – Ein kurzes
Zwischenspiel über Zerstörung und Verlernen mit Reynolds, David, Friedrich, Itten –
7. Glanz des Einzigartigen, schöner Schein des Wahren – Werthierarchien der Kunst
im Spiegel von auseinandertreibenden Kreativitätskonzepten nebst einer Bemerkung
zu einer Theorie des Theoriemangels in den Künsten – 8. Überleitung
- 97 Zerfall des Kunstbegriffs. Betrachtungen zu einer Dialektik
der Provokation und zur Antiquiertheit künstlerischer Revolten
1. Begriffsgebrauch und ‚Kunst als Widerstand‘ – 2. Umschlagen in Antiquiertheit der
Revolte – 3. Künstlichkeit und Verschiebung: Zu einer spezifischen politischen Typo-
logie der Kunst-Entwicklung seit den 1960er Jahren – 4. Entfesselung und ‚Avantgarde‘:
Ein Eroberungsprogramm zwischen Euphorie und Verzweiflung – 5. Politisierung
mit aller Kraft: Zur Ikonographie einiger pointierter Werke der 1960er Jahre –
6. Überschreitung als Vergewöhnlichung/ Eingemeindung: Musealisierung, Glamour,

‚Kulturgesellschaft‘ – 7. Auratisierung versus absichtsvolles Verschwinden der Kunst: Banalisierung als Vollendung von ‚Avantgarde‘ – 8. Komplexitätssteigerung statt Avantgardismus: Verschiebung als Widerstand – 9. Ausblick

VISUELLE MODELLIERUNGEN

- 141 Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder
 1. Kunst Krieg Imitation – 2. Strategie der Persönlichkeitsrolle – 3. Autonomie der Bilder – 4. Der Widerstand des Konstruktiven – 5. Perspektiven – 6. Überleitung
- 165 Überlegungen zu einem visuellen Sampling
 1. Einstimmung – 2. Recodierte Bildarchive, strategische und poetische Transformationen – diverse Beispiele (Beispiel 1: Semiotische Recodierung visueller Archive; Beispiel 2: Politisch-strategische Verrückung visueller Archive; Beispiel 3: Poetische Transformation des audio-visuellen Archivs der Kinematographie) – 3. Zum juristischen Umgang mit dem Problem der Autorschaft im Zeitalter erweiterter Reproduktionstechnologien und Nutzungserwartungen – 4. Akustisches und visuelles Sampling – 5. ‚Extended Sampling‘ – 6. Zwischenbilanz – 7. Sprachlichkeit zum Vergleich: Generative Grammatik – 8. Zwischen Begriff und Bild: Geschichtlicher Exkurs zum Hieroglyphischen – 9. Bildhaftes, Quasi-Bildliches – Analogien zum Traum – 10. Säkularisierte, intensivierte Hieroglyphik: Moderne in den USA als technofolkloristischer Bildlichkeitsraum – 11. ‚Bildform und Zeichenstrukturen‘ des Hieroglyphischen und des Enzyklopädischen – 12. Zufall und Entwicklung – 13. Sampling als kulturelle Strategie und künstlerisches Paradigma – Ausblick

BILDKRITIK: PERSPEKTIVIERENDE AUSSICHTEN

- 215 Zur politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie aktuellen Bildgebrauchs
- 245 ‚Historische Anthropologie der Medien. Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?‘ Ein Theorie-Duett mit Bazon Brock
- 271 Literatur

PERSPEKTIVISCHE
HINTERGRÜNDE

Von einem ‚Eigensinn der Bilder‘ – Einführung

1. ‚Eigensinn‘: Überforderung

Jedes bildnerisch eigensinnige Kunstwerk erweitert mitsamt den ästhetischen Erfahrungen auch das Feld oder Reich der ‚Kunst‘, spielt mit den bisherigen Bestimmungen, nuanciert das ästhetische Feld. Es macht das bisherige Verständnis komplexer, irritiert die Gewohnheiten, schafft neue Reibungsflächen, knüpft das Netz, das zwischen dem Prozeß der Kunst und der Gestalt des Werkes gespannt ist. So mindestens hat es sich seit Jahrzehnten als Prototyp der modernen als einer stets entschieden zeitgenössischen, einer unmittelbar gegenwärtigen Kunst eingespielt. Künstlerisches Vorhaben, der Prozeß der Umsetzung und das Herstellen eines Werks haben eine Weite, Offenheit und Freiheit erreicht, die früherer Kunst nicht vergönnt oder aufgegeben war.

Man kann diese Eigenheit auch als eine ständige Überforderung des Rezipienten durch provokative, störende, zuweilen auch unsichtbare Werke der Kunst beschreiben: sicher ist jedenfalls, daß gerade das einzelne Werk, die singuläre Idee, der unvergleichliche Gedanke, ja: daß noch die entlegenste Geste den Prozeß der Kunst nur innerhalb dieser selbst verstehen und vorantreiben kann. Das Werk hat nur kraft Teilhabe am Prozeß der Kunst auch teil an dieser selbst. Das heißt: Kunst ist keine feststehende Substanz und schon gar kein Kanon, der normsetzend und autoritär an Werke herangetragen werden könnte. Das gilt auch für die Kategorie der Offenheit selbst, die ja nichts Inhaltliches eindeutig festlegt oder vorwegnimmt. Das Kunstwerk selber lebt von einer genauen Einfühlung des Rezipienten, der selber eine Instanz, ein Medium, nicht selten auch zum Material des Kunstprozesses geworden ist. Und es lebt von dessen Entscheidung, am Spiel der Kunst teilzunehmen. Kunst ist ein besonderes Spiel. Der Wille, an diesem Spiel teilzunehmen, ist nicht nur die notwendige Voraussetzung der Teilnahme, sondern auch der selbstbestimmte erste Schritt zur Verwirklichung von Kunst. Selbst vergleichsweise gut faßliche künstlerische Anstrengungen, die noch in eine traditionelle Stofflichkeit von Werken, Objekten, Arrangements münden, haben an diesem komplizierten Vorgang teil, der letztlich Kunst dadurch bedeutsam macht, daß man mit Leidenschaft und Energie die Vielfalt der Werke, die Präsenz des Ungleichzeitigen, die Fülle des Verschiedenartigen studiert. Und verschiedenartig sind die Werke der Kunst – bis hin zur nahezu vollkommenen Zerrissenheit.

Es gehört zu den rätselhaft bleibenden Errungenschaften der Moderne und ihrer Frage nach der Gegenwart, daß die Arbeit des einzelnen Künstlers nicht

nur, was sich von selbst versteht, auf einer individuellen Setzung beruht, sondern auch, daß wir weiterhin von der spannungsvollen Doppelung von Kunst und Kunstwerk ausgehen, den Prozeß der Kunst also in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich aufspalten – was allerdings für jede Art von symbolischem oder sozial reguliertem, kulturell beschreibbarem Handeln gilt. Dieses Problem so aufzulösen, daß die Kunstwerke stofflich für die Bestimmungen einer unsichtbaren Kunst, ihrer immer auch rätselhaften und unerklärlichen Substanz stehen, gehört längst nicht mehr nur zum konservativen Repertoire aller Bemühungen um eine ‚Rettung der Mitte‘.

Für den Künstler sieht die Sache ohnehin anders aus, denn seine Arbeit ist jeweils auf Singuläres ausgerichtet. Sie ist dieses Besondere, an dem und mit dem er arbeitet. Das Einzelne ist hier das Ausschlaggebende, weil es nur so als künstlerisches Geschehen sich auf Kunst bezieht. Es gibt keine Einschränkungen und Regeln außer denen, die ein Künstler seinem Konzept als Kontur selbst gibt, die er in seinem Werk für sich faßbar macht, indem es anderen als das einleuchtet, was es in Hinblick auf Kunst ist und zu leisten vermag.

2. Kunstgeschichte und kritische Funktion der Kunst

Nicht, worauf es verweist, sondern was es ist, dieses Bild und das Bild, das wir uns von ihm machen, ist sowohl das phänomenale (werkbezogene) wie das theoretische (konzeptuelle) Kernproblem der Kunst. Es gibt jedoch keine auf Dauer begründungsfähige Trennung zwischen der phänomenalen und der theoretischen Substanz der Kunst, also zwischen verstofflichtem Werk und Aneignung/Diskussion. Auch dort, wo Kunst Phänomene zu ihren Werken deklariert, ist die Wahrnehmung der Phänomene ein durch und durch theoretisch imprägnierter Vorgang. Gerade die phänomenale Konstruktion des Bildes, also sein Erscheinen-Können wie seine tatsächliche Erscheinung, ist – wiewohl, es versteht sich, ein Vorgang der Praxis und nicht der Theorie – ein eminent theoriehaltiger Prozeß, weil die Wertigkeiten des Bildes reflexiv nur bedeutend sein können, wenn seine Konstruktion sämtliche nominalistischen und kontextuellen Probleme gewissermaßen in sich hineinzieht und intern organisiert.

Was für Kunstgeschichte gilt, gilt auch für die Praktiken der Künste, ihre Ästhetik und Poietik: Sie nur auf ‚Bild‘ zu projizieren verkennt die Situation fatal und würde gerade den Entwicklungstendenzen und der Ausweitungsdynamik der Künste im 20. Jahrhundert nicht einmal im Ansatz gerecht werden können. Es geht nicht um das in einem Bilderrahmen fixierte Werk, also die Bild gewordene Materialisierung des Malens, sondern um poietische Strukturen, Handlungsweisen und, dies vor allem, um eine Reflexion des sozialen Ortes der Kunst. Eben die Bedingungen der Möglichkeit der sozialen, handlungsspezifischen und ortsbezogenen Reflexion einer künstlerischen Aussage

oder eines Ausdrucks gehen gänzlich aus dem Eigensinn des Bildlichen hervor. Denn in dem Maße, wie es nicht das realisierte Werk ist, das alle Referenzen in sich aufgesogen hat, ergibt sich keineswegs, wie so oft fälschlicherweise beschworen, ein Ende der Kunst oder ein Scheitern des Tafelbildes, sondern, gerade umgekehrt, dessen kraftvoll wirkende Chance, die Bild gewordene ‚Ins-Werk-Setzung‘ nach Bedingungen einer offenen, immer nur partiellen und niemals subsumierenden Determinierung zu verstehen.

Der Eigensinn der Bilder markiert einen Reichtum offener Signifikanten, die über jede Fixierung durch Ort, Zeit und Bedeutung hinaus den poietologischen Prozeß der Visualisierung als Problemerkundung offenhalten.

An der Eigensinnigkeit der Bilder endet jede wissenschaftliche Paradigmatik und beginnt die Leidenschaft der Kunst, erst recht die Leidenschaftlichkeit im Umgang mit ihr. Im Guten wie im Schlechten gilt: Man mag von Bildfunktionen reden – die Leistungsfähigkeit der Kunst, die man zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Sichten Unterschiedlichem vorzubehalten sich anstrenge, ist gleichsam nicht evident, sondern bewegt sich im Widerstreit. Und eben deshalb sind das Bildliche und Bildnerische keine exklusiven Domänen der Bildwissenschaft, sondern gehören mindestens so sehr zur Kunstphilosophie. Nur kunstphilosophisch, nicht schon bildtheoretisch kann der Eigensinn der Bilder in seiner ganzer Tragweite erfaßt werden. Das aber ist nicht nur eine Wahl, sondern auch schlichter Ausdruck von Leidenschaft, also wohl eher Obsession als Dezision.

Was demnach aus solcher Sicht am Bild interessiert, ist nicht das Gefällige, sondern die Resistenz der Bilder. Um diese Qualität zu verstehen, die keine mediale ist, sondern eine konkrete und poietische, muß immer ein weiter Horizont von ‚Bild‘ und ‚Bildlichkeit‘ im Auge behalten werden, um die spezifischen kritischen Potentiale der bildenden Künste nicht zu verkennen.

Die Kunst des letzten Jahrhunderts, genauer: die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert, hat eine Marginalisierung, Dezentralisierung und Relativierung des Status des Bildes als bisher maßgebliches, durch Geschmack und Schaulust von Aristokratie, dann Bürgertum und Kleinbürgertum bestimmtes und bevorzugtes Repräsentations- und Ausdrucksmedium im Kontext der bildenden Künste bewirkt. Dieser Vorgang ist aber wie jeder, der in einer Hierarchie von Ausdrucksqualitäten Veränderungen vornimmt, ein ‚dialektischer‘: De- und Re-Hierarchisierung hängen zusammen. So auch für diesen Sachverhalt: die Entwertung des Bildes – zumal des moralisch belehrenden oder ‚human bildenden‘ – in der Entwicklung immer stärker hybridisierter oder ‚verfranter‘ Künste (Audio, Intermedialität, technische Installationen, Environments etc.) hat als Gegenbewegung bestimmte Funktionen und Optionen des Visuellen eröffnet, das Feld differenziert und nicht zuletzt mit den Bilderfetischen einer totalitären Massenmedienkultur konfrontiert, die Bildermachen als drastisches Gewaltverhältnis erscheinen läßt. So ist im Gegenzug das Bildliche auch gestärkt worden. Und zwar exakt in der Richtung des vorliegenden Buches – als eine verstärkte Suche nach der Resistenz- oder

Widerstandskraft des Bildlichen innerhalb der Kunst. Gerade weil Kunst sich nicht mehr im Bildermachen erschöpft oder darauf hinauslaufen muß, Expressivität von Bildeinfällen zu materialisieren, gerade deshalb ergeben sich neue Chancen für visuelle Differenzierungen im Bereich der Bilder. Sie sind nicht mehr die Meistermedien, Dominanzfelder, Hätschelkinder oder sonstwie privilegierte Gegenstände der bildenden Kunst.

Die kritische Funktion der Kunst hängt hier nicht am Tatbestand der Bilder als solche, die ja längst keine exklusive oder privilegierte Beziehung mehr zur Produktion visueller Entitäten in der Kunst unterhalten, sondern an einem Eigensinn der Bilder. Das ist aber keine ontologisch feststehende Qualität von etwas, hier von ‚Bildlichem‘ (zur Gänze oder in Teilen), sondern unterliegt der stetigen prozessualen Bearbeitung, den Poietiken, Praktiken und Experimenten der Künste. Die kritisch angelegten Anforderungen an eine erneuerte Bildqualität trifft also nicht Bilder, die per se ‚eigensinnig‘ wären. Eigensinn des Bildlichen oder Bildnerischen ist, obzwar eine strukturelle, so doch keine mediale, sondern immer eine auf individueller Gestaltungskraft beruhende, konkrete, praktische, ja zuweilen gar singuläre Qualität in der Durch- und Ausarbeitung eines visuellen Ereignisses. Diese Bildniskunst verkörpert nicht ‚eigensinnige‘ Bilder, sondern stellt die Frage, wie Bilder eine solche Funktion haben können, die sich als ‚Eigensinn‘ beanspruchen und entfalten läßt in Gestalt von Werken der Kunst. Eine Möglichkeit zur Beantwortung dieser Frage findet sich wiederum nicht in einem einzelnen Bild. Dieses steht vielmehr in einem stetig dynamisch wirkenden Kräftefeld, d. h. einer stetigen interpenetrativen Modellierung von Bildern und Kontexten.

Kunst operiert in einem Feld voller Widersprüche. „Wenn jedoch die Kunst die Grenzen der Vernunft überschreitet, wenn sie buchstäblich Wunder wirkt, dann bedeutet dies, daß sie die Struktur der Gattung antastet, die nicht sagbaren Quellen der menschlichen Existenz, die zugleich, in jeder Zivilisation, die unkontrollierbaren Quellen der sozialen und politischen Macht sind.“ (Legendre 2006, S. 357). Solche politische Macht ist aus der Sicht des Rechtsphilosophen, Kulturhistorikers, Religionswissenschaftlers und Bildtheoretikers Pierre Legendre auch eine bildlich verfaßte: Ikonopolitik als Idolatrie, Massenfetische einer sich im Zuge technisch-operativer Selbstbewaffnung in Gestalt Bild gewordener Wünsche selber sakralisierenden Mediengesellschaft, die allerdings auch immer eine autoritäre Verfassung in ihrer Bildlichkeit reproduziert (hierarchische Relationen, Rollen, Sedimentierungen, Gläubigkeiten). Hauptsächliche Behauptung dieser sakralen Identität: Sich in ein Bild verwandeln, ‚sich selbst sein‘ als ‚Bild seiner selbst‘, ausgedrückt als verstofflichte Option, ein Vorzeigen des Eigenen als differenzlos gewordenes Bild. Massenmedienpolitik als Ikonophilie mittels Ausschaltung des Eigensinns und der Resistenz der Bildlichkeit – das zeigt den Stand der Dinge im Kontext einer sozialen Anthropologie, den Stand einer Einrichtung der Gesellschaft nach Bildkonzepten eines Gesetz werdenden Regulativs an, das Legendre als ‚Totem‘ beschreibt.

Das ‚Totem‘ – das macht seinen begrifflichen wie gesellschaftlichen Gehalt aus – funktioniert ja unerbittlich, fordert sakrosankte Aura und eliminiert jeden Widerspruch. Umgekehrt auf die Eigensinnigkeit des Bildlichen zu setzen, markiert demnach ein anti-totemistisches Programm. Wie bedeutsam und zutreffend das heute ist, zeigt der Totemismus in der Bildfixierung der technischen Medien an. Ungebrochen herrscht diese Art von visueller Euphorie, die nichts anderes ist als Bilderfeindlichkeit im Gewande einer vorgetäuschten Ikonophilie, die eben identische Umsetzung und Ausschaltung der Differenz fordert. ‚Second Life‘ ist bisher nur der letzte Tribut, den diese Bilderliebe an die Rechnerleistungen der illusionserzeugenden Apparate entrichtet. Daß das wieder einmal im Namen einer zu Massentechnologie gewordenen Kunst geschieht, macht die Sache weder besser noch erübrigt sich dadurch die dialektische Revokation der Bilddifferenz auf seiten eines Ikonoklasmus, der natürlich Parteigänger der Eigensinnigkeit des Bildlichen ist, ganz im Gegensatz zum programmatischen Totemismus im Dienste der Selbst-Bilder, wie sie im Arbeitsprozeß der nach Identitätsvorgaben modellierenden Wunschmaschinen jederzeit schmerzfrei zu liefern sind.

Zwecks Verdeutlichung und genauer Zuspitzung des bildimmanenten Potentials der Bilderkriege führt Legendre weiter aus: „Die Liebe zum Bild ist eine unwiderstehliche und die symbolische Effizienz der Kunst hat nicht ihresgleichen, denn die Logik der Repräsentation ist in den Gesellschaften die Inhaberin des Wortes, dem gefolgt wird. Sie setzt dieses ein, indem sie sich des einzigen Hebelarms – der Stärke und Schwäche des Menschenwesens – bedient, der eine Macht möglich, ja überhaupt erst begehrenswert macht. Es geht um den kapitalen Spieleinsatz der Identifikation. Das ist der Grund, weshalb der ästhetische Imperativ die Zeiten überdauert, weshalb er allem gedient hat und dienen wird, der guten Sache ebenso wie der schlechten, unterschiedslos. Ohne den Beitrag des Spiegelmanövers wären die jüngsten Tyrannen – Stalin, Hitler, Mao – nicht in der Lage gewesen, die Massen zu ergreifen. Die Religion der Werbung nimmt im Hinblick auf Universalität den gleichen Rang ein. Sie inszeniert das Dreieck aus Technik, Wissenschaft und Ökonomie unter Rückgriff auf die Strategien der Emblematisierung, auf die Heroisierung der Sieger, auf ritualisierte Worte und Markenbezeichnungen.“ (Legendre 2006, S. 360 f.; systematisch ausgeführt in: Legendre 1994)

3. Eigensinn der Bilder: Organon der Wahrnehmung

Dennoch markiert Bildlichkeit als Kunstwerk immer auch Gesichtspunkte einer Herrschaftskritik neben denen einer Bestätigung von Herrschaft auf seiten einer Ästhetik der Macht. Empirisch sind Bilder ebenso Zersetzung wie Affirmation. Entscheidend ist deshalb die innerbildliche Reaktivierung der Zersetzung des Ritualen als eine Fragmentierung des Symbolischen. Das

kann hier nicht geleistet werden, aber für die Erörterung des Eigensinns der Bilder im Feld einer Divergenz und auch einer Komplementarität von Kunstphilosophie und Bildtheorie ist die Einsicht unerlässlich, daß Nicht-Identität zwischen Sprache und Denken, Imagination und Expressivität eine Bedingung der Bildlichkeit von Kunstwerken ist.

Die Auffassung, Kunstwerke seien als sprachlose Bilder kraft ‚Wesenheit‘ oder ontologischer Ausgezeichnetheit per se und nicht nur fallweise, durch aktivierte Eigensinnigkeit, resistent, entbehrt jeden Nachweises. Es ist gegen die Auffassung, wahres Kunsterleben habe den Werken staunend im Modus der sprachlosen Fremdheit entgegenzutreten, anzunehmen, daß die bildnerische, ästhetische Ausprägung die Divergenz von Sprache und Denken, Nicht-begrifflichem und Alogischem nicht tilgt, sondern stetig differenziert.

‚Bild‘ läßt sich weder als Ausdruck von Realität noch als bloßer Bedeutungsträger verstehen. ‚Bild‘ ist eine Relation zwischen Kognition und Erfahrung, inneren und externalisierten Bildern, zwischen Imagination und Repräsentation. Kunstwerke und Kunstdiskurse sind kulturell untrennbar aufeinander verwiesen als gleichwertige, interpenetrativ wirksame Verkörperungen des Symbolischen. Über Kunst reden bedeutet deshalb auch ein Reden über die Worte und Diskurse, durch die man mittels Kunstwerken über Kunst spricht. Die Bedeutung des Diskurses geht in den Kern des Kunstwerks ein.

Das Symbolische fällt nicht mit dem Kunstwerk zusammen. Seine ästhetische Differenzierung auf der Ebene der Strukturierungen von Codes und Bezeichnungen geht vielmehr vom Fragmentarischen der Werkverkörperung aus, weil in dieser der Eigensinn der Bilder für visuell produzierende wie rezep-tive Aktivierungen begründet liegt. Eben dieses Fragmentierende in Gestalt von bildlichen Werken der Kunst macht den Eigensinn des Bildlichen, der Bilder, von Bildform und Bildausdrücken möglich.

Als eine Art Organon für die Wahrnehmung des Eigensinns der Bilder darf gelten, daß das Bild der Kunst theoretisch faßbar wird in der Absetzung von denjenigen Kennzeichnungen, Stilvermutungen, Ordnungen, in denen ein Neues durch Angleichung an angeblich schon Erschlossenes und gut Bekanntes in seiner Irritation neutralisiert wird. Nicht schon die Tatsache eines beliebigen Nicht-Verstehens der Bilder ist entscheidend, sondern die Dynamik einer durch erfahrene Resistenz am Bildlichen angestoßenen Reflexion, welche eines gegen Reduktion gerichteten Widerstandes bedarf, den sie in eigensinnigen, also besonders qualifizierten Bildern finden kann. Die Wirklichkeit des Bildes als Kunst ist nicht auf die Ordnungen des Wahrnehmens zu reduzieren. Kunst verläßt das Territorium der Wahrnehmung und spielt ihr Spiel auch auf komplexeren Ebenen der Kognition. Die Wirklichkeit des Bildes ist eine spezifische Ordnung. Generell kann daraus der Schluß gezogen werden, daß als Eigensinn von Bildlichkeit keine einzige oder einzelne Theorie einen exklusiven oder privilegierenden Zugang zur Kunst behaupten kann. Damit verschieben sich die Koordinaten jeder philosophischen und kunsttheoretischen Diskussion, die behauptet, entweder im privilegierten Feld der Aisthesis

oder im partikularen Feld einer Theorie des Schönen Kunst als sinnlichen Schein – von was auch immer – definieren zu können.

So wenig die Produktion der Kunst ihre Bedeutungen per Saldo der Wahrnehmungsprozesse verrechnet, so wenig kann Rezeption auf die bloß subjektive Synthesis abstellen, auf eine innere Harmonisierung von Verstand und Sinnen oder auf die ursprüngliche Einheit der Wahrnehmung mit den mit den Sinnen konfigurierten Schemata. Könnte deshalb eine dem Eigensinn verbundene lockernde, zuweilen gar befreiende Wirkung nicht ausgehen von der Überlegung, daß, gerade wenn man das Bild nicht als Darstellung, sondern als kognitiv aktivierende Konstruktion versteht, der Begriff der Kunst im sozialen Gebrauch zu Recht viel weiter gefaßt ist als dieser Begriff des Bildes, das an der Abwägung des Verhältnisses seines Kunstwerk-Status zu beliebigen visuellen Ereignissen nicht länger interessiert zu sein braucht?

4. Vom ‚rigiden Objekt‘ zum offenen Werk

Leitmotiv, These und Aufgabe des hier vorgelegten Unternehmens können in einer prägnanten (dem weiter unten folgenden Kapitel ‚Zerfall des Kunstbegriffs. Betrachtungen zu einer Dialektik der Provokation und zur Antiquiertheit künstlerischer Revolten‘ entliehenen) Sentenz exponiert werden: Nicht was oder warum Bilder sind, sondern in welcher Weise sie als Bilder existieren, gegeben sind und wirken, muß erklärt werden.

Begeben wir uns auf einen nur scheinbaren Umweg und leihen uns zu diesem Zweck eine Stimme aus einer früheren Zeit. Unter dem Titel ‚Aphorismes méthodiques‘ schreibt Carl Einstein in der legendären, wesentlich von ihm, Georges Bataille und Michel Leiris redigierten Zeitschrift ‚Documents‘ – und zwar programmatisch in der Nr. 1 im Jahre 1929 – folgende Sätze zu seinen methodischen Betrachtungen, die für unser Problem von einiger Aufschlußkraft sind: „L’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations. On peut constater depuis vingt années une diminution de la réalité mécanisée et une augmentation de l’invention hallucinatoire et mythologique. Le tableau est une contraction, un arrêt des processus psychologiques, une défense contre la fuite du temps, et ainsi une défense contre la mort. On pourrait parler d’une concentration des rêves. Il est caractéristique que le changement le plus fort ait porté sur les notions abstraites, placées sous le signe de l’éternité, alors qu’on négligeait l’intuition visuelle de laquelle on exigeait à peu près la constance d’un domestique. On a identifié la vue avec les objets rigides qui sont le plus souvent son contenu. Ces objets qu’on a exprimés par des mots invariables, on les a rendus a-fonctionnels: on construisait ainsi un contraste entre le prétendu temps fonctionnel, rempli par des processus psychologiques, et un espace rigide extérieur au temps et au psychologique. Mais on n’a pas compris que ce temps rigide, formulé par des

abstractions, n'est pas plus mobile que la notion de l'espace. Pour transformer cet espace en une fonction mobile psychologique, il fallut d'abord éliminer les objets rigides, réceptables des conventions: on devait ainsi mettre en question la vue elle-même.“ (Einstein 1991, S. 32)

Was Einstein hier beschreibt, geht weit über die übliche modernistische Behauptung einer universalen (angeblich selbstgenügsamen) bildnerischen Syntax hinaus. Er umgreift den Prozeß der Konkretisierung wie der Abstraktion als einen Wandel im Modell der bildnerischen Funktionen. Dieser Wandel betrifft den zentralen funktionalen Aspekt noch stärker als bloß den einer bildnerischen Sprache, die zudem nur für Uneingeweihte entlang der Divergenz ‚figurativ‘ versus ‚nicht-figurativ‘ – mitsamt der Charakterisierung des Nicht-Figurativen als vermeintlich ‚abstraktere Seite‘ – verläuft. Einstein entwirft eine Synthese in bezug auf das Verhältnis von bildnerischen Energien, Ausdrucksvitalität, notwendig modellierter Imagination und dem, was durch Kunst als Bildwerke geschaffen wird. In der Tat beginnt die Geschichte der ästhetisch viel früher denn sozial autonomen, neuzeitlichen Kunst mit dem von ihm erwähnten optischen Experiment, mit der Erfindung der Räume, der Modellierung der Volumina von Körpern und Objekten in diesem Raum. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, also im Nachklang der symbolistischen Aufbrüche seit dem Post-Impressionismus, dieser Experimentalanalyse des im Auge konstruierten Wahrnehmungsbildes der Malerei, sieht Einstein in kurzer Zeit eine Zäsur entstehen, in der die mechanisierte (oder mittels eines zentralperspektivischen Apparates beliebig reproduzierbare) Realität zurückweiche zugunsten einer halluzinatorischen oder mythologischen ‚Invention‘. Das Bild werde nun zu einer Art von ‚Riegel‘ gegen die ‚verrinnende Zeit‘ und die Ungeschütztheit einer atmosphärischen Illusion. An die Stelle eines uninteressanter werdenden impressionistischen oder momentanen, gegenstandsreferentiellen Sehens trete die Ausreizung eines Widerspruchs im Bildnerischen selbst.

Dieser Widerspruch – seine historischen Hintergründe wie sachliche Grundierung im Gedanken einer ‚offenen Kunst‘ – soll im vorliegenden Buch als ‚Eigensinn‘ bezeichnet und beschrieben werden. Es ergibt sich durch diesen ein Überschuß an offenen, nichtdeterminierten Zeichen. Bilder, die solche Qualitäten eines Offenen haben, reizen immer wieder zu einem erneuten, jeweils anders ansetzenden Sehen, das über die Trägheit der dargestellten Objekte, über das genießerische Betrachten des Spiels der Körper und Volumina hinausgeht – genauer gesagt: das darin keinen Halt mehr findet. Es gibt keinen Aufschub mehr bezüglich des Antriebs, jede starre Designation immer wieder aufzubrechen oder zu problematisieren, sie virtuell oder momentan außer Kraft und Geltung zu setzen, sie zurückzuweisen.

Man müsse, so Einstein, die rigiden Objekte im Prozeß der Kunst (in ihren Bildern, ihren Rezeptionsweisen) ‚eliminieren‘, um zur Erfahrung der offenen Signifikanten und einer flexiblen Zeitstruktur zu kommen. Man müsse, anders gesagt, den Eigensinn des Bildlichen im bildnerischen Prozeß der visuellen

Künste selber von der vermessenden Praxis der Raumdeterminierung befreien. Dadurch aber müßten nichts weniger als das bisherige Sehen schlechthin, als auch die Sicht oder das Sichtbare selbst problematisiert werden: „... il fallut d’abord éliminer les objets rigides, réceptables des conventions: on devait ainsi mettre en question la vue elle-même.“ (Einstein 1991, S. 32)

Diese Infragestellung führt unvermeidlich zum Topos ‚Eigensinn der Bilder‘ und zu den Perspektiven einer Kunst, die nicht bereit ist, die Kritik des Bildnerischen und der Bildlichkeit einer sich universal zuständig wählenden Bildwissenschaft zu opfern, die ganz offenkundig Kunst als eine Technik visueller Exemplifizierung für alle möglichen Fälle auch außerhalb der Kunst zu instrumentalisieren trachtet. Hält man jedoch an den Funktionen einer kritischen Kunst fest, ergibt sich für die ästhetische und epistemologische Theorie der Bildlichkeit eine ästhetische Besonderung, die gar nicht interessiert ist an der stetigen Beschwörung allmächtiger Bilderliebe und Bildlichkeit.

Es ist die Qualität einer spezifischen bildnerischen Thematisierung, welche ‚Eigensinn‘ beschreibbar macht, keineswegs das Feld, die Essenz oder eine Eigentlichkeit ‚von Kunst überhaupt‘. Es sei deshalb mit ‚Bild‘ die Herstellung eines visuellen Äquivalents für die wahrnehmungsorientierende Repräsentation eines Imaginären (Einbildung/Vorstellung) in der und durch die Sphäre der Kunst gemeint, nicht der Tatbestand des Bildlichen in den beliebig verallgemeinerbaren medialen Formungen oder als ein Konzept schlechthin. Daß Kunst eine vorrangige Bedeutung für die Erfahrung des Bildlichen generell habe, ist eine modernistische Mystifikation, welche die Kunstgeschichte mittlerweile gerne betreibt, um sich von den Trivialitäten der mediatisierten Lebenswelt fernzuhalten. Die Rede vom privilegierten Bezug der Kunst auf das Bildhafte ist jedoch genauso anmaßend wie die Behauptung, Kunstgeschichte sei die wesentliche Bildwissenschaft und für alles zuständig, was Objekte einer ‚visuellen Präsenz‘ auszeichnet.

5. Programm, Fokus und Aufbau des Buches ‚Eigensinn der Bilder‘

Zusammenfassend kann die erkenntnis- und darstellungsleitende ‚Position‘ dieses Buches als eher kunstphilosophische denn bildtheoretische – oder gar bildwissenschaftliche im Sinne der heutigen universalisierenden Anstrengungen im Kampf um die Leitfunktion eines *iconic, pictorial oder imaginistic turn* zwischen Philosophie und Kunstgeschichte – charakterisiert werden. Im Unterschied zu den geläufigen Behauptungen und Verfahren der Bildwissenschaften wird in diesem Buch an der kritischen Funktion der Kunst gegenüber den Medien festgehalten. Es kommt hinzu, daß die theoretische Substanz der Kunstgeschichte aus der Sicht eines in Kunstwerken zugespitzten Eigensinns der Bilder einer bloßen Geschichte der Bilder und Blicke nicht geopfert werden soll oder darf.

‚Eigensinn der Bilder‘ erörtert das Verhältnis von ‚Kunstgeschichte und Bildwissenschaft‘ deshalb – nicht dogmatisch, sondern abwägend – als Ambivalenz von/zwischen ‚Bildtheorie oder Kunstphilosophie?‘ Das Fragezeichen markiert die Instanz eines als ‚und/oder‘ lesbaren Verhältnisses, das voller Korrespondenzen und Reibungen, aber eben auch Resistenzen steckt.

In vier Teilen und acht Kapiteln ist die Argumentation als eine Durchdringung der wesentlichen Topoi im Ausgang aus den kritischen Erfahrungen der experimentierenden, besonders der visuellen Künste geordnet.

Im ersten Teil, gewidmet einer Perspektivierung der Hintergründe, wird nach vorliegender Einleitung zum Eigensinn der Bilder und zu den in dieser Hinsicht beschreibbaren visuellen Qualitäten der Bildlichkeit und Bilder zwischen Kunstphilosophie und Bildtheorie eine ausgreifende Erörterung des Verhältnisses von Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder unternommen.

Ein zweiter Teil führt in das Reich der Imagination und untersucht Kontexte und Erzeugungsprinzipien von ‚Bildlichkeit‘. Das geschieht zuerst mit Blick auf eine die spezifischen Aspekte der Künstlerausbildung und Rollenmodellierung von Künstlerfiguren, Handlungskonzepte und Modelle einbeziehenden Erörterung des Verhältnisses von Kreativität und Dilettantismus. Ihr folgt, als ein wesentlich dekonstruktiver Beitrag zur Öffnung des Feldes der Praktiken, Formen, Ausdrucksweisen, Gestaltfindungen und Bezugskonzeptionen der bildenden Künste aus dem inneren Geist der experimentierenden Kunst selber, eine Auseinandersetzung mit dem über lange Zeit intendierten Zerfall des Kunstbegriffs, der in eine Dialektik von Provokation und Regenerierung eingespannt ist und unvermeidlich eine Antiquiertheit der künstlerischer Revolten im Sinne angeblich frei wählbarer Handlungen und Attitüden bewirkt.

Der dritte Teil konkretisiert visuelle Modellierungen und untersucht einige wesentliche Begründungslinien für die Eigenheit und die Resistenz von Bildern, die man auch als eine Anreicherung der Fähigkeit zum Eigensinn beschreiben kann. Zunächst geht es um den Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder. Sodann um Überlegungen zu einem visuellen Sampling, die notgedrungen noch spekulativ bleiben. Erstaunlicherweise sind bis heute Ästhetik und Kulturtechnik des Sampling, trotz oder gerade wegen einiger, in jüngerer Zeit erfolgter zeitgeistiger Popularisierungen, als bildtheoretische Probleme nicht durchgearbeitet, ja noch nicht einmal wirksam skizziert worden. Dies immerhin soll bezüglich einer theoretischen Verankerung der visuellen Funktionen von Eigensinn hier geschehen.

Der vierte Teil widmet sich in zwei Schritten und zwei unterschiedlichen Formen den Begründungen, Leistungsfähigkeiten wie auch Perspektiven einer entschiedenen Bildkritik, als welche am ehesten das universalistische Anliegen der Bildwissenschaft und damit der wirkliche Einschnitt des viel beschworenen *iconic oder imaginitic turn* zu begründen und produktiv zu machen wäre. Die Erörterungen zur politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie aktuellen Bildgebrauchs spielen dramaturgisch mit der Frage-Antwort-Form,

sind aber als durchgehende Argumentation entwickelt worden und inhaltlich auch entsprechend gekennzeichnet.

Dagegen gibt das Theorie-Duett zwischen Bazon Brock und mir unter dem Titel ‚Historische Anthropologie der Medien. Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?‘ nicht nur ein wirkliches Gespräch wieder (das im Rahmen der 49. Philosophisch-Theologischen Arbeitsgemeinschaft zum Thema ‚Die Sprachlichkeit in den Künsten‘ am 1. Oktober 2004 in der Walbenberger Akademie zu Bornheim bei Bonn geführt worden ist), sondern auch diverse Positionen im Umgang mit den sozialen und sozio-ästhetischen Problemen des Bildgebrauchs und der divergierenden Einschätzung, wieweit die Idee der kritischen Künste zu retten oder überhaupt in einer Funktion des Eigensinns zu begründen ist.

An diesem Ausblick ist mir besonders gelegen, weil die Forderung nach Reibungsenergie kraft Resistenz von Eigensinn nicht nur Bildlichkeit motiviert, sondern einen erweiterten Umgang mit diskursiven Erörterungen, wie zu verstehen und anzuwenden sei, was solche Bildlichkeit generell für den Umgang mit technisch entwickelten Medien und gesellschaftlichen Systemen fordert. Man mag hierzu Unterschiedliches denken und deshalb auch divers sehen, wie Unterschiedliches gedacht worden ist. Mindestens gilt dies für diese im vorliegenden Buch letzte Momentaufnahme vom Oktober 2004, die uns zu beiden Teilen gelungen erscheint, wiewohl seither einiges dazugekommen ist, das den Disput ebenso gehaltvoll wie kontrovers fortzusetzen vermöchte. Eben darum geht es auch diesem Buch vorrangig: um den Disput, um die gehaltvolle Auszeichnung der Markierungslinien für produktiv weiterführende Erörterungen – und um die Pflege ebenso kommunizierender wie kommunizierbarer Kontroversen.

Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder

1. Vorweg

Es ist im folgenden kein Beweisgang zu erwarten, erst recht kein linearer. Dafür eignet sich der Stand der Dinge derzeit nicht. Der Gedankengang betritt Neuland insofern, als sonst geschiedene Bereiche aufeinander bezogen werden. Das erfordert einen weit reflektierteren Mitbezug dieser Verflechtungen als sonst üblich. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Kunstgeschichte und Philosophie zerstreiten sich hinsichtlich einer Bildwissenschaft, die nichts weniger zu leisten verspricht als eine allseitig befähigende und grundlegende Orientierung in der hochtechnisierten Symbol-Produktions- und informatisch-signalökonomisch standardisierten Synchronweltgesellschaft mitsamt den wissenschaftlichen Einflüssen darauf und Entwicklungsprozessen darin. Daneben und darunter, subtextuell, macht sich in der Gesellschaft immer bestimmender ein Bildergebrauch geltend, der weder in der einen Domäne noch in der anderen auf eine etablierte Erkenntnistradition, ein passendes Kategoriensystem, eine epistemologisch anerkannte und gepflegte Bemühung stößt. Es bleibt bei territorialen Zuständigkeitsbehauptungen, aus deren Raster allzu viele Phänomene heute schlicht herausfallen.

Es werden also soziologisch zu beschreibende Formen eines ‚illegitimen‘, schmutzigen, plebejischen Bildergebrauchs als gesellschaftlich prägende Praktik ebenso zu benennen sein wie die museologische Konzeption der Kunstgeschichte und eine philosophische Ästhetik, die auf hermeneutische, phänomenologische, also jedenfalls kognitive Priorisierung von reflexiven Schemata für die Verarbeitung der Bilder setzt. Auch in ihr spielen zwar Theorien des Sehens und (kulturgeschichtliche, metaphorologische) Philosopheme des Auges eine große Rolle. Ihr steht jedoch zur Seite eine merkwürdig weitgehende Vernachlässigung hinsichtlich der Beschreibung des kognitionstheoretischen und epistemologischen Zustandekommens von Bildern, Bildhaftem, Bildlichem. Einer hochkulturell restringierten Pragmatik der Bildverwendung entspricht also eine weitgehende Ausblendung der Bedingungen und Erhellungen der intramentalen Bilderzeugung.

Solange nicht erklärt wird, wie Bildhaftes zustandekommt, sondern nur, wie aus der Sicht und den Erfahrungen der bildenden Künste ‚das Bildersehen‘ gewertet werden soll, solange kommen die Versprechungen der Bildwissenschaften keinen Schritt weiter voran auf dem Weg zu ihrer Einlösung. Die territorialen Behauptungen verstellen wie immer, so auch dieses Mal, die Sicht

auf das eigentliche Problem. Jedenfalls würde eine epistemologisch sich mit der Erkenntnisfrage der Bilder verbindende Kunstgeschichte nicht in erster Linie für eine philosophische Aufwertung, sondern für ihre eigenen und eigentlichen Aufgaben profitieren.

Die subtilen Formalisierungsleistungen der Kunstgeschichte haben bisher keinen privilegierten Zugang zu den spezifischen Momenten einer solchen Kognitionstheorie der Bilder geschaffen. Das hat nichts mit den definitivischen Bedingungen einer idealtypischen Wissenschaftssprache zu tun und gilt im übrigen auch für die bildenden Künste selbst.

Vor diesem Hintergrund versteht sich das folgende als Gebietserörterung, die sich entlang der epistemologischen Fragen an die Bilder und auch an die Kunstgeschichte entwickelt.

Das Thema muß ‚aufgefächert‘ werden, weil es um die Konstellationen und integrativen Beziehungen des Verschiedenen geht und nicht um ein durchgängig zu entwickelndes, abgrenzendes Argument. Sachlich erweist sich der Zusammenhang wie folgt: Prüfung des Anspruchs der Kunstgeschichte, Skizze zum Problem divergenter Bilderkulturen in der Gesellschaft, Profil von ‚Bildwissenschaft‘, Bezug des beanspruchenden Formwissens der Künste und Kunstgeschichte im Hinblick auf eine solche, Erörterung grundlegender epistemologischer Aspekte der Bilder, wie sie u. a. im Begriff des Schemas und den transformationellen Leistungen der Kognitionsentwicklung aus der Sicht von Jean Piaget sowie einer allgemeinen Kontur von ‚Diagrammatik‘ entwickelt werden können, wobei diese Entwicklung konkretisiert und auch eingeschränkt wird im Hinblick auf die Perspektive der angegebenen, notwendigen Differenzierungen von Kunstgeschichte und -theorie.

2. Eine kunstgeschichtlich beherrschte universale Bildwissenschaft?

Die bildliche Erarbeitung der Formen und Darstellungen von Bildern und die Weisen der visuellen In-Szene-Setzung von Aussagen, Pointen, rhetorischen Figuren setzen natürlich eine lange Geschichte der bildnerischen Darstellung voraus. Das gilt auch für die Prägung derjenigen visuellen Formen, als die Bilder im Fokus kunstgeschichtlich wahrgenommener Werke genuin erscheinen. In der Tat umfaßt in dieser Perspektive die Kulturgeschichte des imaginativen Ausdrucksinns und der visuellen Repräsentation als ‚Darstellung‘ auf einer Meta-Ebene alle menschheitsgeschichtlich überhaupt je erzeugten, dann gesehenen und zu guter Letzt unter diesem Gesichtspunkt bewerteten Bilder, wobei diese strikte von der viel weiter gefaßten Klasse der Artefakte unterschieden werden müssen, die, wiewohl herausragende Gegenstände kulturgeschichtlichen Studiums, nicht in das Gebiet der Bild-, sondern eben in das einer Artefakt-Wissenschaft fallen. Wie immer diese beschaffen sein mag und gerade in Betracht der naheliegenden Beobachtung, daß Artefakte im

Wissenschaftsprozess irgendwann unvermeidlicherweise insofern ‚Bilder‘ werden, als sie als und durch Abbildungen wiedergegeben werden, dürfen Artefakte mit Bildern im eigentlichen Sinne doch nicht verwechselt werden. Weil sie im Kern keine Bilder sind.

Man muß – und erst recht: soll – damit keinerlei Vorherrschaft oder gar Exklusivität der kunstwissenschaftlichen Bilddeutung bezüglich der Formalisierungsleistungen des visuellen Ausdrucksschaffens verbinden. Und dies gerade in Betracht der Tatsache, daß die Formalisierungsleistung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte als außerordentlich leistungsfähig zu veranschlagen ist, hat sie doch innerhalb von wenig mehr als 150 Jahren zwar nicht alle, aber doch sehr viele der menschlichen Bilderzeugnisse unter diesem Aspekt aufgearbeitet und ein methodisches sowie inhaltliches Wissen von Formzusammenhängen, ihren Erzeugungen, Setzungen und Aneignungen geschaffen (vgl. als systematische Zwischenmarkierungen die Klassiker: Panofsky 1975 und 1985; Gombrich 1978, 1984 und 1994).

Dennoch betrifft ein universaler bildwissenschaftlicher Anspruch – wie er in Fortsetzung des notorischen Antagonismus zwischen philosophischer Ästhetik und den Künsten heute nicht selten postulativ von seiten der Kunstgeschichte vorgetragen wird, wenn auch meist nicht im Hinblick auf das erklärende Erkennen von Bildern, sondern auf eine eher vordergründige soziale und symbol-ökonomische Nützlichkeit ihrer formangemessenen Beschreibungen – weniger die Geschichte der Künste oder Theorien über und zu deren Praktiken, als vielmehr eher den Aspekt eines totalisierenden Museums aller visuellen Erzeugnisse. In welchen Zusammenhängen diese auch immer geschaffen worden sind, sie finden als signifikante Zeichensysteme, als Bilder oder Agglomerate von Bild und Text irgendwann notwendig Eingang in dieses Museum. Das betrifft vieles, für das stellvertretend die folgende, natürlich nicht einmal annähernd vollständig typisierende Reihung stehen darf. Die Exemplarik reicht demnach von der Fundierung in den Ritualen und der Genesis des Ausstellens mittels Grabbeigaben – wirkend auf zwei Seiten: das göttliche Auge und die Transzendenz auf der einen, menschliches Totengedenken als erinnernde Selbstvergewisserung auf der anderen Seite – über die bildhafte Auszeichnung der Architektur und die vielen wissenschaftlichen Illustrationen, über Gesetzestafeln, eine dezidiert theologische Bildpropaganda und die Bildpolemiken der Reformationszeit (als Differenzierung der Möglichkeiten der neuen Drucktechniken) bis hin zu den Gebrauchsderivaten in Dinggestaltung und Alltagskulturen von der frühen Neuzeit bis zur massenmedial ‚heißen‘ Idolatrie des späten 20. Jahrhunderts, in dem sich nahezu alles bis hin zum ‚eigenen Leben‘ in medienwirksam zirkulierende Bilder, hergerichtete konforme Ansichten verwandelt. Und dies durchaus im Sinne der Wachsbildnisse in effigie, die Julius von Schlosser als technische Äquivalente eines mittels Mortifikation perfekt wirkenden Blicks und als Zeugnisse einer imaginativen Vorgeschichte der Photographie beschrieben hat (vgl. von Schlosser 1993). Es handelt sich bei dieser Aufzählung nicht um syntaktisch

isolierte Gebilde, sondern immer um Modelle, deren Stärke in der Verbindung einer ‚dichten Form‘ mit einem handlungsorientierenden, relevanten sozialen Gebrauch besteht.

- Daraus ergeben sich für eine evidenzkritisch interessierte Bildwissenschaft (vgl. zum wesentlichen Stand der Debatte: Sachs-Hombach 1995, 2003, 2005; Sachs-Hombach/ Rehkämper 1998) nahezu von alleine einige Kernpunkte, deren gleichzeitige Zugehörigkeit zur Kunstgeschichte leicht dahingehend überprüft werden kann, ob diese ein konstitutives Moment oder nicht doch eher ein Desiderat darstellt, das eine bleibende Forschungsaufgabe markiert. Eine qualifizierte Bildwissenschaft müßte – als Kontur und für ein Programm aus der Sicht von Kunstgeschichte genommen – heute mindestens umfassen:
- die Geschichte der Optik und Medizin (inklusive der Geschichte der neurologischen, biologischen und medizinischen Erforschungen des visuellen Cortex’);
 - allgemein rezipierbare zentrale Erkenntnisse der allgemeinen Neurologie und Kognitionstheorie;
 - eine Aufarbeitung der Theorien der Selbstbeobachtung im Kontext der Theorie über Vorstellungsbilder, verbunden mit einer Aufarbeitung der Geschichte der Denkpsychologie (vgl. Wiener 2000) und der Debatten um ‚mental imagery‘ (vgl. Kosslyn 1980, 1996; Gottschling 2003);
 - eine Berücksichtigung der allgemeinen Diagrammatik im Hinblick auf eine Kulturgeschichte der Technik- und Wissenschaftsillustration seit Beginn der Ära Gutenberg, d. h. methodisch auch eine substantielle Synthese von Semiotik und visueller Kommunikationstheorie unter Einschluß der jeweiligen Theoriegeschichte;
 - eine Auswertung der genetischen Epistemologie von Jean Piaget und eine Erörterung der kognitionstheoretischen, experimentell basierten Untersuchungen zum Problem der visuellen Repräsentanz (d. h. der substantiellen oder epiphänomenalen Präsenz von Bildern, ihrer Erzeugung, Wahrnehmung, Schematisierung, ihrer epistemischen, para-epistemischen und nicht-epistemischen, ihrer logischen und ästhetischen Funktionen);
 - eine kritische Sichtung der Wahrnehmungs- und Gestalttheorie von Wertheimer und Koehler über Arnheim bis zu Gibson (zur bisher letzten ausholenden eigenständigen und insistierenden Rezeption der Gestalttheorien Wertheimers, Koffkas, Koehlers und anderer vgl. Merleau-Ponty 1974);
 - eine Skizzierung der Dispositive des modellierten Blicks als eine Kulturgeschichte des Sehens und als Theorie des Imaginären;
 - eine Auswertung der Apparatetheorien des Sehens und der visuellen Technologien (expansive Prothesen des menschlichen Auges) inklusive der Integration einer Mediengeschichte des apparativ gestützten Sehens und der soziotechnischen Entstehungsbedingungen apparativer Subjektmodellierung im Feld des Visuellen;
 - einer Sichtung von ethnomethodologischen Ausprägungen einer imaginären Bild-Repräsentation;

- einer Einarbeitung der Resultate der interkulturellen komparatistischen Studien zu den Dispositiven des Sehens, des Blicks und der Schematisierung von Bildrepräsentationen, insbesondere im Hinblick auf das jeweilige Verhältnis von visueller Kultur im allgemeinen und Kunst oder religiöser Ritualisierung von Bildern im besonderen.

Es ist leicht zu sehen, daß eine solche Liste nicht die normale Zuständigkeit einer einzigen Disziplin, auch nicht die der Kunstgeschichte, beschreibt. Das Programm und sein Anspruch wirken wahrlich monströs, aber sie bezeichnen die sachliche Vorgabe, keine forschungsstrategische Hybris. Die darin situierten Ordnungen visueller Leistungen, Vergegenständlichungen und Ausdrücke korrespondieren offenkundig nicht in erster Linie mit einer Kunstgeschichte, die sich als eine Historiographie und methodische Exemplarik (‚Kunst durch Verfahren‘) mit der Variabilität und den Entwicklungsformen einer je aktual und zeitgeschichtlich bezogenen Kunstkonzeption befaßt. Diese ist selber Bestandteil der konzeptuellen Setzungen, insbesondere in der Phase der Durchsetzung eines autonomen Kunstbegriffs im Kontext des ‚Paragone‘ und der gleichzeitigen Emanzipation der ‚artes liberales‘ zur Wissenschaft sowie einer freien Kunst, die mittels der philosophisch artikulierten Entwurfsfigur eines ‚disegno‘ der rhetorischen Anwendung mindestens der bildsprachlichen Komponenten die bisherige Wissensorganisation in den ‚artes liberales‘ selbstbewußt ergänzen und in neue Richtungen erweitern will. Die eben skizzierte Auffassung von einer allgemeinen Kulturgeschichte des menschlichen Ausdruckssinns – unabhängig von ihrer Konkretisierung oder typenbildenden Auszeichnung im Sinne einer symbolisch modellierten menschlichen Ausdruckspsychologie (vgl. Warburg 1980/1998 und 1993; kritisch Reck 1991), einer strukturalen Imagination im Rahmen einer Wissenschaft vom Artifizialen (vgl. Simon 1990), oder auch einer, ebenfalls kontrovers diskutierten, Archetypologie universal konstanter Schemata oder Erzeugungsgründe, welche nach dem Modell genealogischer Modalitäten geordnet werden (vgl. Jung 1968, 1975, 1984, 1985; kritisch Reck 1992) – bezieht sich weniger auf die seit Vasari anhaltend ausgebaute Historiographisierung von Werk, ‚Maniera‘ und Leistung des Künstlerlebens, die eine professionalisierte Kunstgeschichte erst ermöglicht hat, welche ihrerseits allerdings systematisch einen Begriff von ‚Kunst‘ voraussetzt. Sie bezieht sich eher auf die globalisierte Idee eines Museums für menschenmögliche Visualisierungen.

3. Bildformen und ihre kunstwissenschaftliche Ordnung – Museologie als Meta-Ebene der Kunstgeschichte

Kunstgeschichte als Formenschatz menschlichen Ausdruckschaffens, unbesehen der Medien, Sparten oder Codierungen, transformiert die Kunstgeschichte als eine Kontextualisierung jeweiliger, zeitgenössisch sich situierender Poieti-

ken und Praktiken der Künste in eine Museologie solch universal angelegter Formalisierungsleistungen. Die dafür notwendige und zugleich dadurch plausibel motivierte Meta-Ebene der Kunstgeschichte als einer Museologie, die im Gewande eines das Territorium maßgeblich beherrschenden Anspruchs an eine sich als universales Formwissen begründende Bildwissenschaft auftritt, leitet die Idee einer bestimmten Auffassung von Kunstgeschichte, die beispielsweise Horst Bredekamp propagiert (vgl. Bredekamp 2003). Wäre seine Konzeption einer Kunstgeschichte als Herrscherin im Hause der Bilder wie des Wissens über diese vorrangig oder nur auf einer Objektebene angesiedelt, so blendete sie offensichtlich viele soziale Gebrauchsformen plebejischer Medienvisualität und strategisch operierender oder auch demagogischer ikonoduler Virtuosität ebenso aus wie all das an der Kunstentwicklung, was gar nicht in ein Bildwerk mündet – und das ist seit dem Ende des ersten Weltkrieges in Europa zunehmend vieles: Handlungsweisen, Techno-Imaginationen, Verbundsysteme von Darstellungen, die als Partizipation von Erfahrungsmöglichkeiten disponiert sind, inter- und transmediale Verknüpfungen und Verfransungen von Theater, Körper, Grenzerfahrung, Risikospielen, konzeptuellen Memorisierungsarrangements, kontextuelle und politisch-strategische Künste und insbesondere, wie unter dem Titel ‚Vom Zeichen zur Handlung‘ (vgl. Reck 2003) erörtert, Interventionen in Apparate-Systeme und erweiterte Maschinen-Konzepte, kurzum alles, was das ‚Mysterium der Repräsentation‘ (vgl. in spezifischem Kontext dazu: Bredekamp/Schneider 2006) in Richtung auf eine Inkorporation ästhetischer Generierung von Reflexions- und Handlungsmethoden überschreitet, ohne auf Anschauung zu zielen. Oft steht vielmehr gerade die negative Bewertung des prädominanten Sehens und eines selbstmächtig isolierten, hypertrophen Augensinns als Absetzungsvorgabe im Vordergrund der Intentionen und prozessierenden Methoden.

Solches künstlerische Handeln, das Befragungen der Technologie als eine Methode des Aufgreifens von Aneignungsbedingungen testet, entspricht keineswegs Verallgemeinerungen einer auf das Visuelle kaprizierten Kunstgeschichte, sondern eher dem in der Kulturgeschichte der wissenschaftlichen und technoskeptischen Wahrnehmung so leitenden Befund, daß vorgängige Konstruktionen der Beobachtungen erst eine semantische Signifikanz der zu verzeichnenden Bilddaten ergeben. Auch hier entscheidet sicherlich das Wissen darüber, was die Bilder sagen. Das versteht sich aber nicht als Dualismus, weder epistemisch noch gar ontologisch-territorial, noch nicht einmal prozedural. Denn in das Kriterium, daß man sieht, was man weiß, geht ja auch das ein, was man durch das Sehen und mittels oder gar als Bilder weiß. Das Wissen der Bilder geht in die Bilder des Wissens ein, so daß immer die Erkenntnisleistung des Beobachters als ein Pendant zur metatheoretischen Ebene des universalisierten Bildmuseums entscheidend ist für das epistemische Funktionieren des Bildlichen (vgl. Breidbach 2005; Guggerli u. a. 2005). Aber an den kognitiven Leistungen des Beobachters schreiben seit langem allerlei Geräte, ermächtigende Prothesen mit. Es ist deshalb ebenso richtig

wie folgerichtig, daß seriöse Darstellungen der Ursprünge der Menschheit im Rahmen einer Universalgeschichte die Betrachtungen zum Kosmos und seiner Entstehung, also auch der Entstehung von Leben, mit einer erläuternden Darstellung mindestens des Spektroskops beginnen, ohne welches die Beobachtungen nicht möglich geworden wären, die, fixiert zu visuellen Objekten auf Bildträgern, Aufschluß über unseren Orientierungssinn auch in einer visuellen Weise liefern (vgl. als an technologisch durchsetzte Alltagsgewohnheiten rückgekoppeltes Beispiel Navarro 2006, S. 4). Aber das sind wiederum die sozialen, pragmatischen, technischen Kontexte, die ein epistemisches Sehen als Forschungsprozess in ‚wissenden Bildern‘ kondensieren. Die Frage bleibt weiterhin akut und offen, ob es, außerhalb dieser Faktoren, oder besser, ihnen unterliegend, eine Erkenntnisfunktion des Bildes als solches gibt, eine kognitive, logische oder paralogische, jedenfalls eine epistemische Form, die nicht einfach auf Prozessen der denkerischen Verarbeitung von Quellen, Fakten, Daten, in Bildern organisierten Thesen und Erkenntnissen beruht, sondern auf der Erkenntnis als, qua und im Bild selbst?

Es wird sich – diese Prognose sei riskiert – früher oder später herausstellen, daß eine wie vorstehend beschriebene, zur totalisierenden und anleitenden Bildwissenschaft beförderte Kunstgeschichte nicht mehr die Historiographie der poetischen Gegenwartskünste meint, als welche sie sich seit dem Klassizismus und Winckelmann immer bewährt hat, sondern eine appellative Bewährfigur auf der Meta-Ebene einer eben skizzierten Museologie universaler menschheitsgeschichtlicher Ausdrucksformen, die methodisch umgeformt werden zu visuellen Artefakten. Auf der Ebene einer schematischen Verzeichnung oder in ihrer ikonisch erhaltenen Originalgestalt gilt: Spätestens auf der Ebene des Vollzugs der klassifikatorischen Ordnungen im Rahmen eines solchen museologischen Dispositivs wird der Plan dieser Artefakte als eine Vereinheitlichung sichtbar, möglicherweise sogar als eine sekundäre diagrammatische Ordnung. Denn im Museum verwandelt sich unter dem beschreibenden Blick der Klassifikation alles, auch das Objekt, in ein Bild. Dies schon deshalb, weil die Forscher in diesem Museum seit etlichen Jahrhunderten mittels einer stetigen Verbesserungen der Auflösungsschärfe in Darstellungen und Wiedergaben, mittels ausgedehnter Speicherkapazitäten von Gedächtnismedien, mittels klassifikatorischer Automatisierung der lexikalischen Verweise und dergleichen mehr auf einer leitenden Folie der visuellen Registratur geradezu routiniert auch die Objekte selber als Bilder, als visuelle Fakten, betrachten. Anders wäre eine archivalische oder enzyklopädische Ordnung der Sammlungen gar nicht zu bewältigen.

Das mußte ja auch Aby Warburg in seinem Mnemosyne-Atlas erfahren, der keineswegs als avancierte Bildmontage oder mittels konzeptueller Integration der kinematographischen Gegenwartskünste, ihrer Montagen und Apparatepraktiken eingerichtet war, sondern als im Visuellen verstofflichte Anordnung eines Bild-Text-Diskurses, dessen textlicher Kommentar allerdings den Kopf Warburgs nie wirklich verlassen hat (in einer mit Warburg ver-

gleichbaren Weise, aber völlig unabhängig von ihm, hat Jean-Luc Godard eine Kunstgeschichte analysiert, welche ‚traditionelle‘ Malerei und Kinematographie, also Kunstgeschichte als Kunst und Film als Kino zugleich umfaßt; vgl. Godard 1998; zu erwähnen wären hierzu auch die einschlägig bekannten, aber praktisch nicht weiterverfolgten Thesen von Marshall McLuhan zur visuellen Alphabetisierung des Menschen durch avanciertes Boulevard-Zeitungslayout und zunehmend ausgefeilte, ursprünglich durch Majakowski und Lissitzkys ‚Rosta‘-Fenster und -Kioske lancierte optisch-visuelle Montagen: Erkenntnisorganisation in Bildern). Aber auch wenn dieser Kommentar nicht ausgearbeitet worden ist, so existiert er dennoch konstitutiv für dieses Vorhaben. Daß er nur im Modus des Mangels oder des Abwesenden existiert, hat nicht wenig zu seiner reaktiv spät erfolgenden Mystifikation beigetragen. Die für ihn charakteristische Rückkoppelung an visuelle Beschreibungstechniken steigert natürlich die Wahrnehmbarkeit der Formen und das Wissen um diese.

Ähnliches hat zu Beginn der 1990er Jahre im Kontext der ersten emphatischen Erörterungen der bildgebenden Verfahren in Medizin und Naturwissenschaft dazu geführt, daß man die bisherigen Formerarbeitungsleistungen der Kunstgeschichte zum Garanten eines Fundus der Deutung dieser neuen Bildphänomene gemacht hat (vgl. Beck 1995). Und dies gewiß nicht zu unrecht, wenn auch nicht immer mit der nötigen Vorsicht – zum Beispiel gegenüber Diagrammen, die nicht ohne weiteres in das Register visueller Anordnungsformen von visuellen Repräsentation eingegliedert werden können, da sie bekanntlich, und dies über die Grenze des Sehsinns und Sichtbarkeitsmodells hinaus, Wissen inkorporieren, ihre konkreten Darstellungen also nach kontextuellem Expertenwissen organisieren und nicht nach adaptiv schematisierten visuellen Kriterien, die sich in einer allgemeinen Wahrnehmung ohne Einarbeitung in Expertenkenntnisse geltend machen würden.

4. Bildsphäre und Erkenntnisprobleme der Bilder

Die erkenntnistheoretische Frage nach den Bildern, ihre Epistemologie, kurzgefaßt: die Erörterung der Frage einer Erkenntnis der Bilder ist von all diesen Aspekten berührt, aber darin selten auch schon expliziert. Das hat mit der großen Schwierigkeit der Sache zu tun (vgl. als eigene Vorarbeiten Reck 1996, 1997, 1998 a, 1998 b, 1999, 2000 a, 2000 b, 2000 c), weil bisher weder die phänomenologische noch die hermeneutische noch die analytische Philosophie, weder Erkenntnistheorie noch Kognitionswissenschaften, weder Neurologie noch Wahrnehmungsphysiologie das ‚Rätsel der Bilder‘ gelöst haben. Und um ein Rätsel, dem man mit Respekt begegnet, handelt es sich in der Substanz allemal. Wie kann es auch anders sein, wüßte man doch allzu gerne, wie die Prozessierungen visueller Verrechnungen im Gehirn (vgl. Breidbach 2000) mit der emergenten Struktur der Makro-Organisation des Gehirns einerseits,

mit den mikro-morphen Prozessierungen sich verschaltender Synapsen und Knoten auf der anderen Seite und insbesondere mit den elektrischen und chemischen Vorgängen in den Nerven verbunden sind. Da der visuelle Sinn enorme Gehirnkapazitäten in Anspruch nimmt, oder, anders gesagt: solche Kapazitäten in der emergenten Selbstorganisation des Gehirns möglich macht, wäre ein geklärtes Wissen um das ‚Erkennen‘ von Bildern identisch mit dem Wissen um die Funktionsweise des Gehirns generell. Davon kann derzeit selbstverständlich noch keine Rede sein.

Aber das ist nicht das einzige seltsame Faktum in diesem Bereich. Der angeblich so unerlässliche und prädominante, so überaus kapazitätenfordernde Sehsinn entfällt ja zunächst bei Blinden, die dennoch wundersamerweise in der Lage sind, die Funktionen der Sehprozesse in ihren Verrechnungs- und Konfigurationsleistungen entweder adäquat in einem funktionalen Sinne (nicht in einer homomorphen Phänomenalität) zu simulieren oder dann eben zu kompensieren, auf andere Sinne zu verlagern in einer Weise, die Normal-sichtigen ohne aufwendiges Training vollkommen unmöglich ist. Über letzteres kann jeder, der mit solchen Personen zu tun hat, die eindrucklichsten Berichte beibringen. Neurologisch intern kann das aber nicht bedeuten, daß eine solche nicht beanspruchte Mikrostruktur und Emergenzverschaltung einfach ausfallen würde. Gerade das ist nicht der Fall. Es gibt – seit den eindrucklichen Arbeiten von Sophie Calle ist das auch vom Kunstpublikum in einem allgemeinen Sinne zur Kenntnis genommen worden – also ein Sehen der Blinden im metaphorischen wie realen Sinn. Da das Gehirn am Sehen, wie seit längerem bekannt, entscheidend beteiligt ist (und zwar schon auf der primären Ebene der Auswertung und Generierung der Reize auf der Netzhaut), wundert diese Implementierung eines äquivalenten Sehsinns oder seiner funktional adäquaten Substitution oder Kompensation keineswegs.

Bezogen auf solchen Hintergrund wundert deshalb auch nicht, daß weder Philosophie noch Kunstgeschichte den visuellen Formbildungen im Sinne einer Erkenntnistheorie der Bilder erfolgreich nachgegangen sind (vgl. dagegen zu Traumbild und Einbildungskraft: Sartre 1964 und 1971; sowie zur Kritik bisheriger Kognitionstheorien des mentalen und Vorstellungsbildes: Wiener 2000; Heubach 1997). Eher schon wundert, weshalb bestimmte Erkenntnisse entweder empirisch nicht angemessen oder überhaupt nicht berücksichtigt, noch der Sache nach weiterführend in die Theoriebildung integriert worden sind. Das gilt bereits für bestimmte Fortsetzungsstränge der Gestaltpsychologie, schon, mindestens teilweise, für Gibson (vgl. Gibson 1973, 1982), erst recht aber für die genetische Epistemologie und den spezifischen Strukturalismus von Jean Piaget, der mit seinem Team ja eine der wesentlichsten Forschungsberichte zum mentalen Sehen vorgelegt hat (vgl. Piaget/Inhelder 1978), dessen zahlreiche Experimente jederzeit nachvollzogen und nachgeprüft werden können und dessen visuelle Ausdruckspsychologie im Sinne der Schematisierungen einer Biologie des Erkennens (vgl. Piaget 1974, 1976) auch konzeptuell artikuliert worden ist. Nur nach allgemeinen Prinzipien und in

den Grundzügen, nicht aber in Gestalt der Beiträge zur Klärung des visuellen Erkennens sind durch Maturana (1994 und 2000), Varela (1990), von Glasersfeld (1996) und anderen Konstruktivisten in den letzten Jahrzehnten einige von Piagets erkenntnistheoretischen Erörterungen referiert worden.

Natürlich tauchen in Wissenschaftstheorie und Epistemologie der Philosophie, insbesondere der analytischen Richtung, der Sache nach einzelne Argumente oder Denkfiguren der genetischen Epistemologie auf, beispielsweise die Substitution von ‚Bild‘ und ‚Modell‘ bei Wittgenstein (vgl. Wittgenstein 1969 und 1971; siehe die Erläuterungen dazu in Janik/Toulmin 1998, S. 169 ff., 175, 197, 212, 215 f., 222–230, 253 f.; dazu später in diesem Beitrag weiteres); oder die Auffassung, man könne neben Bildern auch andere künstlerische Leistungen, ja ästhetisches Erkennen generell als solche allgemeinen Modelle beschreiben, was die Auffassung von Nelson Goodman darstellt (vgl. Goodman 1995). Bezeichnend auch die Prädominanz der Darstellung sei es des Sehens, sei es des Motivs des Auges, wenn es um die Frage der Bilder geht (Bergson 1991, Merleau-Ponty 1984, 1986; auf der summierenden sekundären Ebene behandelt Jay 1993 diese Frage der Bilder nur im Rahmen einer Kulturgeschichte der Sinnesanordnung und insbesondere einer Dekonstruktion der Privilegierung des Sehnsinns durch französische Philosophie im 20. Jahrhundert, wobei er die visuelle Erkenntnisproblematik gänzlich metaphorisiert und an das Motiv des Augenorgans delegiert; vgl. auch Jay 1995). Die Erkenntnisfrage der Bilder wird im weiteren avanciert entlang der Frage behandelt, wie Weisen eines epistemischen von einem nicht-epistemischen Sehen abgegrenzt werden können (vgl. Schildknecht 2002). Man scheut sich hier wegen der leicht verständlichen Definitionsprobleme die Frage der Bilder als solche, also unabhängig von einer Kulturgeschichte des Sehens, zu behandeln (vgl. Manthey 1983; Kleinspehn 1989).

Nun substituieren Bilder möglicherweise – aber in welchem Sinn? – kognitive Komplexität, leiten diese epiphänomenal ab (eine Auffassung, die in der Traumforschung weiter zu verfolgen wäre; vgl. dazu Flanagan 1995). Aber sie haben eine unbestreitbare, genuine logische Funktion. Sequentielles wie synchrones Sehen ist eingespannt in die Frage der propositionalen und nicht-propositionalen Erkenntnis. Es gibt gute Argumente für die Unterscheidung eines epistemischen von einem nicht-epistemischen Sehen. Letzteres hängt an der Auffassung, daß Wahrnehmung im weiten Sinne nicht-propositional begründet ist (vgl. Schildknecht 2002). Es gibt also auch eine logische und eine davon unterschiedene ästhetische Funktion des Sehens und der Bilder.

In dieser Kontur der Lage ergibt sich das offenkundige Desiderat der Erkenntnisfunktion der Bilder in besonderer Weise: Sie fällt, wiewohl sie sich dort auswirkt, nicht mit den pragmatischen oder symboltheoretisch bedeutsamen Kontexten der Bildverwendung zusammen (vgl. Bourdieu 1970). Bild als Modell bei Wittgenstein hat ja nur die Funktion, die Gebrauchsformen sozial, ästhetisch und technisch so zu externalisieren, daß eine Erkenntnistheorie als unnötig erwiesen wird und sich das Mysterium des Erklärens einer intrinsischen Funktion – denkende Prozessierung des Erkennens in Bildern

und als Bilder – gar nicht stellt, weil deren Bedeutung nicht davon abhängt oder betroffen ist. Eben deshalb braucht man für die Erklärung der museologischen Metastruktur universal klassifizierter menschlicher Ausdrucksleistungen im globalen Museum der auf Visuelles hin transformierten humanen Darstellungen keine interne epistemische Erklärung der Funktionsweise der Bilder, ja nicht einmal ihrer Oberflächen als Objekte einer Verzeichnungsarbeit. Aber eben deshalb taucht die Frage der Erkenntniskraft der Bilder in der Kunst und Kunstgeschichte immer wieder prominent, wenn auch zuweilen in anderen Zusammenhängen artikuliert auf: in den Sehprothesen von Alfons Schilling, in den Körperschematisierungen von Maria Lassnig, in Walter Pichlers dann allerdings nicht in die Buchausgabe aufgenommenen Zeichnungen zu Oswald Wieners ‚Bio-Adapter‘ (vgl. Wiener 1969). In der Kunstwissenschaft wäre zu nennen die Beanspruchung einer ikonischen Differenz bei Max Imdahl (1988, 1996) und Gottfried Boehm (1994), welche eine persistierende Irritation sichern soll, eine kognitive Differenz, als welche sich gerade die Erkenntnisfunktion der Bilder auszuformen habe. Diese Differenz sichert visuelle Reflexion im Modus des nicht-erschöpfenden Erklären-Könnens von und gegenüber Kunstwerken. Hier wird eine angeblich spezifische, auf nichts anderes übertragbare Erkenntnisfunktion der Bilder beschworen, um der Kunst den Primat kognitiver Ausdruckskraft im gesamten visuellen Feld zu sichern.

Das ist natürlich letztlich ein pragmatisches Argument, führt aber dazu, daß genau konträr zur visuell schweigsamen Ontologie (vgl. dagegen Pape 1997) diese Kunstgeschichte unentwegt den Bildbegriff beschwört und unablässig epistemische Leistungen von Bildern behauptet, ohne diese aber in der Regel außerhalb der fachspezifisch eingeschliffenen Standards und konventionalisierten Hypothesen definieren zu wollen. Zwar gewöhnt man sich, je näher man an die unmittelbare Gegenwart der bildenden Künste herangeführt wird, an allerlei saloppe Verstöfflichungen und Kommentare über die ästhetische Kraft des Trivialen, Banalen, Gewöhnlichen, ja: Gemeinen und Vulgären (vgl. dazu Reck 1983, 1984); zwar wird man seit der Pop Art auf die intrikate Differenz zwischen sensibler Wahrnehmung und geschmacklich als wertvoll encodiertem Kunst-Sachverhalt – nicht selten in erzieherischem Ton – hingewiesen. Aber über weite Strecken scheint es immer noch eine skandalöse Intervention in die Formprinzipien einer sich als ‚hoch‘ verstehenden Kunstgeschichte zu sein, wenn man darauf besteht, daß noch die intrikatesten künstlerischen Erfahrungen gegenüber einem Piet Mondrian, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Barnett Newman, Robert Morris, Richard Serra oder Donald Judd, sofern man sie ästhetisch betrachtet, auf der Ebene der Differenzierung des trivialsten Alltagsgegenstandes vollkommen gleichwertig mit- und nachvollzogen werden können. Eine Cola-Dose reicht für eine exzessive Darstellung intrikater epistemischer Formverarbeitungsmuster im Hinblick auf die Erkenntnisproblematik des Visuellen perfekt aus. Es wird von dieser, der plebejischen Seite her ja auch nicht behauptet, die Erfahrung sei dieselbe wie die künstlerisch wertvolle, sondern nur, daß sie gleich komplex wie diese sei.

5. Kulturelle Oppositionen, streitbare Ausschlüsse, strategische Resistenzen: Kunstgeschichte und plebejische Bilderaneignung

Umgekehrt müßte aber die Kunst- und gerade nicht die plebejische Gebrauchsgeschichte (vgl. hierzu Bourdieu 1982; Thompson 1980; Thuillier 1985) bezüglich einer Selektion von unwerten versus wertvollen Encodierungen von visuellen Reizen in Objekten begründen und beweisen, weshalb die künstlerische als ästhetische Erfahrung per se ontologisch reichhaltiger sein soll als die plebejische und gewöhnliche, was, wie bei jeder Ontologie, schnell in Teufels Küche führt.

Nicht zuletzt ist daran zu erinnern, daß viele Gebrauchsformen der Bilder nicht der ikonographischen Subtilität einer fixierenden, identifizierenden Bilderwartung im ‚white cube‘ entsprechen können, sondern auf Verschleifungen und drastische Steigerungen, Verletzungen und propagandistische Invektiven ausgerichtet sind, die so überaus deutlich ausfallen wollen, daß dafür im Reich der künstlerischen Bilder keine angemessene Vorstellung, kein Maß, keine Ordnung entwickelt werden kann, trotz Goya und anderen großartigen Bilderfindungen und visuellen Thematisierungen. Das spricht keineswegs gegen die Kunst und auch nicht dagegen, die kunstgeschichtlich relevanten Bildformalisierungen als angemessene, typenbildende Aufarbeitungen oder gar regulatives Organon solcher Probleme zu entwerfen. Aber es muß auch eingestanden werden, daß sie nicht einmal im Ansatz die derzeitigen Exzesse der plebejischen Bilder- und Medienmanipulationskriege berühren. Es handelt sich hier um unvergleichlich schmutzigere Formen eines sozialpolitischen Bildergebrauchs, der einer ästhetischen Kontrolle seitens des skizzierten, ikonologisch gesteigerten Meta-Museums, mindestens derzeit, nicht erfolgreich ausgesetzt werden kann. Dieser Bildgebrauch in der Gesellschaft prägt illegitime Verwendungsweisen (vgl. methodisch am vergleichsweise noch harmlosen Beispiel der Photographie: Bourdieu 1981), eine schmutzige Politik, artikuliert Bildkriege als unbegrenzte Medienpropaganda-Feldzüge, für die keine Form eines ästhetischen, ikonologisch formalisierten, durch die visuellen Formen aufklärerisch reaktivierten Mitleid(en)s mehr erreicht werden kann (dies ganz im Unterschied zur Auffassung der späten Susan Sontag; vgl. Sontag 2003). Aber das ist, wie gesagt, eine kontrovers diskutierte und derzeit nicht abschließend zu klärende These.

6. Kurzes Zwischenspiel: Ein Meta-Comic-Strip als bildtheoretische Formalisierung des Mediums der Bilder und der Kunst

Es gibt erst wenige Beispiele von aus dem plebejischen Gebrauch bewegter, stärker körperlich als kognitiv-reflexiv wirkender, massenmedial motivierter und technologisch avancierter Imaginationen herrührenden Bildformalisie-

rungen, die auf der Meta-Ebene der generativen Bildformen dem ausgezeichneten museologischen Leistungsbereich einer kunstgeschichtlich beherrschten Bildwissenschaft zugehören könnten, ohne ihre plebejische Gebrauchsform zu verschweigen oder zu verleugnen. Neben dem dafür besonders leistungsfähigen Genre des Films – mit jüngeren Beispielen von Lynch, Tarantino und insbesondere Aki Kaurismäki – ist Scott McClouds Comic über die Bilderzeugungsmöglichkeiten des Comics (vgl. McCloud 1994, sodann 2001 und 2004) ein solches seltenes Beispiel, an dem nicht alleine die bildtheoretisch wirksamen Inszenierungsregeln der Bilder ablesbar werden, sondern der in Gestalt eines gezeichneten Comic-Strips, dessen Inhalt die Darstellungsaufgaben und -leistungen des Comic-Strips selbst sind, alle wesentlichen, auch jenseits der pragmatischen Bestimmungen der Sparten von Kunst und kommerziellem Massenmedium gültigen Bildformalisierungskategorien bearbeitet.

In McClouds Meta-Comic ‚Comics richtig lesen. Wie Vorstellungskraft und Technologie eine Kunstform revolutionieren‘ läßt sich das gesamte, in der Geschichte der bildenden Künste wie auch der Kunstgeschichte erarbeitete Bildformwissen als Assimilationsleistung der Massenzeichenware ‚Comic‘ darstellen, so daß sich von hier aus eine Kontinuität zu den Bildformen der Kunst ergibt, obwohl natürlich die medial intendierte und inszenierte Rhetorik auch des neu geschaffenen Werks eine andere ist. Man kann diesen Meta-Comic auf der Objektebene lesen und tut dies dann beispielsweise als massenkulturell emphatisierter Comicfan. Oder man liest ihn auf der Meta-Ebene, als Korrekturbeispiel zu und neben Kandinsky, Klee, Kleint, Lissitzky und Moholy-Nagy und akkomodiert mit Hilfe beider Seiten die Kunstgeschichte als Bildformwissenschaft nicht nur bezüglich der rhetorischen Figuren und dramaturgischen Tricks, sondern auch der synthetischen Bildformen, in deren Licht Kunstgeschichte und plebejischer Mediengenuß eine für einmal nicht unheilige Allianz einzugehen vermögen.

7. Substitutionen, Instrumentalisierungen zwischen Kunstgeschichte, Ästhetik und Philosophie – Fortsetzung

Es wird jedoch im allgemeinen an der dargelegten Opposition zwischen Kunst- und plebejischer Gebrauchsgeschichte der Bilder eine im Hintergrund wirkende fatale Unterstellung einsehbar, die als umgedrehtes Komplement zur philosophischen Unterwerfung der Kunst unter ihren Systemgedanken und Herrschaftsanspruch funktioniert. Die Philosophie im, aber auch seit dem 18. Jahrhundert hat eine kognitive Instrumentalisierung des Ästhetischen durchgesetzt, eine auf Belehrung und Bedeutung verpflichtete bildende Kunst in Gestalt von mittels Malerei vermittelten Bildern, die angeblich voller wertvoller Signifikate stecken. Umgekehrt, aber symmetrisch dazu generalisiert die kennzeichnenderweise erst nach dem Zerfall des Hegelschen Systems

akademisch nobilitierte Kunstgeschichte die kognitive Ästhetik ausgerechnet an der Exemplarik des unvergleichlichen, des sich hermetisch immer wieder entziehenden ‚großen‘ Kunstwerks und nimmt damit eine dauerhaft schwerwiegende Paradoxie in Kauf. Es handelt sich dabei um die Behauptung einer paradox unvergleichlichen Kunst, die auf der Meta-Ebene des angeblich einzigartigen künstlerischen Bildes dem Paradox einer singulären Allgemeinheit ikonisch differentieller Bilderfahrung nur dadurch entgehen oder dieses bewältigen könne, daß sie es auf Dauer stelle. So substituiert sich das Singuläre dem Allgemeinen der Bilder und die Kunst der Ästhetik generell. Daß solche Kunstgeschichte das nicht mit den üblichen grobschlächtigen Kulturkampfrhetoriken tun will, ist leicht verständlich, würde sie sich dann doch umgehend als anmaßend entlarven. Also strebt sie, was aber genauso unredlich bleibt, das gleiche Ziel mit ‚feineren‘ Mitteln an, indem sie den künstlerischen Eigenwert der egozentrischen Exklusivität der Kunstwerke als Abwertung einer nicht bildfähigen Ästhetik des Trivialen diffamiert. Hier hätte die Philosophie, wenn auch gewiß nicht die sprachanalytische, eine Korrekturaufgabe und auch eine veritable Chance, ihre eigene an-ästhetische Verdrängungsgeschichte aufzuarbeiten.

Diese Kunstgeschichte als eine ästhetische Verwerfungsfigur resultiert in einer schlicht ausweichenden Vermeidung der epistemologischen Bilderfrage. Es genügt ihr der von ihr aufwendig gepflegte Gestus des Zeigens, welcher die Hoffnung beteuert, es erweise sich an der Resonanz nachklingender ‚großer‘, ‚wahrer‘, ‚eigentlicher‘ Kunst die Kraft dieser Epistemik, die sich aus sich heraus kläre und nur aus sich heraus erklärt werden könne, weil andernfalls die ikonische Differenz ja einfach nominalistisch aufgelöst und das Bild ohnmächtig würde.

Man kann gewiß nicht bestreiten, daß man Kunstwerke als solche, eine ikonische Differenz inkorporierende Bilder wahrnehmen kann. Aber dann muß man ehrlicherweise zugestehen, daß eben solches einen schlichten adaptiven Umgang mit kontextuellen Erwartungen an, Einübungen in Kunst sowie eine trainierte Akzeptanz gegenüber einem Korpus entsprechender Methoden und Theoreme voraussetzt, welche als sozial bewertete Praxis kulturell ausgeformt und geprägt sind. Diese Praxis bleibt mit großer Signifikanz zu bestimmten Zeiten mit bestimmten visuellen Erfahrungen verbunden. Es gibt gewiß unterschiedlich taugliche und zuweilen gar quasi-evidente Bildformen, die ihrerseits eine solche ikonische Differenz innervieren und reaktivieren – Barnett Newman und Mark Rothko zum Beispiel, aber auch schon Ferdinand Hodler und vieles in der nach-impressionistischen, absichtsvoll symbolistischen Kunst bis Anselm Kiefer. Dann wäre das Argument aber nicht eines, das der Epistemologie der Bilder entspringt.

8. Erkenntnis von Bildern mittels ihrer Kraft zu einem ‚numinosen‘ Entzug?

Die Erkenntnis einer mittels ikonischer Differenz erwirkten Epistemologie der Bilder illustriert gerade nicht die primäre Erkenntnisfunktion der Bilder, sondern setzt sie, umgekehrt, als Medium einer transformationellen Rezeption der Auffassung ein, Kunstwerke als solche ‚großen Bilder‘ hätten eben eine Persistenz ikonischer Differenz im Sinne einer anhaltenden Evokation hochgespannter Aufmerksamkeitsleistungen zu ermöglichen. Daß aber auch die Rede von solch ‚großem Bild‘ eine durch und durch relative, nämlich kulturspezifische ist, kann man den subtil vergleichenden Überlegungen von François Jullien (vgl. Jullien 2005) mit allem nötigen Nachdruck entnehmen.

Bilder der Kunst sind zu verstehen nicht nur als Gebrauchsformen (dynamische Wirkenergien) und als Motive (Darstellungskonzentrate), sondern auch als je umfassend synthetisierende Formen: Ein Bild ist in dieser Weise, das haben gerade die künstlerische Praktik und ihre Kunstgeschichte gezeigt, immer eine synthetische Form. Es gibt keine Einzelheiten, die als Bildfunktion syntaktisch oder epistemisch isoliert werden können; wahrscheinlich deshalb gibt es bisher keine weiterführenden Ideen zu einem dem akustischen vergleichbaren visuellen Sampling (vgl. Reck 1995). Wie also kann man Kunstgeschichte auf eine wirklich prinzipiell befragende Epistemologie von Bildern beziehen? Hier helfen gerade Künstler mit der Entwicklung bildanalytischer und visuell-epistemischer Arbeiten, die erahnen lassen, daß die Frage einer universalen Klassifikation der epistemischen, logisch wie ästhetisch begründeten visuellen Leistungskraft von Bildern keine akademische Disziplin der Wissenschaft ist.

Die kunstgeschichtliche Perspektive einer Analyse des Primats der Formen – bei Heinrich Wölfflin bis zur Auffassung weiterentwickelt, die Künstlerpersönlichkeit verkörpere gegenüber der Präzision der Formen keine eigenständige oder weiterführende Erkenntnisquelle (vgl. Wölfflin 1976, 1986) – ist von Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts – ob bewußt oder nicht, jedenfalls in signifikanter Weise – ‚aufgegriffen‘ und radikalisiert worden: Kandinskys Auffassung der Synästhetik und einer Weltsprache ‚Kunst‘ im Sinne nicht nur einer globalen Syntax von Formausdrucksmöglichkeiten (also bildnerische Transformationsgrammatik, strukturelle Semantik oder visuelle Glossematik: vgl. Chomsky 1969 und 1970; Greimas 1966 und 1970; Hjelmslev 1968 und 1974) gehört ebenso dazu wie die experimentelle Bildsprachlichkeit bei Malewitsch, Lissitzky und anderen Konstruktivisten. Gewiß: Das Ziel dieser Bemühungen ist eine künstlerische poetische Syntax, keine formaltheoretische Klassifikation. Aber dennoch geht es um eine Metasprache ‚Kunst‘ als der einzigen Möglichkeit, wesentlicher Bedingung der Generierung des poetischen Musters. Dazu gibt es viele Verzweigungen und Varianten, die aber alle einen universal-poietologischen, epistemischen, ja zuweilen gar, wie bei Paul Klee, metaphysisch-kosmologischen Anspruch haben.

Diese Ansprüche an eine universale Ordnung der visuellen Dynamiken und Formen – von ‚Vision in motion‘ von László Moholy-Nagy (vgl. Moholy-Nagy 1947 und 1925), diversen, bewundernswert ausgreifenden Bemühungen von Gyorgy Kepes‘ ‚Neue Sprache des Sehens‘ (vgl. Kepes 1970) und den von ihm in sechs Bänden herausgegebenen epistemischen und strukturalistischen Untersuchungen zum poetischen Formanspruch, zu den Ordnungsentwürfen und Modellierungen der bildenden Künste im Hinblick auf eine Meta-Theorie des ‚sehens+wertens‘ in einem informationstheoretisch strukturierten Zeitalter (vgl. Kepes 1967 ff.), bis hin zu Boris Kleints ‚Der sehende Mensch‘ (Kleint 1980), aber auch zur synthetisch-klassifikatorischen Universalsprachlichkeit einer typokratischen Landkarte versammelter Menschheitszeichen durch Adrian Frutiger und seine vorgängigen Studien zu den ‚Zeichen des Menschen‘ (vgl. Frutiger 1978, 1991, 2005) –; sie alle prägen den universalen Formanspruch der Bilder der Künste als epistemische Poietiken, künstlerische Praktiken aus in der Überzeugung, daß theoretischer Gewinn nur auf diesem Weg zu erringen sei für eine perspektivische Skizze der Frage nach der Erkenntniskraft der Bilder. Man täte aus kunstgeschichtlicher Sicht gut daran, die Frage nach der Form der Bilder nicht notorisch auf die Reproduktion der Aufnahme und Beschreibung exemplarisch herausragender Kunst zu stützen, sondern mehr auf diese systematischen Poietiken der Bildgenerierung zu achten, die man natürlich unschwer in den algorithmisch gestützten Bilderzeugungstechniken nachwirken sieht (vgl. Heubach 1995; Marr 1982).

9. Bilderzeugung als ‚strukturelle Thematisierung der Welt‘

Solche Bilderzeugungstechniken zeichnen sich aus durch eine strukturelle Thematisierung, die in bildtheoretischer Hinsicht und in Annäherung an das Problem eines visuellen Sampling besonders deutlich Abraham A. Moles exponiert hat: „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 naheliegendste 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 dann 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 Informationsverarbeitungsfähigkeit. 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.“ (Moles 1990, S. III–II3)

Was Abraham Moles hier in großer – und, wie gesagt, seltener – Nähe zum Sachproblem und -thema eines visuellen Sampling entwickelt, betrifft eine tiefer greifende Perspektive: die Auffassung, daß ein synthetisch Drittes und Verbindendes hinter der Differenzierung von Bild und Schrift existiert, das man als allgemeine Diagrammatik ansprechen kann. Wobei ‚Diagramme‘ hier in allgemeinem Sinne die figurative Organisation von visuell Erkennbarem meint, ohne daß das Diagrammatische auf die Entwicklung einer Visualisierung bezüglich einer Matrix (definierte x, y, z ...-Achsen) beschränkt würde. In der strukturellen Thematisierung von Erfahrung und bildhafter Organisation von Wissen ist es deshalb sinnvoll, sich mit einigen Grundzügen einer allgemeinen Diagrammatik vertraut zu machen. Die Verbindung der Kognitionsfrage der Bilder mit dem Diagrammatischen, das, wie deutlich geworden, gewöhnlich stark eingeschränkt als eine Organisationsform von konventionalisierter Notation angesehen wird, ist noch wenig versucht worden. Die nachfolgende Skizze ist deshalb vorläufig und noch tastend, verweist nicht auf theoretisch bekräftigte Erkenntnisse, sondern auf in Entwicklung Befindliches.

10. Diagrammatik – eine knappe Kontur

Diagramme können analog oder digital oder gemischt, graphisch, visuell oder in irgendeiner Notationschrift ausgestaltet sein (vgl. Goodman 1995, S. 163). Aussehen wie Diskretheit und Registerzugehörigkeit der Zeichen, die für eine

Notation verwendet werden, sind sekundär. Diagrammatische Bilder sind Bilder und Zeichen, Inskriptionen und Notationen von Sachverhalten. D. h. sie können in zunächst beliebig vielen anderen Notationen oder ‚Sprachen‘ wiedergegeben werden. Diagramme werden von spezifisch Kundigen automatisiert angeeignet in einer typischen Mischung von ‚Sehen‘ und ‚Lesen‘, oder wenn man will: von analogen und digitalen, vorgeblich auf Ähnlichkeit einerseits, sowie dem Vernehmen nach auf konventioneller Abstraktion andererseits beruhenden Zeichenprozessen. Entscheidend in verfahrenstechnischer Hinsicht ist nur, „daß es bei dem ausschlaggebenden Unterschied zwischen dem Digitalen oder Notationalen und dem Nicht-Notationalen einschließlich des Analogen nicht auf eine vage Vorstellung von Analogie oder Ähnlichkeit ankommt, sondern auf die begründeten technischen Erfordernisse für eine notationale Sprache.“ (Goodman 1995, S. 164) Generell sind alle Modelle, die auf die Veranschaulichung von Darlegungen (Erkanntem, Erarbeitetem, Gewußtem) angelegt sind, als Diagramme darstellbar.

Für die Frage des Bildhaften geht es nicht um Repräsentation, Denotation oder irgendeine feststehende Form der Symbolisierung. Es geht um die Bedeutung, die ein Vorgang der Bezeichnung für das gesamte System hat, in dem es stattfindet (vgl. auch Reck 1997). Die Diagramme zeichnen sich darüber hinaus in spezifischer Weise durch eine syntaktische Diskretheit aus. Der wesentliche Unterschied liegt nicht im Objekt des Symbolisierten, wie Repräsentation ‚von‘ etwas und dergleichen unterstellen, sondern im Symbolisierungsvorgang selbst, seiner Art und Weise. Goodman illustriert plastisch und erläutert dann subtil: „Vergleichen wir den Ausschnitt eines Elektrokardiogramms mit einer Zeichnung des Fudschijama von Hokusai. Die schwarzen Schlangenlinien auf weißem Hintergrund können in beiden Fällen exakt dieselben sein. Und doch ist das eine ein Diagramm und das andere ein Bild. Worin liegt der Unterschied? Offenkundig in irgendeinem Merkmal der verschiedenen Schemata, in denen die beiden Marken als Symbole fungieren. Da aber beide Schemata dicht (und vermutlich disjunkt) sind, in welchem Merkmal? Die Antwort liegt nicht in dem, was symbolisiert wird; Berge können in Diagrammen und Herzschläge bildlich dargestellt werden. Der Unterschied ist syntaktisch: Die konstitutiven Aspekte des diagrammatischen Charakters sind, verglichen mit dem pikturalen, ausdrücklich und eng begrenzt. Die einzig relevanten Merkmale des Diagramms sind die Ordinate und die Abszisse von jedem der Punkte, durch die die Mitte der Linie hindurchgeht.“ (Goodman 1995, S. 212)

Wesentlich ist, was für das Verhältnis von Text und Bild, Wort- und Bildsprache aus der Sicht Goodmans und damit auch für die wesentlichen Funktionen von Kunst und Ästhetik folgt. „Dies alles läuft auf offene Häresie hinaus. Beschreibungen unterscheiden sich nicht dadurch von Abbildungen, daß sie willkürlich sind, sondern dadurch, daß sie eher zu artikulierten als zu dichten Schemata gehören; und Wörter sind nur dann konventioneller als Bilder, wenn Konventionalität mit Hilfe von Differenzierung und nicht so sehr mit Hilfe von Artifizialität konstruiert wird. Hier ist nichts von der Binnenstruk-

tur eines Symbols abhängig; denn was in einigen Systemen beschreibt, kann in anderen abbilden. Ähnlichkeit verschwindet als Kriterium für Repräsentation und strukturelle Gleichartigkeit als Erfordernis für notationale oder irgendwelche anderen Sprachen. Der oft betonte Unterschied zwischen ikonischen und anderen Zeichen erweist sich als transitorisch und trivial; so zeugt die Häresie den Ikonoklasmus.“ (Goodman 1995, S. 213 f.)

In weiterer Verfolgung gewisser Beziehungen zwischen Notationssystemen, Meßgeräten und Bildern erweist sich das Sagen bezüglich der Bilder als eine Exemplifizierung durch eben dieselben (zum Begriff der Exemplifizierung vgl. Goodman 1995, z. B. S. 59–63, 65, 94). Signifikant ist aber immer nur die Verwendung von Bezeichnungselementen „aus einer syntaktisch unbegrenzten und semantisch dichten Sprache“ (Goodman 1995, S. 217) Man kann generalisieren: Bilder oder diskursive Sprachen werden zu Notationensystemen verdichtet im Hinblick auf Anzeige-, Meß- und Darstellungsvorgänge (ob direkt oder invertiert). Ein piktoraler Ausdruck darin ist nur „ein besonderes System metaphorischer Exemplifikation“ (Goodman 1995, S. 218). Auf Wort- oder Bildsprachlichkeit kommt es hier nicht an. Dennoch ergeben sich aus der Symboltheorie Goodmans mindestens nützliche Hinweise auf eine Kognitionstheorie der Bilder.

11. Piaget, Transformationen

Bilder funktionieren als piktorale Symbole. Das ist, wie Goodman zeigte, eine der Bedingungen ihrer Repräsentation (vgl. Goodman 1995, S. 49). Was Repräsentation von Beschreibung unterscheidet, ist eine spezifische, ästhetisch im übrigen noch weiter zu erörternde Funktion. Diese hängt ab von der Einsicht in die durch Eigenschaften gebildeten Attribute, durch welche Aspekte von Zeichenbezügen systematisiert und verallgemeinert werden. Die denotative Funktion der Abbildung, das Denotieren und Abbilden generell, sind nämlich keine Leistung der Bilder, sondern eine der Eigenschaften, welche bestimmte Prädikate besitzen oder aufweisen. Solche Prädikate erweisen sich im positiven Fall als den Bildern angemessen – entweder kraft ihrer Bezeichnung, also von ‚Natur der Sprache‘ aus, oder eben, weil sie entsprechend als geeignet qualifiziert werden (vgl. Goodman 1995, S. 63 ff.).

Im Unterschied zur symboltheoretischen Grundierung der bildenden Kunst, die als Sphäre der Erzeugung von Bilder generell, also Sphäre der Abbildung von etwas begriffen erscheint, wird das Medium der Bilder in mannigfaltiger Hinsicht oft als eine Sphäre ‚reiner‘ oder ‚bloßer‘ Repräsentationen, d. h. Evidenz ohne jegliche linguistische Sortierung von kennzeichnenden oder ‚etikettierenden Prädikaten‘ herausgestellt. Gängige Ausdrucksweise und Fragestellung in Kunstgeschichte und ikonologisch erweiterten Bildwissenschaften entsprechen diesem Befund und der beschriebenen Auffassung. Sie

konzentrieren sich auf das, was die Bilder darstellen oder ausdrücken. Aber wie kommt es dazu? Wie ist das möglich? Wie werden Schemata entwickelt, kognitive Fähigkeiten von und über Bilder erworben? Darüber gibt die genetische Epistemologie Jean Piagets in großartiger, ausgreifender und genauer Weise Auskunft.

Die epistemologischen, im weitesten Sinne biologisch motivierten, strukturalistisch verfahrenen Forschungen Jean Piagets (vgl. Piaget 1972 und 1973) stellen in ihrem Reichtum gerade im deutschsprachigen Raum einen noch zu hebenden Schatz dar. Man kennt zum Beispiel nicht die unübersetzt gebliebenen, umfassenden Werke zur Logik, kognitiven Genealogie und Epistemik des wissenschaftlichen Erkennens – darunter des visuellen Apparates und der bildlichen Kognition – sowie zur allgemeinen wie zur besonderen Psychologie (der Kognition wie des Verhaltens), die Piaget für die hochrenommierte Reihe der wissenschaftlichen ‚Encyclopédie de la Pléiade‘ herausgegeben hat (vgl. Piaget 1968 und 1986).

In Piagets und Bärbel Inhelders unbefriedigend ins Deutsche übertragenen zusammenfassenden Bericht, der auf der Basis ausgreifender, empirisch überprüfbarer Untersuchungen zum Thema ‚L'image mentale chez l'enfant‘ vorgelegt worden ist, befassen sich die im Team arbeitenden Forscher und Autoren mit der Frage des Verhältnisses von imaginativen und kognitiven Prozessen. Es kann hier nicht der Ort sein einer angemessenen Darstellung. Ich kann hier nur einen Aspekt herausgreifen: das Verhältnis von präoperationaler und operationaler Schematisierung in Hinblick auf die Verstehensleistungen, die für den Erwerb der visuellen Fähigkeiten maßgebend sind. Anders gesagt: das Verhältnis von visuellen und kognitiven Operationen.

Das in der Übertragung ins Deutsche an die Stelle des mentalen ein ‚inneres Bild‘ tretende Vorstellungsbild wird in Hinblick auf die statischen, kinetischen und Transformationsbilder einerseits, auf die Frage der Produktion, Reproduktion, Memorisierung und Antizipation andererseits bezogen. Das Fazit läuft auf die Beantwortung der Frage hinaus, ob das visuelle Vermögen, also die Fähigkeit eines evaluierenden, verbalisierten Bildersehens oder -erkennens, den kognitiven Operationen förderlich ist, ihnen vorgreift, oder ihnen zu- und nachzuordnen ist. Die generelle Antwort ist: Die Bildleistungen auf der präoperationalen Ebene sind durchgängig von Antizipationsleistungen geprägt. Deren Präzision hängt von der Transformation dieser Ebene in die operationalen kognitiven Schemata ab, was signifikant innerhalb der Entwicklung von 8- bis etwa 13-Jährigen sich vollzieht. Die spezifischen Fähigkeiten der mental-ikonischen Vorstellung haben in dieser Entwicklung eine strukturierende kognitive Funktion, die systematisch in einer transkulturell geltenden Genealogie dargestellt werden kann: Die Phasen folgen immer derselben Logik, deren Momente in verschiedenen Kulturen dieselben bleiben und einer epistemologisch gleich bleibenden Stufenfolge gehorchen. Entscheidend ist aber, daß es sich keineswegs um das Nachzeichnen im Sinne eines genetischen Algorithmus handelt, sondern um einen differenzierten Strukturie-

rungsprozeß, der mittels der operativen Schematisierung der späteren Phasen die intrinsische Logik der präoperationalen, also insgesamt: der ikonischen und symbolischen Funktionen nach einer entwickelten Logik signifikant umbaut. Der Prozeß aktualisiert also ‚nach hinten‘ seine Logik, macht diese aber zugleich in prospektiver Weise geltend. Einmal umgebaut, kann auf die ehemalige oder ‚authentische‘ Version des Früheren nicht mehr zurückgegriffen werden. Sie hat sich verändert oder ist ‚entstellt‘, jedenfalls in Form und Materie einer entwickelteren Stufe assimiliert worden, wodurch ihre interne Struktur und Gestalt akkommodiert, also qualitativ verändert worden sind. Die daraus resultierende Balance oder, wie Piaget sagt, ‚Äquilibrierung‘ ist eine Gestalt eigener Art und Komplexität – und nicht reversibel.

Diese retrograde Transformation ist also immer eine Leistung solcher ‚dialektischer‘ Schematisierungen. Sie treten nicht an die Stelle früherer unvollkommenerer Schemata, sondern nehmen diese in sich auf und formen sie nach den Maßstäben und Bedingungen ihrer Entwicklungslogik um. Deshalb ist jedes Bild nicht Reproduktion, drückt nichts aus oder stellt auch nichts dar, sondern ist in sich eine Transformationsleistung dessen, was als Darstellung oder Abbildung beansprucht wird. Die Abgrenzung zwischen dem reproduktorischem und dem antizipatorischen Bild der Bewegung bleibt dagegen durchwegs willkürlich, sie ist nicht konstitutiv (vgl. Piaget/Inhelder 1978, z. B. S. 85). Verblüffend ist dabei, daß selbst für die einfachsten, in der Vorstellung zu vollziehenden Verschiebungen einer begrenzten Strecke nicht eine mimetische, sondern eine antizipatorische Fähigkeit entscheidend ist: Es wird hierbei keine physische Bewegung reproduktiv abgetastet, sondern die Fähigkeit zur vermeintlichen Reproduktion einer Längenkonstanz erweist sich als abhängig von einer ‚geistigen Vorschau‘ auf das baldige, ja: umgehende Abgeschlossen-Haben einer entsprechenden Transformation. Gültig ist, was in nächster Zukunft sich als das erwiesen haben wird, was man in der Bewegung auf dieses etwas hin eben jetzt antizipatorisch vollzieht.

Vorbilder und Antizipationspläne sind auch dort entscheidend, wo vermeintlich nur nachgeahmt wird. Entsprechend beschreibt Piaget Nachahmung als eine innerlich aktualisierte oder reaktualisierte Handlung, deren Bezug das Objekt mit dem teilt, was als vollzogene Nachahmung identifiziert werden kann (vgl. Piaget/Inhelder 1978, S. 79). Bildhafte Repräsentation stützt sich nicht auf Resultate einer Transformation, die primär ‚denkerisch‘ bewältigt werden kann, wohl aber auf den imaginativen Vollzug von Aktivitäten, also auf prozessuale Aspekte oder Formen, auf Handlungen eher als auf Vorstellungen (vgl. Piaget/Inhelder 1978, S. 235).

Wesentliche Schlußfolgerung ist, „daß der einzige natürliche Trennungstrich zwischen den Kategorien der Bilder der ist, der die statischen Bilder, die sich von der präoperatorischen Ebene an bilden, von den antizipatorischen Bildern scheidet, die mit den Operationen auftreten und die kinetischen Bilder ebenso wie die Transformationsbilder umfassen.“ (Piaget/Inhelder 1978, S. 341) Die genuine Ontologie der Bilder, als eine genetisch-epistemologische

Fragestellung gefaßt, erweist sich demnach als abhängig von der Beantwortung der Frage, ob die innere Entwicklung des Bildes von der Mitwirkung von parallelen Operationen des kognitiven Apparates abhängt oder von einer Mitwirkung der Operationen an den Bildern auch dann, wenn diese dem Bild widersprechen, bzw. ob es sich um eine „reziproke Anpassung (*ajustement*) zwischen den Operationen und der bildhaften Repräsentation“ (Piaget/Inhelder 1978, S. 419) handelt.

Die Autonomie der Bilder entwickelt sich in Gradationen parallel zum sich realisierenden epistemischen Entwicklungsprozeß, der nicht von den Operationen als solchen bestimmt ist, sondern von deren Komplexitätsgrad oder der konzeptuellen, also einer entfalteten Logik. Jedenfalls erweisen sich Bilder auch dann nicht als Verlängerung einer Wahrnehmung, wenn sie auf scheinbar imitativem Weg gefunden werden. Das Bild ist eine aktiv interiorisierte Nachahmung, keine Mimesis, die Wahrnehmungen ‚nach innen‘ verlängert (vgl. Piaget/Inhelder 1978, z. B. S. 29). Bild und Begriff erweisen sich als partiell verwandt, als dynamische Faktoren in einem flexiblen Dispositiv (vgl. Piaget/Inhelder 1978, S. 81). Die symbolische Natur des Bildes bewährt sich auf einer Zwischenebene: Es ist die symbolische Individualisierung der Semiosen, welche die konstanten operativen Funktionen mit einer individuellen Erfahrungswelt verbindet.

Daß Bilder vom Wissen abhängen, heißt nicht, daß sie in einfacher Weise reproduziert werden können. Ihre Präsenz ist stets eine Transformation. Eben deshalb stellen Bilder nichts dar und drücken nichts aus: Sie sind jederzeit generative Leistungen (vgl. auch Heubach 1995 und 1997). Zugespitzt und für den Fall, daß solcher Sprachgebrauch auf ein geneigtes Leseinteresse stößt: Das Kreative und Autonome an den Bildern ist das, was eine generelle kognitive Operation bewahrheitet. Diese kommt aber nur zustande durch eine Evokation der Aktualisierungen, die motivational oder symbolisch nicht verallgemeinert werden können, sondern in denen sich vielmehr individuelle Differenzen geltend machen (vgl. Piaget/Inhelder 1978, S. 497 ff.).

Die epistemische Betrachtung der Bilderfrage plädiert nicht für einen wissenschaftlichen Ikonoklasmus, sondern für die interne kognitive Differenzierung der Bilder, seien sie kulturell codierte oder künstlerische, äußerlich aktualisierbare (Bildträger) oder innere (Vorstellungen, mentale Bilder). „Man muß also, wenn man das Wahrgenommene durch das Denken evozieren will, das System der verbalen Zeichen durch ein System von bildhaften Symbolen verdoppeln, da man ohne semiotische Werkzeuge nicht denken kann; das Bild ist ein Symbol, weil es das notwendige semiotische Instrument darstellt, um das Wahrgenommene zu evozieren und zu denken.“ (Piaget/Inhelder 1978, S. 498)

Die durchgängig intrinsisch nachweisbare Transformationsleistung des Bildes – also das, was ‚Bild‘ immer als Transformationsmedium, nicht als Darstellung oder Repräsentation erweist (bzw., in der Terminologie Goodmans, als eine Beschreibung oder allgemeine symbolische Notation) – zeigt, daß das

Bild als eine „figurale Evokation von Objekten“ (Piaget/Inhelder 1978, S. 504) immer sinnlich wie operational zugleich ist, weil diese Objekte in eine sinnliche Erscheinungsweise und gleichzeitig in eine mehr oder weniger schematisierte Form ‚übersetzt‘ werden. Das mag in etwa dem entsprechen, was Gibson (1982, S. 313) die Darstellung der erlernten Invarianten nennt, welche Kinder, zeichnend, an den Objekten zur Darstellung bringen, die sie gemäß dieser ihnen bekannt gewordenen Eigenschaften zu sehen gelernt haben, was sie eben jetzt auch aktualiter zu leisten vermögen. Die interiorisierte Wiedergabe vorgestellter Objekte als Bilder wechselt ab mit dem Erkennen des Objektes durch Einwirkung auf dieses: Transformation zum Zwecke der Entdeckung der Eigenschaften ist der normale, prägende Vorgang, der nicht mit einem ‚Wahrnehmen‘ im Sinne einer bloß ins Innere verlängerten sensualistischen Wirkung umschrieben werden kann (vgl. Piaget/Inhelder, 1978, S. 507).

Beide Weisen der Organisation von mentalem Bild wie kognitiver Schematisierung, also Assimilierung und Transformation, sind miteinander verbunden und ergänzen sich: „Die einwirkenden Handlungen koordinieren sich nach operatorischen Strukturen, die sich zunächst nur in Abhängigkeit von der Handhabung der Objekte bilden; und die Gesetze des Objekts werden nur durch die Zwischenstufe dieser operatorischen Strukturen entdeckt“. (Piaget/Inhelder, 1978, S. 507) Kognitive Visualisierung und imaginative Operationalisierung beziehen sich nicht auf ein Vorstellungsbild, das bloß eingebettet ist in operationale Strukturen, sondern thematisieren und modellieren den Strukturprozeß selbst, den Strukturalismus der technischen Operationen. Eben das zeichnet epistemisch die Bilder aus, die als Darstellung diagrammatischer Formen und Gestalten die kognitive Technologie des Vorstellungsapparates zusammen mit der Entfaltung sowohl der strukturellen wie der sukzessiven Bilder zur Erscheinung bringen.

Die operativen Funktionen strukturieren den figurativen Aspekt der Erkenntnis. Dies ist die eine Seite. Auf der anderen Seite bringen die Bilder die Struktur der operativen Prozesse zum Ausdruck. Beides vereint die Transformationsleistung. Das antizipatorische Bild bildet sich mit Hilfe der Operationen. Jede Wiederherstellung der Bewegungsbilder dagegen ist in allen Phasen und auf allen Entwicklungsstufen vom jeweils akut eingreifenden antizipatorischen Bild abhängig. Man sieht, was man weiß oder womit man in irgendeiner Weise vertraut ist. „Es scheint also, daß ein operatorischer Rahmen logisch-mathematischer Natur notwendig ist, nicht nur für die begriffliche Interpretation des perzeptiv Gegebenen, was selbstverständlich ist, sondern auch für seine Evokation durch das Bild, was viel überraschender ist.“ (Piaget/Inhelder, 1978, S. 509).

Bild ist nicht Darstellung, sondern entspricht einem Modell von Sachverhalten, deren Anschaulichkeit im Falle mathematischer Wirklichkeit angemessen beschrieben werden kann. Bild und exaktes Modell sind nicht Gegensätze. Die von Wittgenstein – wie Janik/Toulmin gezeigt haben: auf dem Hintergrund von Hertz, Mach und Boltzmann (vgl. Janik/Toulmin 1998, S. 169 ff.)

– pointiert herausgestellte Auffassung von der Akkuratheit der Sachverhalte im Bild des Denkens entspricht einem solchen Modellbegriff. Es geht nicht um die angebliche Divergenz von Bild und ‚präzisem‘ Modell, sondern um die Zweckmäßigkeit von Prädikaten, welche durch Bezugnahmen auf einen Gegenstand artikuliert werden können und die sich als ‚Dichte‘ der Beschreibung darstellen und diesbezüglich sogar messen lassen. Der Modellstatus von ‚Bild‘ zeigt: Bild ist nicht Repräsentation, sondern Modellierung der Grenzen einer begründet artikulierbaren Erfahrung der Wirklichkeit. Wenn Wittgenstein herausstreicht, daß ein Bild die Wirklichkeit ‚abbilde‘, indem es eine Möglichkeit des Bestehens oder Nichtbestehens von Sachverhalten darstelle, so verlegt Piaget diesen hier verkürzt ‚Darstellung‘ genannten Vorgang in die dynamische Ausbildung von Schematisierungen, durch welche sich kognitive Strukturen als Ausbildung eines dem Wirklichen angemessenen Modells, also mittels Äquilibration (von Assimilationen und Akkommodationen) darstellen lassen (vgl. Piaget 1974).

Wittgensteins allgemeine Modelltheorie der Sprache konzipiert eine logische oder ‚mathematische‘ Struktur der Sprache, die als eine Art diagrammatische oder algorithmisch formalisierte Ausbildung von Modellen verstanden werden kann (vgl. Janik/Toulmin 1998, S. 212 ff.). Die Bilder der Tatsachen hierin sind Artefakte, ähnlich den künstlerischen Darstellungen von Malern, und damit artifizierten Modellen vergleichbar, egal auf welcher Abstraktionsstufe. Entscheidend ist nur die Identität der logischen Struktur zwischen Beschreibungsgegenstand und Darstellung. Die visuelle Repräsentation der Welt erscheint als eine bildliche Darstellung und Bild als ein logisch beschreibbares Modell der Eigenschaften des Dargestellten, eben der Sachverhalte. Im ‚Tractatus logico-philosophicus‘ schreibt Wittgenstein dementsprechend: „Was das Bild mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie auf seine Art und Weise – richtig oder falsch – abbilden zu können, ist seine Form der Abbildung.“ (Wittgenstein 1963, Satz 2.17, S. 17) Dieser Auto-Symbolismus – zu verstehen als eine Darstellung oder ein Inhalt, welche die Struktur mit abbilden, durch welche sie erzeugt worden sind – entfaltet im Bild das Modell der Struktur oder Form der Schematisierung seines Gegenstandes, also den Vorgang der Formbildung und nicht nur die Eigenschaften der darin gebildeten Objekte.

Bezüglich dieser Transformationsleistung erweisen sich alle Bilder als Rohstoff und Arbeitsmaterial ohne spezifischen ästhetischen oder gar künstlerischen Reiz oder genuinen Eigenwert. Epistemisch betrachtet, liegt in ihnen diejenige Generativität oder Kreativität begründet, welche ein wissenschaftsstrategischer Universalismus (ein methodischer Imperialismus) in selbsternannten ‚Meistermedien‘ wie in einer monolithisch definierten Bildwissenschaft sucht.

Das gesellschaftliche Imaginäre, also derjenige Bestand der Bilder, der auf der Ebene der Strukturierung des Unbewußten eine typische Funktionsweise beschreibt, die nicht primär vom Gehalt oder Ausdruck einzelner Motive bestimmt wird, markiert immer die Grenze des Vorstellbaren im Hinblick auf Mechaniken und die Maschinerie seiner Erzeugung. Dieses Imaginäre

besteht in möglichen Erfahrungen, die immer von Formen ihrer habituellen und rituellen Deutung und Handhabung abhängen, also von der Macht der Stereotypen geprägt sind.

Eben diese Struktur – das Imaginäre als Form und Gestalt –, nicht der Inhalt oder Ausdruck diverser Einzelheiten, ist der Stoff, an dem die bildenden Künste wie die plebejischen Medien und ihre diversen Theorien sich abarbeiten. Der darin im Hinblick auf Transformationen artikulierte Kunstbegriff ist offensichtlich normativ und selektiv, gibt nicht die Funktionsweise des Bestehenden wieder, sondern akzentuiert im Ausschnitt einen spezifischen, als möglichen akzentuierten Handlungsanspruch.

Das ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil der Gebrauch der Bilder in der Gesellschaft heute keineswegs dem Muster hochcodierender Erwartungen an große Kunst und bedeutende Kunstwerke oder einiger der dieses leitenden Rezeptionsästhetischen Bearbeitungsmuster folgt – weder in empirischer noch in methodischer Hinsicht. Die Rede vom ‚iconic‘ oder ‚pictorial turn‘ jedenfalls verkürzt das Imaginäre zu einem offenkundig vorrangig forschungsstrategisch motivierten ‚bildwissenschaftlichen Problem‘ in genau dem Maße, wie die Dynamik intermedial pulsierender, kritischer, exemplarisch handelnder Künste auf das Bild, besonders das Tableau und damit das Modell der Repräsentation reduziert wird.

Die Codierung des Bildes in einer artikulierten Ikonographie – gedacht, wie gesagt, als isoliertes statisches Tafelbild an der säuberlich freigestellten Wand eines ‚white cube‘ – gibt aber nicht die Norm, sondern die Ausnahme der Bildoperationen des gesellschaftlichen Imaginären wieder. Stumme, verunreinigende, verletzende, bewegte, kontaminierte Formen der Bildverwendung im Kontext der Massenmedien funktionieren anders. Ihnen ist mit methodisch restriktiver, kognitiv repräsentierender Ikonographie nicht beizukommen. Sie verlaufen subkutan und sind plebejisch geprägt, suchen die drastische Nähe zum Unreinen. Insofern sie stereotype Wirkungen des techno-imaginär modellierten Ästhetischen sind und damit die unbewusste Gewalt des gesellschaftlich Imaginären reaktualisieren in der Absicht, es kritisch zu zersetzen und zu verändern, haben sich die Künste wie auch eine evidenzkritische Kunstgeschichte dem Projekt der Transformation der bilderzeugenden Maschinerien ebenso zu widmen wie der Abarbeitung an den unbewußt gehaltenen Stereotypen, die gerade auf der Ebene der hochkulturell valorisierten ikonographischen Repräsentationen allzu oft unvermeidlicherweise stumm bleiben.

12. Vorläufiges Fazit

Die verhandelten Probleme sind und bleiben nicht nur komplex. Es wird auch weiterhin schwierig sein, unbedingt trennscharfe Sortierungen vorzunehmen. Immerhin heuristisch empfiehlt sich die Unterscheidung folgender Ebenen.

Ohne Zweifel ist das eigentliche Erklärungsproblem das Funktionieren des Bildlichen im Gehirn, also das intrinsisch-neuronale Geschehen: Wie funktioniert Wahrnehmung? Gibt es Bildliches, das nicht ein Epiphänomen von Denkprozessen ist? Wie kann eine von sequentiell schematisierter Kognition unabhängig gegebene Präsenz von Visuellem (das dann eben nicht Repräsentanz wäre, sondern spontane Organisation eines Bildlichen, Bildhaften oder Quasi-Bildhaften, jedenfalls eines Nicht-Kognitiven) untersucht und beschrieben werden? Die konstruktive Organisation eines Bildlichen im Gehirn als Sphäre der Wahrnehmung bildet ohne Zweifel weiterhin den eigentlichen Nukleus einer Epistemologie der Bilder – und zudem eine bleibende Forschungsaufgabe.

Davon zu unterscheiden ist der Gebrauch der Bilder in Gesellschaft, Politik, Medien und dem, was so euphemistisch wie irreführend ‚Kultur‘ genannt wird. All dies müßte in Mehrzahl gesetzt werden: Bilder, Gebrauchsformen, Lebensformen, Diskurse, Dispositive, Handlungen – jedenfalls auf einer zweiten Ebene stets Texte und Kontexte in beide Richtungen verbindend. Eine dritte Ebene ist markiert durch die Sedimentierung von Bildformen in spezifischen Kontexten, d. h. Bilder als ritualisierte Prägeformen (zirkulierende symbolische Optionen oder Vergegenständlichungen) von künstlerischen Praktiken in spezifischen Produktions- und Rezeptionszusammenhängen, etwa – und dies am prominentesten – in der Gestalt der dominierenden und in exklusiver Weise als ‚freie Kunst‘ maßgeblichen Weltkunst seit der Romantik. Eine vierte Ebene ist bezeichnet durch epistemologische, aber auch wissenschaftstheoretische und methodologische Probleme der Kunstgeschichte, ihrer Erkenntnispraxis wie ihrer Historiographie. Zu alledem sind im eben absolvierten Kapitel mehr als nur orientierende Hinweise, nämlich auch differenziert sortierende Problembestandsaufnahmen gegeben worden. Kunstgeschichte als Diskursmodell, unabhängig von modischer Akzentuierung, gefaßt als ein Modell, das Bilder in ihrem inneren poetischen Kern ebenfalls mitformt und auf spezifische Anschaulichkeiten – Formen, Inszenierungsbedingungen – bezieht, ist nicht von Bildern unabhängig. So ergibt sich eine weitere, eine fünfte Ebene – eine der Zurückweisung –, die immer wieder praktisch mittels Durchstreichung von falsch Widerstrebendem erarbeitet werden muß und die etliche neuralgische Begriffspaare betrifft. Die Separierung von poetischen und epistemischen, praktischen und theoretischen, mimetischen und diskursiven, anschaulichen und reflexiven Momenten der Künste (ihrer Herstellung, ihres Vollzugs, ihrer Historisierung, Formalisierung, Dispositionierung) ist eine Suggestion, die in die Irre führt und ihre schier unerträgliche Langlebigkeit vorrangig der Gedankenlosigkeit und Bequemlichkeit habitualisierter Vorurteile verdankt. Da aber jede Wahrnehmung als eine implizit ansetzende Rezeption eine Aktivierung von Schemata ist, in denen nicht abgebildet, sondern parallel zur Reizorganisation eines relational ‚Gegebenen‘ oder Erscheinenden Verrechnungsmodelle im Gehirn aufgebaut und aktiviert werden, geht es nicht um den Dualismus von konstruktiver Praxis gegen eine reproduzierende reflexive

Theorieverarbeitung, sondern um die konstruktiven und spontanen Prozesse der Schematisierung im durchgehend verzahnten theoretisch-praktischen Feld. Die am besten formulierte Einheit von Anschaulichkeit und Reflexion ist dabei vor-system(philosoph)isch der Romantik verpflichtet: Schelling, nicht Hegel hat hier die entscheidende Potenzphilosophie entwickelt, welche der Kunst ihre genuinsten Rechte einräumt.

Generell darf man – in Betracht der Verfassung dieser Ebenen – für die kognitiv-epistemische wie die künstlerisch-poietische Erzeugung von Bildlichkeit im Sinne von Kunstwerken eine transformationelle Leistung von (poietischen wie kognitiven) Schematisierungen annehmen. Alle Ebenen können also gerade auch nach bestimmten formalen Aspekten aufeinander bezogen werden. Dennoch sind sie in einer Addition eigenständiger Leistungen stets auch aufeinander zu beziehen, und zwar explizit, wenn eine Beschreibung der Leistungen der künstlerischen Bilder ins Auge gefaßt wird. Solange die interne Operationsleistung des Visuellen im neuronalen Selbstorganisationsprozeß (als Emergenz, als Verrechnungsprozeß, als Modellierung) nicht in befriedigender Weise (,normalwissenschaftlich‘) neurophysiologisch erklärt werden kann, solange ist es sinnvoll, Bildlichkeit im spezifischen, unauflösbaren Zusammenhang künstlerischer Praktik und kunsthistorischer Diskursivierung zu beschreiben. Hierfür gibt es Formalisierungen, die in der Lage sind, ein heterogenes Material angemessen zu verklammern.

Solche Verklammerung spielt natürlich immer auf einer Meta-Ebene. Diese Meta-Ebene ist aber keine theoretische Rekonstruktion vorgängiger Praktiken, sondern ist inmitten dieser situiert. Dazu gibt es bedeutsame historische Belege und Verweise. So ist der historische Manierismus bereits eine Metaleistung poietischer Diskursivität auf der Ebene der Bilder selbst: nämlich ein Verfahren und kein Stil, das Bilder als Bild gewordene Bildrecherchen entwickelt, die lange vor einer syntaktischen Formalisierung im Sinne moderner bildnerischer Universalgrammatik die Möglichkeiten des Bildlichen der Praxis der bildnerischen Formulierungen aussetzen. Der Manierismus im 16. Jahrhundert (nicht zufällig ebenfalls die maßgebliche Epoche der Entwicklung des in diesem Kapitel erwähnten Meta-Museums universalgeschichtlich sortierter Artefakte, zu denen allerdings Bilder, wie herausgestellt, nur als eine kleine Untergruppe zählen) etabliert Bilder als Verbildlichungen von Bildreferenzen. Und dies erst noch auf der Ebene einer Referenz von ,entliehener Handschriftlichkeit‘, also im Sinne der Technik der Pastiches. Die Subjekt-Setzung der Bildform als Individualisierung von in Pastiches verkleideten Bildreferenzen ist aus späterer Sicht nicht zufällig als genuine Epoche der Entstehung der eigentlich modernen Künstlersubjektivität gewertet worden. Allerdings gibt es hierfür keine Rezepturen und schon gar nicht den Rückbezug auf den sicheren Hort eines ästhetisch normativ gesetzten Geschmacks, mit dem Individualität als souveräne Beherrschung von ideellen, ästhetisch entäußerten Entwurfsaufgaben verstanden wird. Im Gegenteil: Das Jahrhundert der manieristischen Sonderlinge versteht diese als Figuren nicht nur eines gefährdeten und ,verdrehen‘

Lebens, sondern auch als visuelle Artisten einer meta-poietischen Bezugnahme auf nurmehr radikal individuell zu rechtfertigenden Kunstansprüchen und Bild(gebungs)ideen. Eben deshalb erschien in Hauptlinien kunstgeschichtlich dem dogmatischen 18. wie dem nicht minder autoritativen 19. Jahrhundert der Manierismus als Epoche des Zerfalls, der Dekadenz, Irrung und Willkür. Kein Wunder, daß der Manierismus die Entstehung der ersten, wieder verbindlichen Autoritäten unterstellten Kunstakademien indirekt vorbereitete. Aber wie immer auch eine soziale Aufwertung der re-organisierten Künstler als eines ästhetischen Kooperationssubjekts im gesamtgesellschaftlichen Maßstab beschaffen war – die Möglichkeit von Deregulierung und Abweichung war von nun an selbst in den Kanon der ästhetischen Doktrinen absolutistischer Akademien (zugleich wichtige Orten einer Beförderung freier Künste) eingebaut. Entscheidend ist zu verstehen, daß der Aufbau institutioneller Künstlerausbildung als meisterlich geschulte und geformte Kreativität nun immer an die Instanz der Verweigerung, der Willkür und Deregulierung, Devianz und Abweichung, Laune und Allüre gebunden war. Kreativität und Dilettantismus bilden die beiden Opponenten, aber oft auch die nicht nur heimlich heftig symbiotisch aufeinander verweisenden Partner im Spiel der re-formierten künstlerischen Praktik auf einer Meta-Ebene, nämlich die von nun an alles Moderne an die Explikation eines Bildlichen als Visualisierung eines Bildes kraft Modellierung einer auf vieles weitere (hermetisch, aber auch allegorisch, attributiv, auch offen symbolisch) verweisende Bildform. Sie bleibt an eine metatheoretische Artikulation gebunden.

IMAGINATION:
KONTEXTE VON
,BIDLICHKEIT‘

Kreativität und Dilettantismus

1. Vom Paradoxon des Kreativen und den Paradoxien der Kunst

Wenn der Mensch, nach gut bekanntem Ausdruck, von Natur aus das ‚nichtfestgestellte Tier‘ ist, ein Wesen, ‚von Natur aus unnatürlich‘ (vgl. Plessner 1970), dann können weder die Fülle seiner Erzeugnisse noch sein reichlich kindischer Stolz verwundern, der sich als Befähigung zurechnet, was ihm von Natur aus nahegelegt wird, allerdings eher als Aufgabe und Geschick denn als gelingende Vorbestimmung. Die angemessene Kennzeichnung der Situation des Menschen ist die einer ‚Exzentrik‘ (vgl. Plessner 1976), ‚Paradoxie‘ (vgl. Ternes 2003) oder die der möglichen, wenn auch pflichthaft aufgetragenen Kreativität oder Generativität. In Betracht der vielfältigen Hervorbringungen dessen, was in der Natur oder gar ‚als Natur‘ keineswegs nahe liegt, kann keine Gliederung der kreativen Vorgänge, Produkte, ja noch nicht einmal eine Tabelle von hervorbringenden Fähigkeiten das in Frage stehende Feld vermessen, vielleicht noch nicht einmal sinnvoll abstecken. Kommt dazu, daß gerade um der Wertigkeit der Kunst willen diese weder als Gipfel des Kreativen noch gar umgekehrt als mögliches Synonym für die mit einem höheren Adelstitel ausgestatteten normalen oder alltäglichen Hervorbringungen und ‚kreativen‘ Leistungen verstanden werden kann. Kunst ist, wenn man solchen thematischen Bezug überhaupt sucht, ein Spezialfall des Kreativen, nicht Höhepunkt und schon gar nicht Richterin über Kreativität.

Jederzeit und gänzlich trivial gilt: Die Definition des Kreativen ist paradoxal. Sie verfällt dessen Paradoxie, die weder zum Hybrid verharmlost noch systemisch in Folgen durchlaufen und per Inszenierungen der Widersprüchlichkeiten sequentiell abgearbeitet werden kann. Es bleibt das Paradoxon als ein wesentliches bestehen – in der Sache wie ihrer Umschreibung.

Insofern das Resultat des kreativen Prozesses genauso wie sein Inhalt zunächst unabsehbar und unbekannt sind, ist das Wesentliche daran wie an Originalität überhaupt nicht definierbar. Eine Definition würde das Unbekannte auf ein Bekanntes zurückführen. Was vorausschauend definierbar oder bestimmbar ist, das ist etwas, das in das mechanische Reich des bereits Regulierten oder Erwartbaren gehört. Der Physiker und im späten Lebensalter sich selbst berufende Kreativitätsphilosoph David Bohm notiert dazu: „Indeed to define originality would in itself be a contradiction, since whatever action can be defined in this way must evidently henceforth be unoriginal.“ (Bohm 2004, S. 4) Also: ‚Kreativität‘ gibt es evidenterweise. Und gibt es – in gleichem Maße – auch nicht, nicht wirklich wenigstens.

Der spätere, im 20. Jahrhundert triumphale, ja geradezu erdrückende Kult des Improvisatorischen und Aleatorischen (vgl. Reck 1999, 2003), der aus dem

Spiel der Manierismen und Widersetzungen gegen ästhetische, insbesondere institutionelle Doktrinen unablässig über die Jahrhunderte hervorgeht, zeigt, daß es, unbesehen der genauen Bezeichnung oder Inanspruchnahme der damit verbundenen diversen Sachverhalte, in der Improvisation auf höchster Ebene um eine Selbstüberlistung des programmgebenden, kompositorischen Bewußtseins und der damit verbundenen gestalterischen Praktik geht: Zwar muß man sich im Vollzug der Aktualgenese einer künstlerischen Form – als eines gegen die Anwendung der gelernten Normen und Konventionen erspielten Freiraums – instantan an das erinnern, was eben gerade gewesen ist, um weiterspielen zu können, und doch muß eben dieses, paradox, im selben Augenblick vergessen werden, eben damit ‚frei‘ weitergespielt werden kann. Solches Paradoxale ist nicht nur kein Zufall, sondern indiziert eine entscheidende Wandlung. Mit ihr beginnt das Paradoxale als solches programmatisch zu werden. Das hat mit der anderen Seite der Paradoxien zu tun: Sie werden nun einbezogen, geformt und dadurch noch gesteigert.

Die historisch neuen Konzeptionen, die den im Verlauf der Geschichte und Modernisierungen angepaßten Ausbildungskonzepten zugrunde liegen, zielen auf eine individuelle Variabilität der ästhetischen Normen, welche die Programmatik nicht mehr auf der Ebene des Stils, sondern der Verfahren absichert. Damit werden die Institute der Kunstausbildung, Akademien und andere, auf einer höheren Ebene regenerationsfähig. Sie deklarieren sich immer wieder entschieden als modern und bleiben darin doch jederzeit ‚klassisch‘. Die Künstler verhalten sich exzentrisch. Sie fliehen den verhaßten Fokus und jede akademische Gravitation. Per se ist seit langem ‚akademisch‘ das schlimmste Schimpfwort, Ausdruck eines generativen Versagens, kreativen Scheiterns. Ein Neues, Eigenes muß es unbedingt sein. Den dezentrierten Künstlern ist die Akademie seit langem nur noch dienlich als Kontrastfolie, als Widerlager, von dem sie sich um so wirkungsvoller abzusetzen oder abzustoßen vermögen. Die Institute reagieren dagegen mit dem Versuch einer umgehenden moderierenden Integration der exzentrischen Gesten, Attitüden, aber auch Techniken, Materialien, Verfahrensweisen, Auffassungen, auf die wiederum die Künstler, in einer erneuten Abstoßbewegung, mit Vehemenz und weiter gesteigerter Negativität, nicht selten mit Zerstörung reagieren.

Seit dem späten 18. Jahrhundert jedenfalls gehört das Verlernen, gehören Zerstörung und Zersetzung zum akademischen Programm: Lernen durch Abweichung, Verlernen des Lernens, um das Lernen, entregelt, als solches zu eröffnen. Damit zieht eine Meta-Ebene in die institutionelle Praktik ein: Man muß schon vieles gelernt haben, um Verlernen als gesteigerte Innovationsbereitschaft setzen oder herauslocken zu können. Vor allem aber muß alles Lernen in einer Virtualität aufgefangen sein, damit es lebendig bleibt. Insofern hat Kunst nichts mit ‚höheren Ebenen‘ zu tun, erst recht nichts mit Können. Und schon gar nicht mit Routine oder Virtuosität der technischen Beherrschung irgendwelcher Ausdrucksmittel. Solche Kunst hat es vorrangig mit der Fähigkeit zu tun, wahrnehmend als Problem zu erkennen, was sonst

nicht als Problem gesehen wird, nicht selten, weil es angeblich zu trivial sei. Es ist die Nähe der Künste zum Selbstverständlichen und ‚Gewöhnlichen‘, welche die moderne Kunst an solche Fähigkeiten des Verlernens und radikale Innovation bindet. Anders gesagt: Man kann die Paradoxien drehen und wenden wie man will, wenn man ihre Momente auseinanderlegt. Das Verfahren der Inszenierung der Paradoxien ist im Reich der Kunst mittlerweile selber paradox geworden.

Kürzen wir ab, um gleich im Anschluß daran weiterzukommen und halten zum untiefen und glitschigen Terrain der paradoxalen Schaffenskraft, also zur Kreativität generell fest:

1. Mißverständlich und irreführend bleibt immer die Koppelung von Kreativität an Kunst, d. h. die Auffassung, in dieser vollende sich jene in höchster Form (vermittelt durch das Bindeglied einer ‚sensiblen Pädagogik‘). Welche Wesen sind kreativ, welche nicht? Hängt es am Fluchtpunkt, einmal mehr, des ‚Menschlichen‘? Ist es wirklich so, daß die Kunst das Kreative schlechthin darstellen kann? Nein, mitnichten. Aber sie okkupiert das Gelände, indem sie anders Schöpferisches zunächst und auf möglichst lange Zeit zur Vorstufe abwertet und propädeutisch instrumentalisiert.

2. Alltagspsychologisch dagegen ist das Kreative synonym geworden mit dem schieren Dasein im unaufhaltsamen Projekt universaler Selbstverwirklichung (vgl. dazu Heubach 1988), dem Ausdrücken des Eigenen und der vorgebliehen Höherwertigkeit des zweckfreien Handelns, also vorgeblich des Spiels im Gegenzug zur Rationalität (vgl. Winnicott 1974, S. 119).

3. Formal wie individualpsychologisch kann Kreativität umschrieben werden als Gewinnung einer je als zusätzlich empfundenen Differenz in einem Geflecht gegebener Bedingungen, egal welcher Qualität. Hierin erweist sich ‚Kreativität‘ zuletzt als identisch mit dem Vegetativen oder Vegetabilen, mit dem, was von sich und aus sich wächst, ohne Einsicht in den Grund seiner selbst haben, diesen artikulieren oder gar begründen zu müssen. Das bedeutet: Jede Differenzierung, egal welche, inkorporiert dieses Kreative, sofern das bisherige Rahmen-Werk ergänzt, verschoben, modifiziert wird. Außerdem hängt die Differenzwahrnehmung von der Empfindung von Alterität ab und ist keineswegs objektivierbar im Hinblick auf ‚Innovation‘.

4. Damit verliert das ‚Kreative‘ jegliche Befreiungskraft – wenn nur das Individuelle wiedergegeben wird, dann ist das Kreative vom schlichten und beliebigen Fremden nicht mehr zu trennen. Was fremd ist, erscheint als eben dieses, beliebig nämlich. Die Bewertung des Fremden (und damit der Maßstab des Kreativen) hängt dann nur noch ab von den Graden der Neugierde oder Angst. Sie wird entweder integriert oder dekonstruiert, re- oder dehierarchisiert im Blick auf das, was der Empfindung des Fremden als ein Nicht-Frem-

des zugrunde liegt. Damit entpuppt sich das ‚innovativ Kreative‘ aber gerade als das Gewohnte und Gewöhnliche.

5. Auf einer Meta-Ebene bezweckt konzeptuell ‚Kreativität‘ die Fiktionalisierung, eine Praxis des ‚Als-Ob‘, das Spiel der Fiktionen und Fiktionalisierungen; hieran wären Betrachtungen zum expliziten Modell und formalen Regelwerk der Ästhetisierung anzuschließen, also zum Aufbau einer Zwischensphäre und Distanz, von Verschiebung; Stichwort Probehandeln: Denken als in den Kopf zurückgenommenes Probehandeln. Hieraus folgte aber, daß ‚Kreativität‘ im Prozeß der Ästhetisierung, in ihrem Formenvokabular, ihrer Grammatik und Form aufgeht – und nichts Substantielles ist.

6. Kreativität ist nicht Ressource und nicht ‚innen‘. Sie ist nicht auszubilden, auszudrücken oder nach ‚außen‘ zu bringen. Sie wirkt immer in Konstellationen, ist also relational. Ähnlich den Bezugssystemen der Intentionalität bezieht sie sich auf bereits interpretierte Problemlagen und ist nicht eine ‚von irgendwo‘, aus dem Dunkel und Geheimnisvollen emanierende Kraft, die in diese einbricht.

7. Jedes Schöpferische ist nicht nur als ein Prozeß der Zerstörung zu betrachten, sondern setzt Vorgänge der Destruktion voraus und natürlich wiederum, aus sich und durch sich, frei.

8. Alles poetische Erzeugen richtet sich an den institutionellen Formierungen und Rollen des Kreativen aus. Zu diesen gehört längst die Inszenierung des Selbstwiderspruchs und der Paradoxien mittels Bestreiten und dann auch Zerstörung der doktrinierten, vorgegebenen Setzungen und Rollen.

9. Das Innovative ist nicht per se ein Kreatives. Daran ist zu ersehen: Was ‚kreativ‘ ist, also als solches gilt, bedarf der Setzungen.

10. Individualpsychologische Setzungen, meist uneingestanden und unbegründet, tendieren zur Genialisierung und damit unvermeidlicherweise auch zur Pathologisierung des Individuums. Genialisierung ist eine Pathologisierung wie umgekehrt jede Pathologisierung eine extreme, also nur im Genialischen auflösbare Verzerrung des Bösen oder der Verwerfungen vornimmt und das Handeln gänzlich in der Gestalt der Individualisierung betrachtet.

11. Gegenstand des ‚Kreativen‘ ist weiterhin, wie man früher sagte, das Schöpferische. Die Idee des schöpferischen Menschen ist eine durchaus noble, entworfen in Gewährerdung der Verpflichtung zum Transzendieren. ‚Kreativität‘ ist an diese Stelle getreten als ein Begriff, der bisher Unentdecktes fördert und zum Kriterium macht. Im Unterschied zum Schöpferischen erfüllt er sich im statischen Dasein dessen, was er schlicht und einfach bezeugt.

Als Resultat und Folgerung: Kreativität kann gelten als sozial und historisch vermittelte Konstruktion von Divergentes integrierenden Ordnungen von Faktoren zum Zwecke einer Modifikation (Lösung, Verschiebung, Neutralisierung oder auch Transformation) bisheriger Problemlagen. Sie bezieht sich auf Momente, die sich von der bisherigen Beschreibung ausreichend absetzen, auf Faktoren oder Modifikationen also, die, sei es intern, sei es extern, nicht in der bisherigen Situationsbeschreibung aufgehen.

In einer auf logische Strukturbeschreibung abhebenden, formalen oder grammatikalischen Lexikondefinition, zu finden unter dem Eintrag ‚Kreativität‘ im Historischen Wörterbuch der Philosophie (Bd. 4, Sp. 1200, Autor: W. Matthäus), wird exponiert: „Man müßte, genau betrachtet, ‚K.‘ als mindestens sechsstellige Relation verwenden: *K. (H, I, R, P, B, S)*; das bedeutet: Die im Rahmen *R* zum Produkt *P* führende Handlung *H* des Individuums *I* wird vom Beurteiler *B* im Hinblick auf ein System *S* von Erwartungen und Zwecken als kreativ eingestuft.“ Wo aber eben das Kreative generativ verstanden wird und demnach alle Beurteilungskriterien für das unvermeidlich Neue fehlen, dort gibt es nach dieser Definition keine Einstufung von etwas als ‚kreativ‘. Alles verbleibt im Paradoxon, daß kreativ ist, was evident als solches erscheint und genau dann, kraft seiner Evidenz, keinerlei defnitorische Fixierung oder deskriptive Erklärung zuläßt. Das Paradoxon kann nicht gelöst oder verstanden werden, sondern nur zur Erscheinung kommen, vorzugsweise dort, wo es in Phasen zergliedert und von verschiedenen Seiten als in auseinandertriebende Momente zerlegtes dargestellt wird. Deshalb ist destruktive Arbeit vonnöten: Deregulierung ist eine Bezeichnung für die Phase einer initialen Neubestimmung des Paradoxons, also für das Neue, das noch nicht gefaßt ist, wohingegen Doktrinierung auf konventionalisierte Standards und Stereotypen eines wiederholbar Kreativen, also einer Inszenierung verweist, die unvermeidlich selbstwidersprüchlich ist: ‚Kreativ‘ als Stereotyp ist strikte widersinnig – und was vorausgesehen werden kann, genügt gewiß nicht den maximalen Erwartungen an die Generativität eines wahrhaft Neuen. Diese Paradoxie wird innerhalb der Konzepte der Künste und der Künstlerfigur seit der Antike in unterschiedlichster Weise modelliert.

2. Wertschätzungen, Künstlerrollenmodelle, kondensiert

Ich reihe in Aspekten und notiere in Schritten:

Die Koppelung von Kunst und Kreativität ist historisch jung, die Rede von ‚künstlerischer Kreativität‘ ein habituellem Reflex dieser späten historischen Konvention, ganz zu schweigen von der aus politischen Gründen vehement geförderten Testpsychologie des 20. Jahrhunderts (Guilford 1950, 1967), die folgenreich das Kreative erfunden und den alten lateinischen Ausdruck über das Amerikanische erst im Seelenhaushalt der deutschen Alltagspsychologie

verbreitet hat – nach Coca Cola historisch das zweite ‚Geschenk‘ der westlichen Siegermacht an das alte Europa. Sie hält das Kreative für eine Kraft, die von und aus Natur in der Persönlichkeit vorkommt, ihr wesenhaft und wesentlich gegeben ist. Nachhaltig, wie man heute sagen würde, äußerst folgenreich und wirksam jedenfalls hat sie den Diskurs wie die Erringung des Schöpferischen von den Anstrengungen jeglicher Arbeit an Überschreitung entlastet (vgl. dagegen Blumenberg 1981).

Bei den Griechen bedeutet *poiein* dem Wortlaut nach nicht: schaffen oder schöpfen, sondern: machen. Machen war nicht auf Kunst bezogen, denn Maler und Bildhauer fertigen keine neuen Dinge, sondern bilden jene nach, die bereits in der Natur existieren. Der Künstler ist bei den Griechen, weil er keine Handlungsfreiheit hat, also nicht Schöpfer, sondern die Künste haben sich Gesetzen und Regeln in einer Weise unterzuordnen, die sie geradezu als zur Schöpfung unfähig erscheinen läßt. Kunst ist Anfertigung einer Sache nach Regeln, nicht Invention, Setzung und schon gar nicht: Deregulierung. Wladyslaw Tatarkiewicz notiert dazu summarisch: „Der Künstler schafft nicht, sondern bildet nach, und Gesetze bestimmen ihn, nicht Freiheit“ (Tatarkiewicz 2003, S. 357). Kunst verkörpert oder enthält also keine Kreativität. Sie ist in antiker Auffassung auch gar nicht erwünscht. Schöpferische Prozesse nach den Griechen finden sich in der Kosmologie und in der Dichtkunst.

Der Mensch orientiert sich an der Natur, weil diese vollkommen ist. Deshalb bedeutet die Anerkennung der Gesetze der Dinge auch das Eingeständnis der Unoriginarität der menschlichen Vermögen: „Der Künstler ist kein Erfinder, sondern ein Entdecker.“ (Tatarkiewicz 2003, S. 357)

Kunst ist immer: Kunstfertigkeit, wesentlich Regelbefolgung, bedacht mit den Aufgaben und dem Reiz der Geschicklichkeit. Künstler ist, wer die gültigen Gesetze kennt und sie zu befolgen weiß. Dem Schöpferischen in vager Weise und entfernt verwandte Begriffe beziehen sich bei den Griechen nur auf den Baumeister (Demiurgen) und den Dichter (Poeten). Die bedeutendste Ausnahme vom Gesetz der Unterordnung des Menschen unter Natur, damit seine natürliche Entwertung als kreatives Wesen bezeichnet bei den Griechen die Dichtung, genauer: die Wortdichtung. Sie verdient den Namen ‚poiesis‘. Der Dichter, ‚poetes‘, ist der Macher. Der Dichter macht im Unterschied zum Künstler, der nur nachbildet, neue Dinge. Der bildende Künstler ist phantasielos, unkreativ, der Dichter dagegen frei, keinen Gesetzen unterworfen. Musik unterliegt dem Gesetz der Harmonie, bildende Kunst dem der Proportionen.

Erst im römischen Sprachgebrauch, eine gewandelte Mentalität bezeugend, werden Aspekte differenziert und Eigenständigkeiten menschlicher Invention und Generativität ausgezeichnet. Das Lateinische kennt neu einen spezifischen Ausdruck für das Schaffen: *creatio*, außerdem zwei Wörter für ‚machen‘: *facere* und *creare*, wobei *creare* lange Zeit noch gleich benutzt wurde wie *facere*. Parallel zu dieser Aufwertung wird aus der griechischen, positiv besetzten und geradezu zur Uneigenständigkeit des Menschen verpflichtenden Mimesis ein

Konzept negativer, abgewerteter, also ‚bloßer‘ Nachahmung gemacht, das nun einen neuen, ebenfalls abschätzigen Namen bekommt: *imitatio*.

Über tausend Jahre (6. Jh. v. Chr. – 4. Jh. n. Chr.) lang gab es den Namen der Schöpfung weder in der Philosophie noch Theologie noch Kunst Europas. Das römische ‚creator‘ blieb umgangssprachlich und bedeutete so viel wie ‚Vater‘. Zum Beispiel ‚creator urbis‘: Gründer einer Stadt.

Ein grundlegender Wandel in der Kreativitätstheorie ist durch das Christentum markiert. Man schreibt Gott eine Fähigkeit zur ‚creatio ex nihilo‘ zu, nimmt damit sehenden Auges schwerste epistemologische Probleme in Kauf, zum Beispiel dasjenige des Beginns der Erde, des Davor der Welt, auch der Frage, ob die Zeit mit dem Universum entstehe, ob Gott vor der Welt existiere, sich mit ihr erschaffen habe oder gar, ob er etwas zu schaffen vermöge, was größer, schwerer, bedeutender sei als er selbst. So geht schleichend, aber schnell der Gottesbeweis in eine epistemologische Theodizee über.

In der Folge bleibt ‚creare‘ Gott vorbehalten – durch theologische Setzung, welche der ästhetischen die Form der Doktrinierung wirksam vorgibt oder vorspielt. „In principio creavit Deus coelum et terram“ (Gen. I.), oder Albertus Magnus: „Creatio est factio alicuius de nihilo“ (zit. nach: Tatarkiewicz 2003, S. 370) – man sieht in Gott schon lange vor seiner säkularen Emanzipation den Künstler schlummern, der sich im Namen eines Eigenen gegen diesen wendet und damit im Grunde als ästhetische Ursprungssetzung nur den luziferischen Akt wiederholt. *Creare* bleibt als Schöpfung vom trivialeren *facere* in ontologisch strikter Weise unterschieden. Cassiodor notiert im 6. Jahrhundert: „Machen können auch wir etwas, die wir nicht imstande sind, etwas zu schaffen.“ (zit. nach: Tatarkiewicz 2003, S. 359) Im Christentum hält sich über eine lange Zeit die antike Auffassung, daß Kunst nicht ein Reich des Schaffens sei.

Charakteristikum der Neuzeit – die Wirklichkeit befindet sich hier in Übereinstimmung mit den Stereotypen einfacherer Schulbücher – ist eine weitgehende inhaltliche Änderung dieser Auffassung. Man sucht Worte, die kunsttheoretisch und heuristisch-prozessual, verbunden mit einer willentlichen und willkürlichen Selbstvergötterung menschlichen Schaffens, dem Drang nach Unabhängigkeit und Freiheit gerecht werden könnten. Symptome der kreativen Überformung der bisherigen empirischen und eher beiläufig sich einstellenden Perspektiven bieten Marsilio Ficino: Der Künstler ‚ersinne‘ seine Werke; oder Leone Battista Alberti: Der Künstler lege die Werke im voraus fest; Raffael: Er gestalte das Werk nach seiner Idee; Leonardo: Er wende Formen an, die es in der Natur nicht gebe (*forme che non sono in natura*); Michelangelo: Er realisiere seine genuine Vision und ahme nicht die Natur nach. Der venezianische Kunsttheoretiker Paolo Pino: Malerei sei „Erfindung dessen (...), was es nicht gibt.“ (Zit. nach: Tatarkiewicz 2003, S. 360); Paolo Veronese: Die Maler genössen dieselben Freiheiten wie die Dichter und die Irren; Federico Zuccari: der Künstler gestalte eine neue Welt, ja er erschaffe neue Paradiese (*il nuovo mundo, nuovi paradisi*). Vergleichbar damit auch ein neuer Hauptgesang in der Theorie der Poesie und der Musik: der Komponist

schaffe neue Lieder; G. P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555): Die Erfindung des Dichters entstehe aus dem Nichts.

Zwar gelangte der Begriff der Kreativität „spät, widerstrebend und mühsam in die europäische Kultur“ (Tatarkiewicz 2003, S. 365), aber da ist der Diskurs des Schöpferischen längst etabliert, wenn auch nicht kohärent oder monolithisch, wohl aber als eine Sphäre widerstreitender Einschätzungen und Erwartungen. Voltaire notiert 1740 in einem Brief an Helvétius, der wahre Dichter sei ein genuiner, erzeugender Schöpfer. Dagegen Diderot: Die Phantasie sei lediglich eine Hilfe bei der Erinnerung der Formen und Inhalte, sie schaffe nichts, sondern kombiniere nur, vergrößere und verkleinere. Auch Vauvenargues und Condillac wenden sich gegen den neuen Sprachgebrauch und seine Mentalität. Der Ausdruck Schöpfung bleibe der *creatio ex nihilo* vorbehalten, die dem Menschen nicht zugänglich sei.

Im 19. Jahrhundert dann rasant der Grenzüberschritt, Umbruch und radikaler Wandel. Jetzt wird Kunst einzig als Schöpfung betrachtet. Mehr noch: Sie allein gilt als schöpferisch. Arthur Rimbauds ‚il faut être absolument moderne‘ und, schon etwas früher, 1849, Châteaubriands Setzung der Modernität in exklusiver Selbstbezüglichkeit, ohne weiteren Rekurs auf ein Davor, ein Altes oder ‚Antikes‘, setzt als Norm die permanente Deregulierung nicht nur aller ästhetischen Doktrin, sondern überhaupt jeder Wiederholung, erst recht jeder Gewöhnung. Nun hat der Künstler äußerst wandlungsfähig zu werden, jeden Tag etwas Neues, eine neue Welt, eine neue Sprache zu erfinden. Neuheit wird zu seiner ebenso exklusiven wie verpflichtenden Signatur des Kreativen und Schöpferischen – mit allen bekannten Folgen der Dialektik der Erwartbarkeit der Erwartungsverletzung, des Ausreizens der Ekeltechniken, des ständigen Verschwindens der eben artikulierten Avantgarde, der Verwirklichung des letzten Schreis aller Avantgarden in seiner wie ihrer sofortigen Selbstverflüchtigung.

Nun geht es rasant schnell bis zur nicht nur routinierten, sondern limitativ besetzenden Beanspruchung semantisch reizvoller Künstler-Attitüden. Die fortschreitenden Künste entfalten eine Manie des Hasses, welche die Kehrseite der Tatsache bildet, daß nun nicht nur der Künstler ein Gott, sondern jeder Künstler Gott ist. Zola schreibt programmatisch: „J’aime à considérer chaque écrivain comme créateur qui tente, après Dieu, la création d’une terre nouvelle.“ (Zola, *Mes haines*, 1861, S. 141; zit. nach: Tatarkiewicz 2003, S. 382) Oder dann, endgültig flach und ohne weitere Nebenwirkungen, egal welcher Art, Jean Dubuffet: „Die Kunst ist ihrem Wesen nach Neuheit, auch die Ansichten über die Kunst sollten eine Neuheit sein. Es gibt für die Kunst nur eine vorteilhafte Ordnung: die permanente Revolution.“ (Jean Dubuffet, *Prospectus* 1967, Bd. I, S. 25; zit. nach: Tatarkiewicz 2003, S. 382)

Besonders gut kennzeichnet die erreichte Lage Wladyslaw Tatarkiewicz mit dem Ausdruck ‚Pankreationismus‘ (Tatarkiewicz 2003, S. 378 f.), der in Kunst und Philosophie den Menschen als permanent sich aus sich heraus formenden versteht, als einen überdies, der sich der Wirklichkeit durch stetiges Ausformen seiner Bezugnahmen auf sie bemächtigt.

Es ergibt sich daraus folgerichtig eine Dualität: Wissen, basierend auf Erkennen, erfaßt Wahrheitsbedingungen von ‚Natur‘. Kunst stülpt dem eine individuelle Sicht über. Sie kann auf solches aber auch leichthin verzichten und frei entwerfen, nach Laune und gemäß idiosynkratischer Affinität.

Diese Dualität nimmt die Kunst in ihr Inneres zurück. Sie versucht, die bisherige Differenz von Innen und Außen als Binnenmarkierung interner Beziehungen mit wechselnder Polbesetzung in einem eigenen System zu integrieren, dem eine stetig wechselnde Kontextvariation zuzuschreiben ist. Dazu gehören nun immer zwei Pole, zwei durch Markierung sich ergebende externe Bereiche, zwei sukzessive Betrachtungsmöglichkeiten mit der Option auf einen stets möglichen Perspektivenwechsel. All dies gehört wesentlich zur Legitimation und zum Operationsfeld der Künste, ihren Theorien wie ihren Werken: Gesetz und Schöpfertum, Regel und Freiheit, Kunstfertigkeit und Phantasie markieren die erwähnten Pole (dazu Tatarkiewicz 2003, S. 364).

Damit wird auch klar, daß Vollkommenheit und das Schöpferische der Kunst nicht mehr bruchlos zusammengehen. Entweder die Prozesse der freien Schöpfung oder die mimetische Kanonik des Vollkommenen – das eine oder das andere, aber nicht mehr beides zugleich und auch nicht mehr das eine durch das andere. Es ergibt sich eine Beziehung durch die Permanenz von Konflikten. Die Kunst schlägt sich, wie wir wissen, auf die Seite des Fragmentarischen, des Experiments, des Prozesses. Und zwar immer gegen die gelingende Form des Werks, erst recht gegen Vollkommenheitsversuchungen. Sie praktiziert ihre Kunst deshalb genuin als eine der Zerstörung. Dazu später mehr in einem kleinen Rekurs auf die Lage nach 1800.

3. Dilettantismus – Zur Vorgeschichte des absichtsvoll kreativen Scheiterns

Simone Leister spricht in ihrer hier maßgeblich zu Rate gezogenen begriffsgeschichtlichen Abhandlung von einer „Psychologie des künstlerischen Mißlingens“ (Leister 2001, S. 77), in welcher der Selbstzweifel des Kreativen sich selber einem andauernden prinzipiellen Verdacht aussetzt. Es handelt sich nicht mehr um die negativ besetzte, aber durch den wahren, mit heiligem Furor genährten Willen zum richtigen Glauben sofort überwindbare Lähmung der mittelalterlichen ‚acedia‘, auch nicht mehr um eine hoffnungsvolle reflexive Unterbrechung des Handelns im Gefolge der Renaissance, sondern um einen totalen Befall des schöpferischen Menschen durch ein restloses Versagen und Versiegen seiner schöpferischen Fähigkeiten, zumindest um die Angst vor solchem, die unvermeidlicherweise genau das besorgt, was sie in ihren Gegenstand verlegt. Natürlich geschieht solches im historischen Ausgang des Klassizismus, dessen Krise unter dem Stichwort ‚Romantik‘ bezüglich des Schubs einer pathogen außerordentlichen produktiven Individualisie-

rung, die in solchem Selbstzweifel wirkt, ausreichend oft beschrieben worden ist.

Darum geht es meiner Argumentation aber nicht. Diese zielt auf eine nächste Stufe, die nicht durch eine Psychologie des Scheiterns, sondern eine intentionale Ästhetik der Verweigerung und Zerstörung gekennzeichnet ist. Um dieser eine angemessene Umrißzeichnung zu verleihen, sollen dennoch einige Aspekte zum Dilettantismus, aus meiner Sicht: einer Vorgeschichte oder Vorschule einer Ästhetik des ‚destruktiven Schöpferischen‘ entworfen werden. Dabei verfähre ich allerdings weder chronologisch noch mit dem Anspruch einer umgreifenden wesentlichen Skizze. Ich begnüge mich mit einer typologisch motivierten Problemsortierung.

Der ursprünglich engagierte und sein Tun genießende Privatmann – ‚delectare‘, ‚diletto‘ – verwandelt sich unterm Druck des Fortschritts und der Differenzierung in den Wissenschaften wieder in einen der Kunst laienhaft zugeneigten Menschen, dessen Engagement in prinzipieller Diskrepanz steht zu seinen Fähigkeiten. Die Figur des Dilettanten wurde jedoch nicht festgelegt, auch nicht polar, und changierte im Verlauf der Geschichte nicht einfach in einem vorab ehern überschaubaren Spektrum von Bedeutungsnuancen. Entscheidend ist vielmehr eine strukturelle Opposition oder Widersprüchlichkeit: der Dilettant regeneriert Fähigkeiten und ist innovativ auf der einen Seite, gerade auch für allzu routinierte ‚habituelle‘ Wissenschaftsperioden; auf der anderen Seite verkörpert er die Untugend des Uninformierten, des aus eigenem Verschulden nicht ausreichend Belehrten. Seine Figur geht also hervor aus einer Entgegensetzung von vorab festgelegten Normen in der Herstellung von Erkenntnissen oder poetischen Aussagen und der Aufnahmemöglichkeit des ‚state of the art‘ oder des ‚Standes der Dinge‘ im avancierten Bereich oder an der ‚Front‘ des jeweils wirklich Erforschten. Damit reproduziert er eine Struktur der Bewertung, die ihn immer in einen produktiven – nützlichen, positiven, Werte schaffenden – Zusammenhang einspannt, dem es, sowohl im Zustand einer intuitiven, außerinstitutionellen Innovation wie auch einer institutionell gemessen ungenügenden Retardierung, immer um ein Vorantreiben des Erreichten geht.

Der Dilettant steht demnach nicht für einen gegen die gesamte institutionelle Tradition gerichteten Aufbruch, eine radikale Innovation, die ihre Urheber als verschrobene Außenseiter oder gar Wirkköpfe und Wahnsinnige erscheinen läßt – notorisches, wenn auch nicht klinisches Beispiel: Albert Einstein entwickelt seine Relativitätstheorie, selbstbeauftragt, freiwillig, autonom, während seiner Zeit als Angestellter des Patentamtes in Bern. Aber wie immer diese Sonderlinge und Querulanten behandelt, notfalls entsorgt werden – semantisch, wissenschaftsstrategisch oder, wenn es nicht anders geht: psychopathologisch –, so ist doch die Voraussetzung ihres Tuns eine hochstehende wissenschaftliche Qualifikation, wohingegen der Dilettant zwar wunschhalber qualifiziert sein mag und auch darf, aber eben nicht sein muß, da er genauso gut nur ein Pfuscher, Salbader oder Versager sein kann.

Entscheidend wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert der bisherige Dilettantismus für die von Johann Georg Sulzer aufgeworfene Frage, wie ein einheitliches System der Künste zu begründen und durchzuführen wäre – nach ihm jedenfalls entschieden nicht aus der Optik oder für die Bedürfnisse und Fähigkeiten der Dilettanten. Karl Philipp Moritz und dann, sehr deutlich, Goethe und Schiller stellten sich der kurrenten Herausforderung und entwickelten folgenreiche Betrachtungen, die aber ihrerseits das bestehende Dispositiv der dialektischen Möglichen des Dilettanten und damit einer Vorgeschichte der Paradoxien des Kreativen nicht grundsätzlich überschritten, sondern in erster Linie verfeinerten. Vielleicht entspricht dem, daß die entscheidenden Aufzeichnungen Goethes dazu Fragment geblieben und erst nach seinem Tode veröffentlicht worden sind. Goethes Argumentation steht zwar für den vollendeten Künstler, seine Selbsterfahrung aber ist ehrlicherweise über weite Strecken die eines außerordentlich befähigten, also positiv besetzten, aber eben doch: eines Dilettanten. Seine Argumentation gegen die Spektralanalyse des Lichtes durch Newton, die unter der Bezeichnung der Goetheschen Farbenlehre bekannt geworden ist, bietet dafür ein sprechendes Beispiel, entwickelte Goethe doch seine Überzeugungen nicht aus einem wissenschaftlichen Wissen, sondern umgekehrt dieses nach Maßgabe universalistisch-apriorischer, insbesondere allgemein morphologischer Annahmen. Es waren also ästhetische oder ideologische Gründe, die ihn zu einer pauschalen Ablehnung des wissenschaftlichen Weges motivierten – mit dem bekannten Resultat, daß seine Farbtheorie außerordentlich anregungsreich und innovativ blieb, aber gleichzeitig zur Metaphysik verkam und wissenschaftlich nicht haltbar war – und letztlich zum ebenso legendären wie stereotyp problematischen Beleg dafür wurde, daß der dilettierende Wissenschaftler bei den Künsten besser aufgehoben sei, weil es dort auf Intuition, nicht auf Wissen ankomme.

Nicht zuletzt die im 18. Jahrhundert erfolgende soziale Emanzipation kam in der Debatte zum Ausdruck: Mit der Literarisierung und zunehmenden Bildung sowie dem erfolgreicher werdenden Kampf um eine freie Publizistik stieg auch die Anzahl der Journale und Feuilletons, die sich außerdem gemäß der Mode vermehrt auf Kunstkritik verlegten. Entscheidender Punkt beispielsweise der Einwände des als produktiver Dilettant weithin anerkannten Johann Heinrich Merck gegen Johann Georg Sulzers Systemzwang war dessen als fatal angesehene Preisgabe der empirischen Basis der Künste. Weithin teilte man diese Auffassung: eine intime Kenntnis nicht nur der Produkte, sondern auch der Vorgehensweisen, Methoden und Techniken der Kunstherstellung war Voraussetzung für Argumente der Kunsttheorie im publizistischen Bereich dessen, was ein Publikum sinnvollerweise von der Arbeit der Künstler erwarten dürfe.

Gegenüber dem Pessimismus eines Karl Philipp Moritz, in dessen ‚Anton Reiser‘ der Protagonist die innere Misere eines Stigmas als dilettierender Künstler aus beengten Verhältnissen nicht überwinden kann, der nicht nur Außenseiter bleibt, sondern seine letztgültige Talentlosigkeit zugestehen muß,

beabsichtigt Goethes Abhandlung ‚Über den Dilettantismus‘ (entstanden 1799) nichts weniger als die verbindliche und letztgültige Darlegung der Kriterien ‚wahrer Künstlerschaft‘ und damit auch der Wahrnehmung und Beurteilung ‚wahrer‘ oder ‚reiner Kunst‘. Die Typik des ‚Beinahe-Künstlers‘ (Vaget 1970, S. 131; Heidemann 2005, S. 71 ff.) tritt zurück hinter die allgemeine Kennzeichnung des Nicht-Künstlers: der scheiternde, überforderte Dilettant erreicht nicht, ja: niemals, was Kunst ausmacht. Ob einer als Dilettant beginnt, ist gleichgültig. Gelingt ihm Kunst, ist er nicht mehr Dilettant, sondern Künstler. Nun kann – wie Mark Dion (Heidemann 2005) – ein Künstler sich als Professioneller verstehen, der konzeptuell wie performativ mit der Figur des Dilettanten arbeitet, um Zeichensysteme inszenierter Natur aus der Sicht einer dilettantischen Phänomenologie im Sinne eines höherentwickelten Manierismus von demonstrativ dekonstruierten und als Demonstranz neu entwickelten Organisationssystemen (also zeichenerzeugende Mechanismen statt nur hergestellte Zeichenketten) und nicht nur die primären Produkte-Ordnungen oder Klassifikationen sichtbar zu machen. Dann wäre er als ein Meta-Dilettant zu bezeichnen, der nur auf der Objektebene die Eigenheiten des klassischen Dilettantismus aufweisen darf, auf der Meta-Ebene jedoch gerade nicht. Wer einen Dilettanten mimt, darf dies auf jede erdenkliche Weise tun, nur nicht dilettantisch.

Damit gehen alle Qualitäten des Nicht-Dilettantischen in die Bestimmungen vom ‚wahren Künstler‘ ein, der, da genialisch unfaßbar, vor allem der nicht-dilettierende Künstler bleibt. Sich ihn zu vergegenwärtigen, bedarf unvermeidlich der Fremdbestimmung. Das stört aber deshalb nicht, weil der Künstler für normale Menschen sowieso weder zugänglich noch verständlich ist, so daß gerade Hinz und Kunz sich ihn als den Nicht-Dilettanten vorstellen mögen, also vor allem als vollkommen anders als sie selber sind. So wird der Dilettant dann zum Künstler, wenn er tief und nicht mehr oberflächlich ist, nicht nur begeisterter Liebhaber, sondern fähig Liebender, nicht mehr befeuert Suchender, sondern gelassen Erntender. Sämtliche Klischees, die doch nur die außerordentlich triviale Wahrheit des Künstlerbildes bezeugen, lassen sich hier leicht und erhellend unterbringen. Bis eben auf die grenzwertige Figur des Künstlers, der in diesem Sinne weder gelingender Künstler noch Dilettant sein soll, sondern ein äußerst gut ausgebildeter und befähigter Zerstörer des Erlernen und Hochwertigen der Kunst, weil eben solche Kunst den Erfahrungshorizont des Lebens und seiner Probleme grundsätzlich und frevelhaft verfehlt.

In der Einleitung zum ersten Band der Zeitschrift ‚Propyläen‘ führt Goethe aus, der wirkliche Künstler zeichne sich dadurch aus, daß er in die Tiefe der Gegenstände wie in die Tiefe seines eigenen Gemütes zu dringen vermöge. Er bringe etwas Organisches nur hervor, wenn er der Gefahr des Oberflächlichen erfolgreich auszuweichen vermöge. Zuletzt wirke das ganz gelingende Kunstwerk als ein evident organisch Natürliches wie als ein völlig Übernatürliches. Es ist also die Abscheu vor Leichtigkeit und Oberfläche, Laune und Grotteske,

Einfall und Marginalie, die den Künstler beglaubige. Dilettant ist, wer sich nur auf der Oberfläche bewegt, um auf dieser ein Eigenes zu setzen. Deshalb paßt derjenige, der das Etablierte und Hohe verweigert und zurückweist, nicht in die Physiognomik des Dilettanten. Denn dieser will Kunst, jener aber nicht. Mindestens nicht in ‚ihrer Weise‘. Der Problematisierer der Normen, insistierend auf die durch – ja, man muß sagen: auf die nur durch – gelingende Kunst verstellten Problemschätze, interessiert sich nicht für das Paar Dilettant-Künstler, weil ihm beide nicht nur suspekt sind, sondern Figuren eines gleichartigen Angewiesenseins auf normative Instanzen eines identischen Wertesystems, in Sonderheit seiner pyramidalen Spitze. Die Vereinnahmung des auch im zunächst Verworfenen und Verfemten möglichen Förderlichen durch Kunst, die imperial und hegemonial geworden ist, erweist sich jedenfalls als im Bewußtsein des ‚hohen Künstlers‘ deutlich vorhanden.

Dilettantismus sei, so Goethe, eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst und könne auch zur Ursache derselben werden, ja, sogar zuweilen und unter seltenen Umständen, ein echtes Kunsttalent anregen und befördern (Leister 2001, S 76 f.; Heidemann 2005, S. 74). Im Klartext: Dilettantismus ist keine substantielle oder in sich als Einheit ruhende eigene Qualität oder Voraussetzung, sondern eine schlichte Folge des durchgesetzten Kunst-Systems. Dilettantismus erweist sich entweder als ein spätes, reaktives Epiphänomen oder als vollkommen gegenstandslos, weil sich in ihm nur die Hegemonie der durchgesetzten ‚hohen‘ oder ‚wahren Kunst‘ in der besonders listigen Weise behauptet, daß kleine Residuen, Restbestände offengehalten werden, die aber keine wirkliche Bedeutung haben: Rückgriffsmöglichkeiten zwecks homöopathischer Regenerierung des eigenen Geltungs- oder Vorherrschaftsanspruchs.

Die kompensatorische Funktion des Dilettanten geht – in einer Art Doppelbewegung – bruchlos auf den Künstler als Vorbild eines angeblich wahren und notwendigen, generalistischen Dilettantismus über, wenn man den Argumenten Jacob Burckhardts in den ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ folgt. Der Künstler gebe sein Leben an die Sache, ganz und vorbehaltlos, wohingegen es in den Wissenschaften nur noch begrenzt Zuständige gebe, eben Spezialisten. Nach Burckhardt müsse nun gerade deshalb jeder Dilettant werden, zuweilen, um eine Fähigkeit zur Übersicht wieder zu gewinnen, die dem Spezialisten verloren gehe. Das müsse wenigstens ‚auf eigene Rechnung‘ ab und zu entschieden geschehen, also propädeutisch (vgl. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, 1985, S. 36; zit. nach: Leistner 2001, S. 79 und Heidemann 2005, S. 81). Denn was der Spezialist nicht verstehe, jenseits seiner Grenzen, mache ihn zum Ignoranten oder gar, Burckhardt scheut Drastik nicht: zum Barbaren. Davor schütze ihn nur, Dilettant an ‚möglichst vielen Stellen‘ zu werden.

Vom Dilettanten ist derjenige zu unterscheiden, der absichtsvoll verlernt, um als Neuanfänger immer wieder den Nullpunkt zu durchlaufen. Das rückt den Dilettanten in die Nähe des Bastlers, dem das Tun genug und der an Vergegenständlichungen seiner Effizienz oder Leistung – also, im ‚hohen‘

Fachjargon: am entäußerungsentologischen Paradigma der idealistischen Ästhetik – nur vorübergehend interessiert ist, nämlich in der Phase des Noch-Nicht-Fertigen, der aber jede Realisierung oder Vollendung verabscheut. Diese verschaffen ihm schlechterdings keinerlei Befriedigung. Die Insistenz auf dem Nullpunkt rückt ihn zugleich ab vom Bricoleur, der zufrieden ist, wenn er ein Problem nur einmal bearbeiten oder ‚lösen‘ muß und dessen Problemlösungs-Arrangement nicht nach Wiederholung drängt (dies im Gegensatz zu Heide-
mann 2005, S. 96). Es wundert natürlich überhaupt nicht, daß im Gegenzug zur Rehabilitierung des Generalisten, Bastlers und Dilettanten in der Kunst des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts nun schon bei etablierten Kunstwerk-Meistern zumindest subkutan auf ein Verlernen des Könnens gesetzt wird, auf eine Umwendung des Geniebegriffs. Genie ist, wer nichts mehr können kann, nicht länger mehr der Universalbefähigte oder der bis zum osmotisch perfekten Durchfluß des Transzendenten filterlos Sensible. Willi Baumeister schreibt, diesen Wandel implizite genau wiedergebend: „Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand (...). Er produziert seine bedeutenden Werte ohne Lehrgut, ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originales. Das Genie ‚kann‘ nichts und damit alles.“ (Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst* (1947), zit. nach: Leistner 2001, S. 67 und Heidemann 2005, S. 95) Baumeister meint aber offenkundig immer noch ‚wahre Kunst‘. Sein Wille geht unbedingt nach Kunst.

Ich meine dennoch hier nicht diese Figur des Dilettanten, die sich immer in den Aporien der Wertepyramide verfängt und damit dem Kontrolldiskurs der ‚hohen Kunst‘ verhaftet bleibt, sondern den Akteur, der auf radikales Verlernen setzt, auf Verweigerung der Symbolizität, auf eine insistente ‚Errettung der Realität‘, um Siegfried Kracauer zu paraphrasieren. Es geht keineswegs um Verselbständigung des Prozesses oder des exotischen Reizes von Attitüden oder gar um die nochmalige Entdeckung wahrhafter Authentizität. Aber auch nicht um eine wertende ‚Interessantheit‘ der Produkte, die zu beurteilen und zu entwickeln natürlich naturwüchsig jedem Rezipienten unterliegt, zunächst wenigstens. Es geht um etwas anderes: Sobald man objektivierbare Qualitätsmerkmale eines Resultates fordert oder beschreibt, reproduziert man diesen Diskurs. Das ist ganz unvermeidlich. Ob eine Alternative dazu wirklich anzustreben oder möglich ist, ist eine andere, in unserem Zusammenhang belanglose Frage. Es reicht hier die Vorstellung von der Nicht-Auflösbarkeit der Paradoxie im allseitig ausschweifenden Vergleichen der im Namen von Kunst, auf welchem Wege auch immer, erreichten Resultate.

4. Giorgio Vasari, initiale Kunstgeschichte und die Kunstakademie als sozialpolitisches Erfolgsmodell

Giorgio Vasari hat Wendungen wie ‚per piacere‘, ‚per diletto‘ oder auch ‚per dilettazone‘ in seinen ‚Vite de‘ più eccellenti pittori, scultori e architettori‘ schon für den ersten, im Jahre 1550 erschienenen Band zur Kennzeichnung einer historisch neuen charakterlichen Physiognomik des großen, wahren, ausgereiften, endlich die Bühne der Geschichte betretenden Künstler benutzt. Mit diesen Wendungen unterstrich er die geistige Autonomie der Berufskünstler, den Rang der künstlerischen Tätigkeit und besonders die Abgrenzung des neuen Künstlers sowohl vom traditionellen Handwerker wie auch vom zum Laien herabgestuften Aristokraten. Das Vergnügen des Künstlers an seinem Tun, an der Leichtigkeit seiner erfolgreichen Tätigkeit umschrieb eine Haltung, die sich des Aufstiegs in den Rang der früheren ‚freien Künste‘, also der wissenschaftlichen und philosophischen Befähigung zur freien Kreativität sicher war. Typischerweise treten im Kapitel über Michelangelo solche Bestimmungen gehäuft auf. Michelangelo arbeite wesentlich zum eigenen Vergnügen. Bezüglich der von Michelangelo zerstörten Florentiner Pietà sagt Vasari, Michelangelo habe dieses Werk ‚per dilettazone e per passar tempo‘ gefertigt. Das bedeutet aber auch, daß dieser sein Tun genießende Künstler noch nicht der erst im Zeichen des Kompensationsbedarfs eines durchgängig mechanisierten Lebens erzwungenen Dressur des Virtuositums und dessen sklavischen Verehrung in der Öffentlichkeit unterworfen wurde. Auch bedeutet das, daß der schaffende, der schöpferische Künstler nicht am Vergegenständlichen seines Könnens zu messen ist, an Produktivität oder gar Effizienz, Beweis oder Beglaubigung. Er bleibt groß gerade indem und insoweit er seine Genialität verschwenden, ohne Folgen und Wirkungen verausgaben kann. ‚Zeitvertrieb‘ darf getrost mit Produktionsabstinz, Indifferenz gegenüber Erwartungen an produzierten Werten und Werken verstanden werden.

Selbstverständlich wußte gerade ein Vasari auch um die Unumgehbarkeit der politischen und sozialen Mächte, der eingesessenen Aristokraten wie der neuen, damals noch nicht immer neureichen Handels- und Geldbarone als Patrone und Auftraggeber. Der geistige wie kreativ-poietische Berufsstolz des sich an seinem Können erfreuenden und vergnügenden Künstlers mußte einer Öffentlichkeit deshalb auch in Einheit mit dem Mäzenatentum der alten wie einer neuen Trägerschicht nahegebracht werden. Die im Auftrag von Cosimo I. Medici 1563 gegründete ‚Accademia del Disegno‘ ließ alle sozialen Stände nicht nur für eine unterstützende Öffentlichkeit, sondern auch zum internen Akademielen zu. Jeder, ob Künstler oder Dilettant, konnte Akademiemitglied werden und verschiedene Titel erwerben. Die theoretischen Anstrengungen der Akademie kompensierten also über einen öffentlich deklarierten Berufsstolz für Künstler, was diese an Eigenständigkeit gegenüber den Mitgliedern am Hofe der Medici niemals haben konnten. Mit dieser Akademie konnten die bildenden Künstler im symbolischen Bereich Ebenbürtigkeit mit den freien

Wissenschaften und Gleichrangigkeit mit der Führungsrolle der Dichter und Philosophen (in Florenz beispielsweise mit den einflußreichen Polizian und Ficino) beanspruchen. Die Satzung wies zwar auf Funktionen der Lehre hin, sah die Einrichtung der Bibliothek, eine Sammlung von Plänen, Modellen und Zeichnungen vor. Auch werden Geometriestunden erwähnt. Dennoch erschöpfte sich das tatsächliche Lehrprogramm weitgehend in einer wohlwollenden Unterweisung von Anfängern, ‚dilettanti‘, durch die Künstler.

Den Dilettanten wurde also gerade zum Zweck der Aufwertung der Künstlerrolle und ihrer theoretischen Begründung eine wesentliche Mitsprache in Sachen Kunst zugestanden mit der Absicht einer Beschleunigung und Stärkung der sozialen Anerkennung der neuen Künstlerrolle dadurch, daß weite Kreise am Diskurs über just dieses Neue scheinbar egalitär beteiligt wurden. Die in Florenz im Rahmen der ersten wichtigen europäischen Kunstakademie der Neuzeit erstmals so forciert betriebene Kooperation von Kunstakademie, Entwurfskunst und Dilettantismus war überaus erfolgreich und wirkte in den nächsten Jahrhunderten stilbildend auf das Kunstleben zahlreicher Länder. Der Leichtigkeit der souveränen handwerklichen Beherrschung der Gestaltungsmittel und Problemlösungstechniken entsprach ein allgemeines, wachsendes Vergnügen an der Aufnahme von Kunst, an der sich ein Laienpublikum kraft Interesse, aber noch nicht Kraft Vorbildung schulte – erst im 18. Jahrhundert wird der Geschmack philosophisch professionalisiert auch für ein allgemeines Publikum und damit zur Pflicht jenseits des Vergnügens.

Dem entsprach programmatisch die Öffnung und Einrichtung des Louvre als einer Bildersammlung, für die der Maler und Impresario Jacques-Louis David 1793 anstelle einer Bildervernichtung und eines Bildsturms gegen die Symbole des Ancien Régime die historisch-kritische Hängung durchsetzte (die erst zweite nach der Neugliederung der Bildersammlung im Belvedere in Wien in den 1770er Jahren). Sie ist nichts anderes als ein symbolischer Bilderkrieg, der an die Stelle von Ergötzung und Vergnügung Belehrung und Bildung im Durchgang durch nicht mehr nach Launen und Sensationen, sondern nach Zeitgeist-Etappen organisierten Einheiten setzte, womit eine Relativierung der Ästhetik und Bildrhetorik betrieben wurde, welche nicht mehr dem Vergnügen frönte, sondern dem Begreifen. Hermeneutik statt Leibbeserregung, Kognition statt Sinneslust war die Devise für das Volk, was zugleich die Konstitutionsgrundlagen des öffentlichen Kunstmuseums angemessen zum Ausdruck bringt.

Zurück zu Vasari. Um Vasaris Anliegen zu verstehen, muß man den Niedergang der Gilden in Florenz gegen Ende des 15. Jahrhunderts berücksichtigen. Wie überall hatten Maler und Bildhauer seit dem Mittelalter Gilden und Innungen angehört. Bildhauer mußten Mitglieder der ‚Arte dei Fabbrianti‘ sein, da sie in Stein arbeiteten. Die Maler waren, da sie mit Pigmenten arbeiteten, in den ‚Arte dei Medici, Speciali e Merciai‘ organisiert. Bereits 1360 wurde eine besondere Körperschaft der Maler mit eigenem Rat innerhalb der Gilden errichtet. Wahrscheinlich seit dem frühen 14. Jahrhundert bestand eine

‚Compagnia di S. Luca‘ für Maler, Bildhauer und Künstler aus anderen Sparten. Die festgeschriebenen Pflichten waren in erster Linie liturgisch-religiöse und soziale.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war der Niedergang dieses Organisationsprinzips unübersehbar. Die Gilde der ‚Compagnia‘ wurde mit Zwangs-Beitrittsregelungen zwar formal gesichert. Allerdings gingen keine wesentlichen künstlerischen Impulse mehr von ihr aus. Sie hatte zur Zeit von Vasaris Aktivität jede Bedeutung verloren. In der 1562 erfolgten Stiftung einer ‚Grufte für künftige Begräbnisse von Künstlern‘ fand Vasari einen Vorwand, in Aktion zu treten. Ausgehend von der Auffassung, daß der in dieser Zusammenkunft vorgesehene Begräbnisplatz unbesiegt der Abhängigkeit von verschiedenen Gilden für alle Künstler offen sein sollte, schlug Vasari ein neues Organisationssystem vor, mit dem die Künstler sich von den Gilden befreien und einen höheren gesellschaftlichen Status erlangen konnten. Zu diesem Zwecke versicherte er sich der Gunst des Großherzogs. Eine ausführliche Satzung wurde am 13. Januar 1563 Cosimo de Medici unterbreitet. Auf seine Zustimmung hin wurde die Gründungsversammlung beschlossen. Als Leitung der Vereinigung wurden Cosimo de Medici und der damals in Rom lebende greise Michelangelo ernannt, „eine Kombination von Fürst und Künstler, die außerordentlich charakteristisch ist für das Stadium, das die Entwicklung der gesellschaftlichen Position des Künstlers mittlerweile erreicht hat“ (Pevsner 1986, S. 59).

Das ursprüngliche Ziel war also die Errichtung eines repräsentativen Zentrums für Künstler, die eine gesellschaftliche Stellung über der von fachkundigen Handwerkern in Anspruch nehmen konnten. Das zweite Ziel Vasaris, das später von Zuccari weiter verfolgt wurde, nämlich die Reform des Kunstunterrichts, wurde nach wenigen Jahrzehnten zum Hauptinhalt der Kunstakademie, der ihren historischen Erfolg und ihr Bild im Verlauf der Geschichte prägte. Das ursprünglich ausgefeilte Ausbildungs-Programm reduzierte sich schnell auf das Zeichnen nach der Natur.

In Betracht von Vasaris ‚Accademia del Disegno‘ sowie der 1593 von Federico Zuccari in eine Kunstakademie umorganisierten römischen Lucasgilde erstaunt immer wieder, zumal für spätere Sichtweisen, wie einfach die leitenden Rezepte und Anliegen waren. Man versteht die seit diesen Tagen wirksame Einschränkung der Kunstdebatte, die Abschottung der Regeln der Kenner-schaft von einem, konträr dazu, ausufernden Diskurs über die allgemeine Ästhetik von Kunst und die Rhetorik ihrer Werke gegen außen erst, wenn man die organisatorischen Zusammenhänge in Rechnung stellt. Vasari ging es nämlich ausschließlich um die Förderung der Anerkennung der Künstler in der gewandelten Öffentlichkeit unter Wahrung ihrer Verbindlichkeit gegenüber einem überschaubaren Kreis der Machthaber und Auftragselite, also um eine affektiv bewegende Teilnahme der Öffentlichkeit an einem gewandelten Konzept, das ihr gar nicht richtig zu Bewußtsein gebracht wurde. Das markiert die Figur des Künstlers ebenso nachhaltig wie seine Rolle und den jeweils unter Innovations- oder Beschleunigungsgesichtspunkten begründeten

‚neuen‘ Geltungsanspruch, insbesondere einen erweiterten oder veränderten Handlungsspielraum in der Gesellschaft.

Die Autonomisierung der Kunst zum Zwecke ihrer Aufwertung in der Gesellschaft verband die propagandistisch notwendige, auch neue Eindeutigkeit des Künstlerbildes bewußt mit einer ‚Verunklärung‘ derjenigen Zeichen, an denen die Kunst zu erkennen ist. Hier herrschte für lange Zeit, ja wohl bis heute, der Diskurs der Kenner vor. Die Ambivalenz der Zeichen der Kunst in der Öffentlichkeit diente als Maskerade der Eindeutigkeit, mit welcher im Rahmen einer Ästhetik der Macht – die Accademia del Disegno diente selbstverständlich der Kulturpolitik der Medici – eine doktrinäre, zumindest dogmatische Festlegung der Kunst an der Akademie erfolgte.

Der Kern der Kunst bleibt nach den Auffassungen der wesentlichen Gestaltungstheoretiker, Akademiegründer, Lehrer und Programmatiker – von Giorgio Vasari und Federico Zuccari bis zum Bauhaus und zur Hochschule für Gestaltung Ulm – unverändert, nämlich hermetisch, prinzipiell unergründbar und unerkennbar. Die Anzeichen für Kunst und künstlerische Befähigung gelten dagegen systematisch als ambivalent. Das hat zwei Seiten, eine öffentliche und eine interne. Die interne ist, daß ohne metasprachliche Verbalisierung oder Begründung jeder Kenner Zeichen wie Anzeichen künstlerischer Befähigungen mitsamt ihren Stufungen, Gradierungen und Grundierungen zu erkennen vermag, was ihn eben zum Kenner macht. Die öffentliche Seite dagegen hält stetig und angeblich unbeirrbar daran fest, daß es dafür keine Theorie gibt, keine Doktrin, nichts Übergreifendes, kaum Hinweise auf eine Heuristik der Verallgemeinerung, jedenfalls keine, die eine induktive Festlegung ermöglichen würde.

Man kann die programmatischen Begründungen, die am Ursprung der europäischen Künstlerausbildung der Neuzeit lagen, knapp wie folgt zusammenfassen: Giorgio Vasari und, wenig später, Federico Zuccari in Rom versuchten, mit einem weiter gesteigerten genialischen Künstlerkonzept den Künstlern das singuläre, individuelle, quasi göttliche Recht auf Imagination zu sichern, sie aber zugleich, als vermittelnde Produktivkraft, auf die organisatorischen Prämissen einer imperialen neo-aristokratischen Herrschaft jenseits der theologischen Propaganda einzuschwören.

5. Concinnitas, Lebensentwurf, Seelenheil u. a. – Wertekanon und Kunstmodell nach den Regeln der Rhetorik eines gebildeten Geschmacks

Die These soll erhärtet werden, daß die Zuschreibung der Qualität eines Kunstwerks tatsächlich – ‚nur‘, exklusiv – Zuschreibung ist und nicht Epiphonie einer wundersamen Beschaffenheit am und im Objekt selbst. Zwar richtet sich die Beschreibung auf einen Gegenstand, der für diese von sich aus, also vor deren Durchführung und Festlegung, geeignet sein muß. Gegenstand

wie Beschreibung bilden unvermeidlicherweise eine Einheit, die nur funktioniert, wenn die Beschreibung angemessen und ihr Gegenstand so beschaffen ist, daß er jener zu entsprechen vermag. Damit erweist sich, daß jede Qualitätsbestimmung am Objekt durchwirkt ist von den Kategorien, Annahmen und besonders den Hintergrundannahmen des beschreibenden Modells, von Erkenntnisinteresse, Erwartung und mehr noch: von der Tradition, in der sich angemessene Objekte für zutreffende Beschreibungen als ebenso geeignet erwiesen haben wie diese selbst.

Ziehen wir also zum Beleg der Vitalität einer solchen Tradition einige Hinweise aus der langen Geschichte der rhetorischen, kognitiv fundierten Einübung solcher Beschreibungen zu Rate. Die Traditionsbildung der Kategorien entspricht dabei im Gleichklang epochaler Selbstempfindung in der Regel und vor allem in überraschendem Ausmaß den Beschaffenheiten der Werke. Die These ist wie gesagt trivial, und doch ist sie lehrreich: Solange die Überlieferung des Beschreibungssystems intakt ist, solange erscheinen auch die Werke als angemessene, meisterliche Inkorporationen der ihnen abgelesenen oder – wie immer man will, auf die Akzente kommt es hier nicht an – zugeschriebenen Aspekte und Bestimmungen. Welcher Teil zuerst aus- oder zusammenbricht, das Beschreibungssystem oder die Gegenstände, kann auf sich beruhen bleiben. Jedenfalls ist es mit der Objektivierung der Qualitätserwartung wie der Wirkungsrhetorik wie auch der tatsächlich wahrgenommenen Affekte und Effekte zu dem Zeitpunkt vorbei, in dem weder die Gegenstände noch die Beschreibungen passen. Seither reproduziert der Diskurs der Qualität vor allem den Gesichtspunkt eines Verlustes, einer Marginalität oder Dys-Balance, eines Auseinanderdriftens der Empfindungen und der Objekte. Anders gesagt: Es ist eine tiefgreifende Unsicherheit konstitutiv für alle Positionen des Prozesses, für die Erzeugung der Werke, ihre Wahrnehmung und Rezeption, ihre kategoriale wie auch ihre phänomenale Beschreibung.

In umgekehrter Richtung der fragenden Betrachtung ergibt sich eine wichtige Einsicht: Eben weil Beschreibung und Werk nicht mehr aus vorgeordneter Systemkraft heraus und wegen einer unverbrüchlichen Gewißheit auf- und zueinander passen, vermag, was darauf reagiert durch einen generativen Schub, also ein kreativ Neues, an die Stelle des ohnehin beschädigten und als obsolet gewerteten Geschmacks eine Formulierungsvorgabe zu treten, die, wenn sie entsprechend rezipiert wird, nicht einfach ein Identitätssystem repariert und wieder ausbalanciert, sondern auf ein Erkennen hinausläuft (vgl. analog Oswald Wiener zum Klischee als Residuum für Kreativität; Wiener 1998). Das ist die einzige Möglichkeit, in seltenen Fällen die sonst meistens ohnmächtig und unredlich propagierte Chance zu nutzen, daß Kunst einen Erkenntnisprozeß bewirkt und nicht nur den genußreichen Formen einer Selbsterfahrung des Zusammenspiels der Sinne mit dem Vorgewußten in Auge und Kopf des Betrachters schmeichelt.

Nelson Goodman notiert hierzu das Wesentliche bezüglich der Beitragsmöglichkeiten der Kunst zu Prozessen des Wissens: „Bei der Repräsentation muß

der Künstler sich alter Gewohnheiten bedienen, wenn er neue Gegenstände und Verknüpfungen hervorbringen möchte. Wenn sein Bild so gesehen wird, daß es fast, aber nicht ganz auf die gewöhnliche Ausstattung der alltäglichen Welt Bezug nimmt, oder wenn es die Zuordnung zu einer gebräuchlichen Art von Bild fordert, sich ihr aber auch widersetzt, dann kann es vernachlässigte Ähnlichkeiten oder Unterschiede zutage fördern, ungewöhnliche Verbindungen festigen und in gewissem Ausmaß unsere Welt neu erzeugen. Und wenn die Botschaft des Bildes nicht nur mit Erfolg erzeugt, sondern auch gut aufgenommen wird, wenn die von ihm direkt und indirekt bewirkten Neuorientierungen fesselnd und folgenreich sind, dann leistet das Bild – einem experimentum crucis gleich – einen echten Beitrag zum Wissen. Auf die Klage hin, daß sein Porträt Gertrude Steins ihr nicht ähnlich sehe, soll Picasso geantwortet haben: ‚Macht nichts; es wird.‘ Kurz, wirkungsvolle Repräsentation und Beschreibung erfordern Erfindung. Sie sind kreativ. Sie beeinflussen einander; und sie formen, verbinden und unterscheiden Gegenstände. Daß die Natur die Kunst nachahmt, ist ein allzu zaghaftes Diktum. Die Natur ist ein Produkt aus Kunst und Diskurs.“ (Goodman 1995, S. 42) Lange vor Goodman formulierte Oscar Wilde pointiert, Natur sei eine Erfindung der Kunst.

Ich halte im folgenden in selektiver Weise Rückblick auf diese verschwundene Einheit, um zu zeigen, daß ein gesamtes diskursives System vonnöten ist, um der scheinhaft unmittelbaren Erfahrung eine empirische Evidenz zu geben. Wieder einmal erweist sich, entgegen festgesetzter Überzeugungen, just die Metatheorie als dasjenige, was die Empirie reguliert, nicht ein unmittelbar vorzufindender, angeblich konkreter Sachverhalt.

Eine redaktionelle Neben- und editorische Vorbemerkung scheint mir angebracht: Die nachfolgend überflogenen Blüten sind zum größeren Teil von mir weder gesät noch umfassend geerntet worden. Es soll hier keine archivalische Arbeit vorgespiegelt werden, die für unseren heutigen Zweck allerdings auch ohne Belang ist. Sie ist tatsächlich auch nicht unternommen worden. Die in diesem Kapitel nachfolgend erwähnten Referenzen verdanken sich nicht meinem Fleiß, sondern dem der Autoren für die Stichworte ‚Malerei‘ und ‚Musik‘ des 5. Bandes des ‚Historischen Wörterbuchs der Rhetorik‘, die ihre Erträge bereits öffentlich, also nutzbar präsentiert haben. Mein wichtigstes Argument, das sich entlang dieses Materials darstellen läßt, ist allerdings keines, das in diesen Abhandlungen auftauchte oder eine Rolle spielte. Wieweit auch in diesen Forschungen bereits implizit und verschwiegen praktiziert ist, was hier eben offengelegt worden ist, nämlich eine Verwendung der primären Quellen anderer nicht in sekundär ausgewiesener Manier, sondern in originärer Unterschiebung, soll weiter nicht erörtert werden – außer mit dem hier pauschal bleibenden Hinweis, daß der überwiegende Teil der Geisteswissenschaften, George Steiner sei’s geklagt, in nichts anderem besteht als in solchem Unterschieben eines fälschlicherweise behaupteten, illegitim okkupierten ‚Originären‘, was, George Steiner zur nochmaligen, diesmal wirklich schwerwiegenden Betrübnis, im übrigen keineswegs prinzipiell oder von vornherein originäre

Einsichten, kühne Hypothesen oder souveräne Schlußfolgerungen verhindert. Im Gegenteil.

In seiner 1826 gehaltenen Vorlesung ‚Philosophie der Kunst‘, eben erst auf der Basis einer Nachschrift ordentlich ediert, beschreibt Georg Wilhelm Friedrich Hegel aus seiner Sicht und sehr materialreich das Wesentliche der Kunst, die zwar zahlreichen kategorialen Ansprüchen genügen muß, sich aber nicht im Begrifflichen erschöpfe. Es gehe um eine verständige Einheit, die sich durch eine Regelmäßigkeit im Äußerlichen vermittele (Hegel 2005, S. 80). Nur vordergründig handelt es sich dabei um das Ideal des Klassizismus, ja: aller Klassizismen in der Fluchtlinie der Renaissance und insbesondere ihre Baukunst, welche die Gliederung des Räumlichen als Antlitz, Fassade, Außenhaut, Raumbegrenzung in der Weise verstand, daß sich die konzeptuelle innere Gestalt und Anordnung als eine Art Organismus im materiellen Umsetzungsprozeß niederschlage oder auch: spiegele. Das Ideal ist die Einheit als Einfachheit: „Symmetrie, Einheit und Mannigfaltigkeit, das in sich einen Unterschied hat.“ (Hegel 2005, S. 80) Regelmäßigkeit versteht sich als gegliederte Anordnung eines Ganzen, eines Organismus, dessen Teile als funktionsfähige Glieder in wechselseitiger Ergänzung und Harmonie zueinanderstehen. Gelingt dies, so wirke die innere Gliederung auch nach außen in einem magischen Sinne: „In den Takten der Musik und Verse und so auch im Reime liegt eine magische Kraft.“ (Hegel 2005, S. 81). Regelmäßigkeit gilt zunächst quantitativ. Qualitativ verstanden wird sie zur Harmonie.

Natürlich wirkt in dieser Auffassung die gesamte Tradition der Rhetorik – nicht nur *noch*, sondern als *aktual anwesende*, auch wenn Hegels philosophische Figur daraus etwas macht, was in der Rhetorik viel formaler auftritt. Das ‚rhetorische Bewußtsein‘ der ästhetischen Formen jedenfalls formalisiert bestimmte Eigenheiten einer im Kunstwerk auftretenden Synthese nach durchgängigen Regeln und betrachtet somit Musik wie Architektur, Lyrik wie Theater, Poesie wie Bilder als Ausdrucksformen von Verfahrensweisen, wie ein Material rhythmisch, harmonikal oder eben anders, je nach Zwecken der Aufbereitung, gegliedert werden kann. Und was für den Gegenstand, gilt auch für die Methode: Eloquenz ist die nach außen wirksam in Erscheinung tretende wahrhafte Gliederung, also der gelungene Gedanke, der angemessen per-formiert werden kann. Es wundert deshalb nicht, daß die in ästhetischen Theorien sonst nuklear entscheidende Bestimmung der Differenz der Gattungen – gerade im Verhältnis von Bild, Musik und Text – in der Rhetorik ganz allgemein behandelt wird. So vergleicht Marchetus von Padua bereits 1325 die Ausschmückungen zur Schönheit der Konsonanzen mit den Ausschmückungen zur Schönheit der Sätze (Krones 2005, Sp. 1552).

Das allgemeine Wissen um Gesetze und Mittel der Rhetorik ermöglicht, daß Textdeutung, emotionale Affizierung und Wirkung der Musik mit bestimmten Elementen der Rhetorik identifiziert werden können. Gängig ist zum Beispiel die Anwendung der Figurenlehre oder Tropik auf musikalische Formen wie Motetten. Wendungen erscheinen als Varietäten für den

‚ornatus‘. Langeweile und Überdruß sind zu vermeiden, die Schmuckformen entsprechend zu wählen. Kompositionstechnische Lizenzen aus der Rhetorik arbeiten oft mit Anlehnungen an Quintilians Begriff der ‚figura‘. Rhetorisches Bewußtsein poetischer Praktiken meint ganz einfach eine geordnete Folge von Überlegungen zu Funktion und Aufgabenbereich von Kunstwerken im Rahmen von Künsten und Handlungsgeboten der diese Herstellenden, der Künstler also. Die Modellierung künstlerischer Wirkungen nach Maßgabe von Regeln ist die entscheidende Vorgabe.

Insoweit Künste auf Genuß hinwirken, sind sie Teil der praktischen Philosophie und gehen auf in Lebensgestaltung. Alles Musische im Rahmen des durch Künste bewirkten Genießens richtet sich weniger nach den Möglichkeiten einzelner Künste, als vielmehr mit diesen zusammen nach allgemeinen Regularien der Rhetorik, insbesondere der Eloquenz. Es geht hier nicht um eine Darlegung der spezifischen Traditionen einer Musik-Rhetorik, die im 18. Jahrhundert zu einer Schullehre geworden ist. Durchgängig jedenfalls steht im Kern einer solchen äquivalenten Grammatik die Moduslehre, der gemäß Ton zu Ton, Ton zu Akkorden, Akkorde zu Konsonanzen und diese zum Satz gefügt werden. *Structura* und *compositio* sind Bausteine in einer Hierarchie musikalischer Ausdrucksmittel. Ihr Zusammenwirken versteht sich versuchsweise unhistorisch als eine Physiologie des genießenden Hörens. Und das heißt eben, wie auch in der bildenden Kunst, immer ‚Zusammenklingen‘, ‚Zusammenstimmen‘, Wirkung der Anordnung von Teilen aufeinander und im Ganzen, also, mit einem Leitbegriff des 15. Jahrhunderts: ‚Concinnitas‘ (Baxandall 1977).

Periodik, Rhythmus, Klang entwickeln sich innerhalb einer *elocutio* gewählter Dispositionen; und auch hier folgt auf diese beiden entscheidenden inventiven oder kompositorischen Phasen diejenige der Ausführung oder Performanz, im Falle der Musik: von Deklamation und Vortrag. Besonders in der *dispositio* jedoch werden Melodien und ganze Formverläufe unter rhetorische Prämissen gestellt. Die gesamte Arbeitsweise der Komponisten, genau besehen aber auch der Instrumentalisten, und, so ist idealiter zu ergänzen, der Zuhörenden, ist im Ablauf der rhetorischen Phasen nach allgemeinen Gesichtspunkten gegliedert: *inventio*, *dispositio*, *elocutio/elaboratio*, *decoratio*, *memoria*, *executio/pronuntatio* (Krones 2005, Sp. 1544). Der Streit um die Qualität der Werke läuft auf einen allgemeinen Streit mit der Rhetorik im Hinblick auf die Einschätzung der Bedeutung dieser Phasen hinaus. Dabei liegt die *crux* natürlich in der Auffassung von der ‚inventio‘ begraben resp. in der Kontroverse zwischen den ‚Nativisten‘ und den ‚Konventionalisten‘. Letztere behaupten Lernbarkeit, erstere setzen eine Nichtlernbarkeit der Idee voraus. Mit guten Gründen rückt man von der konventionellen Auffassung ab, nach der die ‚loci topici‘, etwas frei und zugespitzt übersetzt: die Gemeinplätze, dasjenige sind, was den Erfindungsgeist ausmacht und beseelt. Was in der Phase der *inventio* als Idee entworfen wird, ist aber kein Gemeinplatz, sondern einzigartig, geht also auf unlernbare angeborene Inspiration zurück.

Was es mit der Auffassung von der Lernbarkeit der Gemeinplätze auf sich hat, ist seit Vivaldi ja wahrlich unüberhörbar geworden. Hier geht es jedenfalls nur um die Auffassung der verbindlichen Legitimation in der Übernahme der Verfahrensweisen der Rhetorik.

Am knappen Beispiel und mit der Hilfe eines Zitates aus dem bereits erwähnten Fundus werden die Bezüge evident: „Auch A. Berardi spricht am Beispiel des Fugenbaus von einer *dispositio*; er koppelt Elemente der Logik und der Rhetorik und bezeichnet die Themenaufstellung als ‚la propositione‘, die Imitationen als ‚silogismo‘ und den stretta-artigen Schluß als ‚il concludere‘. An ihn schließt 1718 in variiertem Form der Dresdner Kappellmeister J. C. Schmidt in einem Brief an Mattheson an; sein Modell basiert auf der *chria*, einer aus pädagogischen Gründen ‚verständlicher‘ gestalteten Variante der klassischen *dispositio*, und koppelt *propositio* („Dux“, *aetiologica* („Comes“), *oppositum* („Inversio varia Fugae“), *similia* (die veränderten Figuren der *propositio*), *exempla* (verschiedene Varianten einschließlich Argumentation und Diminution), *confirmatio* (kanonische Varianten) und *conclusio* (Imitationen über einem Orgelpunkt).“ (Krones 2005, Sp. 1547) Solche Regularien finden sich im 19. Jahrhundert lexikalisch verfestigt.

Die Bezüglichkeit der Musik auf Grammatik und Rhetorik wird notorisch. Ausdrücklich beziehen sich aber auch noch Schönberg, Berg und Webern auf solche ‚Sprachlichkeit der Künste‘. Man kann spätestens zu deren Zeit jedoch auch umgekehrt argumentieren, nämlich darauf verweisen, daß die Sprachlichkeit der Musik und bildenden Kunst keineswegs mehr im Reich einer wortsprachlichen Grammatik gründet, sondern umgekehrt die Rede von Grammatik der Künste und Sprachlichkeit nichts anderes ist als eine Metaphorisierung strukturell formbildender Verfahren – ein Behelf und ein eigentlich belangloses Epiphänomen, vielleicht auch nur ein umgekehrter Reflex einer Vorprägung, geschichtlich anhaltende Kraft einer Prägeform. Womit sich erweist, daß die Sprachlichkeit nichts anderes meint als eine rhetorische Phrasierung von Material nach Gattungsbedingungen, welche differenziert werden gemäß spezifischer Materialbedingungen und allgemeiner Formzusammenhängen.

Es gibt keine Textualität der Rhetorik in den Künsten, die Rhetorik der Künste ist jederzeit Musikalität und Bildlichkeit, sofern diese nach rhetorischen Regeln disponieren. Eine Fremdbestimmung mag man hierin nicht ersehen. Für das Kunstwerk als solches spielt das keine Rolle, wohl aber für die Habitualisierung eines öffentlich geschulten Publikums, das durch die entsprechenden rhetorischen Begriffsregister in seiner Merkfähigkeit und Aufmerksamkeit geschult wird. Der Diskurs der Qualität gehört eben deshalb nicht zum Evidenzbereich der Materialbeschaffenheit, sondern zur Darbietung einer Ausarbeitung von poetischen Einfällen nach Regeln einer Beschreibung, die objektiven Normen einer ‚wahren‘ ästhetischen Theorie zu genügen vermag. Und die damit, von Hegel bis Adorno, Benjamin und Heidegger, Bloch und Marcuse, in gleicher stereotyper Weise die Künste dem Diskurs oder auch nur

einer idiosynkratischen Kategorie unterwirft, jedenfalls ihre Empirie instrumentalisiert zugunsten metaphysischer Indienstnahmen von ‚Kunst‘, sei diese nun gefaßt als Anschaulichkeit einer selbstreflexiv werdenden Idee, als eine Figur metaphysischer Versöhnung oder als gar noch entlegeneres.

Parallel zur Geschichte der Musik läßt sich auch für die Malerei zeigen, daß in kanonischer Weise auf Rhetorik als maßgebliches Wissenschaftsmodell für bildnerische Praktik unter dem Adelszeichen der zur ‚freien‘ emanzipierten Kunst zurückgegriffen wird. Spätestens seitdem Leon Battista Alberti in seinen Traktaten zwischen 1435 und 1450 Malerei und Skulptur auf die ethischen Aufgaben des ‚delectare und prodesse‘, also die klassischen Aufgabenbestimmungen der Poesie durch Horaz, verpflichtet hat, dient das decorum-Modell (vgl. in breiter Auslegung Mühlmann 1996) zur Gliederung der Sparten und Gattungen, Aufgaben und Darstellungen einer immer komplexer werdenden künstlerischen Domäne. Um die Anklänge an die ihrerseits rhetorische Ausschmückung der *decorum*-Lehre auf das Wesentliche zu verknappen und zu verdichten: Es geht hier nur mehr dem Wortlaut nach um Mimesis, in Wahrheit aber um ein in Lineaturen gefügtes Entwerfen, das eine geradezu typenbeschreibende naturerzeugende und keineswegs nur darstellende Kraft hat.

Ich werde gleich eine Stelle aus Petronius‘ ‚Satyricon‘ zitieren, bei der es bereits um eine Transformation der Kunst der schönen Bilder, aber auch der Ekphrasis als der rhetorischen Lehre der schönen Bildbeschreibungen geht. Hinter die Ausführung dringt der Blick in die Feinheiten des Entwurfs vor, um treffsicher beim Eigentlichen des decorum, beim ‚disegno‘ zu landen, beim Entwerfen, Zeichnen, Skizzieren, beim unmittelbaren Werden einer instantanen Idee, belegend eine aktualgenetische Generativität als Auflösung des Kreativitätsparadoxons der Kunst, welche das Überraschende, Neue auf das Unbekannte verschiebt und niemals einholen kann, es sei denn eben durch die Ansichtigkeit des Unmittelbaren, eine widersinnige, wiewohl ab und zu konkret sich ergebene Epiphanie des Evidenten. Die generative Poiesis der sich selber entwerfenden Idee als einer elementaren Gestalt mit Naturkraft ist die immanente Transzendenz des Kunstwerks – eine Idee, die bis in die Moderne ihren Zauber entfaltet, im übrigen antiker Herkunft ist (vgl. Genette 1994). Solche Kunst der Vollkommenheit kann auf Metaphysik verzichten. Ihre Beschreibung allerdings führt wie natürlich zum Stammeln an der Schwelle zum Numinosen, weil hier nämlich ein Staunen vor der hermetischen Singularität dieser Emanation gefordert ist, der gegenüber die Rhetorik als ein propädeutisch beginnendes, induktiv geregeltes Fabrikationsmodell letztlich handlicher Ins-Werk-Setzungen notwendigerweise versagen muß. Kunst spielt diesseits wie jenseits des Rhetorischen. Und so schwärmt eben schon Petronius: „Denn ich sah ebenso Originale von Zeuxis, die noch nicht unter Zeitunbilden gelitten hatten, wie ich Skizzen von Protogenes, so getreu, daß sie es mit der Natur selbst aufnahmen, nicht ohne eine Art ehrfürchtigen Schauders berührte. Vollends aber der sogenannte ‚Mann auf einem Bein‘ von Appelles

ließ mich geradezu in Anbetung sinken. Denn mit solcher Feinheit waren die Konturen auf den Bildern dem Leben nachgezeichnet, daß man hätte meinen können, die Malerei habe auch seelische Vorgänge erfaßt.“ (zit. nach: Brassat 2005, Sp. 758)

Für den Pionier Giorgio Vasari ist solches Gelingen eine Figur instantaner generativer Vollendung, die mit vollkommener Absichtslosigkeit einhergehen kann – man erinnert sich sofort auch des Kommentars Heinrich von Kleists zum antiken ‚Dornauszieher‘, Grazie als versöhnte Unschuld zu denken, zusammenfallend mit unendlicher Reflexion. Vasari sieht diese in der ‚invenzione‘ am Werk, eben jener Anfänglichkeit, die im Unterschied zu der Anordnung, Gliederung, Memorierung und Performierung eines eben inspiriert erschlossenen, beabsichtigten Werkes nicht erlernt werden kann. Im *disegno* realisiert sich nicht einfach die Entwurfszeichnung, sondern der poetische künstlerische Genius, die zu sich sprechende Natur, also Naturanlage der Singularität großen künstlerischen Könnens – auch wenn man das später rhetorisch mit der Beschreibung oder Schönschreibung, also wiederum: Ekphrasis der Entwurfszeichnung, so ausgezeichnet hat, als gäbe es hierfür rhetorische Rezepturen, dispositionale Techniken, welche nicht eine schon geschenkte Idee angemessen umsetzen, sondern erst zur stimulierenden Entdeckung einer ebensolchen führen könnten.

‚Disegno‘ meint nicht nur das Stattfinden solcher generativer Kreativität und Genialität, nicht nur eine Qualität des Geschaffenen, sondern ein Medium, einen Prozeß, eine Charakteristik. Von ihr unterscheidet Vasari ‚maniera‘, die das finale Werk nur als ein Moment sieht in einem auf den Künstler bezogenen Modellierungsvorgang. *Maniera* der Kunst ist nämlich schlicht das angemessene Benehmen des Künstlers, frei übersetzt: das erschöpfende Training einer gesellschaftlich gerade noch akzeptablen Anmaßung und Zumutung. Eher Vasari gerecht werdend im Ausdruck wäre zu formulieren: in der *maniera* entwirft der Künstler einen angemessenen Lebenswandel und seine sittliche Vollkommenheit. Es kommt also nicht nur auf singuläres ‚disegno‘ an, sondern auch auf ‚maniera‘ im Sinne einer Manierlichkeit auf höchstem sittlichem Niveau. Das verdeutlicht Vasari in der Vita Bando Bandinellis, die inhaltlich und dramaturgisch im Reigen seiner Lebensbeschreibungen den Antipoden zur Heldenverehrung Michelangelos abgibt. Bandinelli wird als ein Künstler geschildert, der, obzwar begnadeter Zeichner, eben an der zivilisatorisch gebotenen Selbstkultivierung scheitert und damit seine Bestimmung sündhaft verfehlt. Bleibt neben der aufblitzenden, aber niemals wirklich umgesetzten Potentialität der Gnade einer großartigen Zeichenkunst der Anblick eines von Neid auf Michelangelo zerfressenen Künstlers mit grober Rede und lamentablen Umgangsformen, der viele schlechte, ja schlimmer noch: serienweise gänzlich reizlose Arbeiten hervorgebracht habe und außerdem sich nicht scheute, Werke von Kollegen zu zerstören.

Die Erfüllung der Pflicht als Künstler ist damals noch, daran läßt Vasari keinen Zweifel, eng mit der Frage des Erringens des Seelenheils verbunden.

So habe sich der syphilitische Raffael, jung gestorben wegen seines libertinerlichen Lebenswandels, des Seelenheils noch versichern können nicht kraft *disegno*, sondern eben *maniera*, weil er in seinem angeblich letzten Werk, der ‚Transfiguratione‘ (Rom, Vatikanische Museen), den Judas dezent nur von der Rückseite malte, dafür mit der Realisierung des schönsten Antlitzes Christi in der gesamten Kunst sein Lebenswerk vollendet und darin gleichzeitig sein Leben abgeschlossen habe. Ähnliche, wenn auch nicht ganz so gelingende Läuterung erfuhr der mit und seit Castiglione als besonders launisch und unbelehrbar, ja unberechenbar geltende Leonardo da Vinci durch die Tatsache, daß der im Angesicht des Todes Reue zeigende Künstler nach Beichte und Sakrament verlangte, was durch den Besuch des französischen Königs gekrönt wurde, in dessen Armen Leonardo befreit und besänftigt entschlummert sein soll.

Die Erfüllung der Pflicht des Künstlers kann in der dogmatischen Kunstgeschichtsschreibung mit und seit Vasari von der Rhetorik des Seelenheils nicht getrennt werden. Der im Zeichen seiner Fragment-Manie sündigende, nämlich seine Begabung mißachtende Leonardo wird erst transzendental mit seiner Begabung versöhnt, insofern ihm ein akzeptables Lebensende gelingt. Kraft göttlichen Geistes als Epiphanie-Erlebnis im Angesicht des Todes siegt er über die Fehler seines Künstlerschicksals und Lebens, obzwar man den Eindruck nicht loswird, es bleibe in dieser Konstruktion dennoch ein Tadel untilgbar bestehen, weil Leonardo, typologisch seit und mit Vasari, seine Seele nicht aus eigener Kraft, sondern nur kraft königlicher Zuwendung retten konnte. Vasari erfindet neben der Kennzeichnung der singulären Generativität der im Künstler sich realisierenden hochwertigsten Natur, die sich eine ‚Linie‘ gibt, auch den Künstler als Prototypen eines ästhetischen Heroen, der erst mittels Läuterung, Selbst- und Gotteseerkenntnis seine Universalität realisiert: „Wer alle Register über das hinaus beherrscht, was seinem Naturell entspricht, ist auch Herr über dieses geworden. Entgegen vielfacher Verabsolutierungen der Autonomie und Modernität der vasarianischen Kunstgeschichte ist zu betonen, daß dieser letztlich theologisch vermittelte Vorstellungen einer allgemeinen Naturteleologie zugrundeliegen.“ (Brassat 2005, Sp. 763)

Just diese finale metaphysische wie zugleich ursprungsphilosophische Setzung von Endzweck und veritabler *prima materia* erblickt jedoch Vasari nicht allein in der ethischen, wir könnten auch sagen: modischen und transitorischen, zeitspezifischen Verwirklichung eines exemplarisch gelingenden Lebensentwurfs, sondern vor allem in der Linie, der Lineatur des Entwurfs, dieser übergeordneten Fähigkeit der Realisierung des Wesentlichen, Gnade der Verwirklichung der Kunst durch Endzwecke der Natur.

Vasari resümiert den Kern seiner Kunsttheorie in Übereinstimmung mit seiner Ethik des numinos beschützten Künstlers wie folgt: „Die Zeichnung (*disegno*), der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß die Zeichnung nicht nur in den

menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf die Teile und das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (*conchetto*) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorstellt und in der Idee hervorgebracht hat.“ (Vasari 1983, Bd. 1, S. 62 f., zit. nach: Trautwein 1997, S. 30 f.)

In der Geschichte der Kunst spielt das *disegno* die Rolle eines absoluten, vorgegebenen, alle Dinge und Relationen umfassenden Maßes. Es bleibt jedoch eine ideale Konstruktion oder Vorgabe. Das empirische Kunstwerk vermag dieses Ideal nur anzuzeigen, aber nie wirklich zu erreichen. Die Theorie des *disegno* – *disegno primo/interno/itetletivo*; *disegno secundo/esterno/practica*; das ‚*disegno esterno*‘ ist unterteilt in: *disegno naturale*, *disegno artificiale*, *disegno fantastico-artificiale* – als ein Natur und Kunst kohärent verbindender und steuernder Schaffensprozeß, Herausbildung einer Zusammenbindung, hat Federico Zuccari ausgearbeitet unter anderem in seiner Abhandlung ‚*Idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*‘ (Zuccari 1607; vgl. dazu Hocke 1987, 66 f.). Richtig überhöht worden ist die Lehre vom ‚*conchetto*‘ als Kern des ‚*disegno*‘ also erst bei Federico Zuccari, indem dieser ‚*disegno*‘ und Zeichnung zum ‚*disegno interno*‘, zum Medium eines ‚*segno di dio in noi*‘, zur weihevollen göttlichen Vision, zur ästhetischen Inkorporierung gottanaloger Schöpfungskraft im Künstler verklärte. Solches ‚*disegno*‘ realisiert sich zwar in der Linie und Linienführung, deren sichere und souveräne Verfolgung bis zu Picasso geradezu magisch als Ausdruck des Könnens des Künstlers, des Meisters, des Genies gilt. Aber in diesen Konturen kommt nur ein Inneres, Wesentlicheres zum Ausdruck, nämlich die Bedeutung eines vollständigen geistigen Konzepts eines auszuführenden Kunstwerks, das seinen Kern immer in diesen Konturen des *disegno* haben wird. *Disegno* markiert den Ursprung des künstlerischen Urteils, sortiert die Zugehörigkeit zur ästhetischen Meisterschaft, zum Kunst-kennerschaft.

Disegno markiert zugleich die letzte vom Künstler hervorgebrachte Form, den Endpunkt einer Abfolge von Erkenntnisschritten, an deren Anfang Vasari noch vor dem eigentlichen geistigen Konzept ein synthetisch imaginierendes *disegno* am Werk sieht. *Disegno* hält den Ursprung des allgemeinen Urteils fest, ermöglicht die Synthetisierung der Einbildungskräfte, garantiert die Prozedur des ‚gemeinen Urteilens‘ und mit der Vorstellbarkeit der Form der Dinge auch die Beständigkeit oder Angemessenheit, die Proportionalität dieses Urteils als eines Maßes für das Werden des konkreten einzelnen Werkes (Medium wie Beispiel der Vergegenständlichung). Auf solchem *disegno* baut – epistemologisch, aber auch kosmologisch – das Wissen von den Dingen und ihren Relationen untereinander auf. *Disegno*, angewandt, wird, wie bereits

angedeutet, zur rhetorischen Kunst der *Concinnitas*: Wohlklingendes, also vollkommen zusammenstimmendes Verhältnis der Teile zum Ganzen, des Ganzen zu den Teilen. Das Wissen von den Dingen hat immer die Form bestimmter Vorstellungen (*concetti*), die von der Zeichnung erfaßt und in eine für alle erfahrbare anschauliche Gestalt gebracht werden.

Giorgio Vasari ist nicht zuletzt wegen dieses universal angewandten Kults des *disegno* zum, zuweilen überbewerteten, Pionier einer auf technische Neuerungen und heroische Künstlerpersönlichkeit abstellenden Kunstgeschichtsschreibung geworden. Im Gegensatz zur späteren Konvention konnte er Kunstkritik und Kunstgeschichte noch problemlos verbinden. Er argumentierte kritisch, ohne sich dem Vorwurf einer normativen und unempirischen Ästhetik aussetzen zu müssen. Seine Erörterung der Qualität von Kunstwerken raubte ihm andererseits nicht die Autorität des eben erst ‚frei‘ gewordenen neuen Wissenschaftlers. Vasaris Kunstgeschichte beruht auf der Schilderung von Legenden des einzelnen Künstlers, also einer absichtsvollen Rhetorik des Lobs. Seine Historiographie vermag über weite Strecken den Regeln der klassischen antiken Rhetorik im Kontext von Panegyrikos und Ekphrasis zu genügen. Es geht ihm entschieden um die Etablierung eines Kanons, der auf Urteilen beruht, die stets explizit subjektiv zu begründen sind.

Vasari folgt der legendenbildenden Kraft eines seit der Antike vorgeprägten Modells der Künstlerbiographie (vgl. Kris/Kurz 1980; Wittkower/Wittkower 1965), das nicht an historischen Werten und Einsichten zu messen ist, und erneuert dieses zugleich. Die spätere, eigentliche wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung begründet im Unterschied zu Vasari einen irreversiblen Wandel von einer normsetzenden philosophischen Spekulation zu einer empirischen Forschung mit dem Ziel der Herausbildung historischer Gelehrsamkeit (Locher 2001). Aber das bewegende Modell einer Zentrierung der Kunst und ihrer Theorie in den Praxen der Künstler hat sich als Richtmaß erhalten. Als Korrektiv verläuft es seit Vasari quer zum wissenschaftlichen Objektivitätsanspruch.

Objektivität hat dabei ihre Grenze immer am paradigmatisch überzeitlichen Qualitätsanspruch von Kunstwerken, d. h. am spekulativen, geschmackstheoretischen Primat einer ästhetischen Theorie. An den Kunstwerken hat diese sich gebildet, aus ihnen ist sie hervorgegangen. In der Linie der legendenbildenden Erzählungen Vasaris hat jedes ein Werk, eine Epoche, einen Stil qualitativ bewertende Urteil sich ausschließlich auf das Anschaulichwerden der künstlerisch überragenden Qualität zu beziehen, wie sie in den hervorragenden Werken auf- und dem befähigten Betrachter offenkundig orientierend und verpflichtend entgegentritt. Denn der Kunstbegriff bleibt auch in der Folge bis heute gegründet auf Qualitätsurteilen als Ausdruck einer Ergriffenheit und artikulierten Wirkung. Es gibt keinen davon unberührten Stilbegriff, keine im strengen Sinne objektive Formanalyse.

Der historiographische Hintergrund, die Begründung einer Kunstgeschichte als Poietologie des künstlerischen Lebens, ist aber nur eine Dimen-

sion im Werk und Wirken dieser für das gesamte Dispositiv der neuzeitlichen bildenden Künste wichtigen Persönlichkeit mit ihrem überragenden organisatorischen Talent und dem notwendigen Willen zur Macht. Als Gründer einer Kunstakademie und Impresario vertraut er einer spezifischen Auffassung des künstlerischen Entwurfs und sieht darin zugleich eine ästhetische Begründung des Willens der Kunst zur Macht. Kunst als Entwurf und Methode wird in den Modellen von ‚conchetto‘ und ‚disegno‘ konkret, wobei ‚Entwerfen‘ damals immer an die Beherrschung einer Ästhetik der Macht gebunden blieb. Dies war, wie herauszustreichen, eines der wichtigsten Anliegen von Vasaris Akademie.

Man muß Vasaris Theorie des *conchetto* und *disegno* vor diesem Hintergrund mitdenken, wenn man den konzeptuellen Begriff der *maniera* im zeitgenössischen Zusammenhang nicht nur als eine soziologische Skurrilität und berufstypische Attitüde werten will. Bereits Vasari verwendet nämlich noch einen anderen Akzent des Begriffs der Maniera, der, abschätzig gemeint, in Kreisen kursierte, denen die Künstler zunehmend als schrullig, eigenbrötlerisch und, vor allem, unzuverlässig und unbelehrbar galten. Er verwendet ihn jedoch weder als Kampf- noch als Innovationsbegriff, sondern entwirft ihn mit Verweis auf Kontinuitäten und Traditionen. Es geht ihm nicht in einem modernen Sinne um ein Werk, das die Suprematie der singulären Willkür bezeugt, die ein Meisterwerk kennzeichnet, sondern, wie gesagt, um einen Lebensentwurf, der insofern kunsttypisch ist, als er zum Lebensmodell der Künstlerfigur prototypisch gehört (Hauser 1964, Hocke 1987). Also auch um den Tatbestand der sich ergebenden Individualisierung und damit die negative, beklagenswerte Konsequenz einer nicht mehr überindividuell verbindlichen Kunsttheorie. Vasari versuchte, Maniera von der Aura, von der Autonomie oder auch einfach von der Anmaßung des Künstlers abzulösen. Als Maniera – hier verstanden nicht als Stilisierungsmodell der Kunstfigur, sondern im technischen Sinne der Ausarbeitung einer spezifischen, bildnerisch einprägsamen Individualität – galten ihm im Sinne spätmittelalterlicher Werkstatttraditionen Arbeitsweisen, die keine besondere Begabung voraussetzen, sondern durch häufige Wiederholung, genaue Beobachtung und Adaption, durch bestimmte Lehr- und Arbeitsbedingungen in der Werkstatt von jedem erlernt bzw. reproduziert werden können.

Es gibt also gerade im Maniera-Begriff Vasaris im Unterschied zu allem späteren (Kemp 1974), was man unter Maniera als der dazu gerade entgegengesetzten Behauptung des Individuellen verstehen wird, noch keine Unterscheidung zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Kreativität ist hierin noch identisch mit der Befolgung nachvollziehbarer Generations- und Transformationsregeln, für deren Kontinuität der Betrieb unter der Ägide des Meisters ebenso einstand wie die frühere Disziplinierung nicht konform gewerteter Abweichungen im autonomen Rechts- und Normenvermittlungsraum der mittelalterlichen Bauhütten. Mit solcher Traditionsehrung ist es aber bereits in der zweiten wesentlichen modernen Akademie, der 1593 in Rom durch Federico Zuccari

reorganisierten Lukasgilde, entschieden vorbei. Denn hier steht nicht die das Wirkliche betreffende Tradition im Zentrum, sondern die supra-fakturale, spirituelle, imaginative Exklusivität des genialisch entwerfenden Künstlers, was eine entscheidende Zäsur in der neuzeitlichen Mentalitätsgeschichte der Kreativität darstellt. Aber das ist, wenigstens aktuell und für den vorliegenden Zusammenhang, kein weiter zu verfolgendes Thema.

6. Verlernen statt Improvisieren? Formzerstörung als entscheidende Voraussetzung zur Erneuerung des Kreativen – Ein kurzes Zwischenspiel über Zerstörung und Verlernen mit Reynolds, David, Friedrich, Itten

Die Form des Bildlichen als ‚Kunst‘ ist ästhetisch über lange Zeit dogmatisiert, ja kanonisiert worden. Mit dem Effekt einer Filterung oder Zähmung des ‚wildten Lebens‘. Kunst im Bürgertum – was es heute nur noch als theoretische Fiktion, Gewohnheit oder stilisierende Erinnerung gibt – zumal ist ‚anti-realistisch‘ von Grund auf. Als Reaktion darauf ist immer wieder ein Rückgang oder Rückgriff auf ein Vorkünstlerisches, Außerkünstlerisches – im Assoziationsfeld von zum Beispiel archaischen Kulturen, Kindern, Wahnsinn, Dreck, Negativität – oder ein in anderen Feldern gewonnenes Material erprobt und ausgereizt worden. Vorrangig werden angestrebt: Unvollkommenheit, Unfertigkeit, durch Verdichtungen und mittels Verschiebungen erfolgende Sprünge, deviante Versuche. Anders gesagt: Abweichen, verstören, zerstören, verlernen. Performativität bleibt hierin eine durchaus untergeordnete Kategorie, zumindest bis zum Beginn der Expansion der Sparten und Künste in Theatralität, technische Hybridbildung, Performances, Video-Environments etc. Die im Moment kreierte Verknüpfungen der Aspekte folgen den Regeln eines Repertoires, dessen Funktionen nicht auf Wertschätzungen einer bewährten Form hin angelegt werden konnten. Erstaunlicherweise finden sich jedoch selbst innerhalb von Epochen und zu Zeiten, die man akademisch noch für stabil hielt, nicht nur Anzeichen, sondern auch konzeptuelle Artikulationen eines Bewußtseinswandels, der auf einen Konflikt mit als erstarrt empfundenen Regeln hinauslief.

Bemerkenswert für die entschieden gesteigerte Selbstbestimmungsabsicht des Künstlers, der gegen die ästhetische Konvention und das vergegenständlichte Werk auf einem schöpferischen Prozeß beharrt, der zu einer von den akademischen Gepflogenheiten abweichenden Gestaltung offenbar geradezu zwingt, ist vor dem Hintergrund derselben kulturellen Lage auch die Weise, in der Caspar David Friedrich den Schein des geschlossenen Werks einer Konzeption unterordnet, die ihm erlaubt, im Bild singuläre Verfahrensweisen durchzuspielen – und diese auch deutlich zu markieren. Zu einer angemessenen Würdigung dieses Sachverhaltes muß man in Betracht ziehen, daß Caspar David Friedrichs heftige antiakademische Einstellung sich in einem Umfeld

entfaltete, in dem sich damals gerade wieder einmal ein triumphaler Höhepunkt traditionell normierter akademischer Malkunst abzeichnete. Friedrich war nämlich Schüler der Kopenhagener Akademie der Künste. Diese Akademie rezipierte jeweils schnell und genau, was in der Pariser ‚École des Beaux Arts‘ geschah, und verbreitete die Neuigkeiten umgehend bis nach Russland. Friedrich hat das in Dänemark gerade beginnende ‚goldene Zeitalter‘ präzise wahrgenommen. Das ist deshalb bemerkenswert, weil es Friedrichs antiakademische Affekte differenziert. Es scheint, so ist zu folgern, daß er sich nicht gegen einen abgesunkenen und erstarrten Akademismus empörte, sondern vor allem gegen die von den französischen Malern Jacques-Louis David und Jean Auguste Dominique Ingres vorangetriebenen Absichten, mittels einer neuen, doktrinären Akademie ein weiteres goldenes Zeitalter der Malerei zu initiieren und als totalitäre Programmkunst zu institutionalisieren (Hofmann 2000). Auf der anderen Seite bekämpfte Friedrich selbstverständlich die Kunst der Nazarener, die ihm bloße Kunst aus Kunst und damit kraftlos zu sein schien.

Es ist ein sichtlich bilderfeindlicher Affekt, der es Friedrich verbot, sich in eine religiös inspirierte Reihe bloß nach rückwärts ausgerichteter Traditionen einzureihen. Handwerkliche Vollendung in akademischer Tradition war für ihn, der in diesem Sinne durchaus ‚vollendet‘ malen konnte, schieres ‚Pinselwackeln‘. Ein Vergleich von Zeichnungen und Gemälden zeigt, wie virtuos Friedrich in der Tradition des akademisch geschulten *concerto* zu agieren verstand. Die Gemälde belegen demgegenüber eine bewußt übersteigerte und verhärtete Variante, eine offenkundig absichtsvolle Brutalisierung der eigenen konzeptuellen Möglichkeiten auf der Leinwand. Es ging ihm um einen Eindruck ‚redlicher Kunstlosigkeit‘, die Etablierung eines anderen, alternativen Glaubwürdigkeitscodes. Die bisherige Virtuosität naturalistischer Vortäuschung, das ganze Repertoire der Geschicklichkeitskunststücke ließ ihn kalt. Für den Code der neuen Glaubwürdigkeit nahm er in Kauf, daß, verglichen mit der ungebrochenen Demonstrationslust einer virtuositätssüchtigen älteren Generation, seine Eisschollen aussahen, als wären sie von einem Bühnenmaler angestrichene Pappkartons.

Allerdings steht Friedrich nicht alleine und in seinem Primitivierungs-gestus auch nicht exklusiv für die Seite der Romantik. Erstaunlicherweise reden auch Jacques-Louis David und der von William Blake oft und heftig angegriffene Joshua Reynolds einer zeitgemäß geforderten und von den einzelnen Künstlern auf je ihre Weise zu entwickelnden Kunst des Verlernens – unlearn, désapprendre – das Wort. In einer Akademierede erklärt Joshua Reynolds am 14. Dezember 1770: „Ich werde die Vermutung nicht los, daß es die Alten an diesem Punkt leichter hatten als die Modernen. Sie hatten wahrscheinlich nichts oder nur wenig zu verlernen (unlearn), denn ihre Art kam der gewünschten Einfachheit ziemlich nahe, während der moderne Künstler, ehe er die Wahrheit der Dinge erkennen kann, den Schleier entfernen muß, mit dem die Moden der Zeit sie zu bedecken liebten.“ (zit. nach: Ritter 2002, S. 39) Natürlich ist das nicht nur auf einen kohärenten ‚wahren‘ Stil

bezogen, sondern ist ein vorgreifender Versuch, Modernität als das Wahre nicht in Absetzung von etwas Anderem, sondern nur im Bezug auf sich selbst zu setzen, wie es dann 1849 bei Châteaubriand expliziert worden ist. Mit der Parole des ‚désapprendre‘ hat Jacques-Louis David, der durch seine Werkstätten, Kunstpolitik und die Ausbildung ganzer Generationen von Nachfolgern einen enormen Einfluß ausgeübt hat, seiner Forderung nach Ausrottung des Rokoko Nachdruck verschafft. Vergessen werden sollte dennoch nicht alles, sondern nur die falschen Lehren.

Der moderne Impuls des selbstgesetzten Ikonoklasmus ist hier also noch nicht absolut und nur auf sich selbst bezogen ausgearbeitet und totalisiert, wie in der Parole ‚je est un autre‘ von Arthur Rimbaud, welche besagt, das Eigene sei immer ein Anderes, und es gebe es nicht ‚als solches‘. Bei David wird der Bildersturm aufgefangen in der reaktivierten Vorbildhaftigkeit der Kunst der Antike. David übte mit System, wie einer seiner Schüler, der spätere Literaturkritiker E. J. Delécluze in seinen Erinnerungen beschrieb, die Technik eines Vergessens des unwahren Alten ein. Alles bloß äußerlich Gelernte, Unwahre müsse vergessen werden, um der Antike wieder einen aktuellen lebendigen Raum zu verschaffen. Die Forderung ging dabei schon so weit, daß alles, was von den Kunstakademien gelehrt werde, schlicht verlernt werden müsse.

Das wird im Zuge der ins Bedingungslose gesteigerten Innovationserwartung an ultimative Gegenwartskunst besonders virulent. Der im 20. Jahrhundert zunehmende, zuweilen geradezu kultische Bedeutung erlangende Versuch einer Verstärkung des nicht durch ein Subjekt kontrollierbaren Widerstands, das Setzen auf Sperrigkeit des Materials, Unbeholfenheit des Künstlers, das intensive Verlegen der Geheimnisse ins ‚Niedrige‘, der nicht selten gewalttätige Abbau der Verehrung der Hochkunst, ihre beabsichtigte Zerstörung nicht, wie fälschlicherweise behauptet (eine geradezu pädagogische Verharmlosung darstellend) im Dienste der Provokation, sondern der strikten Widerlegung eines historisch entwerteten und normativ falschen Ideals – all dies läuft auf den Fluchtpunkt des Chaotischen, Destruktiven oder Zufälligen zu. Das gilt für Musik wie bildende Künste gleichermaßen.

Der Reiz des Aleatorischen und der damit verbundene gesteigerte atmosphärische Charme des Improvisatorischen beruhen auf einer momentanen, zeittypischen, zuweilen auch epochalen Aufwertung der Nebensächlichkeiten, der Entwicklungsformen, des Prozessualen und Propädeutischen. Das hat eine wichtige Grundierung in der Künstlerausbildung. Das Propädeutische als das Noch-Lernen-Müssen bildet darin nämlich rituell nur die Vorbereitung der Entfaltung von Meisterschaft, Plan, Können, Virtuosität. Gemessen an einer vorgreifenden, dereinst Gegenwart sein werdenden Zukunft der Beherrschung, Reife und Vollendung bewegt sich das Propädeutische vorrangig im unverbindlichen Experimentierfeld, also im Vorhof der gültigen Werke. Gerade diese Beschränkung macht die Legitimation des Flüchtigen und Resistierenden möglich. Dagegen markiert der zuweilen forcierte Materialwiderstand ein qualitativ anderes Interesse jenseits des Vorläufigen oder noch Propädeutischen.

Es wundert nicht, daß diese Bewertung des Materials als irreguläre Entdeckung einer neuen Sinnlichkeit in der Geschichte der Künstlerausbildung erst dem früheren Bauhaus gelang. Das Bauhaus – wiewohl in Phasen und Unterscheidungen gegliedert, wird es hier als Einheit behandelt (Wingler 1975) – konzipierte mit der Zurückweisung der Formen des historisch Abgeleiteten und besonders der historistischen Irrtümer das kreative Training des Sensuellen als Vorschule eines dereinst magistralen Künstler-Handwerker-Ingenieurs, der in der grundlegenden Phase seiner Künstlerwerdung, zum Erringen einer universalen Kreativität, mit allem experimentieren und improvisieren müsse. Johannes Itten hat die Autonomie des Materials als Medium eines akkumulierten Widerstands für die Herausbildung einer neuen Vorurteilslosigkeit nicht nur im Sinne einer ‚Vorschule‘ genutzt: Der von ihm eingerichtete Vorkurs (Wick 1982) des Bauhauses in der ersten, der vortechnischen Phase, die bis zum Eintritt von Laszlo Moholy-Nagy andauerte, benutzte diese verordnet ‚vorurteilsfreie Öffnung‘ zum Sensuell-Stofflichen hin als Medium und Instrument einer eigentlichen radikalen Löschung aller bisherigen lebensgeschichtlichen, charakterlichen und psycho-sozialen Prägungen. Es ging um eine vollkommene Entleerung der Person. Aus dem wahrgenommenen Eigenen der Materialien stieg so eine Künstlerpersönlichkeit mittels Vergessen ihrer selbst herauf.

Die Löschung des eigenen, bisherigen Selbst im Vorkurs von Johannes Itten erinnert an ein älteres Paradox und Programm der bewußt hergestellten Bewußtlosigkeit, das Bernhard von Clairvaux zu Beginn des 12. Jahrhunderts für die damalige Schulung des mönchischen Charakters systematisch entwickelte. Er forderte, der neue Mensch müsse sich mittels Auslöschung seiner Herkunft und Geschichte (auch und gerade seiner engsten bisherigen Bindungen, vorrangig seiner Familienzugehörigkeit), also durch erfolgreiche Tilgung aller Spuren des Bisherigen bewähren. Angelpunkt des absichtsvoll hergestellten Vergessens (Coleman 1991) ist, daß es nurmehr spirituelle, nicht mehr leibliche oder familiale Filiation geben soll. Das eint Johannes Itten und Bernard von Clairvaux. Bernard von Clairvaux begründete eine religiöse Identität mit einer Art von künstlerischem Verfahren, das gänzlich im Dienste der Religion stand. Itten begründete eine religiöse Praktik, also ein Instrumentarium von Mitteln (zu denen auch eine einheitliche Haartracht und Kleidung, also eine Uniform gehörten) im Dienste einer zukunftsorientierten Kunstfähigkeit. Beide Verfahren stehen nicht nur symmetrisch zueinander, sondern synthetisieren mit Blick auf ein Ganzes eine Unverbrüchlichkeit von Kunst und Religion, die insgesamt die theologische und metaphysische Erbschaft wie auch das Problem ihrer Kontinuität (in bezug auf Kunst als genuin eigene Epistemologie) verdeutlicht (Picht 1987). Weitere Belege vervollständigen den Befund. Auch ein Goya beharrte in der Begründung seiner *Capriccios* 1797 auf dem Recht des Künstlers, die Wahrheit seiner Realität durch eine Fragmentierung und Destrukturierung der unmittelbaren Realität auch dann vollkommen autonom zu begründen, wenn das von außen betrachtet

als reine Willkür und Anmaßung erscheinen sollte. Er beharrte also jederzeit auf der schöpferischen Notwendigkeit der Zerstörung anerkannter Formen und Formgebungen.

7. Glanz des Einzigartigen, schöner Schein des Wahren –
 Wertehierarchien der Kunst im Spiegel von auseinandertreibenden
 Kreativitätskonzepten nebst einer Bemerkung zu einer
 Theorie des Theoriemangels in den Künsten

Über lange Zeit war das Meisterwerk das einzige Ziel, die singuläre Rechtfertigung der bildenden Kunst, die sich im Unterschied zum Handwerk als eine spezifische, überlegene Form des Wissens, Erkennens, Verdeutlichens, Sichtbarmachens begründen wollte. Später, seit Mitte des 19. Jahrhunderts in zunächst zaghaften, dann festeren Schritten, im 20. Jahrhundert zunehmend, dann rasant und drastisch, zuletzt gar erschöpfend, erfolgte eine Zurückweisung solcher Hierarchie. Nun war das vollendete und zugleich den Begriff der Kunst vollendende Werk nicht nur nicht mehr anzustreben, es schien zunehmend als diejenige Instanz, welche den Prozeß der Kunst behinderte, die Einsicht in die spezifische Lebendigkeit des Unfertigen, des ‚Unterwegs‘ des Werks als eines ‚work in progress‘ vollständig verstellte. Es wandelte sich nicht nur die Erwartung, sondern das gesamte Gefüge der selektionierten Werte, die solche begründeten. Lebendig, generativ, schöpferisch, kreativ erschien vorrangig nicht die Demonstration des Virtuositums, sondern des im besten Sinne interessiert und allseitig sich zum Notwendigen, nicht zum Vollkommenen befähigenden Ungeschickten, das weitab vom gelungenen Meisterwerk stehen konnte – und wohl auch mußte.

Nicht mehr das Objekt, sondern das Vorgehen interessierte, nicht mehr die Auflösung, sondern die Aufgabenstellung, nicht das Thema, sondern das Problem, nicht der versöhnende und lösende Schein – bis hin zum Aufscheinen des Meisterwerks oder Vorschein einer besseren Welt. Nicht um Gelingen drehte sich der in einem Resultat aufgehobene, also nicht nur realisierte, sondern auch verschwindende Vorgang, sondern um ein Offenlegen des Vorgehens, eine Verfahrensweise oder eine Methode, die man als öffentliche Kommunikation über Kunst mittels Kunst in deren Voraussetzungen und Bauweise kennenlernen wollte. Kunst ohne Künstler, das Unbeholfene, das Verlernen des verdeckenden Könnens, das Methoden anwendet, aber nicht offenlegt – seit spätestens den 1950er Jahren wandelte sich die bildende Kunst in der Weise drastisch, daß sich nunmehr das Wesentliche im Durchgang durch die Verfahrensweisen der Kunst eröffnete, aber nicht mehr als Staunen gegenüber einem Kunstwerk. Man hat das fälschlicherweise mit der Abwehrfigur überzogen, daß man den Kunst- und Bilderhaß als eine Anti-Kunst-Attitüde inmitten der Kunst selbst bloß zum Zwecke ihrer Regenerierung pflüge,

als homöopathische Schock-Therapie quasi. Dabei übersah man allerdings geflissentlich, daß es gute Gründe gab, vom Meisterwerk abzurücken und damit überhaupt die in sich drehende perfekte Welt des Werks auf alle Seiten hin zu überschreiten und zu verlassen.

Es gab und gibt einfach genug Meisterwerke. Man war und ist ihrer müde, hat wahrlich genug davon gesehen und vorgesetzt bekommen. Nun will man wissen, wie etwas gebaut ist und zustande kommt. Nicht die Ausweitung des Materials, nicht die Verfransung (Intermedialität, Intertextualität, Multimedialität etc.) der Künste, nicht die Expansivität neuer Techniken, nicht die technisch gestützte Veränderung der Relationen von Autor, Werk und Rezipient kennzeichnen den weitreichendsten und stärksten, zugleich tiefstschürfenden und langwirkenden Wandel im Reich der bildenden Künste, sondern die Verschiebung des Interesses vom Werk auf die prozessuale Konstruktions- und die methodischen Bauweisen des Vorgehens. Kunst setzt sich ein als Verfahren und demonstriert die Komplexität der Welt im Einfachen. Es ist gerade das Triviale und Banale, das als in anderen Bereichen überspieltes Terrain spezifischer Problematisierungen neu erschlossen wird. In dem Maße, wie die vorher impliziten Verfahren zum vorrangigen und zugleich experimentellen Gegenstand der Kunst werden, löst sich auf der meta-theoretischen Ebene dieses Prozesses die mit dem Hermetischen, Numinosen und Romantischen kokettierende Kunstmystifikation unvermeidlicherweise auf. Gerade die Ausdrücklichkeit der offengelegten Verfahren verschiebt den Genuß vom Jenseitigen und Metaphysischen, Höheren und Wertvolleren auf die Vergegenwärtigung eines gewöhnlichen Problems und Hantierens mit alltäglich Zuhandem, jedenfalls mit Bekanntem.

Nicht die Höhe der Kunst, sondern ihr Tieferlegen mitten in die Alltäglichkeiten, eines fatalistisch hinzunehmenden Ärgerlichen und Unveränderlichen, nicht das vorgeblich Komplexe, sondern das vermeintlich Einfache wird zum Gegenstand einer Befragung, die auf ein wahrzunehmendes Erschließen einer sonst automatisierten und rituell regulierten Welt führt. Nun aber als intrikater Widerstand der gegenwärtigen Dingwelt erscheint. Nicht das Schwierige also, das Simple ist das Mysterium. Chaplin, Buster Keaton und Jacques Tati wären die Figuren, in denen solche Erfahrung sich beispielhaft ausdrückt. Hohe Kunst hat sich dem Offenlegen des Gewöhnlichen zu widmen. Damit verändert sich auch das Fundament der Kreativität der Kunst hinsichtlich des Vorgehens, aber auch hinsichtlich der Formung und Selbstformung der zeitgenössischen Künstler. Ihr Metier beruht auf dem Verlernen, dem Zurückweisen und Zerstören der bisherigen eingeschliffenen Überzeugungen vom notwendigen Können-Müssen der Künstler. Eben in diesem beginnt das Virtuositum früh und verstellt jeden Blick auf ein in der lebendigen Erfahrung eben noch Offenes.

Künstler sind nicht mehr Ästhetiker und Ingenieure der Illusionen, sondern Schürfer von Problemen, die alle haben, die aber den meisten als solche gar nicht mehr erscheinen oder gelten. Kunst wird zu einer Methode der Ver-

gegenwärtigung des Unerlösten noch an den schlichtesten Problemen und Widerständen. Das ist auf Schritt und Tritt zu beobachten und erklärt dann auch den auf Drastik des Banalen gehenden Materialeinsatz von der informellen Kunst über die *arte povera* und die neuen Mythologien bis zur ‚Young British Art‘ und ihrem Einsatz von Kadavern, Blut, Leichenteilen.

Das Entscheidende ist, daß die vom Künstler in Werken dingfest gemachten Methoden dem Betrachter als etwas im Grunde Vertrautes erscheinen. Man kennt sie aus dem gewöhnlichen Alltag. Die Reaktionen darauf sind zwiespältig, wie wir wissen. Man meint, man werde provoziert durch ein Verächtlichmachen mittels eines Auferzwingenseins des Bedeutungslosen und Gewöhnlichen. Man fühlt sich betrogen am höheren Sinn, der fehlt, empfindet sich als gewaltsam auf einen Mangel zurückgeworfenes, abhängiges Geschöpf. Auch will sich keinerlei emphatische oder höhere ästhetische Erfahrung einstellen. Das wesentliche Kennzeichen solcher Kunst ist nicht der stoffliche, mediale oder gar technische Aspekt, sondern die Zurückweisung oder Verweigerung eines Symbolischen. Selbst bei Beuys, der die Banalität seiner Werk-Arrangements in einer unendlich ausufernden Rhetorik mit privatmythologischem, universalphilosophischem Material auf lud und dadurch verkleidete, ergibt sich doch eine spezifische poetische Präzision in der banalen Anwesenheit des Anwesenden und gerade nicht im Verborgenen, Numinosen, Undarstellbaren, kurzum: in all den modernen Glaubensfloskeln einer bedeutenden und hohen, dem Alltag jenseitigen Kunst. Wenn es für Kunst als Verfahren, prozessuale Methoden, für das Offenlegen der Werkprinzipien und gar der konstruktiven Vorgehensweisen ein Kriterium für Gelingen gibt, dann ist es paradox das Unvollkommene, Imperfekte oder gar das Scheiternde und Vorläufige, das zu keinem Ganzen mehr zusammenzuzwingen ist.

Friedrich W. Heubach schreibt in dieser Argumentationsrichtung in einem Text über den Bildhauer Georg Herold hellsichtig vom neuen und entsprechend schlagenden Begreiflichwerden eines „Unmuts gegen alles Sistierende und Fixierende, von dem tiefsitzenden Unwillen zum Monument, wie er sich in dieser Ästhetik des Behelfs artikuliert, die für Herolds Werk spezifisch ist. Einer Ästhetik, der augenscheinlich das Imperfekte als ein Kriterium höheren Gelingens gilt – will sagen: eines Gelingens jenseits dessen, was zu können ist –, auch noch in dem, was können zu wollen unmöglich ist. In Herolds Werk gibt sich wenig so fest und so bestimmt – als wie für immer – dahingestellt und in seinen Teilen zusammengebracht; manches wäre in seiner Form genauso jederzeit modifizierbar, wie anderes – den Ausstellungs-ort wechselnd – nie wieder in exakt derselben Gestalt errichtet werden kann; und vieles wäre in seinen Materialien allemal ohne weiteres zu wieder noch etwas Anderem verwendbar – kurz: da kommt kein Gebilde so geschlossen, so final daher, daß darin irgendwas à la ›erfüllte Form‹ gesehen werden könnte –, oder das Ereignis höherer Fügung oder innerer Bestimmung. Alles was landläufig mit ›Vollendung‹ vermeint wird: das Aufgehen ohne Rest; das Befrieden des Disparaten und Divergenten in der alles einenden und auf

Dauer stellenden Form; das Schwinden aller Kontingenz des Materialen in der Bestimmung, die ihm der sog. schöpferische Wille gibt, – Pustekuchen! – alles dies ist da nicht. Was da in den Werken Herolds vor einem steht und so wenig von dem zeigt, wodurch – in tradierter Sicht – sich etwas als das Manifest einer schöpferischen Findung zu erkennen gibt, – es wirkt weit eher als wie das Protokoll einer Materialprüfung. Sprich: wie das Manifest eines Handelns, das mehr darauf gerichtet ist, in Erfahrung zu bringen, was alles mit dem ihm Gegenständlichen grenzwertig anzustellen ist, welche neuen rhetorischen Möglichkeiten sich in ihm eröffnen, welcher Zweifel an ihm handelbar wird und welchen Fragen es den Stoff gibt, – statt es als Medium für irgendwelche Botschaften (neuerdings: ›Diskurse‹) oder als Vehikel von ›Ausdruck‹ zu bemühen. Bedarf es der ausdrücklichen Feststellung, daß zu diesem Material, das sich in Herolds Arbeiten immer wieder einer strapaziösen Prüfung ausgesetzt sieht, auch der Betrachter selbst zählt? – Und zwar nicht nur in seinen, oben schon angesprochenen hehren Vorstellungen über Kunst und Skulptur, sondern auch – und vielleicht mehr noch – in seinen anspruchslosen Ansichten über die Dinge des Alltags, – von dem, was er als ihre vernünftige Ordnung und ihren rechten Gebrauch begreift und lebt. Und hier wäre Anlaß, ein eher unscheinbares Wort, welches weiter oben fiel, in der ganzen Bedeutung zu würdigen, die es nicht nur besitzt, weil es etwas anspricht, das für Herolds künstlerische Haltung als kennzeichnend gelten kann, sondern auch weil von ihm her begrifflich zu machen ist, daß diese Position mißverstanden wäre, würde sie als eine allein im sog. Reich der Kunst mögliche begriffen und nicht als eine generell – gegenüber jedwem, das als Welt der Fall ist – gültige. Und zwar handelt es sich um das Wort ›anstellen‹. Wir alle haben unsere frühen einschlägigen Erfahrungen mit Sätzen wie »Was hast Du denn nun schon wieder angestellt!?!« oder »Wie konntest Du damit nur so etwas anstellen«, aber auch »Mußt Du Dich denn so anstellen?!« Und alle hatten wir früher oder später zu begreifen, daß was wir da taten oder wie wir da mit etwas umgingen ganz und gar nicht dem entsprach, was da als rechtens und vernünftig, als sachlich geboten oder schlicht für selbstverständlich galt. Und so ließen wir denn irgendwann voller vermeintlicher Einsicht in das Mißbräuchliche und Unschickliche unseres Tuns von diesem ab. Herold nicht. Er stellt weiterhin an. – Und das durchaus in der Zweisinnigkeit des Wortes: Sich ebenso ungemein (ich könnte ein Lied davon singen!) anstellend dabei, die Dinge für das zu nehmen, wozu sie bestimmt wurden und fraglos zu nutzen sind, – wie zugleich skrupellos alles das mit ihnen anstellend, wozu sie – gedanklich wie gegenständlich – nur irgend die Möglichkeit bieten oder als Modell stehen können. Wenn den Betrachter die Arbeiten Herolds anmuten wie finale Stadien einer an keinem ersichtlichen Zweck orientierten Materialprüfung beziehungsweise als wie aus dem Geist eines frei schweifenden ›Mal-was-anstellen‹ entstanden, dann tut sich ihm damit in Herolds Werk eine Bedingung künstlerischen Handelns auf, die in dem gängigen Gebärdens-Jargon vom Schöpferischen ebenso gründlich wie gefällig verleugnet wird: sein

anarchisches, sein destruktives Moment. Es kommt dieses Handeln zu seinen ›Findungen‹ nicht so sehr, indem es jenes famose ›Das Andere‹ hinter dem Gegebenen – dessen Bestimmungen enthoben und statt dessen irgendwelchen ›Visionen‹ folgend – sucht und sucht und sucht, – als vielmehr dadurch, daß es – methodisch alles strapazierend, was da als Sinn und Zweck gilt – das konkret Gegebene selbst alieniert und – es in ›falsche‹ Kontexte versetzend – in seiner Selbstverständlichkeit destruiert.“ (Heubach 2004)

Wenn man darin denn überhaupt Wert auf ein Reflektieren angesichts und gegenüber Kunst legt, dann ist dieses eines, das sich nur an den allergewöhnlichsten Gegenständen entzündet. Destruktion des Höheren ist unbedingte Voraussetzung dafür gerade in der Sphäre der Kunst, und man sieht, wie solche Destruktion der Kunst nur durch diese selber geleistet werden konnte. Das belegt aber nicht eine systemtheoretische Selbstreferentialität oder Geschlossenheit des Institutionellen. Und geht eben auch nicht in Anti-Kunst auf, weil deren Attitüden nur zu dem Zweck einen vehementen Angriff vorspielen, um den bedingenden Mechanismen der Kunsterzeugung in einem methodischen und formalen Sinne auf die Spur zu kommen. Man sieht dann auch, wie der alte Diskurs von der ‚concinntitas‘, dem harmonischen Zusammenklängen der Teile, wie die gesamte Ästhetik der Stimmigkeit (und natürlich zahlreicher weiterer Bestimmungen und Begriffe der altehrwürdigen Bildrhetorik und ihrer praktisch-poietischen wie auch theoretisch ausführenden Aktualisierung in der Renaissance; vgl. Baxandall 1977; Gabler 1982; Hoffmann 2000; Kahn 1985; Lachmann 1994) sich im Verlaufe der Geschichte als eine Fetischbildung von Objektqualitäten verdichtet und wie selbstverständlich als Norm eingespielt hat, welche das Kunstwerk zu einem geschlossenen ‚organischen Ganzen‘ zurichtet und damit die generative Lebendigkeit seiner Bedeutsamkeit, das Offenlegen eines anstoßenden Moments verhindert, weil diese Art Werke eine funktionierende Mechanik entsprechend ausgeformter Bildung, Unerschütterlichkeit von Stil etc. bereits in umfassender Weise voraussetzt.

Kein Wunder also, daß solche Weise des reflektierbaren Genusses großer Anstrengungen bedarf, um als Automatismus ausgebildet und von einer ausdrücklichen Wahrnehmung abgezogen zu werden, weil ja der Genuß nicht am Ende einer Reflexion sich einstellen, sondern als durchgängiges unmittelbares Empfinden wirken soll. Es bedarf also einer gewaltigen vorgreifenden, propädeutischen Schulung, damit dieser Genuß sich einstellt – daran bilden sich just jene von Pierre Bourdieu ausgezeichneten ‚titres de culture‘ aus, welche als Distinktionsgefälle in der Gesellschaft klassenspezifisch aufgebaut werden (Bourdieu 1970 und 1982). Am Genuß hängt eine ästhetische Politik der Persönlichkeitsbildung, die nicht nur mit humanistischer Evidenz, sondern auch mit sozialer Selektion und hierarchischer Segregation verbunden ist und auch bleiben wird. Das endlich des Genusses fähige und würdige, das in qualitativ befriedigender Weise zivilisierte Individuum belohnt seine Anstrengungen mit dem Verschwindenlassenkönnen der im Bildungsprozess getragenen Lasten der Reflexion, die nunmehr aufgelöste Endformen bewältigter Selbstmodellierung

geworden sind. Deshalb ist Zerstörung das schrecklichste Gegenbild, ein wahres ‚Anathema‘ dieser Auffassung.

Deshalb erscheint gelingende Kunst oft als Gegensatz, gar als Aufhebung des Reflektierens. Das, was nach der langen Tradition bildrhetorischer und geschmacksphilosophischer Einübung normierender Muster gemeinhin ‚stimmig‘ heißt, erfüllt vordergründig und wie selbstverständlich diejenigen Kriterien, die, bei aktualisiertem, lebendigem Nach- und Mitvollzug, dem prozeduralen Modell erst Schritt für Schritt und in stetiger Prüfung seiner eigenen Ausdruckslogik zu entspringen hätten. Das Singuläre versteht sich, verzaubert im Gelingen, fixiert auf sein Versprechen, gerne als Modell, das seine edle Dichte über Exklusionen behauptet, um sich als kohärentes, konsistentes Phänomen eine unerschütterliche Gültigkeit zu verschaffen: Doktrinierung statt Deregulierung.

Der Diskurs der Kunst auf der Grundlage der erworbenen Automatismen eines unreflexiv gewordenen Reflektierens ist deshalb immer ein Traum vom Singulären, vom befreienden, evidenten Meisterwerk gewesen. Die Seltenheit dieses alle theoretischen Vorgaben einlösenden singulären Momentes kompensiert die Institution der Kunst mit den Ritualen einer Pädagogik des Mittelmaßes, zu dessen geistiger Bewältigung ein double-bind eingebaut wird. Zulässig ist das Mittelmäßige nämlich nur als vorübergehender Zustand, als ein ‚Vorerst‘ auf Zwischenstufen eines jedoch nicht weiter verrückbaren Aufstiegs zur Höhenwanderung. Von unten betrachtet: eine stetige Verbesserung durch ständige Annäherung ans Ziel. Von oben betrachtet: ein Normkonflikt, weil der Theoriediskurs der Kunst sich imprägniert hat gegen das Verwerfliche des ‚nur‘ Schönen, den Reiz des Gefälligen, das Dekor der Oberfläche, die Halbheiten des schmeichelnden Nicht-Unbedingten, die aus sich heraus allesamt immer wieder ins Banale, Geschmacklose, gar Ekeleregende abzurutschen drohen oder auf Zeit trotzig mit diesen kokettieren. Aus dieser Sicht kann nur die Einlösung optimaler Werte als Gegenstand von Kunst- wie wohl auch von Gestaltungstheorie (Entwurf, ‚disegno‘) generell gelten.

Nun ist allerdings oft bloß historisch bedingte Schönheit entstanden, wo es um die Unbedingtheit des Wahren zunächst in metaphysischer Evidenz zu tun war. Wie kommt das? Immer wieder stößt der Traum von einer geordneten Welt an eine Divergenz von Moral und Technik, die den Traum erst in Gang bringt. Der Gestaltertraum, zum Beispiel von der unbedingten Wahrheit der Funktionen, die als unverfälscht geronnene Formen erscheinen, um dauerhaft und unbeirrt von dieser Wahrheit zu künden, verdankt sich dem Gefühl des Ungenügens, das die technischen Mittel wegen ihrer Abspaltung von einer Moralität an sich haben, welche die Welt als komplex, undurchschaubar, kontingent versteht. Der Verdacht, daß das Reale und seine symbolische Durchdringung weniger miteinander zu tun haben, als die Vision einer technisch-moralisch kontrollierten Welt verspricht, dieser Verdacht wendet sich deshalb mit Vehemenz gegen vermeintliche Defizite, zuletzt und insgesamt gegen das Ungenügen der Welt im Hinblick auf die höheren Funktionen einer geläuterten Moral.

Denn nur so scheint er dem unerbittlichen Zwang zur Zustimmung zu einer chaotischen und nicht zu bändigenden, unterstrukturierten und insignifikanten Welt entgehen zu können: als stetige Überbietung seiner selbst im Namen des Unbedingten. Diese Evidenzbehauptung verwandelt das noch in der Euphorie zuletzt technikskeptische Selbsterfahrungspotential des planenden Menschen in eine Waffe des moralisch aufgerüsteten Subjekts. Die Kluft schließt sich wieder, indem Moral aus solcher Sicht, die oft die Autorität des Lehrers reklamiert, zu einer Bewährungsprobe des Technischen gemacht wird. Und eben deshalb will sie auch die Kunst als Verfahren im geschlossenen Werk aufgehen lassen. Denn das Technische, das gegängelt wird, ist ja nichts anderes als der Bauplatz der offengelegten Konstruktionen, die Sphäre einer akut möglichen Einsichtnahme in die Verfahrensweisen der Methoden – und damit die Verschiebung der Kunst vom Werk auf den Vollzug.

Jede Auslegung von Gedanken bedingt ihre Vergegenständlichung. Das ist eine Figur der Realisierung wie der Beeinträchtigung. Es wird etwas verwirklicht und gelingt in der Übertragung, aber ein Teil oder großer Rest wird darin auch seiner Eigenheiten beraubt, zwangsweise unterworfen und eingebaut oder eben eliminiert. Die künstlerische Reflexion solcher Übertragungen – die gelingen und zugleich mißlingen – beginnt bei der Beobachtung der eigenen, vorrangig der unverwechselbaren Formmuster. Undenkbar, daß eine ausdrückliche Vorstellung davon nicht gewichtige theoretische Implikationen hätte. Theorie ist deshalb ein Name für die Beförderung der Wahrnehmung der jeweiligen Stilisierungen, Vergegenständlichungen, aber auch der methodischen Verfahren oder der Tricks. Sie verfährt also inmitten jener Angewöhnung von Überzeugungen, die gerade wegen der Fixierung auf das Singuläre nichts anderes wiedergeben als bildtechnisch aufgerüstete moralische Überzeugungen.

Theoretische Erkundungen im Feld der Künste sind, entgegen dem wohl unüberwindbaren historischen Mißverständnis, keine apriorischen Philosophien, sondern entwickeln sich aus mindestens relativ zweckgerichteten Bearbeitungen praktisch erfahrener Stolpersteine. Das folgt einem Konzept von Theorie, das um die Komplexität (weniger den Zauber als vielmehr den Problemreichtum) des vermeintlich Nebensächlichen oder Banalen und die Einfachheit, ja Simplität der großen, übergreifenden, ‚hohen‘ Konzepte weiß, die sich deshalb immer als so trivial erweisen, weil in ihnen die Welt als das definiert wird, was sie einzig dem vorgesetzten Konzept gemäß auch zu sein hat.

Künstlerische Theorien bedingen die Durcharbeitung der Vermittlungsformen, in denen jede Kunst überhaupt erst wird, was leisten zu können sie verspricht. Insofern ist auch jede Kunst, die sich im Werk als gelingende aufheben will, eine methodisch verfahrenende und nur methodisch zu verstehende. Das bewältigte man lange Zeit in der Weise, daß das selbstgenügsame vollendete Werk die einzige Form öffentlicher Kunst darstellen durfte. Alles, was den Verfahrensweisen zugänglich war, wurde der Öffentlichkeit vorenthalten. Kunst war öffentlich nur als Werk, berufsspezifisch jedoch partikular und in ihren

Technologien, Verfahren, Fertigungsweisen den Kennern vorbehalten. Und zwar strikte. Eben für diesen Schutz der Undurchdringlichkeit der Berufssphäre, also das Zurückdrängen der allgemeinen Öffentlichkeit waren die Institutionen der Künstlerausbildung besorgt und darauf auch verpflichtet.

Eben deshalb geht die Umwertung der Kunst zum Verfahren mit der Zurückweisung der Kunst als vollkommenes Werk und zugleich, davon untrennbar, mit der Umformung des Künstlers vom Könnler zum Dilettanten oder ‚gelungen ungeschickt‘ sich dem Können entziehenden, also in kreativer Weise meisterlich die Meisterschaft durchkreuzenden und zerstörenden Künstler einher. Kunstausbildung früher befähigte zwar auch zum Können der oder Können in der Kunst. Aber wesentlich ging es, wie gezeigt, seit den Tagen Giorgio Vasaris und Federico Zuccaris um etwas anderes. Darum nämlich, daß Künstler sich in der Gesellschaft wie Künstler zu benehmen vermögen. Die Ritualisierung der Künstlerrolle – in einer durchaus substantiellen und keineswegs willkürlichen oder nur oberflächlichen (auf soziale Geltung, Prestige, Reichtum und Eitelkeit bezogenen) Weise – war der wahre Kern akademischer Künstlerausbildung. Der ‚Rest‘ war Bedingung dazu, wurde aber zu überwiegenden Teilen nach wie vor nicht an der Akademie, sondern in den Werkstätten der traditionellen Handwerker erworben.

Wie dargelegt worden ist: Die Akademieausbildung verpflichtet zum Absolvieren einer Handwerkslehre im gesamten Zusammenhang der alten ‚mechanischen Künste‘. In den Akademien wurde nur gezeichnet, debattiert, publiziert und honoriert. Erst im Zuge der Ausformung radikaler Gegenwartskunst – die man nicht zeitlich, sondern sachlich definieren sollte als eine des Verfahrens und der methodischen Verfolgung der Aufgaben und Lösungswege der selbstgebildeten Dilettanten – wurde mit dem Werk auch diese Ritualisierung durchkreuzt und bekämpft; und natürlich war die Abschaffung der Künstlerausbildung als eine Suggestion des Könnens das erste, was geopfert wurde. Hier kann man eine Linie ziehen nicht nur in der Sphäre der bildenden oder ‚intermedialen Künste‘ von Paul Cézanne über Mark Dion bis zum ‚literarischen cabaret‘ der ‚Wiener Gruppe‘, sondern auch in der Musik, man denke nur an Eric Satie, Charles Ives, Edgar Varèse.

Dieser methodisch sich auf sich selber verständigende, alles normativ Überkommene zergliedernde Zugriff ist dezidiert durch eine kognitive Schematisierung der Handlungsweisen erzwungen, welche dann eben ‚Praxis‘ heißt. Im Unterschied zu einer Theorie, die moralische Ideologie meint, selbstbeweisende Geste subjektiver Weltverfügung, zwingt sich diese Theorie der Wahrnehmung der eigenen Praxis auf. Deshalb beginnt künstlerische Theorie immer wieder am Nullpunkt: Der erfahrene Theoriemangel ist das bewegende Moment der Theorie, die Nuancierung und Momentanisierung eines Vakuums, das sich der Theorie einschreibt.

Deshalb ist Kunsttheorie das Gegenteil von rekonstruktiver Reflexion, aber auch von instrumenteller Durchsetzung moralisch festgesetzter ästhetischer Manipulationen. Es ist von einer geradezu erschlagenden Offensichtlichkeit,

daß Kunsttheorie ihr bewegendes Moment in den die praktische Handlung anleitenden Modellen und nicht im Feld der ‚Haltungen‘ hat. Theorie ist, da jene Modelle meist implizit wirken, ein Forum der Explikation oder Ausdrücklichkeiten. Da die Darstellungsmittel der verdeutlichenden Ausführung naturgemäß mit denjenigen der impliziten Modelle verbunden sind, entspricht die künstlerische Reflexion vom Theorietypus her eher einer medienpoetischen Erörterung als einem weltbürgerlichen Philosophieren. Was immer man von einem solchen an Zuarbeit für ein sogenanntes allgemeingültiges ‚hohes‘ Menschenbild erwarten mag: Das faktisch bewegende Moment der Theorie ist der durch Kunst selber erzeugte Widerstand, ein Problem, das der mediale Prozeß dem praktischen als Entzug jeweiliger Lösungsabsichten aufzwingt. Es mag für jede von den Globalvisionen einer ethisch-ästhetischen Design-Utopie imprägnierte Künstlerseele schmerzhaft, gewiß aber narzißtisch kränkend sein, daß Kunst als eine die Illusionen konfigurierende Einzigartigkeit im normativ erzwungenen Gelingen jede Theorie dann bereits eingelöst hat, wenn der Problemwiderstand, die Reibungsfläche des Stofflichen verschwunden sind. Erst recht, es ist nicht schwer zu verstehen, möchte ein mit kulturellen Gewohnheiten geadelter Stolz auf den Vorsprung des geschlossenen Stilrepertoires pochen, durch das eine vorab veredelt-veredelnde Sicht dem Nullpunkt auferzwungener Theorie zu entgehen sucht.

Kunsttheorie bleibt aber – sofern man die Umformung des Werks zum Verfahren akzeptiert – immer eine Theorie des Theoriemangels. Ihre wirkliche Notwendigkeit hat Theorie nämlich genau dann, wenn sie kein technisches Rüstzeug bereitzustellen vermag, wenn sie keine Probleme lösen kann, keinen symbolischen Mehrwert schafft, nichts Höheres ermöglicht, sondern in den Niederungen der vertrauten Probleme neue Qualitäten wahrnehmbar machen kann. Wäre es nicht um die Durchdringung der Gründe, Motive und Effekte eines Ungenügens zu tun: Theorie wäre nämlich nur Reflex einer vollkommen instrumentalisierten Welt. Die Identifikation eines Vagen, Ungenauen, Unfertigen, Ungeschickten und Offenen steht am Anfang des Kunst-Theorie-Prozesses, der intensivierete Selbstbeobachtung ist. Die aus solcher Problembestimmung des Praktischen hervorgehende Selbstwahrnehmung der Widerstände bezeichnet präzise Aufgabe wie Spielraum von Theorie als ästhetischem Vermögen. Ästhetisch ist die Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels gerade wegen des erfahrenen Zwangs zur Schärfung der Mittel, um ein Problem zu durchdringen, um es zu transformieren, aber keineswegs aufzulösen oder zum Verschwinden zu bringen. Erst in der Transformation wird ein Weg der Durchdringung eröffnet. Nur am vitalen, intensiven und schmerzenden Material einer Vergegenständlichung von Symbolen erweist sich die Theorie als Sphäre eines Notwendigen, als ein Dazwischen-Stehen des Unvermeidlichen im Möglichen wie erst recht im Unmöglichen, das Kunst als Entwurf, Methode und Verfahren auszeichnet.

Ästhetische Theorie hat es in ausgezeichnete Weise mit Phänomenen des Fiktionalen zu tun. Kann etwas Nicht-Existierendes doch existieren – wie ist

der Modus seines Existierens zu denken? Ist das festgestellte ‚nicht‘, Ausdruck eines Nicht-Da-Seins, das anderes ist als das Dasein eines ‚Nichts‘, doch ein bedeutungstragendes Etwas, mindestens eine Spur des Gegebenen im Entwurf mentaler Objekte? Kann man sich mentale Gegenstände denken, deren Wirkliches einzig ihre Bezeichnung ist, was gewiß beim Feststellen eines Fiktiven ganz ohne Schwierigkeiten zur Anerkennung dessen führt, was da sein muß, damit die Feststellung einer Bezeichnung des Fiktiven, dessen also, was nicht da ist, irgendeinen Sinn ergibt?

Oder ist es nicht vielleicht eher so, daß ‚Welt‘ ein Gefäß für die Bezeichnung von Relationen ist und nicht eine Sammlung von Objekten, Dingen, Stoffen? Wer, beispielsweise, wirkliche Menschen im Unterschied zu fiktiven für wirklich hält, der wird wohl unter Existenz nichts anderes verstehen als Konsistenz, d. h. eine eindeutig zuschreibbare, spekulative und im übrigen, angesichts lebenspraktischer Verwicklungen, die aus dergleichen Annahmen hervorzugehen pflegen, äußerst riskante Fiktion. Über solche Beispiele hinaus bleibt, genereller, zu vermuten, daß für das Subjekt einer Erkenntnis zwischen dem ontologischen Druck allgemein akzeptierter Bedeutungen und dem wirklichen Gehalt der Repräsentation eines Etwas im mentalen Apparat nicht strikte unterschieden werden kann.

Gewiß gibt es mehr Dinge, die nicht existieren, als Dinge, die existieren. In jedem Bezeichnen, das sich nicht aus Konditionierungen ergibt, beinhaltet der Widerstand des Materials einen Überschuß des Möglichen über das Wirkliche. Was als Deutung durch Kunst erscheint, ist also mitnichten Praxis, sondern eine Metaphorisierung des Bezeichnens, eine virtualisierende Problemerkämpfung. Ästhetik kraft Theorie des Theoriemangels bedeutet: Theoriemangel ist der fiktiv erschlossene Sachverhalt des Möglichen. Dieser Prozeß einer realitätshaltigen Untersuchung des Virtuellen ist das genuine Arbeitsfeld künstlerischer Theorie, aber auch von Modellen, Sachverhalten, Prozessen generativer Kreativität überhaupt – egal in welchen Gebieten. Es gibt also niemals eine zweite, ‚eigentliche‘ Welt hinter den Zeichen und Bildern. Denn deren Möglichkeiten haben es immer schon mit dem Realen möglicher Wirklichkeiten zu tun.

8. Überleitung

Man kann, wie im Vorfeld einer typologischen Vergegenwärtigung des Manierismusbegriffs offenbar zu recht in diesem Buch schon vermutet, davon ausgehen, daß die institutionalisierte Künftlerausbildung ein hochenergetisches Feld besetzt und zugleich schafft. Regulierung und Deregulierung durchkreuzen und ergänzen sich. Die autoritative Setzung verbindlich eingeübter Ästhetik als geschmackskontrolliertes Kompositionsverfahren (einschließend Farben und Formen), die rigide Einhaltung präziser Regeln – all dies weicht

immer wieder notwendigen Deregulierungen, ohne die sich der Geschmack historisch weder wandeln noch in neue Erwartungen einpassen würde. Nicht zuletzt sind immer wieder Außenseiter diejenigen, welche den notwendigen Vitalisierungsschub im Inneren der Akademien ermöglichen. Es sind also polare Kräfte, Zerreißproben, die in zeitweilige Regenerierungen mit dem Effekt einer symbiotischen Integration umschlagen.

Keineswegs ist es so, daß die Etablierten gegen die Außenseiter prinzipiell ausgespielt werden könnten. Das sind nur temporale oder chrono-pathische Aspekte. Sachlich verweisen diese Instanzen aufeinander; und die neuzeitliche Künstlerausbildung als institutionalisierte Akademie hat denn auch fast immer gewußt, daß ihre Aufgabe nicht in der ‚Reinigung‘ und Abschottung besteht, sondern im Schutz und Offenhalten eines Feldes für die möglichst weitgehend selbstorganisierte Entwicklung von agilen Balancen und – positiv verstanden – labilen Ordnungen. So bedeuten die internen Vitalisierungen, welche auf die Dynamisierung von Hierarchiekonflikten zielen, keineswegs als solche eine Gefährdung der Akademie, sondern bilden homöopathische Regenerationspotentiale aus. Gewisse überraschende Schutzleistungen sind eben gerade und nur oppositionell möglich.

Hierarchiespitzen sind in diversen Bereichen immer stark umkämpft. Die Permanenz von De- und Rehierarchisierung sorgt in diesem Feld für die Selbstorganisation der Künste unter Anleitung künstlerischer Besonderungen bis hin zu eigentlichen hermetischen Idiosynkrasien, die zu kommunikativer Erneuerung, aber auch zu abgeschotteten und schlicht unvermittelbaren Ideolekten führen können. Was später, seit der Romantik, sich als Mechanismus museologischer Erneuerung immer wieder wirkungsreich herausstellen wird, gilt schon früher für die Tragfähigkeit eines nur der Würde der Kunst verpflichteten Akademiegedankens – daß die Museumsstürmer und Ikonoklasten diejenigen sind, welche den Fortbestand des erneuerten Museums und die Innovation der Bildphantasie garantieren. So sind die Kritiker der Akademie potentiell diejenigen, die deren Gültigkeit ausweiten, indem sie Obsoletes abschaffen und Brauchbares aktualisieren. Das gilt zumal für Epochen technischer, ästhetischer, lebensweltlicher und medialer Beschleunigung. Allerdings nur bis zu einem bestimmten Punkt. Solange die (Idee und Praxis der) Akademie im Zentrum verbleibt, führt jede Kritik an ihr zu ihrer Konsolidierung. In dem Moment aber, in welchem Dilettantismus nicht mehr oppositionell zum Akademischen verläuft, sondern Selbstzweck wird und einziger Weg zur individuellen Kunstmythologie im Sinne romantisch gebotener unbedingter Entgrenzung, in dem Moment sucht sich die Gegenwartskunst (also alle Kunst seit der Schwelle zum 18. Jahrhundert) einen Ort außerhalb der Akademie. Es bleibt ihr gar nichts anderes übrig. Seither ist die Suche nach dem sozialen Ort der Kunstartikulation entscheidender als eine formal verselbständigte Bildsprachlichkeit in Hinblick auf einen durch Zerrüttung veränderlichen ästhetischen Kanon.

Wo Regularität individueller Willkür jederzeit und zur Gänze unterworfen bleibt, kann die Entwicklung der Künste nicht mehr in der akademischen

Fluchtlinie eines regenerativen Konfliktes zwischen Regulierung und Deregulierung, Lernen und Verlernen, Schöpfung und Zerstörung ausgerichtet werden. Es entsteht in der wesentlich anderen Fluchtlinie utopischer Öffnung – bei gleichzeitiger Autonomisierung individueller Bildfindungen und künstlerischer Praktiken sowie individuell ebenso erhsehnter wie gesellschaftlich erlittener Marginalisierung der Künste – ein ganz anderes Problem: das des Bestandes und der intentional noch steuerbaren Gefährdung von Kunst überhaupt.

Fortan hat Kunst ihren neuen Ort als je initial behaupteten, permanent wandelbaren ‚Sinn‘ zu indizieren. Man kann das auch ganz anders formulieren: Ohne permanenten Zerfall des Kunstbegriffs kann Kunst nicht mehr geschaffen werden, gibt es keine Entwicklung der Künste. So entwickelt sich anstelle eines Kampfes um Geschmack, Regel und Ästhetik/Doktrin ein Streit um das Visionäre, die Hermetik, das Verborgene, aber Kraftvolle. Es tritt an die Stelle jedes Kanons nicht dessen Verletzung, sondern dessen zunehmend indifferente Verwerfung, nach der es nur noch um das mythische Potential der Künste geht, um ihre Erweckungs- und Provokationskraft. Die Dialektik des Zerfalls ohne Synthese eines garantierten Ortes, der mit der Akademie und dem ihr zugehörigen korrektiven Dilettantismus endgültig verlassen worden ist, führt zu einer letzten Überbietungsfigur: der Avantgarde oder eines Avantgardismus um jeden Preis. An dieser vollendet sich das Gelingen durch Scheitern, die Vergegenständlichung durch Verschwinden, das Gelingen durch Zerfall. Davon handelt, mit der Abwägung des Potentials des Mythischen als einer Beharrungsfigur von Gegenwartskunst beginnend, das nächste Kapitel im Band über den ‚Eigensinn der Bilder‘.

Zerfall des Kunstbegriffs

*Betrachtungen zu einer Dialektik der Provokation
und zur Antiquiertheit künstlerischer Revolten*

Es geht in einem ethno(methodo)logisch jederzeit möglichen Vergleich zwischen archaischen Mythologien und der Destruktion primärer Mythen durch die Kunst innerhalb der westeuropäischen Zivilisation nicht um die Behauptung, das Wesen der Kunst habe – wie es eine kompensatorische Suggestion genau seit den Tagen will, seit denen Kunst als marginalisiertes Erkenntnis-spiel eine neo-aristokratische Attitüde hat werden können: seit den Tagen von Duchamp, Picasso, Gertrud Stein und ihren spleenigen Financiers – immer mit der Nobilität des Widerstandes zu tun. Wichtiger scheint die Tatsache zu sein, daß eine zivilisierende Funktion der Kunst sich gerade nicht mit den Exzessen der Individualitäten und Ideolekte, sondern nur mit universalen Codes und konventionellen Symboliken realisieren läßt. Was haben die Künste innerhalb der westlichen Zivilisation für ein angemessenes Bewußtsein der Universalien beigetragen? Haben sie nicht eher als Generatoren eines hybriden Selbstzweifels gedient, der in allen Etappen der Zivilisationsentwicklung dazu drängt, Vernunft als tabuisierte Selbstbegegnung des Bösen mit seiner Illegitimität und Amoralität zu entlarven, d. h. sich selber als Spiel mit dem Unheil des Wirklichkeitsverlustes zu behaupten?

Darauf – Bestand und Befund des Symbolischen und des Imaginären belegen es deutlich – läßt sich nur mit der Beobachtung antworten, daß die Avantgarden der westlichen Kunst wesentlich mehr zu einer Kultur des Hasses beigetragen haben als zu einer Zivilisation der Kommunikation. Die Prinzipien einer Kultur des Hasses sind homolog mit den Strategien einer auf utopistische Deregulierung verpflichteten Kunst der mittlerweile historisch und obsolet gewordenen Avantgarden: Provokation und Ekeltechnik, verallgemeinert: individuelle Setzungen, können grundsätzlich die lebensweltliche Situiertheit und die Bedingungen der Kommunikation nicht erreichen. Kunst, die mit Kommunikation zu tun haben will, impliziert lebensweltliche Korrelate und setzt diese zugleich voraus. Das markiert den Unterschied zu einer Kunst, die wohl Widerstand intendiert und für sich, als Gegebenes ihrer Intention, beansprucht, dies aber mit Artikulationen verfolgt, welche die kommunikative Selbstverständlichkeit verunmöglichen.

Die nachfolgenden Überlegungen zu einer Dialektik der Provokation unter der methodisch zugespitzten Vermutung, diese erwirkte unvermeidlicherweise die Diagnose einer Antiquiertheit der Revolte, untersuchen diese kommu-

nikationstheoretisch bedeutsame Aporie innerhalb von Begriffsklärungen, Beispielerörterungen, hypothetischen Schlußfolgerungen.

Um eine der wesentlichen Schlußfolgerungen dieses Kapitels vorwegzunehmen: Der Zerfall des Kunstbegriffs mündet in eine absichtsvoll grenzenlose Expansion der künstlerischen Konzepte, eine vage Ideologie des Künstlerischen oder Kreativen schlechthin und unbedingt. Diese Ausweitung und Hybridisierung erweist sich als nahezu abgeschlossen zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Gestalt eines fatalen Triumphs von Hedonismus, Narzißmus, Ideolekten, Traditionshaß, Glamourstrategien, Dehistorisierung der ästhetischen Momenterfahrungen im Zeichen einer ‚Gesellschaft des Spektakels‘ auf der einen, von hemmungslos dimensionierten Gebietsüberschreitungen mittels Ästhetisierung von allem und jedem auf einer zweiten, und einer auf das Totale setzenden Musealisierung der Welt auf einer dritten Seite. Der Prozeß kommt derzeit sichtlich an ein Ende: Die Subsysteme funktionieren reibungslos, mechanisieren die von ihnen jederzeit ausgeblendete Differenz, die sie als Subsysteme konstituiert, so daß reine Selbstreferentialität oder eben Leerlauf zu beobachten ist. Blenden wir, begriffsgeschichtlich, zunächst zurück, schließen wir dann eine Betrachtung wesentlicher Prototypen der Moderne an, um uns dann zunehmend den vitalisierten Umschlagpunkten einer avantgardistischen Totalmobilmachung in den Künsten und ihren Ausgriffen auf das Leben zu widmen. Dagegen helfen, so wird zum Schluß des Kapitels erwogen, vielleicht: Steigerungen der Semiosen, Meta-Ebenen der Inszenierungen, hybride Aktivierungen und Vermengungen. Immer aber auch: Skepsis, Pessimismus, Gelassenheit.

1. Begriffsgebrauch und ‚Kunst als Widerstand‘

‚Provokation‘ bedeutet seit der Lutherzeit: Aufreizung, Herausforderung. Im Sprachgebrauch des alten Rom war Provokation das Recht, gegen den Spruch eines Magistrats bei den Komitien Berufung einzulegen. Später wurde daraus das Recht einer Klage abgeleitet, durch die jemand aufgefordert wurde, einen Anspruch gerichtlich geltend zu machen. Erhob der Provokat keine Klage, so verirkte er sein Recht.

Provokation ist also die Konstruktion derjenigen Aussage, in deren Namen überhaupt erst ein Recht geltend gemacht werden kann. ‚Dialektik der Provokation‘ meint die aus der Inanspruchnahme eines Rechts als Widerspruch, Einspruch oder, in der Konzeption Jean-François Lyotards, als Widerstreit sich ergebende Neutralisierung der dem Prozeß der Verhandlung und Klärung zugrundeliegenden Provokation. Gelingt der Einspruch, erweist sich das Beanspruchen eines mit anderem unvereinbaren eigenen Standpunktes als berechtigt, so erlischt die Provokation als Forderung nach Selbstsetzung in der

allgemeinen Rechtsform. Was bezweifelt worden war, erscheint nun integriert in die vordem bestrittene Struktur auktorialer Souveränität. Provokation, als Prozeß und nicht alleine als Gut betrachtet, endet notwendigerweise in ihrer Selbsttransformation. Strukturell mit der Provokation verbunden ist also ein Prozeß, dessen Form zu deren Erlöschen tendiert. Das gilt nicht nur juristisch, sondern vornehmlich für jedes Prozessieren eines als Kunst durchgesetzten ästhetischen Materials. Deshalb verstehe ich den Begriff ‚Revolte‘ anders als die Begriffe der Provokation, des Widerspruchs und Widerstands.

Jede künstlerische Arbeit hat, weit über das Material der Kunst hinaus, mit Widerstandspotentialen zu tun, z. B. mit internen Widerständen, die prozessual abgearbeitet werden. Künstler sind, mindestens in unserem Kulturkreis, Menschen, die arbeiten, um auf eine spezifische Weise Widerstände abzuarbeiten, weil es nicht gelingt, in einer nur von außen gesteuerten Kommunikation etwas eindeutig mitteilbar zu machen – Kunst als Prinzip von Erfahrung, Kunst als Konstruktion einer Differenz, Kunst als Form, in der solche Differenz an die Prozessualität der Markierung, des Treffens von Unterscheidungen, wie elementar auch immer, gebunden ist. Generalisiert läßt sich lakonisch sagen: Revolte ist die Artikulation einer Andersheit. Man kann nicht für oder gegen das Verschwinden des Widerstands plädieren, weil für eine solche Wahl gar keine Option besteht. Sie ist allerdings auch nicht auf seiten einer Kunst gegeben, die behauptet, mit der einfachen Setzung bestimmter Ausdrücke Widerstand territorial besetzen zu können. Das liefe auf das unmögliche Ausschalten und Überspringen der Differenz mit dem Ziel hinaus, die Leerstelle des Realen durch intentionale Bedeutungssetzungen und Interventionen aller Art symbolisch zu instrumentalisieren. Die Kontexte der Kunst wären dann nur Demonstrationobjekte für die Mobilisierung beliebiger – d. h. unterschiedener, aber im Effekt neutralisierter – Beanspruchungen von Bedeutung. Diese Art Eingemeindung von Andersheit bekräftigt zunehmend weniger die Revolte als vielmehr ihre in der Revolte selber angelegte Antiquiertheit. ‚Antiquiertheit der Revolte‘ bedeutet: Es gibt keine Position der Andersheit mehr, sondern nur noch die Integralität eines ungeheuer souverän und agil gewordenen visuellen Systems, das in sich alle nur irgend ausdenkbaren Situationen, Vorfälle, Fälle überhaupt aufgenommen hat. Ich vermute, daß vor allem das Training der Revolten ihre Antiquiertheit erzeugt hat. Sichtbar wird das als Manipulation, Handhabung eines Gestus. An diesen Gestus assimilieren sich Kunstwerke, Produzenten und das Publikum immer schneller und immer reflexiver.

2. Umschlagen in Antiquiertheit der Revolte

Das Training jeder Revolte produziert unweigerlich deren Antiquiertheit. Denn Revolten erzeugen Objekte als Gegenstände von Emotionalität und einer

gesteigerten Erwartung. Zu deren Struktur rechnet, wie wir historisch seit dem selbstreferentiellen turning point von Modernität wissen, die Erwartung der Verletzung von Erwartung. Revoltismus ist nur als Bewußtsein zu artikulieren, daß die Erwartung ästhetischer Phänomene – d. h. die Ankömmlichkeit der Erscheinung und die Auto-Sakralisierung des Epiphanie-Suchenden – geradezu und einzig unter dem Gebot der Erwartungsverletzung sich artikulieren kann. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine Meta-Erwartung, der zufolge ästhetische Innovation der Modus von Bewußtseinserweiterung schlechthin ist. Dabei wird allerdings das Außergewöhnliche konstant gesetzt; und Intensität zum Pendelschlag der Wiederkehr des ewig Gleichen, universal Berechenbaren reduziert. Revolte wird zum Namen einer parodistischen Aporie: sie ist kein Text, sondern bloß ein Intertext, der auf komplexe Transformationen verweist. Die Ausreizung der Verletzungen der Erwartungen schließlich kommt aus intrinsischen Gründen notwendig an ihr Ende: Gibt es einen Schrecken, der das gewußte und bereits gesehene Schreckliche überbietet? Gibt es im unentwegten Sehen noch einmal einen ersten Blick? Oder eröffnet Provokation immer nur einen generationsspezifischen Initiationsritus, den ersten Blick der jeweils Nachwachsenden? Bewußtseinserweiterung durch Bruch und Irritation als permanenter Selbstzwang, auf Dauer gestellt durch Habitualisierungen, erweist sich als schlechte, schale und träge Illusion. Sie mystifiziert allein das, wogegen die Schreckensfiguren des Eigenen kämpfen: Kontinuität.

Es sind die interne Dynamik und der Erfolg der Provokation, die notwendig in Obsoletheit umschlagen. Die Antiquiertheit der Revolte geht nicht aus der Abnutzung einer Gebrauchsform hervor, sondern ist eine Erfolgsmeldung. Der Umschlag bezeichnet die problematische Herrschaft der Abstraktion. Die zunehmende Referentialität von Codes bezieht sich auf eine mit verschiedenen Codes und Rhetoriken willkürlich disponierende Selbstreflexivität, die ein spannungsvolles Verhältnis aufbaut zur Reflexivität der Dinge. In dieser kommt das historische Bildertraining zu seinem Abschluß: Bedeutungen als Dinge, Dinge als Reflexionskörper, Verkörperungen überall, Disponibilitäten als semiotische Verdachtsleistung. Tatsächlich verschiebt sich wesentliches im Verhältnis von Bild, Blick und Körper. Keineswegs verschwindet, wie Medientheologen überall unterstellen, das Physische, aber es wird nominalistisch überformt. Es ist gerade das im Namen des Physischen vollzogene Ekel-, Schreckens- und Provokationstraining, welches diese nominalistische Überformung möglich gemacht hat. Da es nicht möglich ist, gegenüber Absonderlichkeiten, beispielsweise aktionistischer Herkunft, auf der Distanzlosigkeit des Betroffenenwerdens, d. h. auf der ungebrochenen Insistenz der Gegenstandsreferentialität zu bestehen – weshalb schon der zweite Blick die Dinge in Lektüre auf einer anderen Ebene transformiert –, kann es weder ein zweites Plädoyer für eine tragfähige Utopie des Widerstands geben, die sozusagen unberührt und unbeirrt im Rücken unserer Bilder und unserer selbst abgelagert wäre, noch jemals wieder eine kontestative und naturrechtliche Unschuld des Aufbegehrens. Das Aufbegehren, im Selbstentwurfsterror narzißtischer Individualität

erschöpft, hat sich im ästhetischen Feld den Wunschmaschinen des Begehrens derart bruchlos assimiliert, daß seine widerständige Qualität nur noch äußerst selten, im besten Falle fragmentarisch, aber gewiß nicht mehr prinzipiell von seiner repressiven Dimension zu trennen ist.

3. Künstlichkeit und Verschiebung: Zu einer spezifischen politischen Typologie der Kunst-Entwicklung seit den 1960er Jahren

Vor dem Hintergrund dieser These unternehme ich, in kurz aufeinander folgenden Etappen, eine typologische Sichtung des Materials, die es erlaubt, einen problematisierenden Blick auf die Gegenwart zu werfen. Um den Realitätsanspruch einer bestimmten Konzeption von Kunst als entschiedene Intervention des ästhetischen Bewußtseins in eine als objektiv vorgestellte Wirklichkeit möglichst klar zu skizzieren, beginne ich nicht mit der Selbstbehauptung der Kunst als Instanz der Wirklichkeitsverrückung, sondern mit der umgekehrten Vermutung, daß alles Wirkliche gegenüber der Phantasie eine illegitime und haltlose Selbstbehauptung darstelle. Nicht Widerstand greift auf eine als unzureichend gesetzte Realität aus, sondern das Reale selber erscheint im Spiegel des Artifizialen als prinzipiell unzureichend, ungenügend. Das Reale ist aus der Sicht des Phantasmatisch-Artifizialen gesetzt als eine rhetorische Figur der Wirklichkeitsverachtung. Das, was Kunsthistoriker ‚Symbolismus‘ nennen, markiert historisch wie sachlich einen für das Selbstbewußtsein des Artifizialen entscheidenden Zug gegen Realismen und zugleich die einzige für deren Ansprüche gültige negative Grundierung, welche die Kunst als Artefakt des Irrealen zu begründen sucht. Zahlreiche Stellen aus ‚À rebours‘ von Joris Carl Huysmans (1884) könnten dafür als Beleg beigebracht werden. Ich zitiere eine Passage aus einer der vielen ausschweifenden individuellen Meditationen des Grafen des Esseintes, die vom hier interessierenden Verhältnis zwischen Phantasie und Wirklichkeit handelt. „Bewegung erschien ihm überdies unnützlich. Er glaubte, daß die Phantasie leicht die vulgäre Wirklichkeit der Dinge ersetzen könne. Seiner Ansicht nach konnte man alle Begierden befriedigen, die im normalen Leben als am schwersten zu stillen gelten und zwar durch eine kleine Ausflucht, durch eine unmerkliche Verfälschung des ersehnten Gegenstandes. So ergötzt sich mancher Feinschmecker in für die Vortrefflichkeit ihres Kellers bekannten Gasthäusern an Weinen, die mit schlechten Überresten nach dem Pasteur-Verfahren fabriziert werden. Aber diese Weine haben, ob echt, ob falsch, das gleiche Aroma, die gleiche Farbe und die gleiche Blume. Folglich ist der Genuß beim Trinken dieser verfälschten künstlichen Gebräuche absolut der gleiche, den man beim Genuß des reinen natürlichen, selbst mit Gold nicht käuflichen Weines empfindet. Diese verfängliche Abweichung, diese geschickte Lüge ins Intellektuelle übertragen, und es steht außer Zweifel, daß man ebenso leicht wie in der materiellen Welt eingebildete, in allen Punkten

den wirklichen Freuden ähnliche Genüsse haben kann.“ (Huysmans 1981, S. 81 f.) Wenig später wird die entscheidende Schlußfolgerung gezogen: „Man muß es nur verstehen, seinen Geist auf einen einzigen Punkt zu konzentrieren und sich genügend zu vertiefen, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit der Wirklichkeit selber unterschieben zu können. Überdies schien das Künstliche des Esseintes das kennzeichnende Merkmal des menschlichen Geistes zu sein.“ (Ebenda, S. 83)

Diese im Namen der Künstlichkeit vollzogene Abkehr von der Realität ist die interne Figur eines ganz auf Selbstreferentialität und Artifizialität begrenzten Widerstandsprinzips, das im Namen des Imaginären mit Hilfe des Symbolischen, d. h. durch die zum selbstherrlichen und verführerischen Phantasma des Bildes befreite Schrift hindurch, das Reale denunziert. Diese ästhetische Selbstbegeisterung resultiert weniger aus der Denunzierung des Wirklichen, als vielmehr aus der selbstverständlich gesetzten Sicht auf eine keiner weiteren Beobachtung auszusetzenden Unwertigkeit des Realen. Gerade in dieser Wirklichkeitsdenunzierung – und nicht in der Realitätsidolatrie der Realismusgläubigen – schlummert die Möglichkeit, dem Wirklichen Unerträgliches aufzwingen zu können, wann immer die Strategie dieses Aufzwingens die Minderwertigkeit des Realen im Auge hat. Auf dieser Ebene existiert eine Kontinuität der geistigen Entwicklung – und zwar unterhalb dessen, was die Kunsthistoriker ‚Stil‘ nennen – bei allen im Namen einer anderen Realität ihre Exzesse intensivierenden Kunstrichtungen, Poietiken, die sich dem Prinzip der Verfemung, der Transgression und der Verschwendung verschrieben haben. Es gibt also eine logische innere Verbindung von Symbolismus und Surrealismus bezüglich der wesentlichen Denkfiguren. Allerdings begnügt sich – 1924 statt 1884 – der Geist der ästhetischen Selbstverfeinerung nicht mehr mit der Weltabgeschiedenheit hermetischer Räume, in denen die Rituale der Sinne zu sakralen Kulte überhöht werden. Nunmehr ist es das Reale selber, das zur Projektionsfläche der sakralen Transgression, zum Objektfeld einer permanenten Erleuchtung wird. Es ist das Material für eine stetige, allseitige, eruptive und beschleunigte Verknüpfung der Sinne, die mit absurden Assoziationen korrespondiert und im Namen des sich an allen möglichen Orten erhellenden Geheimnisses die Vernetzung aller plastisch existierenden Dinglichkeiten – als Namen, Bedeutungen, Bilder, Worte, Begriffe – praktiziert. Das Reale selber verwandelt sich in eine Bühne solch poietischer Triebkräfte. Nichts Phantasmatischeres als diese Auffassung vom Realen, das sich als der Prozeß der Hervorbringung des Imaginären, gar des delirierenden Bilderrausches erweist. André Breton schreibt entsprechend im ersten surrealistischen Manifest seine Forderungen ganz der Linie eines die Welt umformenden, sich nach außen stülpenden, vehement das Reale des Imaginären fordernden Symbolismus ein: „Im übrigen sollten die surrealistischen Mittel erweitert werden. Alles ist geeignet, um von bestimmten Assoziationen den erwünschten Überraschungseffekt zu erlangen. Die Papiercollagen von Picasso und Braque besitzen den gleichen Wert wie die Einführung eines Gemeinplatzes in eine stilistisch

zurechtgefeilte literarische Abhandlung.“ (Breton 1977, S. 41) Das surrealistische Interesse bezieht sich gänzlich auf eine Subjektüberformung, die auf restlose Dezentrierung hinausläuft. In einer Anmerkung des ersten surrealistischen Manifests bedient Breton sich einmal mehr der erhellenden juristischen Analogie, um die durch Erziehung eingeübte Verantwortung als ästhetische Illusion nachzuweisen und an deren Stelle ein hoffnungslos Exzentrisches und Dezentriertes zu setzen. Wenn die Automatismen in unaufhörlicher Verknüpfung Bedeutungen in einer Weise erzeugen, die dem Kalkül des menschlichen Verstandes und den Spekulationen seiner Vernunft prinzipiell nicht mehr zugänglich sind, dann erweist sich der ethische Diskurs zugleich als Realitätsdefizit des Wirklichen wie als subjektives ängstliches Vermeiden der Amoralität des Ästhetischen. Moral wird – wichtig, deutlich darauf hinzuweisen: sofort nach der ersten surrealistischen Artikulation, die danach nicht mehr auf ihrer zunächst erschlossenen Gegenstandsebene verbleiben kann – zur Meta-Moral, zur Einsicht in die Notwendigkeit sich selber determinierender Automatismen, die auf keinerlei innere Instanz des Subjekts rekurrieren können. Ein surrealistischer ‚Autor‘ kann, da es keinen Autor oder Urheber mehr gibt, abgesehen von den Automatismen der diskursiven Praktiken und poetischen Dispositive, für die Verbrechen, die er im Namen der Kunst fordert oder ausübt, nicht verantwortlich gemacht werden. Ein solcher ‚Autor‘, der nurmehr Medium ist, kann zwar wegen der Propagierung von Abscheulichkeiten angeklagt, jedoch nicht verurteilt werden. Das Subjekt ist nurmehr und nur noch die inkorporierte Selbsteinschreibung automatisierter Assoziationsspuren und -knoten. Exakt von solcher Amoralität erhofft sich Breton eine Umwälzung der sozialen Machtverhältnisse. Das hat mit der Suggestion des surrealistisch ersehnten, des ersten, des erhellenden, des eigentlichen Offenbarungsmoments zu tun, in dem das Leben mit dem poetischen Bild dieses Aufbruchs, dem Ergreifen der Amoralität selbst zusammenfällt. Jeder nachfolgende Moment schreibt, von ‚Schritt 2‘ an, eine Differenz in die Zeitabfolge ein und fordert damit dem Auseinandertreiben die Perspektive permanenter Revolution ab, die notwendig auf ihre Selbstzerstörung hinausläuft. Denn nur im ersten vollen Erscheinen des Traums kann ich das ganze Leben als im einen, im totalen Moment enthaltendes denken. Danach, d. h. nach der Wahrnehmung dieses Momentes, vermisste ich notwendigerweise gerade die Realisierung jeglichen momentvollen Versprechens. Ich selber bin im surrealistischen Universum, ab ‚Schritt 2‘, die Differenz zu meinem Bewußtsein, das sowohl mir davon wie dem Moment der Erfüllung aus dem Ruder läuft. Deshalb muß ich die Mythologie dieses einen vollkommenen Momentes unaufhörlich wiederholen, sein Versprechen intensivieren, das Wirkliche irrealisieren und das Phantasmatische als Reales imaginieren. Die Feier des Momentanen ist zu feiern nur um den Preis einer restlosen Denunzierung des Lebens. So wird aus dem Surrealismus der surrealistische Geist vertrieben, der sich immer wieder der instantanen, plötzlichkeitsverliebten Erzeugung des totalen Lebens verschreibt. Der Kult des Verbrechens markiert nur die Oberfläche dieses Sachverhaltes: die

Hilflosigkeit, das gerade durch seine Anbetung vertriebene Leben nicht mehr begreifen, nie mehr ergreifen zu können. Die Strategie der Subversion, Inversion und Transgression – für die der Surrealismus bis heute, auch in der Massenkultur, das maßgebliche Referenzsystem darstellt – hat notwendig darin eine Grenze, daß gerade das Praktisch-Werden der Strategie die Manipulierbarkeit des Realen – ab dem zweiten Zugriff – verhindert. Subversion wird zur Attitüde, die Grenze zum Spiel mit der Geste. Bereits das erste surrealistische Manifest favorisiert stark die gestische Artikulation und verwandelt die Erupitivität des Einzigartigen in den reproduzierbaren Moment einer sich nach Zuwachsgrößen der Raffinesse bemessenden Inszenierung. „Der Surrealismus, wie ich ihn verstehe, manifestiert genügend unseren absoluten Nonkonformismus, um nicht im Prozeß gegen die reale Welt als Entlastungszeuge zitiert zu werden.“ (Breton 1977, S. 43) Aber die erzwungene permanente Bewahrheitung des Nonkonformisten als Nonkonformisten vor sich selbst verwandelt diesen in eine äußerst berechenbare Gestalt. Es gibt nichts Konformistischeres als die ständige Beteuerung, man sei Nonkonformist. Die deklarierte Nonkonformität wird plausibel und handgreiflich in ihr Gegenteil verwandelt. Auf die Konformitätsvermutung, die seinem Lebensentwurf halb bewußt zugrunde liegt, antwortet der Nonkonformist mit der Geste permanenter Selbstüberbietung, mit einer nominellen Verzweiflung, mit der Praxis einer Steigerung der Amoralität, deren Effekte unvermeidlicherweise ihre Voraussetzungen auflösen, weil irgendwann Größeres und Schlimmeres als der aus der endlosen Spirale der Überbietungen heraus angedrohte Schrecken sich nicht mehr denken läßt. Der Nonkonformist sprengt die Grenzen der Kunst durch die geforderten praktischen Konsequenzen aus der zunächst kunsttheoretischen Beschwörung einer unbedingt freizusprenghenden Imaginationsgewalt des Realen. Diese Steigerung macht seinen Konformismus aus. Das Verbrechen, zum Normalfall geworden, verliert seinen Schrecken und gerinnt zum Ornament. Als solches wird es in die Kunsttheorie integriert. „Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straßen zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen. Wer nicht wenigstens einmal im Leben Lust gehabt hat, auf diese Weise mit dem derzeit bestehenden System der Erniedrigung aufzuräumen, der gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schußhöhe.“ (zitiert nach Dupuis 1979, S. 47 f.) Die Aussage oszilliert zwischen der revoltistischen Phrase und einer nur libidinös, also vermittelt verheißungsvollen Symbolisierung. Trotz der zweiten Möglichkeit bleibt eine kunsttheoretische Programmatik dieses Typs ein wesentlicher, möglicherweise gar gattungsprägender Beitrag zur modernitätstypischen Kultur des Hesses. Man kann diesen Satz nicht rhetorisch lesen, weil die Produktion der exzessiven Metaphern in dieser Theorie selber als genuinstes Wirklichkeitsprinzip sich von Anfang an – an Stelle der prima philosophia, Ontologie und Naturphilosophie – Geltung verschafft hat. Das Prinzip ist durchaus ernst gemeint, auch wenn es als assoziative Koketterie auftritt, die für den Bürgerschreck-Kult der

1920er Jahre typisch gewesen sein mag. Im Kern meint dieser das Prinzip radikaler Selbstsetzung, das irreduzible Moment einer Widerständigkeit, die keinerlei Grenzen anerkennt. Heute gibt es, ohne Zweifel, zu viele Surrealisten auf der Welt, die dieses Prinzip in seiner Manifest gewordenen Wortwörtlichkeit praktizieren. Der Vitalismus der Aktion – weit davon entfernt, Handlungsansprüche programmatisch begrenzen zu machen – beruht auf der Unterschiedslosigkeit von Zerstörung und Selbstzerstörung. Hans Magnus Enzensberger hat für seine eher gefühlsspezifisch überzeugende als nachgewiesene Vermutung des neuen, eines molekularen Bürgerkrieges diese Setzung der Macht aus der Normalität ihrer Pathologie hergeleitet, allerdings ohne die surrealistischen Vorprägungen als entscheidende vorlaufende kulturelle Ausdrucksentwürfe dafür zu würdigen (Enzensberger 1993). Die Normalität der Pathologie der Macht gründet in einer einzigen, einer wahrhaft exklusiven Logik: der Herstellung unumkehrbarer Wirkungen um welchen Preis auch immer, auch um den Preis der rational durchaus benennbaren und sogar wahrgenommenen Selbstzerstörung. Das surrealistische Prinzip wahrt nur verbal, nicht aber der Sache nach eine Distanz zum Aktivismus solcher Entgrenzungsbegierden. Seit einiger Zeit kennt das aus ihm entlassene Modell des Krieges – den unweigerlich die Denunzierung der Realität als unwerte, langweilige, nicht-intensive provoziert: Krieg nicht als Wirkungsquantum, aber als stoffliche Qualität – keinerlei rationalisierbare Ideologien mehr, sondern nur noch die Ausreizung der Erregungsquanten. Das Reale des Imaginären verwandelt sich in den Rausch eines besessenen Realen. Das Wirkliche erscheint phänomenal nurmehr in der Verletzung, der Wunde, der Zerstörung. Deshalb gibt es zwischen Zerstörung und Selbstzerstörung heute keinen Unterschied mehr. Der universale Bürgerkrieg als der bis in die letzte Konsequenz praktisch gewordene Surrealismus realisiert Zerstörung durch Selbstzerstörung, Selbstzerstörung als einzige Zerstörung, die einen Effekt des Wirklichen hervorbringt, Ausdruck dessen, was sich nicht verändern, nur erleiden läßt. Daran ist heute klar zu ermesen, daß das Syndrom des aktuell wieder religiös behaupteten, nämlich ‚fundamentalistisch‘ motivierten ‚Terrorismus‘ mit den Grenzziehungen eines solcherweise universalisierten ‚Bürgerkriegs‘ in keiner Hinsicht zusammenfällt, ja diesen kaum berührt.

4. Entfesselung und ‚Avantgarde‘: Ein Eroberungsprogramm zwischen Euphorie und Verzweiflung

Selbstzerstörung ist längst der geheime Motor für das geworden, was an Zerstörung praktiziert wird. Dies aber mit einer Plausibilität, welche die vermeintlich wild gewordenen Pathologen des Bürgerkriegs mit begeisterten Psycho-Führern, geachteten Friedens-Nobelpreis-Trägern und kultivierten Managern offensichtlich auf derselben Ebene eint.

Der Kult des Surrealismus läßt sich im Kern als Technik der Überraschung verstehen. Wer aber ist Feind, wer Bündnispartner? Eine Lektüre von Carl von Clausewitz' Buch „Vom Kriege“, das sich heute weniger als eine Theorie des Krieges denn vielmehr als ein Diskurs aller sogenannten normalen Beziehungsformen des ausgehenden 20. Jahrhunderts liest, erhellt das Problem. Clausewitz führt im Kapitel „Die Überraschung“ aus: „Die Überraschung wird also das Mittel zur Überlegenheit, aber sie ist außerdem auch als ein selbständiges Prinzip anzusehen, nämlich durch ihre geistige Wirkung. Wo sie in einem hohen Grade gelingt, sind Verwirrung, gebrochener Mut beim Gegner die Folgen und wie diese den Erfolg multiplizieren, davon gibt es große und kleine Beispiele genug. Geheimnis und Schnelligkeit sind die beiden Faktoren dieses Produktes und beide setzen bei der Regierung und beim Feldherrn eine große Energie, beim Heere aber einen großen Ernst des Dienstes voraus.“ (Clausewitz 1980 [1832–34], S. 198 f.) Wenn die Avantgarde zugleich *als* Waffe und *mit* der Waffe der Überraschung auftritt, wo ist dann das eigene Heer und wo der Feind? Die Überraschung bedingt nach Clausewitz, daß ein Feldherr mit Geschicklichkeit und Energie sich einem Heer assimiliert, das seinerseits den großen Ernst des Dienstes als Tugend leistet. Wer aber betet noch vor den Bildern, erst recht zu den Bildern? Da solches im Prinzip der Kunst a priori negiert ist, reizen spätere Konzepte einer im Namen der Kunst auf gesonderte Wirklichkeit genuin gerichteten Erkenntnisanstrengung das Illegitime dieses Bezuges derart aus, daß der Feind zum potentiellen Lieblingspublikum und das eigene Publikum zum Feind erklärt werden muß. Die Avantgarden behandeln gewiß – ob nun der Ernst des großen Dienstes einfach fehlt oder schlicht nicht mehr zu haben ist – ihre Adressaten nicht als eigenes Heer, weil dieses gegenüber den ästhetischen Epiphanien der großen Vorhut nicht mehr auf Befehlsempfang getrimmt ist. Das Publikum der Avantgarden wird durch die Avantgarde nicht als eigenes Heer gesetzt, sondern als Feind. Da die Struktur des Bezugs zwischen Energie und dem großen Ernst des Dienstes aber unverändert bleibt, wäre nur noch vom Feind die korrespondierende ästhetische Zuarbeit zu erwarten. Umgekehrt darf dann wohl das eigene und eigentliche Publikum als Feind behandelt werden, damit aus diesem auf wundersam indirekte Weise die einzig mögliche, einzig genuine Verehrung, der Glaube an den großen Ernst eines obsolet gewordenen Dienstes, die Zustimmung zur Kunst schlechthin und unbedingt und unhintergebar, zu entspringen vermöge. Man darf sich dann natürlich nicht wundern, daß die erhofften Allianzen nur als Mesallianzen, nicht als Hochzeit zwischen Kunst und Revolte, sondern nur als Hochzeit zwischen revoltistischer Geste und Geld, als Verfügen über die Inszenierungspotentialitäten im Allgemeinen, zustande kommen konnten. Wenn der Überraschungseffekt – die sattsam bekannte Selbstgenügsamkeit des mystifizierten Bruchs, der Selbstzweck der unaufhörlichen Irritationen, seien sie wie in jüngster Vergangenheit auch zunehmend als unschuldiges Wahrnehmungstraining getarnt – bis hin zur radikalen Individualisierung und Privatisierung von Sprache dazu dient, Dinge zu behaupten, die kommunikativ nicht mehr möglich gemacht werden können,

nicht mehr vertretbar und nicht mehr lesbar sind, dann ist das Publikum wohl gut beraten, in der Terminologie von Clausewitz das feindliche Heer abzugeben und nicht dasjenige, das mit großem Ernst des großen Dienstes sich der Geschicklichkeit selbsternannter Feldherren oder Führer unterordnet – obwohl exakt solche Submission der Traum jedes Künstlers geblieben ist. Daß das angegriffene Objekt, das Publikum desertiert und als Feind in das eigene Heer einwandert, dessen Kümmerlichkeit in die Mehr- und Zuwachszahl himmlisch lobender Heerscharen verwandelnd, um endlich wieder den großen Dienst des großen Ernstes abzuleisten, diese Vision entspricht nicht einfach dem bis zur Karikatur unstillbaren Bedürfnis der Künstler danach, bewundert zu werden, sondern gibt der modernen Kunst zuallererst wieder das Recht, als eine wahrhaft ernsthafte Anstrengung gesetzt zu werden.

Solches surrealistische Prinzip zieht sich in eruptiven Schwüngen und Schüben, mit klimatischen Gipfel-Singularitäten und breiten Phasen des Schweigens, durch die Kunst des 20. Jahrhunderts, bewußt artikuliert mindestens bis zur Situationistischen Internationale der 1950er und 60er Jahre. Dort aufersteht der Exzeß des Realen als kultische Inversion des Imaginären im ‚Kreativen‘, individuell gezähmt, territorial kontrolliert, Objekt rein willkürlicher Selbst-Zuschreibung: Politik als nominalistischer Dezisionismus, ein Spiel ohne Ernstfall als Suggestion und Simulation des Wahren und Einzigigen. Schon domestiziert, gibt das Vokabular der Intensitäten immerhin den Generator ab für die Hinwendung der Kunst zur Politik und zu Lebenswelt sowie umgekehrt für die Zuarbeitung des wahren Lebens zu einem Empfindungsprinzip erfüllter künstlerischer Berufenheit. Um überhaupt noch, noch ein Mal, die Kongruenz von Leben, Bewußtsein und Aufbruch zu sichern, wird das ganze Leben als Fähigkeit zur paradoxen Permanenz des Singulären gefeiert. Das banale Wort der ‚Kreativität‘ soll die Absurdität eines orgiastischen Höhepunktes als stabilisiertem Dauerzustand verbergen, die gewöhnliche Fixierung des je Einzigartigen und Unerreichbaren das Reale als das Imaginäre für ein isoliertes Subjekt als Projektion seiner Wunschmaschinerie auf die entdifferenzierten Objekte eines diffusen Wirklichkeitsversprechens möglich machen. Ein Zitat, originale Kapitel-Zusammenfassung aus dem „Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen“ von Raoul Vaneigem, mag hier genügen, um den Mechanismus schierer, unerbittlicher Selbst-Überbietung als projizierte Wirklichkeitseinlösung vollkommen geordneter Wunsch-Dispositive zu schildern, deren anarchische Triebkraft sich längst in die rituelle Selbstbeglaubigung bloßer Vorhandenheit, des Selbstgefälligen am existierenden Ego, verwandelt hat: „Die Menschen leben 24 Stunden am Tag im Zustand der Kreativität. Wenn der kombinatorische Gebrauch, den die Mechanismen der Unterdrückung von der Freiheit machen, durchschaut wird, verweist er als indirekte Folge auf die Konzeption einer erlebten Freiheit, die von der individuellen Kreativität nicht zu trennen ist. Die Spontaneität ist die Seinsweise der Kreativität, kein isolierter Zustand, sondern die unmittelbare Erfahrung der Subjektivität.“ (Vaneigem 1977, S. 188)



Jochen Gerz, Pour l'art aussi
l'immobilité est une tentation
cruelle, Anzeigen-Karte
Ausstellung Musée d'Art
Contemporain Montréal, 1989

Die Vorstellung, daß ein Subjekt sich von Tag zu Tag neu entwirft, entspricht dem Beschleunigungsrhythmus der Avantgarde. Was in Vaneigems bis zum Überdruß gesteigerten stereotypen Phrasen durchscheint, ist dem Mißverstehen des Momentanen als der in sich zusammengezogenen unendlichen Dauer geschuldet. Avantgarde habe jeden Tag eine neue Sprache zu erfinden, jeden Morgen einen neuen Selbstentwurf für die Dauer eines Tages zu produzieren. Das Schreckgespenst des Konformismus, der andernfalls drohe, verkehrt sich dabei allerdings unvermeidlicherweise in die Figur sich selber erfüllender Prophetie. Kreativität wird nicht, was einzig sie sein kann, als produzierender Verzehr, demnach als transformationeller Verlust wahrgenommen, sondern als ungehemmte Bestätigung des Subjektiven gefeiert, Spontaneität beschworen als Mechanismus, mit dem das Subjekt sich selber das eigene Real-Werden verspreche. Der gesamte ästhetische Prozeß, der doch eigentlich in der Differenzierung des Wahrnehmungs- vom Wirklichkeitsbegriff besteht, ist nur der Vorwand für ein gnaden- und rücksichtsloses Dispositiv der Macht. Kunst als Politik meint die Ausdehnung des unbegrenzten Selbst auf das Reale. Es geht nur vordergründig um Politik, Ethik, Engagement, Gesellschaft und Solidarität. In Wahrheit dreht sich alles um die Substituierung des Sozialen durch ein instrumentell bereinigtes Objektfeld ungehemmter Wunsch-Ökonomie des jeweils Eigenen, das aber nur die Kehrseite bildet einer strukturellen Substituierung des Sozialen durch Wunsch-Maschinen, die weder psychologisch noch psychoanalytisch hinreichend verstanden werden können. Solche Suggestion unbeschränkter Kreativität wurde – obwohl der klischierte Wortlaut sich wie eine Karikatur ausnimmt – damals ernsthaft verfolgt, auch wenn dies mindestens teilweise früheren Einsichten entgegensteht, die nicht auf den Götzendienst am unverhüllten Selbst- und Allmachtswahn zielten, sondern, gerade umgekehrt, auf die Anerkennung der Komplexität des Banalen. So schrieb 1941 einer der Gründerväter der Situationistischen Internationale, Asger Jorn: „Nur das Banalste, das Allerbanalste kann überhaupt eine herausragende Bedeutung haben und nicht der Sonderfall, sondern das Exemplarische des Banalen. Die größte Produktivität ist das Verstehen des Banalen, ein großartiges Kunstwerk ist eine perfekte Banalität, und die meisten Banalitäten sind nur nicht ausreichend banal, ihrer Anlage und Logik

gemäß unvollendet und bleiben so auf dem toten Grund des Spiritualismus und der Ästhetik stehen. Was man das Natürliche nennt, ist die befreite Banalität, das Gemeine oder unmittelbar Einsichtige, ohne daß man versucht hätte, ihm Zeichen der Seltenheit einzuprägen. Es ist wichtig zu betonen, daß die Grundlage der Kunst im ewig Gemeinen bleibt, im Einfachen und Billigen, das sich in Wirklichkeit als das uns Teuerste und Unverzichtbarste erweist.“ (Jorn 1987, S. 13)

Asger Jorn hat dann allerdings in den 1950er Jahren wieder Manifeste mitunterzeichnet, die Kunst als irrational Undurchdringbares postulieren und ihr Widerstandspotential in die individuelle Gabe des Hermetischen verlegen (vgl. Schrenk 1984, S. 180 ff.). Im hier zitierten Lob des Banalen gilt nicht der Ideolekt oder die Privatsprache als Argument der Kunst, sondern der *sensus communis* als deren spezifische Urteilsform, die sich reflektierend auf zur Gestalt konfiguriertes Gegebenes stützt. Jorn erblickt das Außergewöhnliche im Banalsten, wobei sich dessen Normalität als das Komplexere erweist. Die banale Grundierung der Dialektik des Revoltismus, die an der Komplexität des Einfachen sich bricht, beansprucht das Avantgarde-Konzept nicht als Macht eines Ernstfalls oder Sonderwegs, sondern als ästhetische Differenzierung generell, als Exempel für das stetig Abzuarbeitende, für die Alltäglichkeit der reflektierenden Urteilskraft, die gerade nicht der Kunst vorbehalten bleiben kann.

5. Politisierung mit aller Kraft: Zur Ikonographie einiger pointierter Werke der 1960er Jahre

Diese Überlegungen bilden sachlich und historisch den Hintergrund für die Ikonographie der 1960er Jahre, die nicht allein als Bilder zu lesen ist, sondern als Dispositiv eines Selbstentwurfs, der als Inversion seiner artikulierten Ansprüche gelten kann, d. h. als eine Strategie der Umkehrungen. Nicht allein die historische Wahrheit erweist diese Umkehrung. Vielmehr enthält das Modell selber diese Kippfigur, die, sichtbar für jeden, der zu sehen und zu reflektieren vermochte, an der individuellen wie der kollektiven Stilisierung und Inszenierung hat dechiffriert werden können, am Ausdruck der Gier nach ästhetischem Indifferentismus für die Mechanisierung der Welt im Bannkreis der eigenen Wünsche. Diese die geschichtlichen Wahrheiten unvermeidlich sichtbar machende Kippfigur läßt sich konkretisieren: Konsum statt Ökologie, Narzißmus statt Solidarität, Spontaneität statt Solidität, Psyche statt Politik, Macht statt Ethik, Genuß statt Reflexion, Kolonialismus statt Kritik, Zwang statt Freiheit, Konformität statt Individualität, possessive Taktik statt transformationelle Strategie, Besitzstandausweitung statt Selbstrelativierung, Omnipotenzwahn statt Utopie-Training. Strukturelle Dispositive, ethnologisch analysierbare Phänomene und die ästhetische Reflexion der visuellen



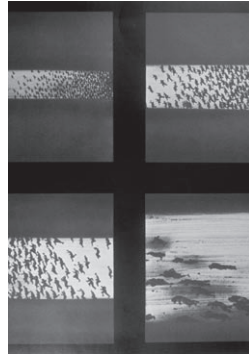
Eduardo Arroyo/ Gilles Aillaud/
Antonio Recallati, Das tragische
Ende Marcel Duchamps, 1965



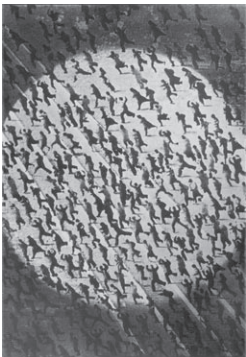
Gruppe Cronica, Der Besuch, 1969



Teufel und Co., Happening auf dem
Kurfürstendamm in Berlin, 12. 8. 1967



Juan Genovés, Hinter dem Blau,
1967, Reproduktion einer bewußt
als angeschnittene Fotokopie
eingerichteten Vorlage



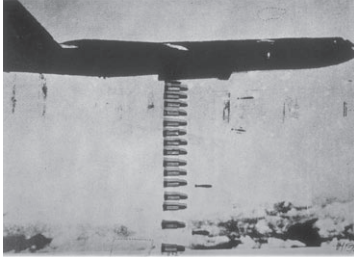
Juan Genovés, Der Focus, 1966



Klaus Staeck, Der Krieg, 1969, Siebdruck

Ausdrücke und Sprachen verzahnen sich zu einem zeittypischen Bild dieser Dekade, die den Einfluß der Kunst auf die Politik vehement gefordert, mindestens also ein Wunschverhalten verbalisiert und darin die Sache des Ästhetischen mystifiziert hat. Es wundert nicht, daß der entscheidende Widerpart der 1960er Jahre Marcel Duchamp ist, der beispielsweise im ‚Großen Glas‘ eine Hermetik der visuellen Sprache mit einer vollkommen transparenten Reflexivität des Sehens verbindet, welche den Typus von Kritik generell als Reflexion über Kunst und deren sich zur Kultur hin zunehmend auflösenden Grenzen verankert. Duchamp wurde nicht nur für Beuys zum Angriffspunkt, sondern auch für typische 1960er Jahre-Aktivisten wie Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recallati („Das tragische Ende Marcel Duchamps“ von 1965). Ihr Vaternord verband sich mit der Hoffnung, die Kunst möge aus ihrem Rahmen heraustreten und selber aktiv, Subjekt werden. Zahlreiche Arbeiten der Gruppe Cronica, wie zum Beispiel die Picasso-Guernica-Paraphrase „Der Besuch“ von 1969, visualisieren diese Rückkehr zu einer magischen Auffassung von einer aus sich selbst heraus aktiven Kunst. Schon damals wurde sichtbar, daß dieses nicht-reflexive Benutzen der Bildkraft nicht allein das Heraustreten der Kunst ins Leben zum Gegenstand hat, sondern auch, umgekehrt, bewirkt, daß Kunstformen als beliebig verwendbare Inszenierungsattitüden das Repertoire der alltäglichen Happenings bereichern, wie das anlässlich der Entlassung Fritz Teufels auf dem Kurfürstendamm in Berlin 1967 vorexerziert wurde. Kunst als Vorprägung des letzten ernst gemeinten Karnevals liefert die Schnittstelle zwischen Wunschökonomie und politischer Realität – aber eben immer und immer nur aus der Sicht von Akteuren, welche die Politik als Kontext externer Aufmerksamkeitsbezeugungen für unmotivierte Kapriolen definieren. Die Bemühung um kodierende Künstlichkeit der eigenen Lebensformen nähert sich einem Konzept radikal entgrenzter Kunst naturgemäß an. Die politische Ikonographie der damaligen Zeit belegt weniger den Sachverhalt als vielmehr die subjektive Suggestion, daß die Welt in eine Summe lesbarer Phänomene, in eine Typologie diskursiver Akte, in die Totalität denotativer Sachverhalte, mithin als unterhalb der ästhetischen Differenzen greifbare Welt gegliedert werden könne.

Juan Genoves („Hinter dem Blau“, 1967; „Der Focus“, 1966) spielt mit etablierten Bildmodellen als Repräsentanten einer rituellen Alltagsempfindung ebenso wie Klaus Staack, der die Welt als Objekt der Macht definiert und, z. B. in „Der Krieg“ (1969), in die Kunst Alltagssprachlichkeiten einführt. Je mehr sich die Bilder mit der Alltagswelt beschäftigen, je stärker sie sich mit der Sprache des Gewöhnlichen imprägnieren, um so mehr nähern sie sich dem an, was für die Kunst eine allgemeine Mythologie ist: die Lesbarkeit der Welt, gesetzt als allgemeiner Code. Je mehr Reflexivität als verfremdendes Element der Kunst eingeführt wird, um so schwieriger wird das Dechiffrieren einer politischen Botschaft, weil sich das Mitzuteilende als Sprache des hinter den Dingen Liegenden präsentiert. Es ist also gerade nicht die Hermetik der verschlüsselten Botschaft, sondern die Präsenz der Oberfläche der unmittelbar



Wolf Vostell, B 52, 1968, Siebdruck mit 15 Lippenstiften



Wolf Vostell, Kämmе, 1968; Siebdruck mit Kämmеn (hier nur Ausschnitt des verwendeten Bildmotivs aus dem Vietnamkrieg)



Colin Self, Beach Girl. Atomopfer, 1966



Rafael Canogar, Die Polizei, 1967



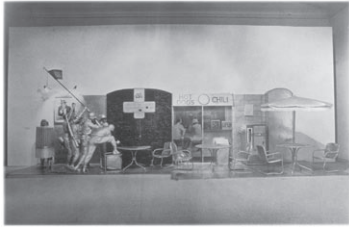
Aus dem Salon de la jeune peinture zum Thema ‚Police et culture‘, Paris 1969



Ronald B. Kitaj, In unserer Zeit, 1969, aus der Reihe ‚Buchumschläge für eine kleine Bibliothek, größtenteils nach dem Leben‘

identifizierten Dinge, welche den Transport der Aussage erschwert. Das zeigt sich bereits in den schnell legendär gewordenen Arbeiten von Wolf Vostell („B 52“, 1968, Siebdruck mit 15 Lippenstiften; „Kämme“, 1968; Siebdruck mit Kämmen). Lippenstifte, die für Bomben stehen, sind nicht bloße Assemblagen, sondern Metaphern, deren Effizienz sich als Kraft zur Verschiebung artikuliert. Offensichtlich geht es um eine Reflektion, wie die Fluxus-Gegenstände des alltäglichen Verschwindens zusammengedacht werden können mit einer politischen Ikonographie, die sich nicht als Dokument, sondern als Fiktion, hergestelltes Repräsentations-, zuweilen gar direktes Denotationsmodell versteht. Die Gier nach Denotation ermöglicht eine Selektion der Themen, die sich als Referentialität der Gegenstände definiert: atomare Bedrohung (Colin Self: „Beach Girl. Atomopfer“, 1966), polizeiliche Militanz (Rafael Canogar: „Die Polizei“, 1967; Werke aus dem ‚Salon de la Jeune Peinture‘ zum Thema „Police et Culture“, 1969). Solche Werke und Autoren zählen zu einem politischen Aktivismus, der sich um die internen Bedingungen der Kunst nicht kümmert. Um so erstaunlicher und aufschlußreicher, daß neben diesen Aktivisten wenigstens zeitweilig auch eine Reihe vermeintlich unbedingt hermetischer Avantgardisten eigentlich politische Kunstwerke verfertigt hat. Bei Ronald B. Kitaj („In unserer Zeit“, 1969, „Buchumschläge für eine kleine Bibliothek, grösstenteils nach dem Leben“) sind die entsprechenden politischen Implikationen ebenso leicht lesbar wie bei Edward Kienholz („Das transportable Kriegerdenkmal“, 1968).

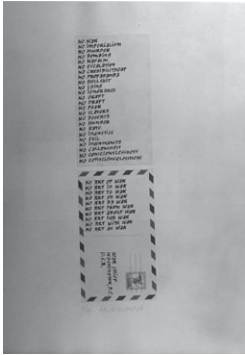
Was ist der Referenzgegenstand solcherweise in den 1960er Jahren angestregten Kunst? Die Politik, die Alltagswelt, der damals offensichtlich brennende, für eine ganze Lebensform signifikant werdende Krieg in Vietnam? Und was ist die Bildreferentialität der Kunst, das, was die Autonomie des Visuellen ausmacht? Läßt sich dazu ein Verfahren auszeichnen? Wodurch unterscheidet sich das Verfahren einer Generierung von denotierbaren Objekten von dem einer künstlerisch bedeutsamen Metapher oder Metonymie? Die avantgardistischen Beispiele zeigen, daß politische Intentionalität eine Bestimmung der Form sein muß. Zwei Ordnungen werden in Gestalt eines Bruchs zueinander gestellt: eine Agitation, die auf die Selbstberedsamkeit der Dinge hofft, und ein Code von Kunst, der mit dem politischen Material arbeitet, ohne daß dieses Material als agitatorisches Zeichensystem verstanden werden kann. Es wäre falsch, nur auf Selbstreferentialität abzuheben: Moderne Kunst hat ihre Verfahren immer als Produktion einer neuen, utopischen Mentalität verstanden. Insofern ist sie eine Allegorese in Gestalt einer Generierung von Syntax, Syntaktiken. Diese Ambivalenz ist eine Frage des Verhältnisses eines indeterminierten Zeichenmaterials zu mehr oder weniger konsistent operierenden Kontexten. Die Kontextualisierung der Zeichen verleiht ihnen eine bestimmte und bestimmende Sprache. Kunst wird offensichtlich zu einer Metapher der Selbstentgrenzung. Umgekehrt läßt sich sagen, daß politische Referentialitäten auch bei Werken möglich sind, die sich in der Regel in einem anderen Kontext bewegen, weil der Bildgegenstand der Kunst die Eindeutig-



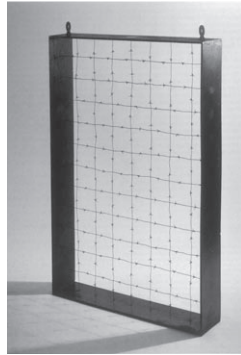
Edward Kienholz, Das transportable Kriegerdenkmal, 1968



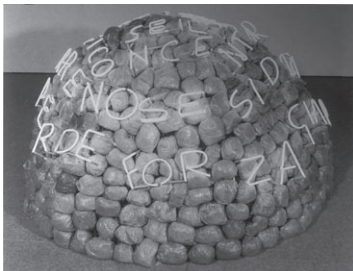
Andy Warhol, Flash – November 22, 1963, 12 Siebdrucke auf Cellophan, 1968



Ad Reinhardt, o. T., aus dem Album ‚Artists and writers protest against the war in Vietnam‘, 1967

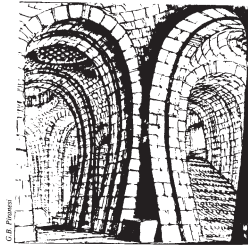


Barnett Newman, Spitzenvorhang für Bürgermeister Daley, 1968



Mario Merz, Iglu ‚Giap‘, 1968

keit von Sprachen vom Typus der politischen nicht mehr benutzen will. Die Avantgarde der Moderne besteht grundsätzlich – wie einfach eine solch operationale Definition sich auch immer ausnehmen mag – in der systematischen und willentlich nicht mehr vermeidbaren Abkoppelung der Zeichen von den Bedeutungen. Deshalb entsteht gerade bei avantgardistischen Werken eine Ambivalenz von Bildreferentialität und Gegenstandsreferentialität: Zeichensetzungen und Gegenständlichkeiten von Kunst bilden keine substantiellen Gegensätze, sondern geben situativ wechselnde Aspekte einer sich im wesentlichen (substantiell) gleich bleibenden Einstellung oder Konstruktion wieder. Zeichensetzungen und Gegenständlichkeiten von Kunst vertauschen sich von Fall zu Fall so, daß ein je andere Beobachtungsstandpunkte einnehmender Blick möglich wird. Deshalb die Gier nach den reinen Dingen, den de-semiotisierten Materialien, nach einer kryptischen Eigensprache des Physischen, dessen Dinglichkeit als Zeichensystem sich vor sekundären Semiotisierungen retten will. Deshalb aber auch die Autonomie der Zeichensetzungen, die sich vom dingmagischen Verfügungsdruck des Gegenständlichen prinzipiell zu lösen trachten und ihre Gestaltwerdung als Spur des Hermetischen, des Immateriellen und der Seele verstehen. Diese Ambivalenz läßt sich, beispielhaft für die damalige Zeit, studieren selbst bei Andy Warhol („Flash – November 22, 1963“, 12 Siebdrucke auf Cellophan, 1968), Ad Reinhardt („o.T.“, aus dem Album „Artists and writers protest against the war in Vietnam“, 1967) und Barnett Newman („Spitzenvorhang für Bürgermeister Daley“, 1968). Besonders das letztgenannte Beispiel zeigt, daß die allegoretische Gegenstandsreferentialität im Sinne einer Kopräsenz von Sachverhalten (als Intertextualität oder als Intervisualität) sich mit dem formalen Zeichenzusammenhang verträgt. Über die Präsenz der Gegenständlichkeit entscheidet nur die künstlerische Wahl eines Themas. Ob es sich um jüdische Erlösungsphilosophie, christliche Schöpfungsmythen oder die Chicagoer Bürgerrechtsbewegung handelt, spielt überhaupt keine Rolle. Denn die Hierarchie der Gegenständlichkeit wird nicht durch die Form, sondern durch externe ideologische Kontexte festgelegt. Im Falle von Barnett Newman bedeutet diese Kontextualisierung eine eindeutige Vorliebe für Ewigkeitswerte und die Auffassung, daß Kunst niemals eine Domäne des visuellen Journalismus werden dürfe, was doch gerade das hier zur Debatte stehende Werk Newmans in ausgezeichneter Weise nahelegt. Es handelt sich ohne Zweifel um einen typischen Newman, der allerdings fremd wirkt durch die Dekontextualisierung der üblichen Instrumentalisierung seiner Zeichensetzung durch den Künstler selbst: Banalität des Tagesgeschehens anstelle der Erhabenheit einer kosmologischen Schöpfung. Aber dieser Unterschied existiert eigentlich überhaupt nicht innerhalb des künstlerischen Zeichensystems. Selbst eine dezidierte Solidaritätserklärung, die aus dem Text der Kunst in den Kontext der Lebenswelt ausgreift, läßt sich an denselben Zeichenelementen festmachen, die sonst, habituell, für kosmologische Universalallegoresen stehen. Dasselbe gilt für Mario Merz' Iglu „Giap“ (1968), gewidmet einem damals im symbolischen Prestigehaushalt der luxurierenden



Vage der dämonischen Welt. Übrig bleibt ein unverletzter Körper, den man vorführen kann. Etwas, das man nicht wahrnehmen kann, damit kann man sich auch nicht auseinandersetzen, umso weniger dagegen wehren. Weil die ganze Widerstandenergie in der absoluten, absolut nicht wahrnehmbaren Stille schliesslich kein anderes Opfer hat als einen selbst. Da man die Stille nicht bekämpfen kann, kann man nur das bekämpfen, was mit einem,

an einem selbst passiert – schliesslich bekämpft man nur noch sich.

U. Meinhof

Die ungeheuren Erfolge auf dem Gebiete der materiellen Zivilisation haben zu dem Glauben geführt, dass in einer ganz nahen Zukunft sich das Glück für jedermann ganz von selbst hervorbringen würde. Der Optimist ist in der Politik ein gefährlicher Mensch. Seine Pläne scheinen ihm eine Eigen-



kraft zu besitzen, die umso leichter zu ihrer Verwirklichung führe, je mehr Glück sie auf dem von ihm erdachten Wege herbeizuführen bestimmt sind. Der Optimist geht derart mit einer merkwürdigen Leichtigkeit von revolutionärem Zorn zum lächerlichsten sozialen Pazifismus über. Als Optimist, Idealist und empfindsame Seele zeigt er sich umso unerbittlicher, je brennender sein Durst nach allumfassendem Glück ist.

G. Sorel



S. III aus: Hans Ulrich Reck, *Nacht im Feuer. Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik*, Adliswil: Edition Bücherkarawane 1981 (u. a. G. B. Piranesi, A. Warhol)

Dissidenz notorisch kursierenden Führer des mythologisierten nordvietnamesischen Verteidigungs- und Befreiungskampfes. Dieses Werk unterscheidet sich phänomenal nur peripher und akzidentiell von den unzähligen Iglus, die Merz seither ununterbrochen produziert und an den verschiedensten Orten zur Aufstellung gebracht hat. Das Spezifische ist offensichtlich nur die gegenstandsreferentielle Erklärung der Intentionalität und der Effekte des Werkes, nicht die Ausrichtung der Mittel entlang einer bestimmten Denotationsabsicht. Ein Künstler deklariert sich innerhalb seiner Kunst mittels eines rhetorisch applizierten Gegenstandsbezugs als mit etwas in der Welt Seiendem solidarisch. Sein Produktionsverfahren, sein Kunstbegriff, seine Praxis und sein Werk aber haben überhaupt keine spezifische Widerstands- und Zeichenqualität an sich, die solche Zuschreibung aus Organisationsqualitäten der Form, der Idee und

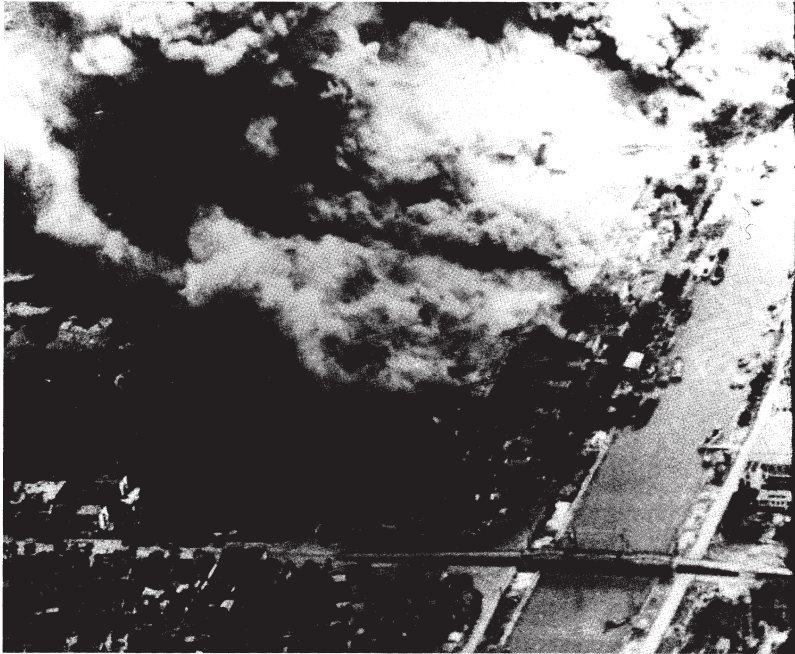
der Arbeit heraus motivieren könnten. Was die Kunst dem Künstler über dezi-
sionistische Erklärungen erlaubt, sind konjunkturelle Haltungen.

Es gibt eine historische und eine sachliche Divergenz zwischen den 1960er
und den 1980er Jahren. Die Hegemonie des Ästhetischen über das Politische,
die typisch ist für die 1980er Jahre, erweist sich wenig später als ein durch
und durch strategisches Moment. In der 1980er Dekade artikuliert und zeigt
sich eine nächsthöhere Phase der Reflexivität. Sie ist, soweit sie die Praxis der
Bildmontage betrifft, gekennzeichnet durch eine immer schnellere Assimila-
tion und Adaption von Bildmustern, die aus verschiedensten Kulturberei-
chen herrühren. Die Subkulturen der frühen 1980er Jahre, hervorgegangen
aus vorangehenden Jugendprotesten und deren bisher radikalste Absage an
Geschichtsphilosophie und ein obszön gewordenes Prinzip Hoffnung, ent-
falten eine zunehmend aggressivere Dynamik im Umgang mit Bildern. Die
Dekontextualisierung ist vollkommen selbstverständlich geworden, Fragen der
Authentizität spielen überhaupt keine Rolle mehr. Für die eigene Bilderpraxis
existiert nur das Recht der spontanen Affinität. Life-Styling ist noch kein
wirkliches Konzept, die ästhetische Handlung richtet sich noch nicht nach
den Außenbezügen eines verkörperten Stils. Ein bereits politisch kodiertes
Material wurde zum Träger einer neuen aktuellen Aussage, die oft davon aus-
ging, daß ein Interesse am Ekel in Hinblick auf die Ikonographie massiver
Destruktivität sich wie selbstverständlich die verschiedensten Zeichensysteme
unterwirft und durch deren Umbau beliebige Ausdrücke realisiert. Es gibt
nurmehr synchrone, topologische und dispositive Ebenen, keine genealo-
gischen, diachronen, archivalischen Strategien mehr. Die Rock-Heroen der
1960er Jahre werden neben Piranesi, Magritte neben Warhol und Jim Morri-
son, Günter Brus neben Grünewald und Dokumentarphotographien der US-
amerikanischen Rassenunruhen gestellt. Die politische Ikonographie stilisiert
eine selbstverliebte, ebenso schonungslose wie unvermeidlich kitschbesessene
schwarze Romantik, wobei die Drastik der körperlichen Selbstmodellierung
durch die nahezu ziel- und wahllose, immer aber möglichst heftige Aggressi-
vität der Zeichensysteme unterstützt wird. Die Bildstrategien werden zuneh-
mend raffinierter durch den Gebrauch der technischen Reproduktionsmittel.
Insgesamt ist die Produktionsstruktur der 1980er-Jahre-Ästhetik durch den
Einsatz erweiterter, höherstufig maschineller Technologien geprägt. Die archai-
sche Produktion der 1960er Jahre mit ihrem ganzen Kult einer handwerkli-
chen Nostalgie und dem darin implantierten, weniger harmlosen Traum von
der auktorialen, individuellen, gestisch und sensuell über Eigenherstellung
als Analogie zur eigentlichen Welterschöpfung, als Parallelität von ‚Selbst‘ und
kosmogonischem Gott gegründeten Urheberschaft findet in Xerox, Photo-
Apparat und elektronischer Zeichenverarbeitung ein historisches Ende. Der
neue, exzessive und affirmative Taumel der visuellen Gewalt – die Überhö-
hung anstelle der Denunzierung der Warenästhetik – löst die ideologische
Positionierung nicht wegen der veränderten Haltung ab, sondern wegen
der entwickelten technischen Maschinerie. Deren Handhabung impliziert

notwendigerweise ein entwickelteres kritisches Bewußtsein. Nur mit den handschriftlich lithographierten Parolen aus den Werkstätten der Pariser Kunstgewerbeschulen ließ sich zuletzt noch einmal der Traum von einer um das befreite Subjekt herum gruppierten Gesellschaft ohne Intermittenz und Entfremdung träumen. Die Aufbruchsbewegungen der 1980er Jahre sind die ersten Kontestationsexperimente, die nicht mehr mit herkömmlichen handwerklichen, also meist archaischen Techniken arbeiten, und die die traditionellen Künstlerateliers mit ihren Fetischen wie Lithographie, Siebdruck und Zeichnung zugunsten des Fotokopierers und der Xeroxierung des visuellen Materials verlassen. Technik und Maschine fungieren dabei aber nicht alleine als Apparaturen, sondern sind zunehmend auch Metaphern: die vollkommene Homogenisierung des visuellen Materials zwingt das Heterogene in die Kopräsenz – Intertextualität und, um das Begriffskonzept Gérard Genettes (Genette 1993, 1994) um das mediale Register des Visuellen zu ergänzen: Intervisualität – verschiedener Kulturen. Das für die 1980er Jahre typische Spiel mit einer Massenkultur, die selber als Medium der Erzeugung und Distribution von Widerstandspotentialen verstanden und genutzt wird, zeigt, daß der spätere Verdacht der Rest-68er, es seien immer die ‚anderen‘ – die es als andere doch gar nicht geben darf, weil der Revoltismus der 1960er Jahre das Ende der Geschichte gepachtet hat –, die der Genußsucht, dem Hedonismus, dem Konsumismus und der Gleichmacherei frönen, auf dessen Urheber zurückfallen. Exakt solche Denunzierung der Unmündigkeit am anderen steht unter dem Selbstverdacht eines subjektzentrierten Gesellschaftsbegriffs, der sich endlich als ein undurchschauter Reflex der Warenästhetik und der Durchdringung der libidinösen Dispositive durch deren Affirmationskraft erweist.

Zerbrechlichkeit der Gedanken --- Selbstrepräsentation des Sichtbaren, in der das sprechende Subjekt seine Identität verliert, gleichzeitig Zuschauer sein kann und Akteur, bei der kein Werk, keine Bedeutung, kein Sinn sich absondern kann.

A. Artaud



186

Keystone

S. 186 aus: Hans Ulrich Reck, *Nacht im Feuer. Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik*, Adliswil: Edition Bücherkarawane 1981

Es bleibt der Poesie nur noch übrig, sich in die Obszönität zu flüchten. Tod ist eine Frage der Kraft.

A. Artaud

Alle unsere Vorstellungen über das Leben müssen zurückgenommen werden in einer Zeit, da nichts mehr dem Leben anhängt. Und diese schmerzliche Trennung ist die Ursache dafür, dass die Dinge Rache üben, und die Poesie, die nicht mehr in uns ist und die wir nicht mehr in den Dingen wiederzufinden vermögen, entspringt mit einem Male der schlechten Seite der Dinge. Nie zuvor hat man so viele Verbrechen gesehen, deren sonderbare Willkür sich allein durch unser Unvermögen erklärt, das Leben in Besitz zu nehmen.

A. Artaud

Offensichtlich kann es da, wo Einfachheit und Ordnung herrschen, weder Theater noch Drama geben, denn das wahre Theater, wie die Poesie, entstehen aus einer sich organisierenden Anarchie.

A. Artaud

Die Poesie ist in dem Masse anarchisch, in dem sie alle Beziehungen zwischen Gegenständen untereinander und von Formen zu ihren Bedeutungen wieder in Frage stellt, in dem Masse anarchisch, in dem ihr Erscheinen aus einer Unordnung folgt, die uns wieder dem Chaos annähert.

A. Artaud



F. Goya



V. Caniaris

S. 187 aus: Hans Ulrich Reck, Nacht im Feuer. Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik, Adliswil: Edition Bücherkarawane 1981 (u. a. F. Goya, V. Caniaris)



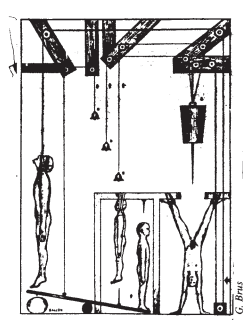
Jede Emotion hat organische Grundlagen. Indem der Schauspieler seine Emotion in seinem Körper kultiviert, lädt er dessen galvanische Dichte wieder auf. Von vorneherein die Punkte des Körpers kennen, die es anzurühren gilt, heisst den Zuschauer in magische Trance versetzen.

A. Artaud



188

S. 188 aus: Hans Ulrich Reck, Nacht im Feuer. Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik, Adliswil: Edition Bücherkarawane 1981 (u. a. R. Magritte, J. Morrison, A. Warhol)

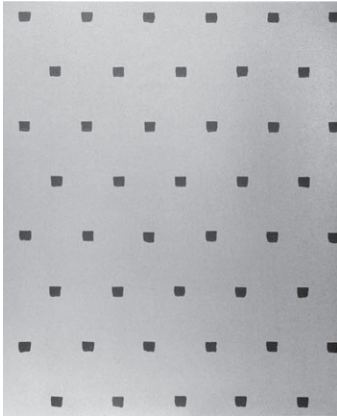


S. 189 aus: Hans Ulrich Reck, *Nacht im Feuer. Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik*, Adliswil: Edition Bücherkarawane 1981 (u. a. M. Grünewald, G. Brus)

6. Überschreitung als Vergewöhnlichung/Eingemeindung: Musealisierung, Glamour, ‚Kulturgesellschaft‘

Wie jede Strategie, die Zeichen beliebig dekontextualisieren und nach partikularen Gesichtspunkten neu einrichten kann, so erweist sich auch die Bildpraktik der frühen 1980er Jahre als ein Element der ‚Musealisierung der Welt‘, wobei die Universalität der Zeichen nurmehr in jeweiligen fragmentarischen Arrangements, auf einer zweiten, sekundären Ebene als Zitationsmaterial erscheint. Die Vergegenständlichung der Welt als Zeichen im universalen Museum entspricht einer Praxis der Zeichenherstellung, die man mit Henri Pierre Jeudy (Jeudy 1987, S. 24 ff., S. 66 ff.; siehe auch Malraux 1987) als ‚museographischen Wahn‘ kennzeichnen könnte. Im Grunde markiert eine ethnographisch systematisierte Verzeichnung das Ende aller Geschichte, weil sie die Differenzen in die räumliche Situierung von Objekten eines universalen und abstrakten Interesses verwandelt. Denn im Namen der Ethnographie wird eine Assimilation aller Zeichen vorgenommen und ihre Lebendigkeit in ein synkretistisches System erstarrter Bezeichnungen verwandelt. Die Museographie läßt jede Vergangenheit zu einem System kultureller Erinnerungszeichen werden. Sie verwandelt die Erinnerungen in ein Wörterbuch der Erhaltung. Diese Erhaltung besitzt nicht mehr die für die Verschiedenheit der Kulturen typische Vitalität und Dynamik, sondern neutralisiert die Faszination und die affektiven Beziehungen, sie ritualisiert die Fremdbezüge und zieht die intrinsischen Universalismen, auf welche die Kernzeichen jeder Kultur gerichtet sind, zu partiellen, also gerade entscheidend verkürzten Zitationen zusammen. Die Zunahme der Zeichenzitationen und -modifikationen ist immer ein Indiz für die zwischen den Polen der demonstrativen Konservierung und der Entdämonisierung pendelnden Ritualisierung. Aus dem durch intensive Ritualisierung gebildeten Theater der Ekstasen geht der Effekt der Museographierung nahezu selbstläufig hervor, der die Destruktion des ursprünglichen Gutes oder Impulses bewirkt. Die Differenzlosigkeit der Verwendung vielfältiger Sprachen tritt an die Stelle einer Figurierung der Differenz. Die schwarze Sicht Henri Pierre Jeudys sieht aus der Ritualisierung einzig eine totale Zerstörung hervorgehen. Maßgeblich wäre jedoch selbst noch für diesen finalen Entzug eine Instanz des ‚Anderen‘ als Denkfigur einer rückhaltlosen Verwerfung der je eigenen Imagination.

Da eine substantielle Exotisierung auf Dauer aus leicht ersichtlichen Gründen nicht länger aufrechterhalten werden kann, nehmen, leicht zu verstehen, die tatsächlichen Exotisierungsbestrebungen vehement zu. Attraktivität zu inszenieren, Aufmerksamkeit zu erzeugen, Blicke auf das eigene Selbst werfen zu lassen – das sind einige Stichworte zu einem Vorgang, den man als doppelten Prozeß verstehen muß: als Umwandlung der Gesellschaft in einen phantasmatischen, bildhaften und -süchtigen Symbolzusammenhang, und als Ersetzen des Paradigmas von Produktion und problemorientierter Kommunikation durch Glamourstrategien. Alles spielt sich nun auf einer so doppelt der



Niele Toroni, Abdruck eines Pinsels
Nr. 50 in regelmässigen Abständen, 1968

Aufmerksamkeit erschlossenen Bühne ab; das Soziale selber wird zum Material des Zeichentransports. ‚Glamourstrategien in der aktuellen Kulturgesellschaft‘ ist der übergreifend genaue, nicht nur einprägsame Titel für viele der ästhetischen Spiele um Prestige und Macht der 1990er Jahre. Der paradoxe Begriff ‚Kulturgesellschaft‘ – paradox deshalb, weil jede Sozietät neben der materiellen und der strukturellen aus einer symbolischen, also kulturellen Sphäre ihrer Reproduktion besteht – ist hier nur so zu verstehen, daß alles Handeln als Manipulation der Aufmerksamkeit anderer mittels spezifisch (und meist über-) determinierter Zeichenrepertoires auf der Ebene medial kontrollierbarer Suggestivität erscheinen kann. Kulturgesellschaft meint die Sozietät der Spektakel, die Behandlung der anderen als Projektionsfläche eigener Geltungsmacht, meint die beschleunigte Zirkulation von Trägern und die willentliche Verkörperung standardisierbarer Persönlichkeitsrollen, meint nicht zuletzt die Herrschaft der Ikonen über andere Zeichen, meint die Symbolokratie der Ikonizität.

Die Verwandlung des Diskurses von Provokation und Protest in das Spiel der Glamourstrategien ist keine Frucht individueller Entscheide, keine Folge von Korruption und Falschheit, nicht einmal in erster Linie ein Resultat verwandelter Inhaltlichkeiten. An ihm haben auch sich selbst gleichbleibende Positionierungen von Widerstand teil, die gegenüber der Mediatisierung der Gesellschaft und einer immer schnelleren Assimilation von Gegenwartskunst immer ungleichzeitiger erscheinen. Ein Beispiel: Niele Toroni weigert sich 1990, für die Ausstellung „um 68 – konkrete utopien in kunst und gesellschaft“ ein Bild auszuleihen. In einem Brief begründet er diesen Entscheid – unvermeidlicherweise wird der Abdruck des Briefes im Katalog (Syning 1990, S. 76 f.) zur einzigen, wahrhaft authentischen Manifestation des Künstlers Toroni, authentischer jedenfalls als die Fortsetzung der nicht mehr zählbaren Wiederholungen eines immer gleichen Bildes. Toronis Argumentation lautet etwa so: Ich bin noch immer ein Bildverweigerer, meine immer noch: „Nie-

der mit den Bildern!“ , und bin nicht bereit, mich musealisieren zu lassen. Natürlich spielt das Reizthema einer längst alt gewordenen revoltistischen Geste und die Nekrophilie der zahlmagischen Rückblicke im Kulturbetrieb hier eine ausschlaggebende Rolle. Aber solche situativen Variabilitäten zählen nicht wirklich. Interessant und aufschlußreich ist das Prinzip einer je unverwechselbaren Idiosynkrasie. Toronis Argumentation geriert sich als ehrenwert und konsequent. Und ist doch, objektiv, trügerisch und unredlich, weil Niele Toroni seit nunmehr einigen Jahrzehnten mit seinem penibel ritualisierten Markenzeichen, seinem einzig unterscheidungskräftigen Image – Pinselabdrücke in regelmäßigem Abstand, monochrom, auf verschiedenen Trägern, mit gleichbleibend dickem Pinsel („Nr. 50“) aufgetragen – zu genau dem etablierten Kulturbetrieb gehört, den er angesichts einer ihm zufälligerweise nicht genehmen Thematisierung meint als illegitime Musealisierung zurückweisen zu können. Und Toroni ist nicht allein etabliert, sondern erfüllt mit der Markierung einer dezidierten Spezifität eines der wesentlichen Kriterien der Glamourkultur – keine Ausstellung von Harald Szeemann ohne Toroni, es sei denn, sie sei über Beuys oder die magischen Felder lokal verborgener Utopismen. Die hinlängliche Unterscheidungskraft eines möglichst unverwechselbaren Images, die Exklusivität einer Benennbarkeit, die Gleichwertigkeit mit anderen, ähnlich schnell erkennbaren und exklusiv zuordenbaren Logos ist eine der wesentlichsten Voraussetzungen ästhetischen Startums. Angesichts der Unwählbarkeit symbolokratischer Verwertung von Images erfüllt gerade die Kaprice auf zweiter Stufe – die Simulation der Nicht-Zugehörigkeit, der affirmative Protest, die Positivität des Revoltismus – das Gebot der Imagepflege durch wohl kontrollierte Knappheitssignale. Auf einer ersten Ebene ist das Insistieren auf solch einem Fundamentalismus – ich verweigere mich, ich trete nicht in den Salons auf, wir haben immer noch viele Vietnams und auch den Kapitalismus, wir müssen kämpfen, der Kampf ist immer weiter gegangen, ich bezeuge meine Kampffähigkeit und die Intaktheit meiner Moral durch meine überlegene Insistenz gegen einen nostalgisch und archivalisch gewordenen Kulturbetrieb, indem ich auf der Uneingelöstheit des damals Aktuellen, auf der Ungleichzeitigkeit des Unerledigten bestehe, ich rette mich in die Dissidenz, auf der ich bestehe, indem ich mich zum anderen erkläre etc. – vollkommen lächerlich. Dergleichen Lächerlichkeiten sind für die späten 1980er und frühen 1990er Jahre jedoch äußerst typisch.

Mit den Glamourstrategien ist der bisherige Gegenpol und zugleich das optimale historische Resultat der frühen Avantgarden des 19. Jahrhunderts erreicht. Das Modell der modernen Kunst hatte ja – wie bei van Gogh leicht zu zeigen – das Abarbeiten von Widerständen zum Thema und Inhalt. Das Prinzip der künstlerisch autonomen Arbeit bestand in der Dynamisierung von über Widerstände aufzubauenden Differenzen. Zugleich war damals der Diskurs des Subjektiven bereits so intensiv vorbereitet und Kunst präfiguriert als Flucht aus den Zentren der Macht und der gesellschaftlichen Kommunikation, daß jemand mit dem Leidensprofil und Energiepotential

eines van Gogh in diesem historischen Moment die neu zu spielende Rolle echt und optimal, authentisch und simulativ zugleich, zwangsläufig übernehmen mußte. Daran zeigt sich bereits: Es entscheidet der soziale Kontext der Kunst über die Artikulation individueller Sprachlichkeiten. Der Kontext erzwingt, was das Künstlerindividuum aus tiefster Motivation selbstbestimmt gewinnen zu können meint: die Unverwechselbarkeit einer eigenen Sprache, die Konfiguration eines Ideolektes. Dieses Modell einer in ihrer Autonomie fremdbestimmten Subjektivität ist für die folgenden Jahrzehnte und im Grund bis heute die verbindliche Kontrastfolie künstlerischer Arbeit geblieben und damit zum bewegenden Motiv eines Verlustes der künstlerischen Unschuld geworden, mit der das propädeutisch neutralisierte Auge so gerne kokettiert, obwohl gerade die Unschuldhaftigkeit des Sehens durch die interne Logik eines so mystifikationsversessenen Modells bedingt ist. Neben den Ideolekten allerdings, die immerhin einen verblüffend großen Anteil gegenwärtiger Kunst kennzeichnen, gibt es auch schon seit geraumer Zeit ein zweites, ganz anders gelagertes Prinzip von Kunst: eine Kunst, die nicht mehr im Produkt oder in der Produktion von Gegenständen gipfelt, sondern im Diskurs und in den Praktiken der Kommunikation, nicht in dem also, was die Kunst exemplifiziert, sondern in dem, was sie als Medium bewirkt.

7. Auratisierung versus absichtsvolles Verschwinden der Kunst: Banalisierung als Vollendung von ‚Avantgarde‘

Kommunikative Konzepte wie das von Christo (‚Running fence‘), welches die Bedeutung der Kunst in der Vergleichbarkeit der Tätigkeitsformen und -kategorien, nicht aber in der Verdinglichung von Bedeutungen und Aussagen in isolierten Bildzeichen (resp. in Bildern als den evidenten Zeichen der Isolation von Kontexten) sieht, verschwinden jedoch typischerweise in den 1980er Jahren zunehmend. An die Stelle der (im Sinne der Rhetorik) topologischen Situierung eines kommunikativen Konzeptes treten Arbeiten, die Ambivalenz, Ironie und spezifische Gestik als Momente der Bildreferenz, nicht als Strukturierungen der Kontextvoraussetzungen der Bilder behaupten. Einschlägige Arbeiten von Mimmo Paladino (‚Cordoba‘, 1984), Komar und Melamid (‚Reagan als Kentaur‘, 1981), Rob Scholte (‚Vom Ursprung der Arten‘, 1988), Peter Blake (‚Die Begegnung oder guten Tag oder Herr Hockney‘, 1981/83), Stoe Roberts (‚Die Konversation‘, 1985) oder Eric Fischl (‚Kurze Geschichte Nordafrikas‘, 1985) binden diese Kontextabsichten nur noch über Deklarationen des Künstlers, psychologische Projektionen, literarische Re-Semantisierungen einer formalen Syntax und über biographische Determinierungen, also externe Informatisierungen an die Referenz des Bildes. Dasselbe gilt für die ‚Café Deutschland‘-Serie Jörg Immendorffs und die einschlägigen Bilder von Carlo Maria Mariani (‚Der Raub des Ganymed‘, 1981; ‚Die Hand gehorcht dem

Intellekt', 1983; ‚Composition I', 1988/89). Die deklarierte Lust am Bild läßt sich zwar durchaus mit einem postmodernen Interesse an Strategien der Historisierung begründen, aber deren Ausformung als Verfahren der Ironisierung, des Remakes, der Brechung oder der Verschiebung spielt sich nicht in überprüfbarer Weise im Bild ab, sondern nur im Hinblick auf seine Kontexte. Die behauptete neue Evidenz einer Ikonizität des Visuellen im Rahmen des Bildes, d. h. der begrenzten Bildform, ist gerade nicht eine intrinsische Dimension des Visuellen, sondern bezieht seine Evidenz als abgeleitete Konvention aus der Vergegenständlichung bestimmter Gesten, den Bedingungen des sozialen Gebrauchs und seiner Rituale.

Kunst als Medium der reflexiven Darstellung und zugleich instrumentellen Inszenierung verbindet eine bestimmte Produzenten- mit einer bestimmten Rezipientenseite des Betriebs. Dabei handelt es sich nicht um eine externe Instrumentalisierung. Sponsoring, nicht zufällig das Schlüsselthema der Kunstökonomie der 1980er Dekade, ist notwendig mit dieser Art Bildproduktion durch die Immanenz der mittels Rahmen begrenzbaren Ikonisierungen (Literarisierungen, Figurierungen) und visuellen Präsenzabsichten von Reizen und Bildoberflächen verbunden. Klartext spricht Georg Weissmann, ehemaliger Vorstandsvorsitzender von Philipp Morris, zum Phänomen einer dezidierten Hinwendung von Unternehmen zu Kunst und Kultur: „Unsere grundsätzliche Entscheidung, die Kunst zu fördern, war nicht bestimmt durch die Bedürftigkeit oder die Situation der Kunstszene. Unser Bestreben war es, besser als die Konkurrenz zu sein. Für uns war Kunst eine rastlose, stets gegenwärtige Herausforderung, die uns half, uns zu einer schöpferischen Marketingorganisation zu entwickeln. Kunst macht die menschliche Gesellschaft glücklicher, selbstbewußter, humaner. Sie weckt in uns einen Sinn für das Neue“ (zit. nach Rötzer 1991, S. 26). Ist das eine Vereinnahmungsabsichtserklärung kraft Tatsache, über das notwendige Geld und die damit verbundene Einsicht in das Kreativitätsdefizit der Akkumulation dieses allgemeinen Vermögens zu verfügen? Das griffe wohl zu kurz. Wenn nämlich innerhalb einer gestisch ritualisierten Kunst-Szene eine künstlerische Position synonym wird mit der Sicherung von Macht und Attraktivität, dann arbeitet die Kunst unvermeidlicherweise aus freien Stücken dieser Vereinnahmbarkeit zu. Ihre ikonographische Koketterie mit einer verklärenden Narration des vordergründig Hintergründigen, des atmosphärisch gesetzten Geheimnisvollen, mit der Transparenz des Hermetischen, der Verführung durch das Mythologische etc. – diese Koketterie markiert eine der Strategien, mit denen die Referentialität des Kunstwerks sich von Fragen der Repräsentation und der Darstellung ablöst und mit solchen der Ausstellbarkeit der Geste, des Künstlers und seiner Aura verschmilzt. Die Überschreibung dieser Gestik entspricht genau der von Weissmann genannten Integration von Kunst in das Organisationsmodell der ökonomischen Wertbarkeit kreativen Handelns mit der Absicht, Kunst nicht mehr als Verdinglichung des ‚Schönen Scheins', sondern als paradigmatisch analysierbares Repertoire für eine zeitgemäße Ökonomie einzusetzen. Das Handlungsmodell

Kunst entspricht der Rücknahme der Bildkontextualität in die Präsenz und Präsentation der Geste des Visuellen, die am Ende der 1980er Dekade mittels Formalisierung die Zugehörigkeit zur Herrschaft der Ausstellbarkeit über Fragen des prozessualen Hervorbringens sichert. Kurz gefaßt belegt das die Kunst-Interessen der Vorstandsetagen, die sich nicht mehr über die Magie der Produkte und die Akkumulation der Zahlen, sondern nur noch über die Attraktivität der kontextuell wirksam gemachten Atmosphären legitimieren können. Die universale Sicherung von strategischen Inszenierungs-Positionen transformiert die Produktorientierung des früheren Marktes. Solche Sicherung gestisch attraktiver Marktpositionen ist, wenn überhaupt eine, dann doch eine Vereinnahmung, die aus der Kunst selber hervorgeht. Kunst präsentiert sich als Angebot eines Verfahrens zur Umstrukturierung von Handlungsabläufen, als Offerte einer von der Produktion zum Spiel, von der instrumentellen Anwendung zur Grundlagendimension innovativer Risikobereitschaft, von der kalkulierenden Vernunft zur Kultivierung eleganter Ratlosigkeit sich verschiebenden Selbstverständlichkeit. Da diese Verschiebung zum Prinzip gestisch ritualisierter Inszenierung von Risiko-Behauptungen geworden ist, die auch eine Verschiebung des Prinzips Wahrheit zum Prinzip ‚medial durchgesetzter Anerkennung von Glaubwürdigkeit‘ ist – einem internen, durchaus dominanten Prinzip der Gegenwartskunst –, kann nicht verwundern, daß die Rezeption der Kunst die Re-Kontextualisierung dieses Verfahrensprinzips in anderen Zusammenhängen impliziert. Man kauft die Kunstszene ein, weil sie dieses Paradigma liefert und weil sie von sich aus dieses dem Externen zuliefert. Die 1980er Dekade des 20. Jahrhunderts ist zwar nicht die erste, wohl aber, mit der Pop Art, die erste innerhalb des Prinzips radikaler moderner Kunst, in der direkt für den Verkauf und die zu erzielenden Preise gemalt wurde, ohne den überflüssig gewordenen Umweg über ideologische oder ideologiefähige Begründungen. Die Nachfolger Warhols vermeiden allzu gewichtige Inhaltlichkeiten des Bildgegenstandes und konzentrieren sich von vornherein auf das gesteigerte gestische Repertoire. Kunst wird zunehmend Verwaltungsarbeit an den gestischen Versprechen solcher Inszenierung. Dagegen sich abzuschotten bedeutete schlicht, den Kontext Kunst zu verlassen, der ohnehin nur durch die kommunikativen und institutionellen Regeln seines sozialen Gebrauchs definiert werden kann.

Das Selbstgespräch, das Paul Maenz zum Austritt aus einem als unsinnig und illegitim empfundenen Kunstbetrieb geführt und publiziert hat, ist in diesem Zusammenhang ein herausragender Zeuge (Maenz 1991, S. 56 ff.), gegen den als Gegenzeuge aus etwas späterer Sicht, zugleich aber als Bestätigung einer Fortsetzung, die Programmatik des Steirischen Herbstes Graz aus dem Jahre 1995 zu setzen wäre: „Die Kunst ist aus, das Spiel geht weiter“ (vgl. dazu weiter: Sloterdijk 1989, S. 178 ff.; Reck 1989, S. 168 ff.; Reck in: Schirner 1988). Nach 20 Jahren Arbeit als – ebenso selbstbewußt wie ungebrochen in Anspruch genommen: – Avantgarde-Galerist schließt Maenz seine Galerie, weil, wie er ausführt, die notwendige Funktion der Kunst als radikaler Gegen-

entwurf zur etablierten Welt verunmöglicht werde durch ein fatales Bermuda-Dreieck, in dem alle Vision verschwände. Im harten und immer schnelleren Dreischritt von Vermittlung-Vermarktung-Vernichtung vollziehe sich ein Prozeß der Realisierung von Kunst im Medium ihrer Liquidierung. Kunst verrate ihren Auftrag. Die heillose Kunstpädagogik und die schamlose Vermarktung seien primär mitschuldig am Einbruch der Kunst, die zwar noch existiere, aber nichts mehr bedeute, nicht Aussage sei, sondern nurmehr Gestus. Maenz setzt ein aus der vorkonzeptuellen Avantgarde-Bewegung bekanntes Motiv als Gegenbild: Kunst als elitäre Kommunikation. Je mehr ein künstlerischer Gedanke Gemeingut werde in den Köpfen der Masse, um so weniger habe er noch mit Kunst und seinem Ursprung in dieser zu tun. Dieses Argument entspricht ziemlich genau der Kunstphilosophie von Donald Judd (zur Kritik an dieser Position vgl. Reck 1986, S. 105 ff.; Reck 1994, S. 180–199). Es gebe hochstufige Wertigkeiten, die nur ein kleiner Kreis von Leuten verstehen könne, für die Kunst kein Warentermingeschäft sei wie irgend ein anderes. Gegen Vereinnahmung, die er auch als intentionale Dimension des individuellen Künstlerbewußtseins behandelt, nicht nur als gesellschaftliche Struktur der Kunstrezeption und -distribution, fordert Maenz eine Kunst, deren Wesen unberührbar subversiv sei. Es wäre natürlich ein leichtes, Maenz die Selbstwidersprüche nachzuweisen, in die er verstrickt ist: Hat nicht gerade er mit der großen Ausstellung von Keith Haring 1984 entscheidend zur Legitimierung von Kunst als Medium einer Kommerzialisierung ursprünglich ganz anders situierter Kommunikation beigetragen? Entscheidender als solche Einwände ist der gegen die Dominanz von Design und Lebensattitüden gerichtete Versuch, die Substanz und Wahrheit von Kunst nicht mit ihrem affirmativen oder kommerziellen, sondern mit ihrem zivilisatorischen Verschwinden in Verbindung zu bringen. Gegen das Verschwinden der Kunst in den immanenten Gesten des Personenkultes, des luxurierenden Fetischismus und des medienzynischen Manipulierens von auktorialem Star-Ruhm-Kapital solle Kunst durch Realisierung ihrer Utopie als Entfesselung emanzipatorischer Wirkkräfte für eine Zivilisation wirken, die das Instrument ‚Kunst‘ als Instrument der Weltaneignung nicht mehr braucht. Avantgarde-Kunst ist immer ein Traum vom Verschwinden ihrer selbst gewesen. Wie aber sollen normative Instanzen als Richter über die richtigen gegen die falschen Medien des Verschwindens von Kunst objektiv begründet werden? Maenz‘ Setzen auf die Normativität der Kennerschaft endet aporetisch in genau der Struktur, die im Namen der Avantgarde die Mediatisierung der Kunst betrieben hat, welche nun im Kontext der Massenkommunikation als Stabilisierung der rituellen Gebrauchsform gegen die selbstreferentielle Innovativität der Kunstutopie zu Zwecken zivilisatorischer Standardisierung besetzt wird. Dennoch ist das Prinzip massenmedialer Instrumentalisierung der Kunst – von Maenz als Vernichtung gesetzt – in letzter Instanz, als Mediatisierung der Medien ‚Künste‘, identisch mit dem Prinzip avantgardistischer Substanz- und Subversions-Behauptung – von Maenz als Rettung der Kunst im Gestus ihres erinnerbaren Verschwindens behauptet.

Wenn Authentizität auch im Konzept Avantgarde notwendig verschwindet und die Kultur der Zivilisation nichts anderes ist als die Formalisierung einer verschwindenden Zirkulation, dann ist die Vernichtung der Kunst nur ein über moralische Argumentation pointierter Grenz- und Sonderfall der verschwindenden Vermittlung der Symbole, aber nicht der Störfall des ganzen Systems, als den Maenz diese Prozeß darstellt. Was Maenz stört, ist offensichtlich, daß die Produktion der Gegenwartskunst sich nicht mehr in dem Paradigma von Subversivität und Innovativität abspielt, für das er selbst, Maenz, früher als Guru und Machtpol-Inhaber automatisch vorgesehen gewesen ist. Wieso also soll Maenz und nur Maenz als unschuldiger Kämpfer mit intakter Moral und nicht als interessegeleiteter Macht-Strategie hinter den wohlklingenden, sich vorgeblich um die Substanz des Ganzen zweckfrei einsetzenden Äußerungen dechiffriert werden? Hinter dieser Diagnose steht keineswegs die Überzeugung, es gebe eine untangierbare Position intakter Moral, beispielsweise auf seiten derjenigen Kritik, die solche Beschreibungen artikuliert. Für diese gälte, wähte sie sich naiv und unbetroffen davon, das identische Verdikt. Ihr bliebe, wie für Maenz, wollten sich beide an diesem Problem abarbeiten, nichts anderes übrig als eine Brechung mit dem Unbeobachteten. Die Einführung einer zweiten Beobachtungs-Ebene würde nötig, eine metatheoretische Stufe der Äußerungen unvermeidlich werden.

Eine besondere Pointe als Fazit aus solchen Überlegungen lautet: Der Traum der Avantgarde vom Verschwinden der Kunst realisiert sich immer in den aktuellen Formen des tatsächlichen Verschwindens. Und die sind an die Medien und den Mediatisierungsprozeß gebunden, den man in der Tat als Triumph zivilisatorischer Stereotypenbildung über die zugleich kämpferische wie bornierte Pluralität der Kulturen beschreiben kann. Natürlich meinte das vorbehaltlose Auf-die-Fahnen-Schreiben des Verschwindens der Kunst der Avantgarde die normative Umgestaltung der Gesellschaft und nicht jede Form ihres Verschwindens im ‚Leben‘, meinte ihre substantielle Aufhebung und nicht ihre gestische Verflüchtigung. Aber wenn Kunst in der Alltäglichkeit ihrer Banalisierung verschwindet und sich Komplexität einzig auf der Ebene der – zivilisatorischen – Handlungen noch ‚zeigt‘: ist dann nicht gerade der Traum der Avantgarde zu einer eigentlichen triumphalen Verwirklichung gekommen? Bleibt vom Erhabenen im Ernst diesseits der verführenden Transzendenzen und des Terrors von Eigentlichkeit und Unerbittlichkeit jeweils mehr oder anderes als die Erhabenheit des Banalen? Der neue Kontext der Bilder liegt demnach gerade in einer erweiterten Mediatisierung ihrer bisherigen Darstellungs-, Zirkulations- und Präsentationsformen. Avantgarde als Code für die permanente banale Reformulierung der Erhabenheit des Banalen – das ist dementsprechend zum Leitmotiv einer Kunst mit und nach Jeff Koons geworden, dessen Medienspiel weit über den Kunstbereich hinaus funktioniert. Indem er zur Kunst – zu deren Material, Geste, Verfahren – erklärt, was ohnehin Tendenzen einer Umformung der Lebenswelt durch die entwickelte Herrschaft technischer Bildmedien sind, beweist er das Kunstpotential als

instrumentellen Fundus für die Inszenierung des Künstler-Ichs als Fokus der mediale Attraktivitätserzeugung.

8. Komplexitätssteigerung statt Avantgardismus: Verschiebung als Widerstand

Kunst erweist sich gegenwärtig, anstelle des Werkes oder Prozesses, zunehmend als eine spezifisch strategische Verbindung von Rhetorik und Kommunikation. Künstlerische Strategien haben mit dieser Transformation ebenso zu rechnen wie mit der Tatsache, daß Kunst zu einem partikularen Faktor in der visuellen Kultur und insbesondere der Bearbeitung von Repertoires der Massenkommunikation geworden ist. Das ist auch eine Reaktion darauf, daß der Gegenstand des Kunstprozesses – vielleicht als letzter, residual übriggebliebener – mittlerweile in all seinen Momenten rückhaltlos kapitalisiert, d. h. ökonomisch normalisiert worden ist. Dieser Kapitalisierung arbeitet die Selbstinstrumentalisierung der Kunst zu Zwecken der Glamour-Inszenierung zu. Der Oppositionsanspruch der Kunst ist nicht mehr territorial feststellbar, sondern verläuft, kontrafaktisch zur Utopie-Erwartung, nurmehr innerhalb des Kunst-Territoriums. Letztlich gründet das darin, daß die Avantgarden die Parteigängerschaft mit dem Publikum aufgekündigt und dieses zum Feind erklärt haben. Edouard Roditi notiert dazu schon vor Jahrzehnten:

„Seitdem Guillaume Apollinaire begonnen hatte, über seine Freunde, die Kubisten, zu schreiben, haben die Künstler der Pariser Schule ihr Prestige dadurch zu heben gesucht, daß sie sich mit Hilfe der mythenerzeugenden Methoden der Dichtkunst vor einem bewundernden, oft kritiklosen Publikum mit einer geheimnisvollen, wenn nicht gar göttergleichen Aura umgaben. Die Herrscher von Byzanz, deren Hofetikette das Staatsrecht ihres Kaiserreichs widerspiegelte, bedienten sich gewisser bühnentechnischer Mittel, zum Beispiel einer ausgeklügelten Maschinerie, die ihr offizielles Erscheinen in eine paradiesische Vision verwandelte. Bittsteller aus ihren ausgedehnten Provinzen oder ausländische Gesandte wurden in einem Saal empfangen, bei dessen Betreten sie am anderen Ende zunächst nur einen leeren Thron bemerkten, der auf einer prunkvollen Estrade stand. Dieser Thron verschwand dann plötzlich in einer Wolke von Weihrauch, der von lautlosen Blasebälgen vom Boden der Estrade aus emporgesandt wurde. Sobald sich die Wolke verzogen hatte, erblickte man den Kaiser, der einem auf Ikonen dargestellten Herrgott glich, und neben ihm die Kaiserin, die in Kleidung und Haltung an die Jungfrau Maria gemahnte; ihr Spröß und Erbe hatte seinerseits die Erscheinung des Gottessohnes angenommen. Nach einer Weile gestattete die Erzeugung neuer Weihrauchwolken der kaiserlichen Familie, sich durch verborgene Türen ebenso geheimnisvoll und geräuschlos wieder zurückzuziehen. Viele Pariser Kunstkritiker gefallen sich seit langem darin, zum Ruhme der Künstler, die

sie verehren, eine begeisterte, aber jeden Sinnes bare Prosa zu verfassen. Mit Hilfe von Ausdrücken, welche sich die poetische Bildersprache oder den Wortschatz der undurchdringlichsten Philosophen anmaßen, erzeugen sie parfümierte Rauchwolken, hinter denen ihre Gottheiten nur flüchtig und undeutlich auftauchen. Viele der berühmteren Künstler der Pariser Schule haben sich an diese geistige Beweihräucherung so sehr gewöhnt, daß sie eine zufällig an sie gerichtete einfache Frage entweder übelnehmen oder sie mit geschwollenen und sinnlosen Reden beantworten. So herrscht jetzt Unklarheit in einem Lande, das einst dafür berühmt war, in seiner Liebe zur klaren Vernunft unheilbar kartesianisch zu sein.“ (Roditi 1991, S. 225 f.)

Was bleibt, überhaupt, jenseits, darüber hinaus? Auf die intrinsische Instrumentalisierung der Widerstands-Semantik der Kunst kann wohl nur mit der Steigerung der zeichentheoretischen Komplexität im Umgang mit Bildern geantwortet werden, solchen der Kunst und solchen der visuellen Kultur. Auch hier verschiebt sich zunehmend vieles von den ursprünglichen Bildreferenzen auf die Strategie-Potentiale.

Die Selbstgenügsamkeit, behauptete Evidenz des Avantgarde-Konzeptes, tritt heute endgültig in Konflikt mit Erwartungen an Kommunikation und Kommunizierbarkeit – und damit, generalisiert, mit der Ästhetik der Kunst und ihrer Integration in den Bereich der visuellen Kultur. Zwar kann man zuweilen gewiß auch dadurch kommunizieren, daß man die Codes immer wieder in Unordnung bringt. Aber irgendwann haben das alle am Prozeß Beteiligten begriffen und nichts läßt sich mehr in dieser Weise transportieren. Kruder Realismus und abstrakte Selbstreferentialität erweisen sich gegen Kommunikationsgebote als Schutzbehauptungen. Politische Kunst und Widerstand sind keine Fragen der Haltung, keine Größen, über die sich instrumentell oder intentional verfügen läßt. Die Selbstreflexionsleistung der Kunst wiederum besteht nicht im Automatismus formaler Selbstbezüglichkeit. Bedeutsam wird die Realismusbehauptung erst durch ein höherstufiges Arrangement von Aussagen. Wenn heute ein Künstler auftritt mit der Behauptung, politischen Widerstand zu bewirken durch das Zeigen bestimmter Inhalte, dann ist auch diese Intention gefiltert durch eine Strategie der Platzsicherung im Kunstbetrieb und verweist auf einen Slogan, ein Trend-Kalkül, nicht auf etwas Evidentes oder Objektives. Deshalb wird in aller Regel politische Kunst vorab semantisch segmentiert und beispielsweise einer sozialkritischen Perspektive oder einem Dritte-Welt-Territorium, einer vor- oder außer-europäischen Kultur zugewiesen. Mindestens in Europa muß für die glamour-trächtige Geltung in der Kunstwelt ein selbstreferentielles Element ausgewiesen sein. Dieses wiederum behindert offensichtlich die Kommunikation nach außen. Auf diesen Hermetismus wiederum reagiert eine soziale Kommunikationserwartung nicht mit Übersteigerung und der Sicherung einer Authentizitätsbehauptung, sondern mit ‚Eingemeindung‘ durch kalkulierte Verharmlosung und Nivellierung: Das Neue gilt kommunikativ zu Recht nur, soweit ein Bezug auf ‚irgendwie‘

schon Bekanntes geltend gemacht werden kann. Die Kultur der Provokation wird abgelöst durch eine Kultur der Banalisierung, die gegen das Erhabene die Untilgbarkeit des Stigmas der Verharmlosung und der Gewöhnlichkeit stilisiert und verteidigt. In jeder Behauptung von Innovation ist deshalb die Geste der Verharmlosung bereits auf der Oberfläche mitlesbar.

Die zeichentheoretische Komplexitätssteigerung als Kulturwandel bezeichnet das Ende der Avantgarden. Die Avantgarden der Moderne beruhen auf ästhetisch eingespielten Normen, deren Erwartungsdruck konzeptuell in die Formation der künstlerischen Ausdrucksmittel und in die Semantik der Repräsentationen einbezogen werden kann. Das Ende der Avantgarden liegt nicht im vorgeblichen ‚posthistoire‘ einer Flucht aus der Zukunft, in der Stilllegung der Zeit, in der Beliebigkeit der Beschwörung von Fluchtformeln, welche die Hermetik des Kunstwerks mit Fortschrittskritik und ästhetischer Indifferenz zu koppeln trachten. Das Ende der Avantgarden besteht in der konsequenten Entwicklung ihres eigenen Prinzips. Die Deregulierung der ästhetischen Norm durch Schock ist selber zum Material einer diskursiven Interpretation geworden, die sich nicht mehr auf den eng kontrollierten Bildraum der inszenierten Kunstobjekte bezieht oder als ikonischer Widerstand für eine noch nicht entwickelte Symbolisierung fungiert, sondern den ikonischen Mechanismus durchbrochen hat. Wenn alles von der Selbsteinsicht in die Symbolisierungstätigkeit abhängt, dann gibt es kein Ding, keinen Sachverhalt, kein Objekt mehr eines skandalisierten Schreckens. Diese Reflexion ist mit Duchamps ready-mades erreicht, die suggerieren, wahr sei nur das Objekt, und die den ikonischen Bezug im Trägermaterial der Bezeichnung selber zusammenziehen. Sie provozieren, daß ästhetische Bedeutung in keinem Fall auf der Ebene der Dinge, sondern nur der bewußten, geistigen Repräsentation und ästhetischen Selbsterfahrung liegen kann. Dann aber spielt das Trägermaterial und Exemplifikationsobjekt eine untergeordnete Rolle und verliert jeden authentischen und auratischen Reiz, als Provokationsgut wirken zu können. Es ist habituell geworden. Das wirft ein zentrales Problem nicht nur für die Kunsttheorie auf, sondern für den Fortbestand der Kunst, die außerhalb der Produktion von Kunstwerken sinnvoll nicht bestimmt werden kann. Die rituellen Ekel- und Choctrainings der Avantgarden, nicht die kleinbürgerlichen Ikonoklasten sind es, die Kunst funktions- und gestaltlos haben werden lassen für eine ästhetisch avancierte Erkenntnis instrumenteller Lebensformen. Kunst als Deregulierungsmodell und als Medialisierung des Selbstbezugs ist selber ein Instrument geworden. Die Avantgarde hat sich als Erwartungsverletzung definiert, als Störung der Gewohnheiten, der Regeln und Rituale einer spezifisch formierten Teil-Öffentlichkeit. Die Formensprache der Avantgarde ist in der Funktionalisierung von ‚Avantgarde‘ zum Kalkulierbarsten, Überraschungselosesten geworden. Design und Alltag haben diese Avantgarde überholt. Das Versagen selbst versagt noch. Es geht nicht mehr um Unfähigkeit und Unmöglichkeit der Avantgarden. Es geht um einen systematischen Wandel, dessen Komplexitätsgehalte auf der Seite der Rezeption zu Buche schlagen.

Die symbolische Sprengkraft der (Avantgarde-)Kunst funktioniert nur dort, wo sie ikonisch-restriktive Anhaltspunkte, Gewohnheiten als Widerstände, vorfindet. Die Entfaltung subversiver Aufklärung hat durch Medialisierung auf der Rezipientenseite jede Avantgarde überholt. Sie bleibt in Gestalt von Langeweile auf dem Weg des Selbstreflexionstrainings zurück. Die Wirksamkeit der Kunst als Symbolisierungsstrategie hängt davon ab, daß sie in den hyperritualisierten Alltag gegen-ikonisch eingreifen kann. Damit trifft sie historisch auf eine Gestaltungswelt, deren massenmythologische Ritualisierung Darstellungstechniken verwendet, die in ihrer rituellen Form keineswegs ikonisch sind, sondern ein gewachsenes semiotisches Bewußtsein durch permanente Überlagerung von Codierungen und Re-Codierungen belegen.

Der ästhetische Prozeß der Fragmentierung der Kunst entwickelt sich zu einem Modell für das eigentliche Kulturproblem: die Ordnung der Codierungsstrategien. Die Koexistenz verschiedener Kulturen, die dynamischen Konflikte einer bürgerlichen und einer plebejischen Kultur lange vor dem noch zu hegemonial gedachten Zerfall der kulturellen Pyramide und einer Selbstauszehrung der Hochkultur, die sich im Untergang des Systems ein letztes Mal mit dessen ontologischem Zauber zu drapieren tendiert, wirken sich gesellschaftlich auf das Problem der Selbstbestimmung von Kunst als ästhetische Kritik der Symbolfunktionen und als Hyperritualisierung eines universalen Indifferenz-Dispositivs aus. Sie radikalisiert den Fragmentierungsprozeß an den Kunstwerken und am Kunstbegriff. Das öffnet die Sphäre der Kunst anderen Codierungsstrategien, z. B. Design und Lifestyling. Fließende Codierungen, der Zauber einer totalen Medien- und Informationsgesellschaft, eine flüchtige Ereignisästhetik provozieren nach-avantgardistische Erfahrungsmuster, die von der Kunst als Kulturwandel bearbeitet werden müssen. Es ist nicht mehr die Indifferenz, sondern die Nichtevidenz eines Kunstwerks, das über seine ästhetische Funktion bestimmt. Aber da Nichtevidenz auch ‚semantische Verfügbarkeit‘ meint, muß der Rekurs auf einen Schönheitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis sich dem Spiel der externen Recodierungen aussetzen, um Erfahrungen zu gewinnen. Was Kunst ist, ist eine Frage nach dem, was sie leistet.

Nicht warum Bilder sind, sondern in welcher Weise sie als Bilder existieren, muß erklärt werden. Der Zerfall des Kunstbegriffs wird als Voraussetzung der gesellschaftlichen Evidenz am Ende des Zerfalls der Systeme seinerseits zum Ausgangspunkt für die Regulierung des Nicht-Evidenten. Der Rationalitätsdruck der Moderne und vor allem die instrumentelle Verkürzung der Aufklärung, die sich als reduktive Entbindung von den zivilisatorischen Selbstmodellierungszwängen, kompensatorisch als Kulturindustrie ausdrückt, sind Gegenstände einer so bestimmten fragmentierten ästhetischen Erfahrung.

Innovation, so scheint es, kann nur in dem Maße anerkannt werden, wie die Aufrechterhaltung einer fiktiven Mitte den etablierten Geschmack sichtbar formalisiert und den Impuls der ästhetischen Erfahrung, das Dysfunktionale in den geschichtlichen und gesellschaftlichen Fragmentierungen konkretisiert.

Natürlich läuft die Erneuerung Gefahr, bloß Reize für die öffentlich ritualisierte, kompensatorische Berausung anzubieten. Die Avantgarden belegen die Aporie der ästhetischen Erneuerung: oft liefern sie gegen die konzeptuellen eigenen Absichten dem affirmativen Geschmack ein neues Dekor für die Rettung der ‚schönen Kunst‘ als Delektation an den vertrauten Erfahrungen. Der Skandal wird zum Kalkül, das gesellschaftliche Wirkung preisgibt. Gegenüber der ideologischen Indienstnahme ist diese Preisgabe der interessantere, weil schweigsamere Fall der Nutzung ästhetischer Gewalt. In jeder mystagogischen und sakralisierenden Haltung gegenüber ästhetischen Zeichenprozessen wird eine Ästhetik der Gewalt aufrechterhalten, die sich innerhalb der Symbolisierung selber formiert, nicht durch einen externen Zugriff auf die Verwendung der künstlerischen Resultate.

So kann zum Beispiel die Werbung aktuelle Avantgardismen einbauen und das, was ihr durch diese zuarbeitet, verwerten, ohne verborgene Dispositionen zur symbolischen Gewalt rhetorisch auszugrenzen. Sie lebt von einer artifiziellen Bezeichnung der verzeichneten ideologischen Darstellungsmodelle, deren Inhalt auf symbolische Gewalt verweist. Diese ästhetische Formierung funktioniert durch die Tarnstrategie restloser Veröffentlichung ohne rezeptiv verdeutlichende Modellfunktion. Der polit-ideologische Impuls und der entsprechende Zugriff auf Motive der bildenden Kunst kann das niemals verborgen leisten. Die ästhetische Erneuerung unterliegt systematisch zwei Formen des gewaltsamen Zugriffs: der Fixierung ästhetischer Codes für eine gesellschaftlich reglementierte Genußverteilung, und der Durchsetzung außer-ästhetischer Normen für die Indienstnahme der Kunst. Die Geschmacksfixierung wirkt dialektisch: Sie transportiert Elemente einer subversiven Haltung gegen Bedeutungsansprüche. Damit liefert sie sich immer wieder der Fragmentierung inszenierter Bedeutungen aus und macht klar, daß Bedeutungen gehaltvoll nur sind, weil und indem sie sich gegen andere abgrenzen, und weil ihre Formulierung prinzipiell unterbestimmt ist. So wie ästhetisches Handeln symbolisch für Kommunikation, z. B. zur Regelung der gesellschaftlichen Subsistenz, einsteht, so gilt der Zugriff auf das ästhetische Feld als Versuch, die unbegrenzten Symbolisierungen in ihrer Variabilität zu begrenzen. Die erwünschte oder bedrohliche Macht der Kunst gilt allein symbolisch, als Hang nach Verbindlichkeit, die Bedeutung beansprucht, aber nicht verhindern kann, daß Bedeutung nur durch Deregulierung der Verbindlichkeit, durch Repräsentation eines Bruchs mit der Ordnung, durch Aufschub der Kontrollorgane zustande kommt. Bedeutung als Sinnanspruch, ohne den Verbindlichkeit sich selten setzen mag, produziert die Nicht-Identität, aus der sie hervorgeht und an der sie zur Interpretation wird.

In gewisser Weise ist das Illegitime der Kunst ihr Gewöhnlichstes geworden. Das reicht allerdings nicht hin, um Setzungen außerhalb des künstlerischen Kontextes wegen der Trivialisierung einer dem Kunstwerk abgelesenen Intensität ästhetischer Erfahrung schon Kunstcharakter zu konzederen. Das Interesse an Kunst hat aus vielerlei Perspektiven auch damit zu tun, daß es sich um

einen historisch späten Gegenstand einer restlosen Kapitalisierung und damit Profanierung nicht-ökonomisierbarer (alltäglich gesprochen: höherer) Werte handelt. Das erzeugt einen Aufmerksamkeit intensivierenden Widerspruch zum historischen, ideell allerdings allzu einseitig bewerteten Entwicklungsgang spezifischer Ausprägungen moderner Kunst als Verkörperung von Widerstand. Nicht zuletzt hat Kunst dieses Potential selber instrumentalisiert. Ihr Oppositionsanspruch verläuft innerhalb des Kunstsystems kontrafaktisch zur Selbsteinschätzung – ganz ähnlich wie das Techno-Imaginäre, das sich vorschnell in den Kunstdiskurs integrieren will. Das künstlerische Widerstandspotential ist kein transzendentes Prinzip, sondern bestenfalls ein soziales und historisches Kapital. Zerschossen worden ist es nicht durch externe Kommerzialisierung allein, sondern auch durch Selbstauszehrungsvorgänge, Phraseologie und Repetitivität einiger serieller, historisch überkommener Muster und Rollenkonzepte. Die Wahrheit der Kunst setzt sich kontrafaktisch und schonungslos auch gegen die Maßlosigkeit ihrer Versprechen durch. Kunst ist nicht nur eine Korrektur am Säkularisierungs- und Entzauberungsprozeß, sondern hat daran als Objektfeld teil. Das zeigt sich in drei ihr wesentlichen, vor dem Hintergrund der Romantik erst im 20. Jahrhundert reflexiv gesetzten Momenten: in der Selbstsetzung als autonomem Erkenntnisvermögen (von Blechen und Runge über Courbet und Cézanne bis Bruce Nauman), in der religiösen Befreiung der Materie aus ihrer Gebundenheit an das Instrumentelle (von Friedrich über Kandinsky und Klee bis zu Newman, Rothko, Tàpies und Dubuffet) und in der Versöhnung von Kunst und Leben (von Schelling, Novalis und Carus bis zu Beuys). Die Binnen-Instrumentalisierung der Kunst hat mit der durch sie selbst gesteigerten Kompensationsbedürftigkeit auf der Basis der erst sie ermöglichenden Säkularisierung zu tun. Die Okkupation von Utopie und Widerstand führt zur Selbsterschöpfung. Zahlreiche avantgardistische Künstler haben gegen ihren Willen diese Erschöpfung befördert. Der Prozeß der Selbst-Instrumentalisierung, als der die Entwicklung der Kunst der letzten 150 Jahre auch gedacht werden kann, verpflichtet die Kunst zunehmend auf das Nicht-Diskursive, auf diejenigen spezifischen Symbole, welche ihre Geltung durch Ausschluß der Kontexte, besonders aber der sozialen Kommunikation behaupten.

Kommunikation vollzieht sich nicht nur über Deregulierungen mittels Provokationen, sondern – und dies in einem viel größeren Umfang – über die Herausbildung von Stereotypen, über Prozesse der Eingewöhnung des Bleibenden und Feststehenden. Was stört, wird assimiliert, integriert; die Störung wird beseitigt durch eine der zahlreichen alltäglichen Strategien der Befriedung und Eingemeindung. Es ist eine der reflexiven und nicht nur habituellen Leistungen der gewöhnlichen Kommunikation, Verharmlosungen zu ermöglichen. Die Strategie solcher Reflexivität ist in den 1980er Jahren die einer Generation, welche die Mystifikation und den konformistischen Zwang zur bezeugten Nonkonformität um das Jahr 68 längst verabschiedet hat. Die Medienstrategien des post-punk- und post-new-wave-Zeitalters sind pessimistisch geworden. Aber dieser Pessimismus rührt nicht zuletzt von der Einsicht

her, daß die Strategie der Verharmlosung das unvermeidliche Resultat einer Avantgarde ist, die mit der Ritualisierung des Ekeltrainings und der Selbstreferentialität des Banalen als der Gestik des Erhabenen ihre eigene Antiquiertheit notwendig, als Vision, erzeugt und ebenso unvermeidlich, als Realität, durchgesetzt hat. So entpuppt sich die ästhetische Erwartung des Sonderfalls und der Grenzüberschreitung als schale ideologische Suggestion und als gegen die faktische Entwicklung gesetzte moralische Disziplinierung des Ästhetischen, als archivalischer Diskurs, der die subversiven Dispositive der Macht verhindern möchte. Diese nämlich leiten sich nicht aus einer moralischen Bändigung, sondern aus einer zeichenstrategischen Praxis der Kunst selber ab. Sie stellt unvermeidlich Neues und Abweichendes her. Bloß bedeutet dieses Neue und Abweichende nicht unbedingt das, was das moralisch-ideologische Bewußtsein meint erwarten zu können, ein Bewußtsein, das, bewegt durch Illusion, Suggestion und Omnipotenzphantasie, gerade das Überraschende in seiner normativen Vertrautheit schon vorab zu kennen glaubt. Widerstand hat sich solcher Verfügung und solcher Geste entwunden. Der Ort der Widerstandskraft der Kunst ist nicht das Kunstwerk, sondern der Ort des Sozialen. Widerstand denken und artikulieren ist nicht länger Instanz oder Residuum, sondern Regulativ innerhalb der topologischen Kommunikation, d. h. der jeweils besonders perspektivierten Situierung und verändernden Anerkennung des Sozialen. Die heute wohl unumgängliche nominalistische Übersteigerung ästhetischer Praktiken als Zeichen einer Zunahme der Reflexivität ist auf Dauer kein Prinzip ausreichender Kommunikation, aber immerhin eine auf Ästhetik als Handlung angelegte Durcharbeitung bildtheoretischer Problematiken, welche kommunikative Kraft erst wieder in einer Kultur entfalten, die sich nicht darauf beschränkt, sich selber unbedingt evident sein und für alle anderen unbedingt universal gelten zu wollen.

9. Ausblick

Die vorgetragene Argumentation ließe sich gut auf die technisch erweiterten, digital basierten, apparativ verschalteten und an diversen Schnittstellen operierenden Künste übertragen. Man sollte dabei die technologische Implikation von der Selbstbehauptung des Kunstsystems unterscheiden. Die stofflich-materielle Erweiterung der Kunstwerke ändert ja per se nichts am Bestand des Systems ‚Kunst‘. Kunst ist, was als Kunst in der Gesellschaft anerkannt und entsprechend gewertet wird. Das ist weniger eine Frage ontologischer Definition als eine der Wahrnehmung von damit verbundenen Konsequenzen. Hierfür sind stetige Auseinandersetzungen und Konflikte kennzeichnend. Diese betreffen natürlich auch den Status der Bilder und die Frage des Bildlichen, die zwischen dem gesellschaftlichen Imaginären und dem Druck der medial reproduzierten Bilder sowie den Kunstwerken unterscheiden, für welche das

Bild ein epistemisches Problem bleibt, das zudem ja bei weitem nicht alles betrifft, was in der Kunst geschieht. Kunst erschöpft sich längst nicht mehr im Vollzug der Bilder. Ihre Handlungen stehen nicht mehr unter dem Primat einer solchen Instanz, ja ordnen sich wahrscheinlich überhaupt keiner externen Dominanzfigur mehr unter. Technische Bilderzeugungen verändern den Kunstbegriff nicht prinzipiell, im einzelnen aber nachhaltig. Rückkopplungen zwischen Kunst als System, Kunstwerk, Bild und Bildlichem sowie den technologischen Bedingungen und Apparaten, welche an den durch sie erwirkten Erzeugnissen ‚mitschreiben‘, sind deshalb aus verschiedenen Perspektiven stetig beobachtbar.

Kunst als System fällt demnach nicht mit der Frage der kognitiven Bilder zusammen und die Sphäre des Bildlichen nicht mit den visuellen Vergegenständlichungen, seien diese künstlerisch oder seien sie massenmedial motiviert. Technische Experimente erweitern die bekannte Sphäre der Kunst. Unbekanntes entsteht. Aber es werden auch Gewöhnungen provoziert, wie Kunst ja immer auf Habitualisierungen und nicht nur auf chocartig provozierten Erweiterungen gründet. So werden immer wieder auch künstlerische Kommentare der technischen, imaginativen wie sozialen Gebrauchsformen der Bilder geschaffen, die ihrerseits vorrangig in der Sphäre der bürgerlichen Musealisierung als isolierte Bildtatbestände existieren, sonst aber und in der Regel fast immer in (liturgische, rituelle, soziale) Handlungszusammenhänge eingeflochten sind. Kunstwerke bleiben weiterhin angewiesen auf trügerische Verrätselung. Damit markieren ihre Bilder eine Differenz zu den epistemischen Bildern. Nicht zuletzt unter dem Zeichen der Kunst findet man zur hypothetischen Erwägung, ob nicht Bilder prinzipiell einen Verrat am Bildlichen darstellen, weil sie einen kognitiv offenen, widersprüchlichen, zuweilen auch durchbrochenen Prozeß kognitiver Vergegenständlichung in Bildformen aufhalten und in/zu einem geronnenen äußeren Bild ‚stillstellen‘.

Die Frage läßt sich auch in der Weise stellen, ob nicht in der aktuellen ‚bildwissenschaftlichen‘ Beteuerung eines Bildhaften für die produktive Entwicklung von Kognition und Wissenschaft ein Triumphales überlebt, das sich über eine wesentliche Tatsache hinwegtäuscht, die im Feld der Künste gut studiert werden kann: daß nämlich das Bildhaft-Werden am Denken weniger die Macht der Bilder bezeugt als vielmehr einen Verrat an ihnen. Ist nicht das Weiter-Imaginieren-Müssen der Schlüssel zur Produktivität des menschlichen Forschens und Erkennens? Bilder wären also nicht die Erfüllung, sondern das Ende der Bilder – ‚Ende‘ genommen nicht als ‚Zweck‘, sondern als Scheitern und Entzug.

Der Prozeß der Visualisierung – zumal der inneren Anstöße von Vorstellen und Imaginieren – überscheitert stetig eine statische Vorstellung vom Bildlichen ebenso wie die gesetzten Bilder. Das ruft die Frage nach der Widerstandsenergie und spezifischen Autonomie der Bilder der Kunst hervor. Ihr wendet sich das folgende Kapitel zu, das bewußt abrupt mit einer Betrachtung der spezifischen subkulturellen, zeittypischen Euphorie polit- oder gar lebenskünstlerischer Transformation von Massenmedien einsetzt.

VISUELLE MODELLIERUNGEN

Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder

Zwischen der Erfahrung, daß technische Sound-Rückkoppelung auf die Kriegstechnologie reagiert, und der Zerstückelung der Bilderzählform im Video-Clip, zwischen der aggressiven Libertinage der 1960er Jahre und der metaphorischen Wildnis des »coolen« Mediums ist heute an einige beinahe vergessene Medienstrategien zu erinnern. Sie datieren von 1976 bis 1981, von »Radio Alice« bis zu den neuen Jugendunruhen. Vor dem Hintergrund der heutigen Faszination, daß die Simulationen im Cyberspace das Bewußtsein der Selbsttäuschung nochmals, endgültig, täuschen, und einiger Theorien, welche die Unmittelbarkeit des Rauschens als nur im Krieg mögliche Entlastung von den diskursiven Bedeutungen beschwören (Bolz) oder dem Bild als dem aufscheinenden Ereignis grundsätzlich apolitischen Status zuschreiben (Flusser), beinhaltet der erinnernde Hinweis keine Exemplarik des Mediendesigns, sondern eine Beispielhaftigkeit, wie Medienstrategien im Gefüge der Gesellschaft dadurch subversiv wirken, daß sie nicht Inhalte kritisieren oder Positionen anmahnen, sondern die Voraussetzungen der Kommunikation aus den Codes abziehen. Nicht die Inhalte sind Gegenstand des operativen Handelns, sondern der Selbstlauf der Gewohnheiten: die Dramaturgie auf seiten der Apparate, der Kurzschluß der rezeptionssichernden Erwartungseinslösung mit dem Abtasten des Bildschirms oder Lautsprechers auf seiten der Konsumenten. Liegen die Voraussetzungen des Mediengebrauchs im Abzug des Verfügbaren aus den Codes, d. h. der nur durch technische Medien zu installierenden Differenz von Information und Kommunikation, Mitteilung und Darstellung, Bezeichnung und Bedeutung, dann verweist ein progressiver Gebrauch dieser Medien auf die Manipulation von Erfahrungsformen, mit denen das Funktionieren der Medien als solche zur Darstellung gebracht werden kann. Das bedingt die Zerrüttung der sozialen Gebrauchsformen, die technisch und dramaturgisch eingeschliffen sind. Was wir Medien nennen, sind nichts anderes als zu Apparaten geronnene Metaphern eines so festgesetzten Gebrauchs. Die Logik der Medien ist ihr Zwang zur Unveränderbarkeit ihrer Funktionen. Ein neuer Zugang zu den Medien beinhaltet nicht die Entgrenzung des Kanals zum weißen Rauschen als dem sozialen Tanz implodierender Kriege, der Ekstase der Körper, die sich von der Beschriebenheit, den Signifikaten, trennen. Er zielt auf die Rückkoppelungseffekte, die den gesamten Kreislauf von der Quelle bis zur Rezeption als Zeichenträger encodieren, dabei die Wirkungen an den Voraussetzungen spiegeln, und ebendiese an deren Verzerrungen, ohne die Medienwirklichkeit nicht gelingt, zusammenbrechen lassen.

Im folgenden untersuche ich nicht die Wirkungen, die ein historisch objektives, subjektiv unbewußtes Wissen um die Transformation der verschwindenden Avantgarde in der popular culture für die Entwicklung der symbolischen Kultur insgesamt entfaltet (Gruber). Ich versuche eine Definition der Ausdrücke »Autonomie der Bilder« und »Konstruktion«, die weder bloß das Ende der Ästhetik des Scheins postuliert noch die Einbindung des simulativen Selbstwertgefühls als Paradigma von Medienkultur gegen den Sündenfall des kritischen Denkens abstrakt ausspielt. Methodisch und ethisch allerdings – man verzeihe diesen Anspruch in einer Ära, in der technische Medien transpersonale Amoralität beschwören – scheint es mir nicht ohne Perspektive zu sein, jeweils neue Bildherstellungstechniken in die Kontinuität des anthropologisch aus undefiniertheit und utopischer Weltoffenheit abgeleiteten Zwangs zur offenen Symbolisierung einzurücken, bevor sich das Wähnen von etwas ganz Anderem als Suggestion des Unmittelbaren erweist, als dessen finales Versprechen ästhetische Entgrenzung seit der Romantik immer schon von reduktiver Lebenswelt sich schied. Mein Versuch mündet in Thesen und Perspektiven (5). Vor der Umschreibung der »Autonomie der Bilder« (3) und des »Widerstands des Konstruktiven« (4) behandle ich einige Aspekte des Kulturwandels hinsichtlich der Rolle der Persönlichkeit (2) und des Verhältnisses von Kunstanspruch, Bildtechnologie und der Metapher des Krieges (1).

1. Kunst Krieg Imitation

Die Analyse des Bildschirms reicht für die Versuche einer Rückgewinnung des ekstatischen Leibes aus den Archiven der Schrift, Bedeutung und Politik ebensowenig aus wie die Ästhetik des Interface für die Erörterung der Wirkungen neuer technischer Medien. Zwar kann es nur eingeschränkt um die Ebene der visuellen Kommunikation gehen. Neben den pragmatischen Ansprüchen scheint das Spiel an den telematischen Tastaturen seine Wahrheit viel eher in einer neuen Art der Selbst-Formung und Selbst-Erfahrung zu haben. Geht es allerdings um die Klärung des Kommunikationskreislaufes – wobei hier und nachstehend Kommunikation weit gefaßt wird als ungerichtete und vorgeblich unspezifisch absichtsvolle Darstellung eines Sachverhalts innerhalb eines Codes resp. Darstellungsprogramms –, dann heißt visuelle Kommunikation das Sich-Einlassen auf die Benutzeroberfläche (Auge/Bildschirm; Ohr/Hörschirm; geschlossenes und hierarchisches versus multiperspektivisch ungeschütztes Wahrnehmungsvermögen); oder anders gesagt: Die Bereitschaft, sich täuschen zu lassen. Wie mit dieser Täuschung umgegangen wird, differiert allerdings nicht nur historisch, sondern auch typologisch. Unbewußte Selbsttäuschung droht mit dem Zusammenbruch der Grundlagen des wahrnehmenden Systems. Da kritische Differenz als anästhetischer Schutz vor den tieferen Erfahrungen des Wirklichen ebenso denunziert wird wie die

Ästhetik des Scheins, mag die Forderung nach der kriegerischen Entgrenzung der Klänge und Bilder den Vorteil haben, sich durch sich selbst zu begründen. Allerdings gibt es dafür historische Analogiemodelle, die vielleicht ein wenig heilsame Ernüchterung in die Euphorie bringen können. Cyberspace z. B. kann verstanden werden als Revokation der Wiedergeburtsmagie und des Fruchtbarkeitszaubers unterhalb des Sozialen. Dem Cyberspace fehlt zunächst die regelhafte Formung der Brechung der Regeln, die archaische Orgienpraxis als Beschwörung des Transzendenten von aller Gesellschaftlichkeit ablöst und darin erst begründet. Vielleicht kann der Programmgenieur als Figur der Steuerung des Grenzenlosen verstanden werden. Zwischen ‚Rückkehr zum Archaischen‘ und ‚Zugriff auf mögliche Ursprungsgüter‘ tritt der Schöpfungs-gott, der ontologisch zur Subjektivität umgebildete Magier.

Vor den telematischen Tastaturen und den Input-Bedingungen der Rechner erweist sich dieser magische Ingenieur – die Benutzer von Cyberspace sind Versuchs-ratten, was zeigt, daß gegenüber den realen Problemen des Vortäuschenkönnens die Erlebnishaftigkeit des Getäuschtwerdens ein inferiores und banales Geschäft darstellt – als jungfrauenzeugender Generator. Männer zeugen Frauen: Das ist der wesentliche Inhalt dieser Apparatur und vermutlich wie auch grundsätzlich der Gehalt der schöpferischen Auffassung vom Krieg, in dem der Ingenieur als Fruchtbarkeitszeuger Natur mit dem weiblichen Stoffobjekt des Krieges, dem Körper der Einschreibung und Verzeichnung, parallel setzt. Rechnen wird hier Kompensation, weil Schöpfung real gemeint ist. Das Weibliche ist der Stoff der Ausgrenzung, Krieg setzt Programme der Kalkulation an die Stelle einer unter dem Chaosverdacht dämonisierten Natur. Die Metaphorik des Weiblichen, die unterm Zugriff des Ingenieurs immer schon als Drohung gegen die technischen Kriegskalküle erscheint (Theweleit), wird in der technischen Kreation gebannt. Der Ingenieur, der den Fruchtbarkeitszauber und simulativen Beischlaf des Mannes mit konkretisierter Natur ermöglicht, transformiert im rituellen Akt seine Angst und seinen Verdacht. Aus der Junggesellenmaschine möge die Jungfrauenzeugung werden: Das ist der substantielle Inhalt des Cyberspace-Versprechens. Er erklärt die abgeleitete Metaphorik, die auch andere technische Errungenschaften betrifft: daß Produkte der selbstreferentiellen Technologie, z. B. die »Schönheit der Fraktale«, als Kunst erscheinen in einem vormodernen Sinn – nicht gefiltert durch ein Zeichensystem, sondern als Selbstentbergung. Gegen die Konstruktion der Kunst als eine des problematisierenden Symbolanspruchs wird hier Kunst wieder wie selbstreferentielle Natur, offensichtlich mit der Konnotation des Weiblichen, gesetzt: Muse, Hebamme, Zauberin. Die naturalistisch-imitative Erzeugung imaginärer Raum-Zeit-Modelle unter perfekter Ausschaltung des Fiktionsverdachts ist untrennbar mit solchem Schöpfungsraum verbunden. Daß diesem ein Trauma zugrunde liegt, zeigt die analytische Herleitung einer als Wunder sich zeigenden Kunstnatur aus der Schöpfungs-vision einer männlichen Erzeugung realen Erlebens/Lebens im Cyberspace. Die bewußte Fiktionalisierung eines solchen Erzeugertraumes wäre ein Eingeständnis sei-

ner Hinfälligkeit und Mortalität. Ingenieurtraum und Männlichkeitswahn können gerade dieses nicht zulassen. Cyberspace als transmoralischer und orgiastischer Kopulationstraum möchte das Wunder der Natur entjungfern: Wiederholung von Bacons Unterwerfung der Braut Natur im Imaginären als Selbstverwirklichung des Traums von der Macht der Schöpfung. Imitation ist bloß vorgelieferte Täuschung, Vorwand für die Behauptung der zweiten, der eigentlichen Schöpfung.

Daß die Entwürdigung der Natur parallel zur Ästhetisierung der Kunst als dem Traum von der harmonischen Verfügbarkeit des Weiblichen in die Behauptung von der Indifferenz und Ursprungsmacht des Krieges mündet, liegt auf der Hand. Die Banalität dieser Schlußfolgerung täuscht leicht darüber hinweg, daß der Skandal tiefer liegt: in der Behauptung der bruchlos möglichen Konstruktion einer perfekten Schöpfung. Die Exponenten dieses Traums, die alles daran geben, sich selber den Wahnsinn einer absichtsvollen Intentionslosigkeit, einer Fiktion der fiktionslosen Selbsttäuschung, einer endlosen Selbstüberlistung also, aufzuzwingen, werden deshalb nicht müde, die allerintimste Verbindung der neuen Medien mit dem Krieg zu beschwören, nicht müde, deren Geltung an ihn symbiotisch zu binden, um die Perfektion der Schöpfung unterhalb aller Realität als bloßes Rechnungsproblem erscheinen zu lassen. Da einzig Kalkulation störungsfreie Simulation verspricht und Krieg die Technologie des Rechnens erzwungen hat, wird Natur zur Suggestion des Programmierers. So eng erscheint die Bindung von Künstlicher Intelligenz (KI) an Krieg, von neuen Medien an dessen historischer Unhintergebarkeit, weil eine Metapher offenbar mit allen Mitteln wirklich werden soll: Krieg als Alternativlosigkeit, um Alternativen zu den Simulations- und Rechenprogrammen als absurd und unreal erscheinen zu lassen. Das führt zur weitem beobachtbaren Tatsache, daß die unbestreitbare historische Herleitung der neuen technischen Medien aus dem Krieg (Kittler) normativ schon Medienbedeutung und Mediennutzung abschließend definieren und festlegen soll. Daß dagegen Kunst als Rückgewinnung der Würde des Menschen im verzweifelten Kreativitätskampf gegen die Entropie (Flusser) beschworen wird, gehört zur ausgleichenden Tröstungs-Rhetorik: festtägliche Kniefälle der Werktags-Welt-schöpfer vor den Altären des Sentiments, Wiedereingliederungsversuche in die Sozietät der Gläubigen.

Die Kunstbehauptung von Cyberspace dient im wesentlichen dazu, der technischen Intelligenz, die ihre Probleme als kriegerische definiert – um der simulierten Realität Letztgültigkeitsanspruch als Vorgabe der Auswertung der Programme abzuverlangen –, zu einer Herrschaft über die Semantik des bürgerlichen Kulturbegriffs zu verhelfen. Ernst gemeint ist die Vorgabe nicht. Es spielt gar keine Rolle, ob der Kunstanspruch bestritten oder verteidigt wird. Allein die Tatsache, daß Kriegsermöglichungstechnologien als Kunstäußerungen diskutiert werden (weil dann über Kunst, nicht über Krieg gesprochen wird), reicht für die stetige und beharrliche Besetzung des bisherigen, eher technikfernen Kulturanspruchs durch einen dezidierten technischen. Seit je

ist Mediengeschichte Teil der Kriegsgeschichte und seit je legitimiert sich ihre Kunst noch dort, wo Kunst ihr Kitsch vorrechnet. Daraus ist kein ästhetischer, sondern ein soziologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Schluß zu ziehen. Krieg ist keine vorrangig politische Kategorie mehr, sondern eine Form, Wissen zu organisieren. Genauer: symbolische Handlungen an Verfügungsrechte über komputierte Archive zu binden. Die widerstehende Geltung des Kulturanpruchs wird hier positiv: Gültigkeit setzt transzendental Normen des Wirklichen fest. »Krieg« ist eine Metapher für die Exklusion der Störungen aus dem Rechenablauf, »Kunst« diejenige der Manipulation der Rechenabläufe nach den Systemvorgaben. Techniken des Rechnens und der Macht sind deshalb ebenso identisch wie ästhetikbedürftig: sie operieren in Erkenntnisgebieten, die bestimmt sind durch imaginäre Landkarten, soweit deren Territorien technisch erfaßt und programmiert sind. Daß die Berechenbarkeit von Kriegshandlungen die heutige technische Intelligenz über alle Maßen fasziniert, liegt auf der Hand: Der Krieg ist das absolute Grenzkalkül, Diskontinuität als Voraussetzung des Kontinuums. Das heißt auch: Bewährung der Programme einzig an den Auswirkungen, welche ihrerseits Realität für die Programme definieren. Diese reale Metapher des Kriegs wirkt in der Vertikalen als Trenninstrument: Disjunktion der zusammengehörenden Glieder – das Schwert Alexanders, das den gordischen Knoten einfach durchschlägt, die Idealstadtplanung des panoptischen Zentralismus. Reduktion von Komplexität. Ritualisiertes Wissen suggeriert privilegierte Orte: Das Ingenieurlabor als Gebärmutter; Männerbünde. Die Konzentration der Technologie im kriegerischen Gedanken der Disjunktion, im vertikal auflösenden Schnitt durch bisherige Kultur unter Einrechnung großer Zerstörung an den Traditionen, ist ein Programmspiel. Da das Spiel verschieden gespielt werden kann, ist die Festlegung jeweils geltender Regeln eine symbolische Handlung. So erweist sich die KI-Technologie, die sich als reales Bild des Krieges versteht und als Wirklichkeit seiner Metapher für konzentrierende Organisation allen Wissens, als spezifische Ästhetik der Macht, gerade in ihrer mathematischen Struktur als durch und durch symbolisch bestimmt. Die eherne Verbindung von Krieg und KI, von technischer Medieneuphorie (v. a. in der Bevorzugung der »coolen« Medien) und wieder des Archaischen fähiger Bilder kann verstanden werden als Rhetorik, um die Einsicht in die Regulierung des Kriegs als einer Metapher durch dessen Realisierung um jeden Preis zu verhindern. Da die Programmstruktur doch nur eine arbiträre symbolische Handlung ist, löst sich die Neuheit der Medien im alten Dunst der anthropologischen Selbstgefährdung des Menschen als eines offenen Wesens auf. Damit kehrt sich der Anspruch um: Versuchte KI die Metapher zum Krieg zu erklären, so erzwingt der Hinweis auf ihren sozialen Gebrauch ästhetischer Fiktionen ohne Täuschungsbewußtsein das Umgekehrte: daß ihr Krieg nur eine Metapher ist. Dann aber müßten ihre Bedeutungen und Perspektiven im Machtspiel des Sozialen als Ausdrucksarbeit am Terror des Imaginären verfolgt werden. Das neue technische Gerät erweist sich als Spielzeug wie eh und je. Nichts weiter

als künstlerische Praxis, die sich nicht als Kunst, arbiträre Setzung, Suggestion, Deregulierung, Ausreizung des Unbekannten erkenntlich zeigen will: Selbstverblendung zweiten Grades.

Künstlerische Praxis hätte dagegen mit der begründeten Autonomie der Bilder und der Konstruktion von Wirklichkeit als einem Widerstand gegen die Verflüchtigung durch Zeichen zu tun. Gerade wenn historisch Mediengebrauch der Geschichte des Krieges eingeschrieben ist, kann Kunst nicht alternative Zweckbehauptung unter Nutzung identischer Instrumente sein. Insofern sie überhaupt ihre Wirkung nicht aus der Semantik des Historischen bezieht, ist sie weder durch die vorgegebene Technologie definiert noch einem abstrakten moralischen Zielanspruch ausgeliefert. Gegen Ingenieurskunst des Rechnens macht sie eine Rechnung auf, die Kunst nicht mit dem Status von Mitteln in Zusammenhang bringt. Die Klärung des Kunstanpruchs mittels Kunst, d. h. als Moment ihrer Praxis, nicht als ihre Voraussetzung, beschreibt nicht die Zeichenverteilung der Bildoberfläche, sondern die Reibung zwischen den Codierungen und der Rezeption, d. h. das Moment der symbolischen Artikulation im Gesamtrahmen sozialer Gebrauchshandlungen von poetischen Äußerungen.

Strategien des Scheins sind heute Momente eines geschärften Bewußtseins. Dieses ist nicht als Inbegriff von Propositionen oder klassifizierten Informationen geartet. Es bezieht sich nicht auf eine ontologische Frage, sondern auf die interne Verkünstlichung der Selbst-Darstellung und Selbst-Transformation. Die spielerische Zersetzung festgefügtter Persönlichkeitsrollen ist der Stoff dieser neuen Ästhetik. Sie setzt die Indifferenz zwischen populärer und normativer Hochkultur voraus. Die Lust am kreativ verschiebenden Imitieren, am Ironisieren und Verfremden, am Wechsel der Perspektive auf den eigenen Leib, das Spiel mit der Grenze der Kenntlichkeit der eigenen Person: all dies verweist auf einen Kulturwandel, der zwar wesentlich durch technische Apparate modelliert, aber nicht durch sie determiniert ist. Das wachsende Bewußtsein der wahrnehmbaren Verführungskraft artifizieller, sekundärer Selbstdarstellungsformen ermöglicht eine Konstruktion von Bewußtsein, das die Grenze zwischen Wirklichem und Fiktivem ausreizt, ohne dies vor dem Hintergrund der antifiktiven Normativität des Realen zu leisten. Das Spiel ist vielmehr nur möglich diesseits der Ontologie von »Realität«.

2. Strategie der Persönlichkeitsrolle

Fortgang der Metaphern: Gegen den Krieg als Rechnung, der die Kunst nur als Repräsentation der Kalküle zuläßt, löst das bewußte Individuum seine Subjektivität als Darstellungsform der Beschreibung durch andere auf. Das Spiel mit der Dezentrierung des Ich ist bestimmt vom Zuwachs an poetischer Komplexität. Die Kategorie des »Poietischen« ist hier bestimmt als Darstel-

lung des Ich unter der Perspektive wechselnder Persönlichkeitserwartungen von außen, und »Komplexität« heißt: Aneignung des Täuschungseffekts der Selbst-Stilisierung aus dem Blick der Getäuschten, Auslegung des Ich in Hinsicht der Wahrnehmung anderer. Die bewußt gesteigerte Künstlichkeit beschreibt eine nach-naive, post-ontologische Ästhetik. Die Wirkweise so inszenierter Strategien sprengt den Bann des ästhetischen Scheins dadurch, daß das Objekt des Zeichens zugleich der Regisseur der Inszenierung und der Autor des Bezeichneten ist. Die Identität der wechselnden Rollen verweist auf den ästhetischen Vorsprung der Alltagskultur, genauer: subkultureller Festivitäten, die in der Zeit zwischen »Radio Alice« und den neuen Jugendunruhen das kulturelle Material nach diesen Identitätsvoraussetzungen von Signifikaten und Signifikanten recodiert haben. Der Tanz der Rollen als bewußt verkleidende Ekstase des Leibes kannte keine Einschränkungen hinsichtlich der Wahl des Ausdrucksträgers, der Modelle kultureller Vorprägungen. Die persönlichkeitsmodellierende Kraft des Scheins ist eine Konstruktionsleistung aus der Subjektperspektive.

Die Wirklichkeit des Ästhetischen als Wirksamkeit der Rollentäuschung rechnet »Realität« als Einstellung, Fokussierung dieses Effekts dem metasprachlichen Umgang mit Zeichen, den kulturellen Vorprägungen, dem vorgeformten Ausdrucksmaterial zu. Die Kraft wirkt dialektisch: Repräsentation eines Rollenbewußtseins, das durch Distanzierung von der bisherigen Persönlichkeitsrolle möglich wird, zugleich Annäherung an das Spielmaterial einer verfremdenden Selbst-Stilisierung. Gerade wegen der Vielgliedrigkeit der Rollenhandlungen, welche die Soziologie als Ausbruch aus traditionellen Konzepten oder gar als Einbruch der Instrumentalisierung alles Individuellen durch das abstrakte Wertgesetz beklagt, muß die Grenze des Individuellen anders bestimmt werden denn nach Kategorien des abstrakten Rechts. Die Klage um den Verlust des Individuellen – im Verbund mit der Rettung der traditionellen ästhetischen Kategorien Authentizität, Originalität, Einzigkeit, Exklusivität des Einzelnen – hat zur Voraussetzung, was aktueller Kulturwandel gerade aufhebt: die strikte Trennung zwischen individueller Persönlichkeit und Rolle, d. h. zwischen introspektiver und fremdbestimmter Sicht auf »Person«. Da nur noch Rollenattribute von Stars zur Öffentlichkeit der eigenen Person verhelfen, muß Individualität als Spielmaterial sich grundsätzlich nach deren Schemata ausbilden. Die Transformation bisheriger Öffentlichkeit durch in technischen Medien genährte alternative Fremd- anstelle Selbstbilder bindet das Individuelle an konzeptuelle Formen des Stars: An Individualität kann Geltung nur beanspruchen, was den Formen der Inszenierung als Star zuarbeitet. Deshalb muß das Individuelle in rollenspezifische Selbsttäuschung transformiert werden. Es geht in diese ein als Arbeitsstoff wie als Effekt, unter dem die Charakteristik des Persönlichen neu organisiert wird. Die so überaus beliebten Doppelgänger-Veranstaltungen, Wettbewerbe eines eigentlichen Verschwindens hinter der Grammatik ‚des Anderen‘, belegen, daß die Selbsttäuschung nur dann erfolgreich sein kann, wenn öffentliche Images alles von

ihnen Abweichende auslöschen. Die bewußte strategische Assimilation wird zum Inbegriff des Öffentlichen überhaupt. Denn die Selbsttransformation macht privat, ohne Publikum und Blicke anonym anderer Beobachter, keinen Sinn.

Das aber verändert nicht nur Substanz und Erscheinungsweise des Öffentlichen. Ohnehin kann das Öffentliche nicht mehr physikalisch, als Ort zentrierender gesellschaftlicher Begegnung, idealtypischer und allzu oft verklärter Diskurse verstanden werden. Geht es um die Qualität der Kenntnisnahme des Wirklichen, so wäre öffentlich befähigt, wäre auf der Höhe der Sachverhalte nur, wer zu Hause bleibt und sich über die technischen Medien informiert. Das Private wird öffentlichkeitsfähig, das Öffentliche erzwingt unvermeidlicherweise eine zunehmende Depravierung des zu Erkennenden. Diese Umkehrung hat viele Gründe. Die Einwirkung technischer Mediatisierungen darf hier eher als korrigierende Chance denn als bösartige Gefährdung einer vortechnischen, unmittelbaren Substanz im gesellschaftlichen Binnenverkehr gelten. Die Umkehrung jedenfalls belegt außerhalb der Öffentlichkeitsthematik einen kulturellen Umbruch, der die bisher geltenden Standards politisch gebildeter und äußerungsfähiger Individuen wie Kollektive umwälzt. Daß künstlerische Strategien der Irritation und Täuschung, des zersetzenden und verschiebenden, umwandelnden Spiels, wie es seit Duchamp in der Geschichte der modernen Kunst konzeptuell auf Fremdzuschreibung und ihren Aufprall an einer seltsamen Resistenz des indifferent Gesetzten orientiert ist, nunmehr identisch das Alltagsleben erreicht haben und die Lebensformen durcharbeiten, ist der eigentliche Kern in der Veränderung der Perspektive auf das Verhältnis von Persönlichem und Öffentlichem. An die Stelle dieses begrifflichen tritt ein anderes Verhältnis: das zwischen dem primären Ausdrucksmaterial und den Rezeptionsbedingungen im Zeichengebrauch von Modellen, deren Signifikate längst als Signifikanten in einer anderen semiotischen Kette ausgewiesen sein müssen (Barthes). Selbst Narzißmus und Hedonismus werden am Fremden als Wiederholbarkeit seiner Form durch die Umwandlung des die Zeichensysteme bündelnden Ichs erfahren. Es besteht kein Bruch mehr zwischen dem herkömmlichen Narzißmus und der Verwandlung des Ichs in einen Schein aus dem Blick eines anderen.

Dieser Wandel, der in Übereinstimmung steht mit der Abkoppelung des informationellen Öffentlichkeitsbegriffs von physikalischen Stätten seines Benutztwerdens (Forum, Agora, Marktplatz, Piazza), ist der eigentliche Schlüssel für das Verständnis neuer technischer Medien. Im Unterschied zu geläufigen Theorien spielt weder das apparative Instrumentarium noch die Adaption künstlerischer Strategien eine herausragende Rolle. Vielmehr sind das Modelle einer rekonstruktiven Aneignung. Im Kern der neuen Situation steht ein innerpsychisch anders regulierter Umgang mit den Öffentlichkeitsformen der Person. Das Individuelle ist weder Basis noch Voraussetzung, sondern Effekt und Resultat der Inszenierung im Licht einer spezifischen Öffentlichkeit.

Entsprechendes gilt für eine unterbrechungsfreie Koexistenz zwischen Hedonismus und der Bereitschaft zu einer erhöhten körperlichen Eigendressur, zwischen sexueller Lust und Bodybuilding, Zurechnung der konsumierenden Erfahrung des anderen im Geschlechtsakt und dem erhöhten Schutz eines antisymbiotisch trainierten Selbst. Sichtbar wird dieses tiefliegende Auflösungsverhältnis zwischen den ehemals so klar geschiedenen Kategorien an randständigem und entlegenem Material, z. B. am intimisierten Verhältnis zwischen Management, Karriere, Kunst und Psyche, am Überhang des sogenannten Kreativen, das auf erhöhte Unempfindlichkeit und aufgesetzten Sensualismus hinausläuft, sowie an einer ziemlich hemmungslosen Identifizierung von toughness und Sensitivität.

Man darf sich dabei die Nuancierungen der Person, den Wechsel zwischen alternativ besetzten Handlungen und Gefühlsmustern – empfindsame Pflege der eigenen Psyche, Durchsetzung erfolgsbestimmten ökonomischen Handelns – nicht mehr im Identitätsmodell, d. h. möglicherweise innerhalb einer Hierarchie kollidierender Prinzipien vorstellen. Das angemessenere VorstellungsmodeLL ist ein räumliches. Das triumphale Zeitalter postmoderner Urbanistik und Architektur hat das Gebäude der Seele markant verändert. Die kulturelle Metaphorik zeigt hier wesentliches denn einen bloßen Dekorwechsel an. Das alte Gebäude erratischer Blöcke, die mit dem Identitätsmörtel angeeigneter Verbindung synthetisiert worden sind, weicht dem Netzwerk durchschaltender Daten- und Informationsflüsse: Dieses Netzwerk ist einfach vorhanden und indiziert seine problemlose Zuhandenheit. Es läuft in einem strikt perfektionierten Mechanismus ab. Ein- und Ausgang bildet eine black-box, aber die Matrix, mit der die Einstellungen und Eingaben erkannt werden, wird vorgezogen. Das psychische Selbstempfinden überprüft das befehlsmäßig angebotene und organisierte scanning. Das Selbst überlässt sich dem Verlauf der Operationen, die mit ihm angestellt werden. Der Erfolg ist vorab mechanisiert, der Input geplant, zur Identitätsbildung bedarf es keiner internen, synthetischen, reflektierenden Anstrengungen. Das Bewußtsein der Gefährdung, der geliehenen und vorgeschossenen Identität auf Abruf ist überflüssig und weicht der eher faszinierten Wertschätzung oder Beurteilung einer Maschine. Die Perfektion des Ablaufs markiert die neue Ästhetik. Das Ende der Strategien des Scheins hat damit zu tun, daß das Ästhetische auf die Basis der Triebtätigkeit deshalb abgesunken ist, weil provisorische Identitätsausbildung keinerlei Anstrengungen mehr erfordert. Mit kritischem Interesse läßt sich sagen: Je geringer der physikalisch beschreibbare Handlungsspielraum für das Individuelle – dazu gehören auch bestimmte Formen des sozialen Austauschs, der Rhetorik und Interaktion –, desto fetischistischer bindet das Vakuum »Person« sich an diejenigen Abstraktionen seiner selbst, die das Individuelle in der Konzeption des über medial selegierende Öffentlichkeit definierten Starkultes aufgehen lassen.

3. Autonomie der Bilder

Autonom sind Bilder, die einen ästhetischen Eigensinn gerade dann ermöglichen, wenn sie zur stetig neu ansetzenden, als unabschließbar geltenden Interpretation und damit zur Erweiterung ihrer Semantik sowohl auf seiten der Herstellung wie der Wahrnehmung führen. Die Geschichte der Kunst liefert dafür eine Epochenschwelle. Obwohl in erster Linie die Beispiele im Auge zu behalten sind, die im Zeichen der Moderne als »offene Kunstwerke« (Eco) diese Schwelle plausibel erscheinen lassen, kann doch das zitierende Kunstwerk in unserem Argumentationszusammenhang nur als eine Metapher der Alltagskultur verstanden werden. So wie Kunst als deregulierende Kraft die Mechanismen ihrer lebensweltlichen Bedeutung verändernd festlegen möchte, so erscheint sie als Inbegriff dieser Zersetzung nicht allein abrufbar in Reaktionen und in einer breiten Ablehnung dieses Anspruchs, sondern geradezu als beispielgebendes Modell für das Gesamt derartigen Handelns – betreffe sie Gegenstände des künstlerischen Schaffens, minimal: Verschönerung, Dekor; oder betreffe sie irgendein auf andere gerichtetes, beispielsweise moralisches Handeln. Die eingeschliffene Ethik der Alltagskultur läßt die Ästhetik der Zerrüttungen nicht zu. Der Nutzen der Avantgarde arbeitet mit der Dialektik ihres wirkungsvollen Verschwindens.

Strategische Medienmoral setzt auf die Umwendung des Ästhetischen: keine verdeckte Beispielhaftigkeit der belehrenden Schrift in den Bildern oder alternativ gesetzte Inhalte, sondern das Bewußtsein von den Formen, der Dramaturgie, der Magie des geschlossenen, geregelten Ablaufs. Es geht gerade um den Bruch mit den Voraussetzungen einer befriedeten Integration des Ästhetischen in die meist selbstgerechte Moral des Alltags. Die Ethik der Existenz aber ist keine harmonikale Wunschfigur, sondern eine Erfahrung des Entzugs. Autonomie der Bilder verstärkt diesen Entzug, hält ihn konstant und irritierend aufrecht. Das Ethische der Ästhetik, allzuoft als Figuration interessanten Lebens verkürzt, entspringt allein der Reibung, die der permanente Abzug des Gewöhnlichen und Verständlichen aus den eingespielten Lebensformen provoziert. Was exemplarisch zur Kunst geäußert werden kann, gilt für die konstruktive Kraft der technischen Medien verstärkt. Solange Ästhetik als Modell bereinigter Informationsübermittlung konzipiert wird, solange die Codes sich als Generatoren propositionaler Wissensdaten bewähren sollen, solange das Fixierbare in theoriefähiger Sprachform vorherrscht, solange bezeichnet die Aversion gegen avantgardistische Kunst die Notwendigkeit, diese sich entziehende Autonomie als Irritation der eingeschliffenen Dramaturgien aufrechtzuerhalten.

Ohne Zweifel können autonome Bilder weitgehend versprachlicht und verzeitlicht werden. Sie tragen nichts Substantielles an sich, das sich qua Form diesen Prozessen widersetzen könnte. Dennoch gelingt keine Versprachlichung oder Verzeitlichung der Bilder in dem Sinne, daß die Bildform oder die Natur des Visuellen abschließend und bruchlos in Sprache oder Text

aufgehen könnten. Autonom sind – dies die Präzisierung der eingeschlagenen Definition – Bilder, die zu dieser Verzeitlichung zwingen, weil anders Interpretieren nicht möglich ist, die aber gegen jedes Interpretament die ausdrückliche Unausdrücklichkeit mobilisieren, mit der jede Beschreibung das Unerschöpfliche des Restes, ‚des Anderen‘ anhäuft, also einen Widerstand erzeugt, der wieder zur erneuten verstehenden Aneignung treibt. Es geht keineswegs um methodische Erklärungsbehauptungen, seien diese ikonologisch, hermeneutisch, historiographisch, semiotisch oder positivistisch inspiriert. Es geht um Erörterung oder um Thematisierung. Jede Interpretation, ob hermeneutisch auf die Problematisierung des anzueignenden Gutes reflektierend, ob ikonologisch auf der Rekonstruktion historischer Determination bestehend, jede Erörterung, die eine Instrumentalisierung des Dargestellten durch die Überführung des Gezeigten in Propositionen betreibt, wird unersättlich und bestätigt den Bedarf an reflexiver Interpretation einer durch und durch sprachlich geformten Welt. So ist beispielsweise die Rede von der »Sprache der Bilder« (mit der avantgardistische Provokation in die Heteronomie des Bekannten zurückgezwungen werden soll, ohne Nachzeichnung der dazu notwendigen Übersetzungsschritte) niemals metaphorisch, sondern ein Selektionsmechanismus, der zur sprachlichen Klassifikation quer verlaufende Formen der Wirklichkeitsbildung ausschließen soll, weil sie eine Semantik des Unbekannten oder Unbestimmten erfordern. Eine weitere Form solcher Instrumentalisierung ist die einseitige Auszeichnung der ungegenständlichen Malerei als der Erkenntnis wenn nicht homologen, dann mindestens analogen Selbstreflexion. Solche Auszeichnung vollzieht sich zu Lasten eines Realismuskonzeptes, das neue Formen des Bewußtseins durch Aktivierung von Wahrnehmungsanalogien ermöglicht. Das vorgebliche Zugeständnis der Selbstbezüglichkeit der modernen Malerei als dem primären Schlüssel zu ihrem universalgrammatischen Bildkonstruktionsanspruch sichert in Wahrheit bloß dem traditionellen, durch Fremdbestimmung des Ästhetischen ausgezeichneten philosophischen Diskurs diejenige Kontinuität der begrifflichen Artikulation, welche die durch Entregelung provozierte Semantik des Diskontinuierlichen ganz einfach verdrängt.

Nichtsprachliches Wahrnehmen, Denken und Darstellen kann weder strategisch für sich zeigendes ‚Anderes‘ vereinnahmen, noch als Substanz durch den Abzug der reinen Bildform aus den Vorgängen ihrer konkreten Darstellung und rezeptiven Aneignung bloß gesetzt werden. Mit der Verwiesenheit von Sprache auf Nicht-Sprache, dem Bruch zwischen Konstruktion und ihren Voraussetzungen sind autonome Bilder solche, welche die prinzipiellen Grenzen unseres Denkens, Wahrnehmens und Darstellens für unsere Sinne herausarbeiten und an modellhaften Beispielen verdeutlichen. Für den Vorgang der Verdeutlichung ist »Test« ein brauchbarer Begriff. Insofern geht diese autonome Konstruktion in die Alltagsästhetik ein, von der sie sich aber an einem entscheidenden Punkt wieder absetzt. Die Strategien der Verkünstlichung brechen mit der Ästhetik des Scheins ebenso wie mit den sekundären

Rollenspielen. Die sich zerstreue Avantgarde mit ihrer Faszination am Aufblitzen des Momentanen, der Resistenz des Fragmentarischen, steht zwar in engem Bezug zum multiplen, wandelbaren, sich ausstreuenden Ich. Aber so wie dieses sich an der Wirkung von Fremdzuschreibungen testet, so ermöglicht die Autonomie erst deren Zugriff als Selbstexplikation dessen, was da anders ist als das Ich, das sich von diesen beschreiben läßt.

4. Der Widerstand des Konstruktiven

Konstruktivismus meint viel und doch nicht beliebig Verschiedenes. Zunächst handelt es sich um eine historische Bezeichnung für die Avantgarde im post-revolutionären Rußland von 1917 bis 1927. Bereits hier aber spielt eine sachliche Komponente hinein. Denn diese Zeit war ausgezeichnet durch einen bis heute einmaligen Versuch, die konstruktive Autonomie einer grammatikalisch begründeten Avantgardekunst als Alphabetisierungsmedium, d. h. ohne Einbuße für die Formung einer modernen Alltagskultur, einzusetzen. Weiter ist der Begriff typologisch verwendbar und bezeichnet eine bestimmte formale Auffassung von Ästhetik resp. ein spezifisches Vokabular für die Beschreibung solcher Formwirkungen. Gemeint ist die genuine Erneuerungskraft der modernen Kultur mit ihrem Hang zu Transparenz, Raumdifferenzierung, Haltbarkeit industriell gefertigter Materialien, abgesicherter Handhabung. Das Paradigma moderner radikaler Formgebung als Selbstausdruck eines zeitgemäßen Menschen hat mit dem konstruktivistischen Vokabular einen systematischen Stellenwert erlangt. Keineswegs aber beinhaltet Konstruktivismus einen Funktionalismus technischer oder biomorphischer Art. Jede funktionale Dienlichkeit ist an die ästhetische Explikation derjenigen Symbole gebunden, durch die »Funktion« als Perspektive ihres Gebrauchs beschrieben wird. Im Idealfall mag die ästhetische Aneignung zwar funktional so determiniert sein, wie es die Unausweichlichkeit einer anthropologischen Findung nahelegt. In der Regel aber wird der Gebrauch, die primäre Funktion, durch ein sekundär modellierendes System, die indexikalische ästhetische Orientierung, nicht nur lesbar, sondern als solcher Gebrauch überhaupt erst faßlich.

Im engeren kunsthistorischen Sinne kann der Begriff im historischen Vorfeld der bisher angesprochenen Bedeutungen sogar wesentlich enger gefaßt werden. Er bezieht sich dann auf einige Assemblagen und Reliefs von Wladimir Tatlin aus dem Jahr 1915, die dieser im Anschluß an einen Besuch Picassos in Paris nach dessen wagemutigen Miniatur-Versuchen mit vorgefundenen Alltagsmaterialien (1912/13) verfertigte und »Konstruktionen« nannte. Diese Bezeichnung hatte Auswirkungen auf die ästhetische Theorie. Denn mit Picassos Plastiken und Tatlins Reliefs wird die Konstruktion der plastischen Linie von der Materie ihrer stofflichen Repräsentation getrennt. Fügungen und Brüche, Formverläufe und Wendungen, Anstoßendes und Wegziehendes,

Kontinuierliches und Diskontinuierliches können nun so erkannt werden, als ob die tätig konstruierende Hand des Künstlers im Werk selber mit minimaler Zeitverschiebung noch wirkt. Kurz: Es ist die Vorherrschaft der Transparenz, die Ästhetik der Montage, die Ausdruckskraft der kontrollierten zufälligen und fragmentarischen Fügungen, die die Formulierung der neuen plastischen Linie abgibt. Diese plastische Linie ist sprachlich, theoretisch und ästhetisch auf der Linie von Klee und Kandinsky über Mondrian und de Stijl bis zu den visuellen Theorien von Moholy-Nagy, Kepes und der Raumtheorie Giedions systematisiert worden. Die bildnerischen Elementartheorien Kandinskys, Klees und vieler anderer (B. Kleint) können auch als wesentliche ästhetische Inspirationsquellen für die Erfolgsgeschichte des aus Systemtheorie und Kognitionspsychologie entwickelten radikalen Konstruktivismus gelten.

In dieser Linie sei deshalb eine generelle Definition von Konstruktivismus, ein philosophischer Begriff also, versucht. Als Konstruktivismus soll gelten die bewußt modellhafte Wahrnehmung derjenigen Autonomie der Bilder, die als Erneuerung der Erfahrungen die Problematisierung oder Zersetzung der etablierten Semantik bewirkt. Es geht genau um diesen Effekt: an ihm bewähren sich die Voraussetzungen einer Radikalisierung des im Autonomieprinzip gesetzten Widerstands: Wirklichkeit als Konstruktion setzt den Entzug des Realen und einer positiven Semantik voraus.

Wenn von den Funktionen ästhetischen Eigensinns die Rede ist, so bedeutet die Konstruktion des Wirklichen nicht, daß etwas erzeugt wird oder dem alltäglichen Vertrauen auf den Fortbestand der »Welt dort draußen« die Gefolgschaft aufgekündigt würde. Daß Realität nicht ontologisch erzeugt werden kann, sondern durch Wirklichkeitskonstruktion bestimmt wird, ist gerade Voraussetzung für die Schärfung der bewußten Symbolisierungen. Wirklichkeit wird nominalistisch als Widerstand des Denkens gesetzt. Die Bedeutung des Realen aber hängt zunehmend von der Rückwendung der Wirklichkeitssemantik auf das Denken des Wirklichen ab. Aus denselben Gründen ist die Theorie isolierter Simulation falsch. Fälschung, Parodien, Imitationen zeigen, daß die durch Wirkungen erzeugte Realität die Realitätshaltigkeit der Zeichen noch steigert, wobei Wirklichkeit, wie die Fälschungen von »II Male« im Umfeld von »Radio Alice« (Gruber) drastisch belegen, die Übereinstimmung des Zeichengebrauchs mit der visuellen Erscheinung des imitierten Vorbilds ist. Es geht im Mediengebrauch nicht um die Produktion von wie auch immer abstrakt zirkulierenden Zeichen im Reich der simulativen Selbstherrlichkeit, sondern um das Eindringen in die gefügten Kreise der Datenflüsse und das Ausbrechen aus einer Semantik, die kraft Geschlossenheit Wirklichkeit zu sein beansprucht. Denunziert wird die Realität der symbolischen Kohärenz der etablierten Zeichen dadurch, daß vollkommen absurde, aber glaubwürdige, d. h. durch die Identität der Erscheinung beglaubigte Nachrichten in den dadurch unberührten Diskursformen und politischen Sprechweisen so rezipiert werden, als ob sie keine Fälschungen seien. Diese Bewährung der nominalistischen Selbstverdoppelung auf der Ebene spezifischer Sprechakte und Kommunika-

tionsformen belegt, daß der Bruch mit den Dramaturgien der politischen Partei, der Staatspolitik, der amtlichen Sprache, der Televisionsanstalten, der Radio-Stationen nur durch die Störung der grundlegenden Codierungen der verbalen und nonverbalen Voraussetzungen medialer Rhetorik erreicht werden kann. Ob dies als bewußte Selbsttarnung durch affirmative Assimilation der Feindrolle geschieht (wie Herr und Frau Müller 1981 im Schweizer Fernsehen; vgl. Lüscher 1984) oder durch die Perfektion einer Imitation, die als vom Original ununterscheidbar dessen Wirklichkeitskraft übernimmt (wie im Fall der Fälschung international renommierter Zeitungen durch »II Male«, wobei fiktive Themen so ernsthaft diskutiert wurden, als ob sie wirklich seien): Der wesentliche Effekt ist nicht der Nachweis, Zeichen seien beliebig einzusetzen. Wesentlich ist, genau umgekehrt, daß dieser Glaube an die Zeichen sich der katastrophalen Irreführung geradezu aufzwingt. Denunziert wird durch die subversive Simulation nicht die Haltlosigkeit der Zeichen, sondern der durch diese gesetzte Wirklichkeitsbegriff.

Traditionelle kritische Aufklärung, die Ideologiekritik der Medienkultur und die Apparatetheorie der Wahrnehmung (Benjamin, Brecht) greifen hier zu kurz: Sie berühren nicht die illusionierende Selbstreferenz der jeweiligen Dramaturgie, der Form des Mediums. Perfekt dargebrachte Gegeninformation wird an dem Punkt reaktionär, an dem sie Standards der mediengerechten Darbietung zur Produktionsbedingung der Informationen setzt. Damit wird alles ausgesondert, was nicht in solchen Formen präsentiert werden kann. Das ist so ungefähr das meiste, was an Sachverhalten über das Wirkliche angesprochen werden könnte. Deshalb muß subversive Wirklichkeitskonstruktion durch alternativen Mediengebrauch die Störungen, Insignifikanzen, Pausen und Zufälligkeiten des Alltagsverhaltens in die Logik der Medien einführen. Nur so sprengt die Rezeption die Organisation der Informationen. Die Quelle der Nachrichten wird im Rücklauf über zersetzende Decodierung grundlegend verändert. Die isolierten Zeichen (Nachrichten) verschwinden zugunsten des Einzugs einer durch die Filter verdeutlichten Alltäglichkeit: Stottern, Fluchen, Leere, Störungen. Die mediale Wahrnehmung macht aus Rezipienten – wie »Radio Alice« mediengeschichtlich untilgbar verdeutlicht hat – Produzenten nicht dank »wahrerer« oder »engagierterer« Inhalte, sondern wegen der Tatsache, daß »nicht-elaborierte« Sprech- und Verhaltensweisen nicht mehr ausgesondert, sondern durch Medien einer expliziten Aneignung zugänglich werden.

Die Einführung anderer Seh-, Hör- und Sprechweisen in die bisher geschlossene Dramaturgie und Wirklichkeitssemantik der Künste ist, was medienstrategische Intervention in die Alltagskultur mit den universalgrammatischen Selbstreflexionen der modernen Malerei und ihren Gestaltungstheorien verbindet. In gewisser Weise ging es Malewitsch, Kandinsky, Klee, Picasso und Tatlin auch darum, die geschlossenen Standards der allegorisch-historistischen Konventionen als reaktionäre Kontrollinstanzen des Imaginären zu sprengen. Das leisteten sie, indem sie – für die damali-

gen Gewohnheiten – Störungen, Rauschen und weiter nicht identifizierbare Redundanzen in die literate Semantik der Bilder einführten. Der Kult der Häßlichkeit und die Denunzierungen der abstrakten Neuerer bildeten die rhetorische und zeitgemäße Oberfläche für die semiotische Strategie, Bilder aus der Verweigerung der bisherigen Bilder abzuleiten, in ihnen aber nicht eine moralisch bildende, alternative Repräsentation zu pflegen. Mit Repräsentation hat moderner Mediengebrauch weder in der hohen noch der populären Kunst je mehr etwas zu tun. Dafür um so mehr mit der Intervention in den Gesamtkreislauf der Zeichen. Die pragmatischen Bedingungen der Zustimmung zu Äußerungsformen werden durch syntaktisch schrille Verletzungen der Zeichen als haltlose ausweisbar. Umgekehrt bedarf die syntaktische Innovation der Transformation der pragmatischen Bedingungen und der rezeptiven Gewohnheiten. Die Zusammenführung beider Momente ist die Geschichte der Transformation der künstlerischen Avantgarden in den avancierten technischen Mediengebrauch.

Das gilt auch für die verschiedenen Dimensionen des differenzierten Konstruktivismusbegriffs. Obwohl der Konstruktivismus in Architektur und Malerei auf eine geometrisch meßbare, mathematisch generierbare Bildform abzielt, greift er in den Gesamtkreislauf der Kommunikation ein, um an den Quellen über syntaktische Störungen andere Botschaften zu ermöglichen. Die Nuancierung der Wahrnehmung der Medien über das hinaus, was sie, textlich isolierbar, bloß zu transportieren behaupten, intensiviert die Rückwirkungsmöglichkeiten. Der Verzicht auf ikonische Zeichen – zu denen ich sowohl für TV wie für Radio propositionale Äußerungen einschränkungslos rechne (die Nachrichten sind eine Abbildung der Produktionsbedingungen in sachlicher, sprachlicher, zeitlicher Art, die wegen der Ausarbeitung der propositionalen Sprachform als eigentliche Bedingungsgrößen nicht mehr wahrgenommen werden) – und die Bevorzugung symbolisch nicht festgelegter Zuschreibungen können als die wesentlichen Momente des Widerstands gegen propositional ausgerichtete, informationell berechenbare, im Habitus noch als weltbürgerlich geregelte und entsprechend ritualisierte Kommunikationsformen gelten. Der politische Konflikt ist nicht die Implantation einer »revolutionären« Botschaft in bestehende Medien, sondern deren Einbindung in ein demonstriertes Komplexitätsverhältnis zwischen medialer Wirklichkeitskonstruktion und der soziologischen Disposition, Bewußtseinsakte nicht auf Formen, sondern auf die psychologisch vorab assimilierbaren Inhalte zu richten. Deshalb beginnt die relevante Avantgarde in den industriell mediatisierten Gesellschaften des Westens mit der Verpflichtung aller Wahrnehmung auf die syntaktischen Widerstände, an denen die Konstruktion der Aussagen medienspezifisch nachvollzogen werden kann.

Der als Konstruktion gewonnene Widerstand – nicht: eine als Wirklichkeit ontologisch behauptete Konstruktion – wirkt auf die Auflösung normierender Aussage-Systeme hin. Gegenüber der Rückwirkung bewußt eingesetzter Störungen und Verzerrungen der Nachrichtenquelle auf die Decodierungsfähig-

keiten erweist sich die Utopie einer idealen Sprechsituation, einer universalen Kommunikationsvernunft und eines allein auf konsensuelle Wahrheit tendierenden Diskurses nicht nur als Illusion, sondern als falsches Ideal. Falsch daran ist zuletzt die Unangepaßtheit an Wirklichkeitserfahrungen, vielmehr zuerst die Verdrängung der ästhetischen Provokation, daß Wahrnehmung nicht durch Universalisierung von Sprachfähigkeit bestimmt ist, sondern durch die prinzipielle Diskontinuität zwischen Sprache und Erfahrung. Universalistische Kommunikationsvernunft ist eine Variante von Information: Transport von Daten/Propositionen ins Bewußtsein/Gehirn. Denken ist hier vollkommen definiert als das Rechnen von Daten und ihren Übermittlungsbedingungen. Der Konstruktionsbegriff sowohl der ästhetischen Tradition wie der neueren Kognitionswissenschaft weist nach, daß Denken und Wahrnehmen so nicht funktionieren. Das Arbeiten mit den Modellen der Emergenz, d. h. einer horizontalen und transversalen Aktivierung von immer wieder neuen Gruppierungen von Neuronen, und denen des Netzwerks, d. h. einer nicht determinierten Rückwirkung von Sinnen und Rückkoppelung von Daten, zeigt, daß alle Unterstellung von »Wirklichkeit« im Spiegel des Denkens der unbewußten Spiegelfunktion anheimfällt. Deshalb kann »Wirklichkeit« nur die je bedingende Konstruktion eines Widerstands sein und niemals eine normative Instanz des Entzugs des Eigentlichen: der Ressourcen von Natur und Geschichte. Umwelt macht die Selbstreferenz des Systems erst intern definierbar. Dazu bedarf es keines Mythos und keiner archaischen Rekursinstanz. Wenn »Wirklichkeit« weniger Gegenstand als synergetischer Effekt von Wahrnehmung ist, dann kann die Kategorie der »Bedeutung« nicht mehr als Konvergenz oder Korrespondenz von Proposition und Prädikation gefaßt werden. Die Organisation der Deutung von Erfahrungen geht in die Semantik des Wirklichen über die Verknüpfung von Imaginärem und Symbolen ein.

Selbststilisierungen, wie sie die Rolle der Persönlichkeit heute nahelegt, sind deshalb so interessant, weil in ihnen dieselbe Logik medialer Suggestivität zum Ausdruck kommt wie in der Wirklichkeitsskepsis der technischen Medien.

Diese Skepsis wird apokalyptisch als Wirklichkeitsverlust beschworen, weil das Beschwören einer ontologischen Vorgabe für die gefährdete Interpretation des menschlichen Lebens vom drohenden Leiden am Ungenügen des symbolischen Apparates entlastet. Die entlastende Einforderung einer Ontologie im traditionellen Sinne entspricht der Forderung, erfahrungsrelevante Interpretationen – und die entsprechende Zurichtung der technischen Medien – hätten sich in geordneten informationellen Sätzen auszudrücken. Die Reduktion von »langue« und »parole« auf Information zieht die Komplexität der Medien dort ein, wo Kommunikation als Vernunft handlungstheoretisch vereinnahmt wird. In Furcht vor Abstraktionen erstarrend, wird die Beschwörung einer wie immer im Hintergrund leitenden Vernunft selber abstrakt. Diese Art Rationalität ordnet Denken und Sprechen nach Bedingungen der Information. Das schließt Metareflexion ebenso aus wie die Wahrnehmung der Konnotationen und außersprachlichen Elemente des Ausdrucks.

Die Deregulierung propositionaler Sätze des Informations-Aprioris bezeichnet, ohne Rückgriff auf eine außersprachliche Eigentlichkeit, eine Dimension der technischen Medien, die nicht auf ästhetisch perfekte Endfertigung zielt, sondern auf die Einrichtung vielgestaltiger Kommunikationsvorgänge. Dazu bedarf es einer gesteigerten Differenzierung zwischen Quelle und Kanal, Code und Rhetorik, Darstellung und para-informationellen Inszenierungsanteilen. Technischer Mediengebrauch zeigt seit den subkulturellen Interventionen der 1960er Jahre, daß die Voraussetzung des Lernens die Irritation derjenigen Strukturen ist, mit denen Erfahrungen als Bestätigungen der festgelegten Interpretationsmuster automatisiert werden sollen. Die Aneignung dieser Irritationen verführt die Rezipienten zu gewandelten Gebrauchs- und Äußerungsformen. Subversive Medientechnik – von Politik soll wegen der rationalistischen Idealisierung dieses Begriffs als Ausdruck vernünftig maßeregelter Diskurse nicht gesprochen werden – besteht einfach darin, so geänderte Ausdrucksformen an die Sende-Voraussetzungen rückzukoppeln. Was »Spiel« ist, kann nur als befreites Handeln auf seiten der Rezeption bestehen. Andernfalls wäre Rezeption nur ein nachträglich legitimierender Vorwand für subtiler modifizierte Inszenierungen, d. h. für die Selbstermächtigung unberührter Produzenten.

Das abenteuerliche Spiel mit den verändernden Rhetoriken – deren historisch letzte Haltlosigkeit, was das Echte oder Glaubwürdige anbetrifft, von den Sex Pistols (»The Great Rock and Roll Swindle«) vordemonstriert worden ist – pflegt die autogene Störung der medialen Übermittlung durch Eingriffe in die geglätteten, wahrnehmungsverhindernden Nachrichten. Das medienstrategische Potential der Rock-Kultur der 1960er Jahre weist wesentlich über die Programme hinaus, die von der studentischen Kontestation eingefordert wurde. Es hatte nichts mit den Texten und Botschaften, viel mit dem Habitus und entschieden mit Techniken der Verzerrung und Verfremdung, Rückkoppelung und Überlagerung zu tun. Später wurde diese Kultur, unterhalb der gewachsenen Fähigkeit der Apparate, Errungenschaften an Distributionsmärkte zu binden, nicht von den Bürgerbewegungen, Basis-Initiativen und politischen Selbsthilfegruppen fortgesetzt, sondern von Proletkultformen und ihrer Aktualisierung auf der Ebene der technischen Medien. Die wilden Lokalradios und Fälschungsstrategien, die am Fotokopiergerät erprobte Instantanisierung einer Autorschaft, die sich durch übernommenes Material als präzises, scharfes Szenario montierter Schnitte bewährt, die Verkleidungstaktiken der Jugendbewegung von 1980/81, die existentielle Gestik von Verzicht, Überdruß und Nutzlosigkeit allen positiven Denkens sind ihre neuen Erfahrungsmomente. Ihr Radius ist nicht nur durch die Gewöhnungen an technische Medien und an eine die Archive der Schrift zerstörende Ästhetik gebunden, sondern entäußert andere Zeithorizonte.

Der Verzicht selbst auf eine Programmatik der Programmverweigerung erklärt nicht allein den behenden Umgang mit Bildmaterial aus Printmedien, Rollenhaltung der Television, Emblemen der amtlichen Korrespondenz

und den sich anbietenden Täuschungen. Viel grundsätzlicher wirkt darin bestimmend der Abschied vom Universalen. Das Partikulare, Zerstreute, Momentane wird nicht mehr wie zu Zeiten der Hippies als Teil einer kosmischen Orgasmusmaschine verstanden, sondern als partieller Aufschub des Nichts-Tuns, als Artikulationsform des Widerstrebenden und Divergenten. Multiple Aktionsformen verweisen nicht mehr auf einen konzentrischen Subjektanspruch. Das Partikulare manifestiert sich ohne Ontologie. »Zeit« bezeichnet keine Hierarchie gebündelter Stränge, keine Meta-Struktur der Ereignisse, keine hedonistische Ästhetik des Ausstreunens. Sie wird zu einer Metapher souveräner Verschwendung ohne Rekurs auf luxurierendes Pathos. Einschreibungsvorgänge beziehen sich auf Notwendigkeiten. Darüber hinaus reicht kein Entwurf. Gerade diese nihilistische Komponente, die den Bezug auf ein Selbst diesseits hedonistischer Spiegelungen begünstigt, hat für technische Medienverwirrspiele disponiert. Die ‚Retro-Jektion‘ von Feindbildern, die am Selbst durchgespielt werden – Voraussetzung von Parodie und Ironie ist die Einsicht in die Haltlosigkeit aller propositional vorgetragenen Äußerungen; in diesem Verzicht auf Ideologiekritik spricht sich ein mediengeschichtlich bedeutsamer Generationswandel aus –, demontiert die Repertoires der Kanäle durch in die Produktion zurückverlagerte andere Gebrauchsansprüche an die Medien. Das lockere Verhältnis zu Formen und Bedingungen des Eigentums ist dafür ein bezeichnendes Indiz. Die das eigene Leben wesentlich prägenden Medien werden in ein Objekt der Formung von Lebenszeit umgewandelt, die weder ökonomisch noch politisch bestimmt erscheint, sich weder als Macht noch als strukturierter Geschehensanspruch, weder als Archiv noch als diskursiver Text entäußert. Die Manifestation des Vitalen vollzieht sich ohne Pathos des Vitalismus. Das macht die durchgängige Negativität der Äußerungen aus, soweit sie sich auf neuralgische Punkte der politischen Interventionsideologie der Vorgänger-Generation beziehen: Öffentlichkeit, Partizipation, Demokratie, Kommunismus, aktive Ergreifung der Geschichte, kritische Intervention. Die Autonomie im Irrealitätsanspruch der neuen Jugendbewegung hat keine kritische Dimension. Sie ist eher ein Gestus, ein Zeigen. Was Zukunft meint, stößt auf Mißtrauen. Das Versprechen des ‚ganz Anderen‘ oder eines anderen Lebens wird als Selbstbetrug der Medienmaschine aus der Wunschökonomie abgezogen und auf die Medien zurückgeworfen. Das aktivierende Mißtrauen zersetzt alle unmittelbare Existenz und enthüllt die Wirklichkeit der Medien an ihrer Bruchstelle zum nie einlösbaren Versprechen des anderen, des wirklichen Lebens. Die ästhetische Intervention wird zum konkreten Moment des sozialen Ernstfall-Spiels.

Diese Dimension ist in der Diffamierung der Modernität und ihres Pathos als Berechtigung der vom sozialen Leben distanzieren technischen Medien beansprucht worden. Die semiotischen Recodierungen, die auf Schamlosigkeitseffekte angelegte Kombination von Emblemen der Hoch- mit solchen der Trivialekultur, die medienstrategischen Manipulationen haben ihre radikalste Utopie in deren permanenter Auflösung und Umformung. Die Vision einer

stetigen und grundlegenden Erneuerung der Kanäle und Codes läßt selbst die Intervention verschwinden, sofern das entsprechende Zeit-Maß eingelöst werden kann. Die sich zerstreue Avangarde soll zur subkulturellen Erneuerung des Mediengebrauchs führen und zu autonomen Lebensformen unterhalb der Regulierungen des bürgerlichen Staates. Dazu wurde das Utopische in der Schärfung von Persiflage, Satire und Verhöhnung eingezogen. Die Versuche einer medialen Zerrüttung der Rhetoriken im Umkreis von »Radio Alice« haben ihren Bestimmungspunkt im Phänomen der Fälschung. Ihre Wirkungen erzeugen die Wirklichkeit durch die Vollkommenheit ihres Mittel-Arrangements. Fälschung ist doppelt bestimmt: Sie gleicht sich an das zu fälschende Gut an. Und sie bemißt ihre Perfektion als Herstellung dieser vorgegebenen Gleichheit. Nur die Kontrolle über die simulierten Produktionsbedingungen garantiert die »gefälschte Authentizität«, die erst, in einer sekundären semiotischen Aktivität, die Authentizität der Fälschung bewirkt. Die identische Form beglaubigt alle Nachrichten, die in ihr transportiert werden. Falsche Nachrichten werden definitiv wahr durch den sie formenden Kontext: das vertraute Erscheinungsbild. Ein Apriori-Glaube erklärt Beliebiges für wahr, weil er die Suggestivität des Fiktiven nicht zulassen kann. Die Technik der Medien funktioniert als ihre eigene Theologie. Glaube lenkt Glaubwürdigkeit. Glaubwürdig ist die Suspension des Zweifels durch die Eliminierung aller gegen die Gewohnheiten verlaufenden Tatsachen und Eindrücke. Von der Eliminierung aller Alternativen und der Suspension des Fiktionsverdachtes lebt die Wirklichkeit der medialen Formung des Wirklichen. Fälschungen lassen solchen Identitätswahn an der Homologie der Fälschung mit dem Vorbild zusammenbrechen. Deshalb äußert sich Widerstand nicht mehr als These und Streit, sondern als Tarnung und Simulation.

Die Subkulturen der 1980er und der 1960er Jahre schließen sich hier mit früheren Errungenschaften der technischen Medienkultur als eines Kults der Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten auf eine Art zusammen, welche die diskursiven Protestformen als veraltete Hommagen an die Kontinuität der Archive erscheinen lassen. Es sind immer Medien, welche die Diskussion von Tatsachen erzwingen, nicht deren Bedeutung für das soziale oder politische Leben. Diese Grundregel macht sich Sabotage zunutze, die notwendig im Selbstwiderspruch endet, sich vor sich zu schützen durch die Zerstörung ihres eigenen Codes. Auf einer unmöglichen und irrwitzigen Ebene soll Selbsttäuschung durch ihre Beschleunigung und Verschärfung außer Kraft gesetzt werden. Sabotage erscheint als letzte Wirklichkeit des Konstruktiven, weil sie sich und ihre Negation im selben Moment realisiert, höchstes Bewußtsein mit der Implosion des Unbewußten verbindet.

5. Perspektiven

1. Medien und ihr technisches Arrangement leiten sich ab aus einem Bedarf, Wirklichkeit nicht abzubilden, sondern zu konstruieren. Mediengeschichte ist die Geschichte der Organisation dieser Voraussetzungen durch technische Produzierbarkeit des symbolischen Ausdrucksmaterials. Die ästhetische Konstruktion des Wirklichen ist ohne die Konstruktion dieser symbolischen Umformung nicht denkbar: Kunst als sekundäres modellbildendes System (Lotman), als Praxis der Sinngebung an den Schnittstellen des Semiotischen und Symbolischen (Kristeva), als selbstreferentielles, autonomes Zeichensystem (Mukarowsky), das durch seine Autonomie die Interpretation des »Wirklichen« (und über neuronale Verkoppelungen vielleicht sogar: seine Wahrnehmung) ermöglicht.

2. Die Ästhetik des Scheins ist aus den Künsten in das Alltagsleben abgewandert. Komplementär dazu ist für aktuelle konstruktivistische Fragestellungen die grundlegende erkenntnistheoretische Relation zwischen dem Wahren und dem Schein als Anbeginn und Anstoß allen philosophischen Denkens des Ästhetischen zwar ein notwendiger Hintergrund, aber nicht mehr vorrangig von Bedeutung. Die Differenzierungen, die rezeptives und konstruktives Alltagshandeln leistet, gründen im wachsenden Selbstbewußtsein plebejischer Fähigkeiten und Verhaltensmuster. Gleichzeitig werden diese zum wichtigsten Objekt der Einwirkung von Technologien, Wissenschaften und Kulturen verschiedenster Herkunft. Bezeichnenderweise ist gerade die verstärkte Manipulation des Alltags für den einzelnen die Bedingung, Effekte und Folgen der verschiedenen Teilkulturen beurteilen und bestimmte ihrer Aspekte nach seinen Gewichtungen steuern zu können.

3. Strategische Interventionen in die Medienapparate arbeiten mit der Selbstübersteigerung des Simulativen, das im Höhepunkt seiner Entfaltung in sich selbst zusammenbrechen soll. Der Grad des Bewußtseins im Umgang mit Täuschungen ist für ästhetische Momente entscheidend. Im Unterschied zu den herkömmlichen Kategorien der Ästhetik des Scheins insistieren subkulturelle Konzepte seit den 1960er Jahren, sichtbar allerdings erst zu Beginn der 1980er, auf den Effekt der Indifferenz und der mit ihr verbundenen Ambivalenz hinsichtlich der Aussagen. Indifferenz ist nicht Gleichgültigkeit als Voraussetzung, sondern Gleichgeltung der aktiv hergestellten Resultate. Sie verweigert diejenigen Unterscheidungen, die normativ in die Hierarchie der Verteilung von Nutzungsrechten an den kulturellen Institutionen und Symbolen eingegliedert werden. Denn diese Hierarchien haben im Namen der kulturellen Differenzierung kraft Abspaltung immer nur strikte Gleichförmigkeit in der Alltagskultur erzwungen. Indifferenz ist die jeweilige Erneuerung des konstruktiven Widerstands. Sie setzt alternative Wirklichkeitserzeugung zu dem Zweck voraus, die informationell verfaßten Sätze geleisteter Erfahrungen zu durchbrechen. Die

Zersetzung der Codes ist die ständige Provokation der Indifferenzsetzung: beschleunigte Erzeugung des Unverständlichen, Verrätselung nicht erst bei der Anwendung, sondern schon bei der verwirrenden Erzeugung der Codes, wenden sich gegen die hierarchischen Ordnungssysteme der Propositionen. Selbstinszenierung ist weniger an Aussagen als vielmehr an die Verweigerung aller Zeitrhythmen gebunden, in denen die Perfektionierung des Arbeitens den ununterbrochenen Fortgang der unabänderlichen Maschinenprogramme beglaubigt. Die Wirklichkeit der Zeit kann nur metaphorisch umgewandelt werden, weil ihre Herrschaft auf die vorlaufende Stützung des Metaphorischen verweist. Indifferenz ermöglicht die Provokation, Wahrheit könne eine andere Semantik erfordern und bisherige Identität sei einzig eine undurchschaute Illusion. Die Bewegungen zwischen den Standorten der Individuen und der medial vermittelten Sichtweise des Subjekts auf seine Beschriebenheit durch andere bilden das eigentliche Terrain der Indifferenzzeugung.

4. Die Mediatisierung der Alltagswelt, die Technisierung der Symbolerzeugung scheinen unhintergebar zu sein. Das gilt für die materielle wie die symbolische Kultur. Reproduktives und imaginierendes Handeln gleichen sich deshalb an, weil keine Perspektiven des Unvergleichlichen mehr zu gewinnen sind. Die ästhetischen Fähigkeiten entwickeln sich am Allerbanalsten. Die Anspruchshaltungen der Kunst lassen sich durch die technischen Medien testen, soweit sie Haltungen der Massenkultur verkörpern. Zu dieser gehört die moderne Geschichte der Kunst schon deshalb, weil das Unverständliche und Destruktive zum – allerdings uneingestandenem und vehement bekämpften – Grundbestand des wirklichen Lebens rechnen: je drastischer, desto ertragreicher. Das Testverhalten verfügt über keine kohärenten Begriffe. Sicher arbeitet es aber nicht mit Versuchen, Echtheit vorzutäuschen, sondern eher mit konstruktiver Mimesis. Typischerweise wird das faszinierende Erleben eher von den technischen Künsten als vom Alltagsleben eingefordert (z. B. Cyberspace). Alltäglichem Handeln sind die Räume abhanden gekommen. Mediales Bewußtsein bewährt sich als Interpretation der Massenkultur. Die apparative Verlängerung des Sinnenbewußtseins im virtualisierten Tatendrang verstellt diese Interpretation durch die Verselbständigung des Spektakulären.

5. Kunst ist nur ein besonders explikatives Beispiel für die Deregulierung geltender Erfahrungen. Akzeptiert man die konstruktive Symbolik des Wirklichkeitsbegriffs, so kann leicht eingesehen werden, daß auch die Strategien des digitalen Scheins, die Technisierung der Wahrnehmung und die Intermediatisierung der poetischen Praxis mit ihren Effekten in der Falllinie einer Anthropologie der Einbildungskraft stehen. Denn jede Einbildung als am Unerkannten sich reibende Imagination eröffnet die Perspektive des Möglichen. Die Begründung des Wirklichkeitsgehaltes des Möglichen ist ohne den Einsatz von Medien und ethischen Bezugsgrößen nicht denkbar (auch wenn nicht an eine bestimmte oder bestimmbare Kontrolle gedacht werden muß).

Die Fähigkeit, Bilder zu evozieren, ist kein Abbildungsvermögen, sondern eines der Distanzierung. In Imagination, aus dieser und durch sie hindurch, entfernen wir uns von einer je gegebenen Situation und ihrem magischen Bann. Das Heraustreten aus den Gegebenheiten einer gegenwärtigen Welt bezeugt nicht Unmittelbarkeit durch Unterschiedslosigkeit zwischen Welt und Weltmodell, sondern die Ausrichtung der Imagination an der bewußten Künstlichkeit der Medien. Imagination ist die insistierende Wahrnehmung des Zwangs zur ungesicherten Antizipation wie zur Konstruktion von Medien, in denen Erfahrungskorrekturen aufbewahrt und mitgeteilt werden können.

6. Überleitung

Deregulierung ist ein allgemeines, auf verschiedenen Ebenen tragfähiges Konzept, das trotz der Unterschiedlichkeit dieser Ebenen durchaus formalisiert werden kann. Es kann bezogen werden auf Institutionen, Werke, Prozesse, aber auch auf ästhetische, operative und poetische Ansprüche, kann also, wechselnd und wandlungsfähig, fluide und stabile Zustände aufweisen. Bildtechnisch erscheint Deregulierung je nach Ausarbeitungsgrad als elementarisierende Zerlegung oder synthetisierende Re-Montage. Re-Montagen folgen aber, wie beispielsweise die situationistische Ästhetik des ‚détournement‘ zeigt, nicht notwendig im Sinne zeitlicher Nachordnung einer vorgängigen dekonstruktiven Praxis, sondern stellen Synthesen dar, in welchen die genealogische Herausarbeitung der Zerlegung überhaupt erst an einem neu gefügten Resultat sichtbar wird. Wie schon im Fazit zum Kapitel ‚Kreativität und Dilettantismus‘ dargelegt, haben künstlerisch auf Werke wie Prozesse, Objekte und Strategien bezogene Formen der Deregulierung immer auch mit De- und Re-Hierarchisierungskonflikten zu tun. Gegenüber dem strukturellen Sachverhalt, daß Visualisierungen Bildformen immer auf einer Meta-Ebene thematisieren, was – mit den Leistungen der bildenden Künste seit dem Manierismus – diese als genuine wie vorrangig befähigte Domänen für veritable Bildrecherchen und historisch-kritische Form-Findungen ausweist, erscheinen die abgeleiteten begrifflichen Unterscheidungen zwischen Destruktion und Dekonstruktion, Umwendung und Recodierung, Umstülpung und ‚détournement‘, Destruierung und Restrukturierung als sekundär. Sie betreffen alle denselben Sachverhalt, daß die Entwicklung von Weltkunst seit der Romantik auf der Erarbeitung eines je individualisierbaren Regelwerks beruht, was die methodologisch äußerst schwierige Frage nach der Übertragbarkeit und Verallgemeinerung nicht nur der Bildformen, sondern auch des Kategoriengerüsts von Interpretationen exemplarischer, ja vielleicht gar singulärer Visualisierungen im Kontext von Kunstwerk-Ansprüchen aufwirft.

In extremis stünde es allerdings schlecht um eine Wissenschaft, die im Ernst behaupten oder fordern müßte, sie habe ihr Beschreibungsvokabular an jedem

einzelnen, verstreuten (dann wohl strikte monadisch gefaßten) Werk induktiv neu zu entwickeln – eine im übrigen fatale Illusion, welche die historisch ohnehin unverfügbaren, verallgemeinerten Vorprägungen des Kategoriengerüsts, die unvermeidlichen sedimentierten Voreinstellungen schlicht unterschlägt, die seit der ‚Erfindung‘ der Historiographie der bildenden ‚freien‘ Künste durch Giorgio Vasari immer auf die Entfaltung eines anspruchsvollen, mehrere Domänen verschaltenden Dispositivs verwiesen blieb, welches Historiographie, Musealisierung und institutionelle Künstlerausbildung als eine konfliktreiche Regulierung ästhetischer Befähigung zur Besetzung machtpolitischer Zentren durch öffentliche Bildwirkungen unauflöslich verbunden, somit Kunst als politische Rhetorik durchgesetzt und in einem eigentlichen Sinne ‚betrieben‘ hat. Außerdem leitete eine solche Auffassung ein mittlerweile gut bekannter erkenntnistheoretischer Fehler, weil in jedem Wissensfeld die konstruierende Semantik der Theoriemodelle niemals einer sensuellen Nachzeichnung von vortheorietischen Objekten oder vom Mythos eines ‚reinen Schauens‘ (‚unschuldiges Auge‘) begrifflich (epistemisch, erkenntnistechisch) unberührter Dinge oder Gegenstandssphären, ja gar -welten, folgen kann, sondern eben in sich selber reflektiert und damit immer auch arbiträr eingesetzt werden muß als ein Fremdes der Empirie, die sich ihr im besten Falle als Resistenz darbietet und erschließt – aber nicht als sie selbst ‚an sich‘.

Vielleicht kann man Recodierung in einem allgemeinen, strukturalistischen Sinne als Klammer derjenigen Vorgehensweisen beanspruchen, in welchen ein Regelwerk nur tradierbar bleibt durch qualitative Veränderungen. Es ist, wie in der neuronalen, konstruktiven Schematisierung von Bildlichkeit, immer die Transformationsleistung, welche ein Etwas als ein konstruktiv modelliert Gegebenes etabliert. Immer schon hat diese Dialektik den schöpferischen Prozeß der Künste begleitet, ja sie macht deren definitiven Kern aus in Hinblick auf die Erwartung eines Neuen, einer zusätzlichen, nicht verfügbaren, alltäglich (noch) nicht instrumentalisierten Erfahrung. Wieweit darin wiederum Regeln der Deregulierung als bestimmend gewertet werden können, ist eine offene Frage, die bekanntlich in diesem Buch, insbesondere im vorangegangenen Kapitel, skeptisch ausgewertet worden ist. Ob auf institutionelle Aspekte, Künstlerrollen, soziale Spielräume, Geltungsansprüche oder auf Werkverfahren/Werkgenese, auf Strategien und Konzepte bezogen: Recodierungen und Re-Montagen bezeichnen den schöpferischen Prozeß als einen niemals abschließbaren, immer wieder neu ansetzenden Durchgang durch die visuellen Archive, Virtualitäten und Potenzen der gesamten Geschichte der Künste. Diese Archive liegen aber nicht einfach vor. Sie sind praktisch modellierbar, aber nicht kohärent indiziert oder gar in Ganzheit rubriziert. Vielmehr entsteht das Archiv immer wieder neu durch aktualisierende, schöpferische Verwendungen von Elementen, die neu in es eingehen durch Gegenwärtigkeit, nicht durch Abrufen eines Vergangenen.

Viele Künstler haben zu verschiedenen Zeiten geglaubt, eine quasi-grammatische Anordnung abzählbarer Elemente als diejenige Syntax der künstlerischen

schen Ausdrucksmöglichkeiten bezeichnen zu können, welche die Performanz der Künste als eine lernbare, frei variierbare und reproduzierbare Permutation festgelegter Tiefenstrukturen im Sinne einer enzyklopädischen Ordnung verfügbar macht. Auch dies ist eine Vision, die im Verlauf der Erörterungen dieses Buches weiterhin skeptisch in Erwägung zu ziehen bleibt. Abzählbare Codes wohldefinierter, miniaturisierter Elemente, also genuine Elementarisierungen, dürften im visuellen Feld allerdings nur um den Preis der Selbsttäuschung weiterhin als Ziel anzugeben sein. Das nächste Kapitel versammelt in dieser Argumentationslinie ‚Überlegungen zu einem visuellen Sampling‘, wobei Sampling einen zugespitzten Sonderfall von Recodierung als strukturelle Remontage darstellt, nicht nur eine Beschreibung suggestiver elementarisierter, quasi-atomarer Ganzheiten. ‚Sampling‘ bezeichnet ein Verfahren, das nicht nur die Ordnung von strukturell verfügbaren, spezifisch codierten Elementen einer abzählbaren Gruppe bezeichnet, also in einer gewissen Vollständigkeit eine gebietspezifische Syntax behauptet, sondern auch die Bildung der Anordnung dieser Elemente selbst. Das nachfolgende Kapitel möchte mindestens eine angemessene Beschreibung wie vorläufige Erklärung derjenigen Bedingungen, Faktoren und auch Schwierigkeiten leisten, die der anhaltend befremdlich wirkenden Tatsache entsprechen, daß das so gut bearbeitete Feld des auditiven Samplings bisher kein Gegenstück im Visuellen gefunden hat.

Überlegungen zu einem visuellen Sampling

1. Einstimmung

Sampling kann auf verschiedene Weise definiert werden. Signale werden identisch repliziert mit dem Ziel einer nachfolgenden Umwandlung und Neugenerierung. Sampling fordert die Kontrolle dieses Umwandlungsprozesses. Technisch ist es im Lichte der aktuellen Erfahrungen zu definieren als Digitalisierung von Signalen, wobei analoge Schwingungen in digitale Daten unter der entscheidenden Hinsicht umgewandelt werden, daß innerhalb der Abtastung von Signalen das abzutastende Signal jederzeit aus den abgespeicherten Daten rekonstruiert werden können muß. Sampling ist weiter eine Auswahl und Re-Kombination bestehender Elemente, egal welcher Herkunft, Form, Beschaffenheit und Konsistenz. Formal ist Sampling im Unterschied zu Variation, Kopie etc. eine technisch vermittelte identische Replikation, die mittels Elementarisierung des Datenmaterials hergestellt wird und, analog zu den linguistischen Grundeinheiten Lexem, Morphem und Phonem, syntagmatische wie paradigmatische Manipulationen ermöglicht.

Insbesondere erlaubt Sampling die Erarbeitung von Strategien, die das bisher bekannte Hacking als Manipulation der visualisierten Programme auf eine subversive und illegitime Umformung nicht-visueller Programmatiken ausdehnt. Eng gefaßt ist Sampling jeweils nicht nur eine Strategie der Appropriation – replizierbaren Materials –, sondern immer auch eine der Erweiterung. Sampling kann demnach nicht nur als eine Technik, sondern auch als ein Kulturmodell verstanden werden, das das Exemplarische der Produktionsformen und des Zeichenmaterials der Künste ebenso verändert, wie es die Rolle der Autorschaft transformiert und einen transdisziplinären Horizont der Symbolproduktion eröffnet. Sampling greift im übrigen weit über den Bereich der Kunst auf andere Bereiche der Produktion von Symbolen aus, beispielsweise auf die Wissenschaften. Sampling könnte also durchaus zu einem Erklärungsmodell (neben anderen) für je aktuelle Zentralisierungstendenzen spezifischer Symbolgewinnungsverfahren werden.

Diese grundlegenden Charakterisierungen erweisen für visuelles Sampling im Unterschied zu und Vergleich mit dem wesentlich bekannteren, technologisch auf digitaler Basis reibungslos funktionierenden, deshalb auch in den letzten Jahrzehnten im Gleichschritt mit der Schaffung exponentiell gesteigerter Produktionsapparaturen stetig avancierten akustischen Sampling einige Eigenheiten auf. Vor allem aber deuten sie auf ein gewichtiges Problem hin. Kann man akustische Signale nämlich elementarisieren, als Frequenzen oder Granulate, so gibt es für Bilder keine derartige Möglichkeit zu einer prototypi-

schen, eine Qualität unverändert erhaltenden Reduktion, welche am Ende des Reduktions-Prozesses die Resultate als Partialitäten oder Exemplifizierungen eines immer noch intakt identifizierbaren Ganzen erscheinen lassen könnte. Denn die Materialien, aus denen ein Bild gefertigt ist, sind immer nur generelle Größen, bestimmte Beschaffenheiten, niemals haben sie eine abgegrenzte Kontur oder eine definitorisch klare Eigengestalt außerhalb ihrer selbst. Es gibt in und an Bildern nichts elementar zu reduzieren oder in Teile aufzutrennen, die außerhalb des Ganzen (eben DIESES Bildes) eine diesem zusprechende, unveränderte Beschaffenheit – zudem im Hinblick auf dasselbe, unverändert angesprochene Ganze – haben könnten. Eine Farbe ist eben kein Ton, auch wenn sie, metaphorisch gesprochen, Klangqualitäten aufweisen oder erzeugen sollte. Visuelle Signale sind, das zeigt jedes Verkehrsschild und jedes Piktogramm, eben keine Elemente von Beschaffenheiten, die ausdehnungsneutral unveränderliche Qualitäten aufweisen, sondern wiederum in sich gefügte Ganzheiten, Sinn-Einheiten oder eben semantische, auf Gestaltprägnanz beruhende, zwingend Gestalteinschränkungen aufweisende Gebilde.

Bilder sind, wieweit auch immer sie ‚elementarisiert‘ oder miniaturisiert werden, unabhängig von ihrer quantitativen Ausgedehtheit immer ganzheitliche Gebilde, synthetische Größen. Damit scheinen sie immer auf sich selber bezogen zu sein. Denn sie sind das, was ihnen Gestaltprägnanz gegeben hat. Als Gestalt repräsentieren sie nicht ein Bild, sondern ALS diese Gestalt SIND sie eben DIESES Bild; es gibt nichts, was eine Relation im Sinne der Unterscheidung ermöglichen würde. Man kann Bilder – visuelle Entitäten, bei denen ein Partikel immer ein gegliedertes, in sich geschaffenes und bedeutsam gefügtes Ganzes ist – deshalb, zumindest vordergründig oder gar umstandslos, nicht nach dem Modell des Sampling verstehen, sondern, wie in der Tradition mit guten Gründen ausgearbeitet, erprobt und bewährt, nach dem Modell der Montage von als Partialganzheiten funktionierenden, abgegrenzten Sinneinheiten.

Zwischenbemerkung, methodisch

Diese Betrachtungen und Bestimmungsvorschläge ergeben erst im Verbund mit weiteren Aspekten eine umfassende Einsicht in die Bedeutung von Sampling, das im folgenden weit gefaßt verstanden wird, über das Visuelle, auch über das Akustische hinaus als Verfahren einer technischen Replikation auf der Schwelle zwischen Mimesis, Reproduktion und Transformation. Ich beschränke mich im nachfolgenden auf eine konturierte Entfaltung dieses Verbundes, wobei ich aus Gründen aktueller Ressourcenknappheit selektiv verfare und meine Erörterungen nicht nur nach den Definitionsebenen des Sampling anordne, sondern auch Relationen zu diversen Kulturmodellen in Betracht ziehe.

Hypothese, Regulativ

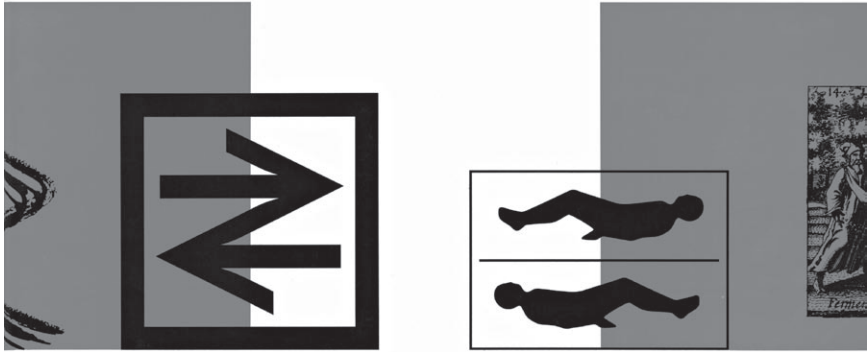
Es läßt sich nicht alles sampeln. Sampling als künstlerisch interessante Strategie gibt es nur als Ermöglichung des Zufälligen. Appropriation erfolgt nur durch Erweiterung des gesampelten Materials. Im Ausblick am Schluß dieses Kapi-

tels wird, normativ eine kritische Funktion und Aufgabe von Kunst beanspruchend, dargelegt werden, daß visuelles Sampling – verstanden als Hypothese, heuristisches Prinzip, Organon, Projekt – eine interessante Strategie gerade nicht im Hinblick auf das sei, was es technisch zu leisten vermöge, sondern vorrangig in Hinblick auf das, was es nicht könne. Visuelles Sampling bewältige zwar die gegebene Ordnung der Enzyklopädien, nicht aber die Ambivalenz des Hieroglyphischen. Solange Sampling ein Interesse an der Generierung von etwas Neuem hat, muß es unvermeidlicherweise Zufälle ermöglichen. Diese verweisen auf die Sphäre des Hieroglyphischen, obwohl Sampling grundsätzlich und in seiner Bindung an digitale (also diskret, sukzessiv, kontinuierlich wirkende) technische Voraussetzungen doch eindeutig zur strategischen und methodologischen Welt der Enzyklopädie gehört. Sampling kann sich prinzipiell auf alle Möglichkeiten technischer Fixierung, Archivierung und Reproduktion beziehen; faktisch, im Kern und paradigmatisch betrachtet, bezieht es sich aber wohl primär auf die digital ermöglichten Formen der Speicherung und Reproduktion. Denkbar sind in naher Zukunft digitale Varianten aller je registrierten Bilder und Töne. Aber meint dies dasselbe, läuft es auf dasselbe hinaus? Bezüglich der Elementarisierung offenkundig nicht. Elementarisierbare Ton-Partikel haben, wie dargelegt, eben kein Äquivalenz im visuellen Bereich.

Es ergibt sich daraus automatisch die Frage nach der Trennschärfe des Begriffs und der Abgrenzung der Felder, der Verschiedenartigkeit der Fälle. Dazu merke ich regulativ an: Für die Unterscheidungen zwischen Kopie, Variation, Imitation, Mimesis, Sampling verzichte ich auf eine alle Aspekte berücksichtigende Definierung und stelle bloß fest, daß einzig beim Sampling die Tatsache einer technisch vermittelten identischen Replikation gegeben ist. Für alle anderen Verfahren (wobei wiederum nur für die Kopie die Anstrengung identischer Replikation gilt) ist die technische Vermittlung keine Bedingung. Sampling setzt auf jeden Fall eine entwickelte technische Maschinerie voraus; außerdem muß diese für technische Befehlssprachen und lexikalische Verzweigungen empfänglich sein. Sampling ist gekennzeichnet als Produktion und Anordnung kleinster Einheiten, die diskret, also vom Kontext isolierbar und eindeutig identifizierbar sind. Als technische Apparatur läßt sich gewiß zu Recht auch schon die Bibliothek sowie, den Einschnitt der Gutenberg-Galaxis markierend, die Einführung des Begriffsregisters in Büchern verstehen.

2. Recodierte Bildarchive, strategische und poetische Transformationen – diverse Beispiele

Verschiedene, verschieden gelagerte Beispiele werden mit Blick auf einen recodierenden Umgang mit Archiven, Zeichenbeständen, Modellen und Materialien nun zu erörtern sein. Sie alle haben unterschiedlichen Aufschlußwert für die hier versammelten, testenden Überlegungen zu einem visuellen Sampling.



Jürg Huber, Ewige Gegenwart, aus: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Zürich 1992, Museum für Gestaltung (hg. v. André Vladimir Heiz/ Martin Heller/ Jörg Huber/ Hans Ulrich Reck/ Aldo Walker), S. 62-69 (in Auszügen/ Anschnitten).

Dieser Wert erschließt sich der Schilderung der Modelle, der Prägnanz des Visuellen, der Kraft des bildlich-bildnerischen Arrangements, den Konzepten der Bildlichkeit. Es bedarf hierfür keiner Metatheorie, die ja, wegen der nicht-reduktiv elementarisierbaren Qualitäten von Bildganzheiten, auch gar nicht entwickelt werden kann. Was die Beispiele an Aspekten für die Frage aufweisen, ist den ausdrücklichen, aber knapp gehaltenen Pointierungen zu entnehmen. Reflexionen zu kulturtheoretischen Aspekten fügen sich dem im weiteren ein, die auf eine prototypische Dualität diskursiver versus ikonischer Modelle verweisen.

Beispiel 1: Semiotische Recodierung visueller Archive

Als erstes Beispiel beziehe ich mich auf die im Rahmen einer Ausstellung und eines Katalogs zum Thema ‚Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung‘ publizierte Zürcher Abschlußarbeit in Visueller Kommunikation von Jürg Huber mit dem Titel ‚Ewige Gegenwart‘ (Huber 1992). Zu gestalten waren durch die Abschließenden neben anderem jeweils acht Seiten des Kataloges auf der Basis ausgreifender und ausführlich mentorierter Recherchen, die, wie das gesamte Projekt, zum Ziel hatten eine kommunikative Neu-Bewertung des Berufsfeldes Visuelle Kommunikation nach dem Abschied von monokulturellen Werte-Leitbildern und von der damit verbundenen modernitätstypischen Moralisierung des Ästhetischen. ‚Ewige Gegenwart‘ markiert eine entschiedene Distanz zum Konzept der Avantgarden, zu einer Ontologie des Fortschritts und zu einer eindeutigen Klassifikation vermeintlich feststehender Bildbedeutungen zugunsten eines Spiels mit Codes und Zeichen.

Die Arbeit baut in einer Art von filmischem Rhythmus einen Strip von Piktogrammen und Symbolen auf, die eine große Form-Plausibilität und hohen Wiedererkennungswert haben. Verschiedenste Register sind sofort einzuordnen: Konstruktionszeichnungen in der Manier von Leonardo da Vinci,



Verpackungs-Signetten, alchemistische Formeln, biologische Diagramme, visuelle Informationen als indexikalische Zeichen etc. Die Korrespondenz der Zeichen wird über Form-Analogien erzwungen. Der ganze, horizontal gefügte, nicht nur von links nach rechts lesbare Bildstreifen kann in seinen (Seiten-)Umbrüchen sowie im Eingangs- und Schluß-Zeichen ikonologisch und narrativ-gegenstandsreferentiell gelesen werden, wenn sich auch aus der komplexen Reflexion der Zeichen nur eine symbolische, keine ikonische Lektüre eröffnet. Nachweislich sind jedoch, gegen Augenschein und automatisierter Glaubwürdigkeit, die meisten der von Jürg Huber verwendeten Zeichen gefälscht, d. h. vom Autor als im Medium der Fälschung auftretende Originale konzipiert. An diesem Beispiel wird plausibel, daß die ‚meta-stufige‘ Verwendung und Darstellung von komplexen Zeichenstrategien das Ende der Avantgarde durch Realisierung ihrer Prinzipien – wie Hermetik, Irritation, Provokation, De- und Re-Kontextualisierung – ist.

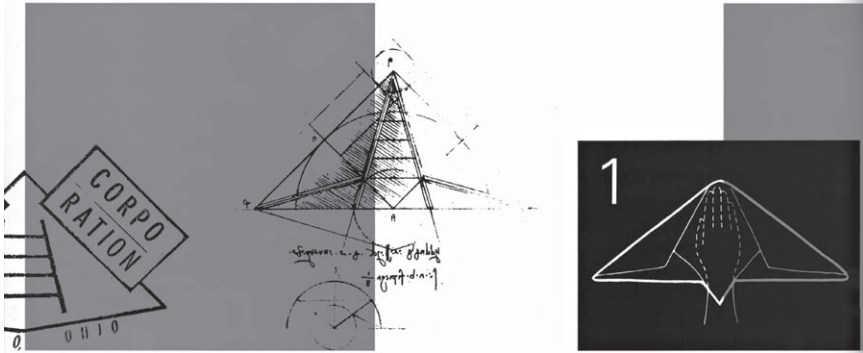
Die Arbeit besteht also in der Herstellung all dessen, was sie aktuell ‚evident‘ zeigt. Sie erscheint als konstruierendes Sampling im Sinne mimetischer Vorahmung oder Vortäuschung, beruhend auf einer Untersuchung visueller Embleme, Logos und Prägungsformen der Bild-Archive Europas seit dem späten Mittelalter (Arsenal bildgebender, bilderzeugender Verfahren) – volksmythologische Topoi mit religiösen Allegorien mischend, wissenschaftliche Skizzen mit logotechnischen Entwürfen, bildrhetorische Publizistik mit Versatz- und Fundstücken, Anspielungen – in überwiegender Mehrheit also transformiert und komponiert, nicht abgebildet. Es ergibt sich eine Mischung von zunächst vertraut Wirkendem, vermeintlich Gutbekanntem mit Fremdem, wobei sich das vermeintlich Gutbekannte bei genauerem Hinsehen in ein Rätselhaftes, Unbekanntes verwandelt. Solche Insistenz auf einen zweiten Blick belegt – worum es hier exemplarisch und generell geht – aber auch, daß im visuellen Feld Sampling-Techniken immer gegen bewußt montierende Recodierungen



zurückzustehen haben, weil visuelle Elemente immer ‚Sinnfiguren‘, also jeweilige Ganzheiten sind und eine Elementarisierung in Bildpartikel unterhalb von gestaltprägend wirksamen, also auch gestalttheoretisch begründeten, aussagekräftigen (prägnanten) Einheiten weder sinnvoll noch möglich ist.

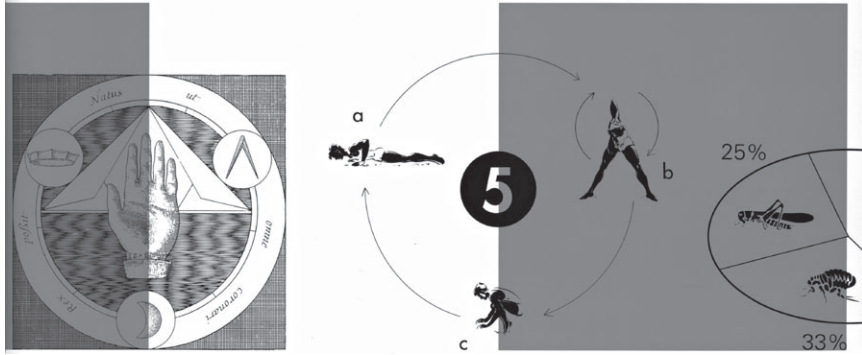
Bildpublizistische Re-Lektüren, semiostrategische Recodierungen – mit solchen Akzentuierungen kann das Unternehmen charakterisiert werden. Entscheidend ist, daß solche Relektüren, die auf anspruchsvollen und ausdauernden Recherchen beruhen, eine Anschaulichkeitsplausibilität erst finden, wenn das konstruktive Unternehmen durchgeführt und auch tatsächlich gelungen ist. Erst in Betrachtung des gelungenen Resultates scheint fiktiv evident, daß es sich um einprägsame Bildformeln handelt. Dann sieht es auch so aus, als ob dieses durch den Prozeß des Sampelns entstanden sei. Aber eben das ist nur der vordergründige Schein, denn in Tat und Wahrheit können die Elemente (Pseudo- oder Quasi-Samples) erst montiert und angeordnet werden zu und in einem Ganzen, wenn ihre Aussagedichte das wiedergibt, was sie zu leisten haben. Eben dies aber ist Resultante ‚normaler Komposition‘ und gerade nicht, was das Verfahren des Samplings analytisch auszeichnet. Es scheint also auch hier so, als ob es nicht gelingen kann, Bilder in Partikel oder Elemente aufzuspalten, um kleinste Einheiten zu bekommen, mit denen sich dann in einem Prozeß der Synthetisierung erst nachträglich oder in einem zweiten Schritt wieder etwas zusammensetzen läßt.

Die kleinstmögliche Einheit ist nämlich immer bestimmt durch ein gegliedertes Teilganzes. Unterhalb dieser Größe gibt es keine Signifikanz, es gibt schlicht kein visuelles Zeichen mehr, nur Farbe, Graphit oder etwas anderes, das als Gestaltungsmaterial im Zustand vorläufiger Virtualität verbleibt. Es ist im künstlerischen Prozeß aber nicht das Potentielle Bedingung des Realisierbaren, sondern es ist der Prozeß der faktischen Realisierung, welcher erst erweist, was und wie die Möglichkeiten sind, auf die man sich bezieht (eben Modellie-



rung nach einem selber unbewußt bleibenden oder einem nicht instrumentell zugänglichen inneren Modell, das dem Künstler erst durchsichtig erscheint im Vollzug und Akt der Realisierung). Diese stehen also entgegen der üblichen Zeit- und Begründungsachse zwischen einem vorlaufenden Potentiellen und einer nachfolgenden Verwirklichung am Schluß der eine Evidenz liefernden Kette. Sie stellen keine vorausliegende Bedingung von Möglichkeit als solcher dar. Im visuellen Sampling ist der Fundierungs- und Begründungszusammenhang zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen demnach umgekehrt: Nicht das Reich des Möglichen ist das größere gegenüber dem Wirklich gewordenen, sondern das Realisierte ist das Reich, aus dem das Mögliche seinen Status als Möglichkeit überhaupt erst bezieht – dieses Argument, es ist deutlich herauszustreichen, ist geltungstheoretisch beschaffen, nicht genealogisch motiviert. Die vom Autor Jürg Huber selber gefundene Titelgebung ‚Ewige Gegenwart‘ markiert diesen Aspekt präzise.

Gestalterische Reflexion – dies stellt eine der prinzipiellen wie konzeptuellen Lehren aus der Arbeit Hubers dar – bedarf des punktuellen und gleichwohl radikalen Bruchs mit dem Etablierten. Jede Erfahrung von Kontinuität muß der Geschichte erst abgetrotzt werden. Insofern hat gestalterische Reflexion aus je anderer Zeitgenossenschaft heraus immer umwälzend zu sein, auch wenn es sich dabei um eine Revolution ohne Emphase handeln dürfte. Notwendig zersetzend, verformend, also notwendigerweise schöpferisch-destruktiv müssen solche Eingriffe sein. Psychologisch gesprochen: Gestalterische Entwürfe bedürfen einer strikten Abgrenzung gegen das autoritativ Gegebene, gegen ein bloß adaptiv zu Übernehmendes. Andernfalls führt der Verzicht auf Innovation unweigerlich zur mentalen Blockade. Um gestalterisch tätig zu sein, muß jedes Regelsystem irgendwann wieder dereguliert, müssen Automatismen negiert, durchbrochen, außer Kraft gesetzt werden können. Erst durch ihre Demontage läßt sich die Funktionsweise einer Maschine überhaupt



wahrnehmen. Visuelles Design kann demnach, emphatisch verstanden, nicht Illustration einer vor-fabrizierten Idee sein. Dennoch erweist sie sich mittlerweile zu weiten Teilen als ein Mechanismus eben solcher Wiederholung. Der gestalterische Begründungsanspruch wird immer reflexiver. Der Sehnsucht nach Innovation ist jede Unschuld längst genommen.

Jürg Hubers Untersuchung zeigt, wie stark syntaktische Ordnungen, die bildpublizistisch von der Form des Emblems herrühren, ritualisiert und in ihrer Rolle berechenbar geworden sind. Das bedeutet, daß an die Stelle des Entwerfens die wiederholende Vergewisserung tritt. In der aufzählenden Lektüre der Tricks und Ticks, die Hubers Recherche über wesentliche visuelle Techniken zu Tage gefördert hat, erscheint die gestalterische Bildwelt weniger als Propädeutik der Menschenbildung denn als ein Arsenal von Fertigkeiten. Innovation hat sich längst als Verschleiß entpuppt, in eine bloße, haltlose Behauptung verwandelt.

Wechselverhältnisse und Pendelbewegungen zwischen Elite- und Massenkultur lösen ihren einstigen Dualismus immer stärker, immer erfolgreicher auf. Was eine neue Wirklichkeit, ein nicht-figurativer Realismus, eine Herausarbeitung des Geistigen hätte werden sollen, ist mittlerweile banale Erneuerung der Waren-Ästhetik. Die verschönerte Welt bleibt unverändert die dem Verdacht der Lüge ausgesetzte Welt. Der schöne Schein hat sich als permanenter Schein des Falschen und damit im Maße des Scheinhaften als ein letztes Echtes herausgestellt, ohne daß ein weiteres ‚Wahres‘ daran ausgemacht werden könnte.

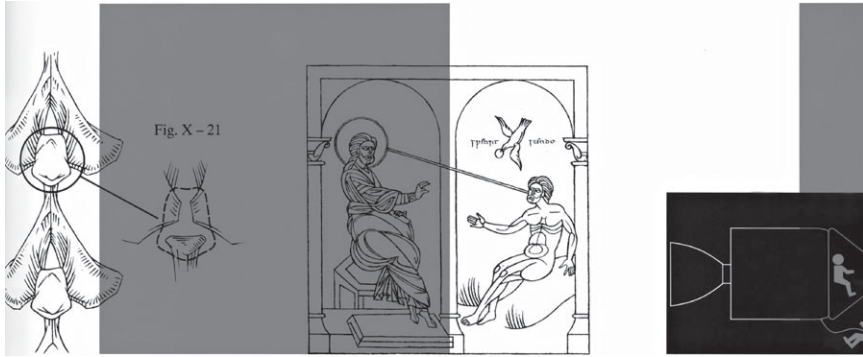
Visuelle Rhetorik gehört heute wesentlich zur Massenkultur. Damit ist der Konflikt zwischen Authentizität und Reproduktion, zwischen dem Gestalter-Künstler und dem Medienstrategen nur mehr Reflex auf ein überholtes gestalterisches Selbstverständnis. In die publizistischen Archive, seien sie enzyklopädisch, fragmentarisch, heterogen oder rhizomatisch angelegt, gehen vir-



tuell sämtliche verfügbaren Zeichen und Zeichenmodelle ein: unbesehen von kultureller Herkunft und normativer Wirkkraft, unabhängig von epochaler Fixierung und ästhetischer Beschaffenheit. Diese Archive werden – wie auch die logistischen/algorithmischen Zugriffe auf ihre Speicher und Gedächtnisse – in Codes rubriziert und technisch reproduzierbar. In der Möglichkeit der Recodierung nun überwindet die aktuelle visuelle Kultur den Ordnungsdruck der enzyklopädischen Vision, wobei sie deren Leitfigur, die universale Bibliothek, durch einen stetigen Tauschhandel mit visuellen, graphischen und typographischen Bezeichnungselementen ersetzt.

Bildpublizistik meint dabei nicht nur die tatsächlichen Erzeugnisse und Zirkulationsformen, sondern auch deren Dynamik. Entgegen ihrer eigenen Ideologie nämlich hat die Verwertung der modernistischen Inventionen im Rahmen einer rigiden Warenästhetik und Bildkultur die Entfaltung massenkultureller Bildlust entschieden befördert. Bildpublizistik ist heute kein paradigmatisches Studienfeld mehr für orbital ausgreifende Selbsterlösungsversuche einer neu dimensionierten Menschheit, wie noch etwa bei Malewitsch oder Lissitzky. Vielmehr versammelt sie die wesentlichen Symbolisierungen alltäglichen Handelns in einer technischen Medienwelt, in deren Ikonographie über Motive und Zeichen, Stile und Syntax hinaus auch zahlreiche komplexere Attitüden oder meta-grammatisches Material (Meinungen und Erkenntnisansprüche beispielsweise) eingegangen sind.

Erst diese Transformation des singulären und arbiträren Programms der Gestalter-Moderne in den dissensuellen Kontext der Massenkultur eröffnet den brisanten Unterschied zwischen ästhetischer Formbestimmung und Kommunikation. Modernistische Syntax wollte ja allen Ernstes das Funktionieren der Imagination positivistisch durch Gliederung der elementaren Bildgrammatik sicherstellen – letztlich: durch eine Ontologie geordneter Komposition von vorfabrizierten, in Arsenalen und Archiven gesammelten und abrufbar



Jürg Huber, Ewige Gegenwart, aus: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Zürich 1992, Museum für Gestaltung (hg. v. André Vladimir Heiz/ Martin Heller/ Jörg Huber/ Hans Ulrich Reck/ Aldo Walker), S. 62-69 (in Auszügen/ Anschnitten).

gegliederten Farben, Formen, Spannungen, Klängen. Und entsprechend zielte die Praxis auf eine Eliminierung der ohnehin diffusen Kontexte (und Sub-Texte) durch die vom ‚uranfänglich Unteilbaren‘ ausgehende Ordnung der bildkonstituierenden Elemente, die nicht als rhetorische, sondern als syntaktische Größen verstanden wurden.

Diese überkommene Position ist eine bewußte Huldigung eines hierarchischen Kulturbegriffs. Faktisch wird sie bestimmt durch die Profanierung der auf übergreifende Bedeutung bezogenen Zeichen. Daß die Formen der Darstellung, nicht die Inhalte des Dargestellten erfahrbar werden sollen, markiert den Unterschied zu älteren Bild-Traditionen. Da somit aber die Semantik vom exemplarischen Status des neuen Lebensgefühls abhängt, wird den neuen Formen ein Kontext alter Allegorien zugeordnet. Gerade die ungegenständlichen Zeichen sind weit davon entfernt, in sich abgeschlossene kommunikative Erfahrungsgrößen zu liefern. Sie realisieren ihre ästhetische Bestimmtheit erst auf der Ebene ihrer sprachlichen Verdeutlichung. Das Bild wird also für einen anderen Kontext instrumentalisiert. Instrumentalisiert bleibt es gleichwohl. Verwiesen an externe Moralisierung, exemplifiziert es eine ganz bestimmte Allegorie: Die ‚Existenz des modernen Menschen‘. Homolog sind die entsprechenden Theorien aufgebaut. Das Anspruchsniveau dieser Theorien in einem vorgängig von jedem historischen Bann befreiten Feld garantiert, daß die neu eingeführten Formen auch wirklich stehen, wofür sie vorgesehen sind. Modernistische Gestaltungskonzeption kennt deshalb nur eine instrumentell verbindliche Vernunft und keinen Prozeß lebendigen Widerstreitens. Die universalsprachliche, elementar-analytische Strukturierung des Visuellen soll als treibendes Ferment jene Höherentwicklung zum Geistigen sichern, welche die Verbildlichung magischer Undurchsichtigkeit gänzlich hinter sich läßt und den Fortschritt des Zivilisationsprozesses durch die Erfahrung der Selbstreflexivität reiner Formen sicherstellt.

Mit dieser kommunikationstheoretisch ungenügenden, ihre Schwächen durch die enigmatische Leerformel einer ‚Sprache der Formen‘ verdeckenden Konstruktion ist der Weg frei für eine Recodierung der an Massenkultur interessierten Zeichenstrategien auf digital und apparativ (samplingtechnisch) erweiterter Basis. Allerdings nur, wenn auf die Weihen ‚hoher Kunst‘ verzichtet wird. Diesen Verzicht kann jedoch leicht ertragen, wer am Eigensinn der Bilder stärker als an den sektiererischen Ritualen der Kunstpflege unter Führung eines reinen Ideals interessiert ist. Entsprechend polemisch allerdings wird der daraus resultierende Kulturbegriff von beiden Seiten verwendet. Er wertet im Gegenzug einer anhaltenden Kunstbehauptung die massenkulturellen Ausdrucksformen zu ‚vorkünstlerischen‘ ab. Im Ästhetikmodell der geometrischen Reduktion als Selbstdarstellung von Rationalität ist jedem Zeichen der Anspruch auf Homogenität eingebaut. Angestrebt wird eine Ordnung der gebändigten, aller Leerstellen entzogenen und vollkommen kontrollierten Natur. Der Bildzauber verkommt zum linearen Text. Die Rede von der ästhetischen Eigengesetzlichkeit des Bildes betreibt eine Funktionalisierung. Das Bild verwandelt sich in Sprache, wobei die utopische Regulierung der sozialen Kommunikationsformen die Verständlichkeit des Gestaltungsanspruchs sichert. Allerdings kommuniziert nicht die gestalterische Innovation als solche, sondern es wirkt sich für ein intuitives ‚Verstehen‘ vorrangig eine funktionierende Reduktionsregel für vereinfachte Kommunikation aus.

Zugleich steht die konstruktiv-klassische Moderne auch für eine Zurücknahme der atemberaubenden futuristischen Provokationen. Deren Form-Innovation war unter anderem deshalb radikal, weil – wie neben vielem anderen die Entwürfe von Antonio Sant’Elia hinreichend zeigen – Menschen im Selbstlauf einer Techno-Maschine gar nichts wesentliches mehr zur Ästhetik beitragen können. Gerade die Funktionalisierung eines ‚menschlich Wesentlichen‘ zeichnet jedoch spätere Versuche einer Ordnungsfindung aus, die der formalen Ambivalenz die Eindeutigkeit der menschlichen Moral und Fortschrittlichkeit entgegenstellen möchten. Deshalb sind die Bildwelten dieser Entwürfe immer Ausdrucksformen der Moralisierung einer geistigen Subversion des Bestehenden. ‚Autonomie‘ erweist sich als Instrument der ästhetisch-moralischen Erziehung und damit als völlig anderes denn das, was ihr Begriff bedeutet. Wie immer ihre Vernunft handlungsleitend bestimmt werden will: Ihr eigentlicher Antrieb ist der Kampf gegen die aus der Sprachlosigkeit einer chaotischen und ungebändigten Natur erfolgende Irritation, daß menschlicher Bedeutungsbedarf kein real-objektives Gegenstück in der Welt hat. Der Anti-Realismus des Wirklichen soll mit den Beschwörungen des ästhetisch Wahren gegen den verführenden Schein des kulturell Unwerten gebündigt werden. Der zum Kommunikationstechniker gewordene Gestalter-Künstler des 19. Jahrhunderts benennt somit die Moderne positivistisch durch die Ästhetisierung der Technikrevolutionen. Innovation resultiert nicht mehr aus der Kommunikation, sondern aus den jeweiligen Zwängen der Technik-Entwicklung.

Was für Erkenntnisse folgen aus solch modernistischer Selbstwidersprüchlichkeit? Zunächst wohl folgende: Der Durchgang durch die Archive wird zur Lähmung, wenn der formalistische Innovationsdruck der Moderne unreflektiert übernommen wird. Insofern ist der lockere und fröhliche Abschied von der formalen Authentizität die Voraussetzung dafür, sich Geschichte überhaupt aneignen zu können. Diese Aneignung ist immer eine Konstruktion. Es sind die Archive, die dem Eigenen Material und Stoffdichte liefern. Visuelles Design bezieht sich demnach auf bereits Gestaltung gewordene Vorschläge (Remontage, ob als Sampling oder als neues Arrangement; anders gesagt: ästhetisches Sampling, das nicht in seiner technischen Definiertheit aufgehen muß). Die medial geprägte Alltagswelt besteht aus dem, was sich der Moral-Metaphysik entzieht. Re-Mythologisierungen sind an diesem Bruch zuallererst meßbar. Aus dieser Sicht kann der Selbstwiderspruch der Moderne, daß sie ‚vergleichsgültigt‘, was sie möglich macht und was in der Zertrümmerung der Semantik des Bisherigen einen Kernpunkt hat, produktiv weiterbewegt werden.

Die modernistische Position lebt subkutan und verborgen von der Trauer um den nie mehr reparablen Bruch mit den religiösen Systemen, die immerhin dem drohenden Schrecken totaler Kontingenz seinen Stachel zu nehmen vermochten. Sie interpretiert nicht länger ein Jetzt-Zeit-Gefühl, sondern Selektionskriterien für die Ordnungsfähigkeit dieses Gefühls. Die Moderne steht stärker innerhalb eines Kontinuitätsdruckes der Bildform, als dies die Bezugsgrößen (Innovation, Avantgarde, Schock, Erwartungsverletzung; vgl. das Kapitel ‚Zerfall des Kunstbegriffs. Betrachtungen zu einer Dialektik der Provokation und zur Antiquiertheit künstlerischer Revolten‘) ihrer Selbsteinschätzung zugestehen möchten. Ihre Bilder setzen eine rhetorisch geübte Entzifferungskraft voraus, die wie vordem die Zuschreibung der Bedeutungen zu den Formen konventionell regelt. Die Meinung, der ästhetischen Ordnung der Syntax als Zeichenmaterial entspringe eine ästhetische Erfahrung oder ein evidenter Sinnbezug, hat sich als Irrtum erwiesen.

Modernität erscheint in dieser Sicht als Form der Vereinheitlichung kultureller Aufbrüche und damit als vorgreifend ordnende Vergegenwärtigung dessen, was allein zukünftig entschieden werden kann. Sie verwandelt sich in einen ‚reaktionären Fortschritt‘, in Form ohne Gehalt. Insofern sind die nichtfigurativen Bildordnungen ausgezeichnete Mythologien der Techno-Ästhetik und ebenso allegorisch wie der alte Akademismus. Aus heutiger Sicht erscheint der Modernismus eher als eine Gefühlstechnik denn als ein analytischer Prozeß. Das kann man weiter verdeutlichen an den wesentlichen Elementen einer modern erzwungenen Stärkung kritischer Postmodernität im Licht der 1980er Jahre. In einer schlagwortartigen Kennzeichnung, ausgehend von der mythopoetischen postmodernen Malerei (Komar und Melamid, Mimmo Paladino, Eric Fischl, Peter Blake, Rob Scholte, Jeff Koons) lauten die wesentlichen Punkte wie folgt:

- Das Unbehagen in der Kultur wird kompensiert durch geistig-seelische Innenräume; dagegen steht die entwickelte
- Weltsynchronengesellschaft, in welcher die Telekommunikation die bisherigen chrono-logisch geordneten Vorstellung von Abfolgen und Entwicklungen verdrängt; tendenziell alles ist zeitgleich, gleichzeitig, synchronisiert; parallel dazu entwickelt sich
- Kunst als entleerte Signifikation; sie ist durch permanente Entgrenzung leer, bedeutungslos geworden; an die Stelle des verlorenen Originären und Authentischen tritt ein
- Pluralismus als ästhetische Suggestion; er erzwingt Historizität des Zitierens und Anspielens anstelle der erzählten Geschichte der Dokumente und Monumente auf einer ersten Ebene; einer zweiten Stufe als Codierungskriterium entkoppelter Zeichen, deren Modelle an die Stelle der primären Bedeutungsreferenz getreten sind, entspricht malerisch nun neu die Lust am vorgespiegelten Erzählen und die
- Suggestion des Neo-Figurativen als Rückbindung der Bilder an Ikonizität; indem das Ikonische durch subjektive Willkür besetzt wird, gerinnt auch die
- individuell gefilterte Mythologie zu einer subjektivierenden Geste, deren Ausgleich zum verlorenen Referenten in der ästhetischen Inszenierung zu sehen ist, indem die
- Abkoppelung der Bedeutungen vom subjektivierten Zeichenmaterial nicht mehr konzeptuell-programmatisch geschieht, sondern als Bildwitz, innerhalb eines pseudo-figurativen Registers.

Ein solches typisch ‚postmodernes‘ Denken ist ein Denken in hieroglyphischen Zeichen, in Symbolen also, die stetig zwischen Bild und Begriff oszillieren. Es greift allseitig aus, assoziiert und verbindet Mögliches wie Unmögliches, Passendes wie Unpassendes, ist also ein eigentliches polymorphes Skandalon und gegen den Vorwurf des kontaminierenden Synkretismus gewiß nicht gefeit. Mit dem Synkretismus, der Revokation der Magie, einem umfassenden Animismus und dem Glauben an ein Geheimalphabet, das für die Dinge selber steht, ja das die Dinge selber ‚ist‘, belebt es eine ausgezeichnete, ethnologisch zu analysierende Struktur der postmodernen Massenkommunikation, die notwendigerweise nicht nur auf moderne Technologie setzt, sondern deren Benutzung für eine radikale Wiederverzauberung der Welt fordert und betreibt.

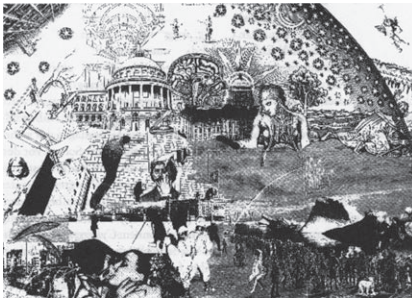
Deshalb – um Analogien durch Übertragung herzustellen – vermögen auch in der technischen Medienkultur die einst werthierarchisch getrennten Sphären einer hochkulturellen Moderne und eines bildrhetorisch manipulierten, industrialisierten Alltags problemlos zu koexistieren. Entsprechend scheint einer jungen Gestaltergeneration die letztgültige Pointe der entwickelten Moderne woanders zu liegen. In der ethnologisch interpretierbaren Vielfalt der visuellen Alltagskultur und der technischen Mediengesellschaft kommt die Moderne zu ihrem erfolgreichen, wenn auch ‚gegenmoralischen‘ Abschluß.

Denn die kulturgeschichtliche Chance der durch sie eröffneten Lektüre von Bildmodellen bewirkt unweigerlich deren Banalisierung. Die Entwicklung visueller Gestaltung setzt deshalb bei den Rhetoriken an, die als Kontext erst die Bedeutung der Syntax und des poetischen Materials kommunizierbar machen.

Unbesehen aller Brüche zwischen einer beschleunigten Initiierung der Erwachsenenwelt in der Jugend und einem noch immer auf das 19. Jahrhundert ausgerichteten Schulsystem bildete der Diskurs der Moderne bisher den ‚main-stream‘ aller theoretischen und praktischen Erörterungen sowohl des Produkt-Designs wie der visuellen Gestaltung. Diese Wirksamkeit der Moderne muß im Sinne einer Kontrast-Semantik als Selbstwiderspruch auf Dauer gestellt und von ihrem Anspruch auf prinzipielle Regelung aller Innovation getrennt werden. Damit erst eröffnet sich die Möglichkeit einer neuen, unverkrampften Behauptung des Eigenen. Ein heiterer Abschied vom Fundamentalismus ästhetischer, tatsächlich auch eschatologischer Kulturerwartung rückt den Mehrwert zwischen Ideologiekritik und den zynischen Provokationen des Alltagsbewußtseins wieder in eine gestalterische Perspektive. Allein das Nicht-Delegierbare, Eigene einer anderen Zeit-Sicht auf die Kultur kann beanspruchen, solchen Abschied aktiv zu Ende zu bringen.

Beispiel 2: Politisch-strategische Verrückung visueller Archive

Die politisch-polemische, vorrangig mit Remontagen von Slogans, noch mehr aber mit Recodierungen von Bildern, Bildzusammenhängen und -positionen verfahrenende Zürcher Jugendbewegung von 1980/81 zeichnete sich durch ein präzises Bewußtsein von ästhetisch gefestigten, publizistisch-ritualisierten Machtverhältnissen und semio-strategischen Zeichenoperationen, -konflikten und -kämpfen aus. Im Unterschied zu den Kontestationen Ende der 1960er Jahre, deren gehemmte und auf diskursive Kontrolle vom Typus bildungsbürgerlicher Ästhetik (in deren Grenzgestalt vehementer Kunstfeindlichkeit) fixierte Phantasie sich im Zweifelsfall immer textlich-diskursiver, analytischer Vermittlung unterwarf, weshalb die 1968er Flugblatt-Publizistik ästhetisch wie typologisch auf archaische Geräte, Verfahrensweisen und Maschinen (Schere, Leim, Papier, Kleben, Offsetdruck) ausgerichtet war, operierte die spätere, in vielen Bereichen viel radikalere Jugendbewegung wie selbstverständlich inmitten ihrer mediatisierten lebensweltlichen Erfahrungen. Xeroxieren, technischer Durchlauf von Reproduktionen, Recodierungs-Remontagen waren für sie prägend, nicht Schere, Papier und Leim (vgl. im weiteren Reck 1988). Entsprechend groß war die Differenz mit Blick auf den Status des Visuellen und der visuellen Archive. Zwar war Musik wichtiger, zumindest tiefer wirkend und eingreifend; aber auch das visuelle Register zeigt, wie bereitwillig man die Tatsache der Samples als medial bereits zirkulierende Vorprägung akzeptierte. In Tat und Wahrheit operierte die Bewegung hier affirmativ und verwandelte die bestehenden Dramaturgien mittels deren Überhöhung in Impllosionen ihrer selbst. Kritik realisierte sich in einer überscharfen, die jeweiligen subtextuellen



Flugblatt, Zürich 1980, Format A2,
Plakatsammlung Museum für Gestaltung
Zürich.



Flugblatt, Zürich 1980, Format A4,
Plakatsammlung Museum für Gestaltung
Zürich.

Fluchtlinien offenlegenden, alle Momente übertreibenden Kennzeichnung der feindlichen Position, nicht in Anklage oder gar Einklagen von Differenz. Das Differenzlose sollte aus sich selbst heraus als sich willkürlich setzende Macht gekennzeichnet werden. Natürlich wartet die bildpublizistische Recodierungs-Semiotik dieser Jugendbewegung noch auf eine breite mediengeschichtliche Aufarbeitung. Aber vielleicht läßt sich in knapper Anführung von drei Beispielen – Flugblätter und eine Affiche in verschiedenen Größen zwischen A4 und A2 – skizzieren, was die Substanz einer solchen Darstellung ausmachen könnte.

Das erste Beispiel, betrachtet im Lichte des Wirkenlassens einer entsprechenden ‚Anmutung‘, zeigt einen veritablen Kultur-Mix. Die Bedeutungen und einzelnen Referenzen werden von ihrem historischen Kontext abgelöst. Die Technik der Montage von Reproduktionsmaterial bringt die sich stetig erneuernde Geste der Indifferenz hervor. Das ästhetische Moment folgt der Bewegung des Montierens. Die technische Faktur entäußert das Moment des Subjektiven. Zugleich ergibt sich absichtsvoll ein ätzendes Persiflieren der Werbung als politische Instant-Montage: Verschiebung zwischen Form und Inhalt lassen die eingeschliffene Wahrnehmung irritiert auf die Oberfläche der ritualisierten Darstellungen auflaufen.

Das politische Flugblatt (zweites Beispiel), die thesenförmige Kampfschrift verschwinden im Tanz der durcheinandergerüttelten Slogans. Black-Mailing-Technik als für die Jugendrevolten der 1980er Jahre typische Ausdrucksform bricht mit der politischen Ordnung von Text und Diskurs, manifestiert sich als ästhetische Verausgabung, Verschwendung von Zeit, Überdruß an fehlgeleitetem Überschuß. Die präzise Ikonographie – hier der urbanen Kämpfe (drittes Beispiel) – dient nicht der Repräsentation, sondern ist Ausdruck einer an technischen Apparaturen wesentlich geschärften Wahrnehmung.

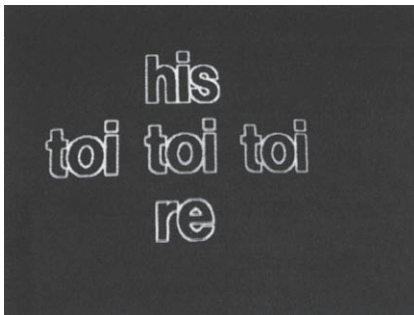
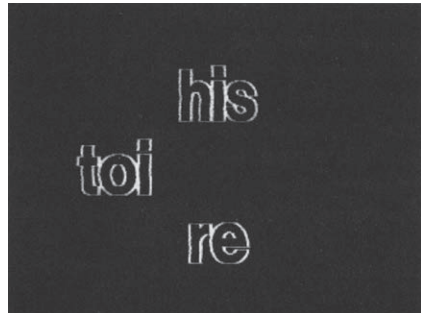


Flugblatt Zürich 1980, Format A4,
Plakatsammlung Museum für Gestaltung
Zürich.

Insgesamt läuft die Lehre der ‚Bewegungs‘-Ästhetik, noch mehr aber ihre mediale Praktik darauf hinaus, das Argument der Ontologie strikte der medialen Manipulation, also dem Einsatz von Macht und Wirkung unterzuordnen. Die Erzeugung von Wirklichkeit vollzieht sich als Herstellung von Wirkungen. Real ist, was Folgen hat. Bestimmt wirklich ist, was spezifische Folgen hat, also spezifische Handlungen motiviert oder gar erzwingt und damit die spezifische Existenz (Logik, Beschaffenheit, Dynamik, Natur) der einwirkenden Größe belegt. ‚Fälschung‘ als Kategorie des Illegitimen bedeutet hier nur die Vollkommenheit eines technisch kontrollierten Prozesses der Angleichung. Die Ausschaltung der Täuschungsmerkmale ist ein Beleg für die Wirksamkeit der Strategien der affirmativen Negation. Diese wurden seit dem Dadaismus am kulturellen Material vorgeahmt, haben ihren wirklich machtvollen strategischen Ort aber erst innerhalb entwickelter technischer Medien erhalten.

Beispiel 3: Poietische Transformation des audio-visuellen Archivs der Kinematographie

Aus Jean-Luc Godards ‚Histoire(s) du Cinéma‘ (8 Teile; Video, 1988–1998; Buch in vier Bänden, Paris 1988; 5 CDs mit dem gesamten Soundtrack, französischem Originaltext sowie deutscher und englischer Übersetzung des Buches in vier Bänden, München 2000) können hier nur wenige, zudem diverse Fragmente, Elemente, Momentaufnahmen und fixierende Ausschnitte aus einer intensiven, schier unabschließbaren Folge sich bewegender Bildmontagen gezeigt werden: Zitate, grobe Markierungen, Mikroelemente, Fragmente. Die Zerlegung des Wortes ‚histoire‘ in die Bestandteile ‚his‘, ‚toi‘ und ‚re‘ verweist darauf, daß hier Schrift zum Bild wird. Was die russischen Konstruktivisten, Pioniere neuer Bildsprache, auf Plakat und Litfaßsäule begannen, setzt Godard in bewegten Bildern, genauer: in audiovisuellen Sequenzen fort. Der reduktive Status der Buchstaben als nur symbolisch referentielle Zeichen wird aufgehoben, die Lettern werden zum Material ‚an sich‘. Die Grenzen zwischen den Zeichencharakteren beginnen zu fließen. Gleich erscheint ein zweites ‚toi‘,



Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Video, 8 Teile, 1988; hier wenige, diverse Fragmente, Elemente, Momentaufnahmen und fixierende Ausschnitte aus einer intensiven, schier unabschließbaren Folge sich bewegender Bildmontagen.

dann ein drittes; die Fragmente beginnen zu blinken, die Symbole erhalten Rhythmus, verwandeln sich in Klänge, Töne, musikalisches Material.

Godard an den Geräten: Die Konstruktion von Aussagen bezieht die Apparate in den Prozeß mit ein, in dem und zugleich durch den Eigenmodellierungen gegenüber einem angeblich nur ‚Registrierten‘ entstehen. So wird auch der Kopf zu einem kinematographischen Apparat – und das wirkliche Kino, seine Geschichten, sind dasjenige, was im Kopf sich erzählt. Allerdings geht es nicht um den individuellen, sondern um einen imaginären, zugleich ‚virtuellen Gesamtkopf‘. Zudem geht es nicht um das klassische Kino, seinen Ort und seine Projektionstechnik, sondern um eine Ausstrahlung über Television und um eine entwickelte Rezeption des televisuell Ausgestrahlten per Aufnahme und rezeptiver Nach-Bearbeitung gemäß rezeptivem Belieben im/am/durch den Videorecorder. Die künstlerische De- und Remontage des televisuellen Bildschirms weist dessen Künstlichkeit nach. Die epische Literarisierung eines Ablaufs, der den Bildschirm als voyeuristisch besetztes Fenster suggeriert, erscheint historisch als nun dekonstruiertes und überwindbares, als ein eigentlich primitives magisches Stadium der Aneignung eines technischen Bildermediums. Das bildtheoretisch reflektierende Bewußtsein setzt am Rücktransport rezeptiver Störungsmodelle in den Code und in die Kanäle an. Solche medienstrategischen Operationen werden hier von einem kunsttheoretischen Konzept mittels Reaktualisierung eines am ästhetischen Konstruktivismus wie am Proletkult geschärften, erweiterten Realismusbegriffs fortgesetzt.

So wird der produzierende Künstler in symbiotischem Verbund mit den Geräten zu einem Rekonstrukteur und Analytiker der durch ihn hindurch wirkenden Prozesse. Er versteht sich nicht als Urheber, sondern seine genuine schöpferische Leistung bewährt sich im unentwegten Re-Arrangement, den Re-Montagen und Re-Codierungen des Konstruierten, im formalen wie stofflichen Arbeitsprozeß. Als Autor wird er zum Medium; und in dem Maße, wie er sich selber medialisiert, auch zum Analytiker der Archive, Geräte, Diskurse und Aussagen, die er festhält in einem unbeendbaren Strom von zum Teil nicht nur fragmentierten, sondern geradezu granulierten (‚pulverisierten‘) kleinsten Einheiten, Partikeln, Wellen, quasi-kristallinen und zugleich energetischen Gebilden.

Das lädt zu weiteren ausführenden Bemerkungen ein bezüglich der ikonographischen und grammatikalischen Verfaßtheit videographischer und kinematographischer Bildlichkeit.

Mit der Bildgrammatik des Videos, dem Text videographierter Bildkommunikation, geht eine Vorherrschaft von spezifischen, ikonisch wirksamen Logos einher. Die Verwandlung von emblematisch eindeutigen Referenzzeichen (Attribute, Namen, Stars, Firmen, Marken und dergleichen mehr) in wirksame Bilder ist komplexer als die traditionelle Form der Werbesprache, komplexer auch als Roland Barthes' Untersuchung der einschlägigen publizistischen Mythologie der 1950er Jahre. Denn diese Zeichen funktionieren nicht mehr



Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Video, 8 Teile, 1988; hier wenige, diverse Fragmente, Elemente, Momentaufnahmen und fixierende Ausschnitte aus einer intensiven, schier unabschließbaren Folge sich bewegender Bildmontagen.

über die Einprägung eines bildwirksam gemachten Schriftzuges oder, komplementär dazu, über eine skriptural erscheinende, merkfähige Bildlichkeit (‚Denkbild‘, ‚Logo‘, ‚Emblem‘), sondern über eine eher diffuse Erinnerung, mit der das gesamte mögliche Zeichenmaterial relativ breit typisiert wird. Die neuen Logos der Video-Graphie und ihrer Grammatik sind intertextuell, sie verweisen – exakt in dem von Godard herausgearbeiteten kinematographisch-poietischen Sinne – auf einen unaufhörlichen Fluß der Bilder als Elemente von Texten (vgl. Genette 1993; Jameson 1994, S. 177 ff.; Hermanns u. a. 1994, S. 28 ff.). Jedes Fragment wird in ein eigenes Zeichen verwandelt. Aber keines dieser Elemente existiert für sich alleine.

Die über visuelles Sampling – zunächst nur als sequentiell angeordnete Montagen – ermöglichte Elementarisierung hat, im Unterschied zum auditiven Sampling, ihre Grenze jedoch in der Tatsache, daß Videographie seit langem einen dramaturgisch analysierbaren Videotext herausgebildet hat. Zwar sind Wechselbeziehungen zwischen den Elementen im einzelnen durchaus zufällig, aber die gesamte Bildbewegung findet innerhalb dieser Wirkungsverhältnisse statt, weshalb der Ausdruck ‚Videotext‘ weder paradoxal noch metaphorisch ist, sondern auf eine spezifische, hier als hieroglyphisch bezeichnete Logik hermetischer Bild- als kryptischer Schriftzeichen hinweist. Das gilt – angesichts von MTV und ähnlichem mehr – selbst dann, wenn sich zunächst vermuten läßt, der Signifikant habe sich befreit und das Bild übernehme die Vorherrschaft über die Erzählung. Dennoch ist die so in das Netz der Bilder verwobene Spur aller Spuren des Visuellen nichts anderes als das ‚Dazwischen‘ einer Mediatisierung, welche die Elemente intertextuell verbindet und damit die Bilder in einen Kontext integriert, der nicht als Bild, sondern als Verführung durch Bilder ausgezeichnet ist. Die Ausfransung der Bilder in den Text verwobener imaginativer Spuren läßt sich auch von der anderen, der textlichen Seite (bei Godard: der eines gesprochenen Kommentars) her charakterisieren. Dieser Text ist niemals bloß narrativ, sondern innerhalb der einzelnen, isolierbaren Ausdrücke polysem, mit einer Vielzahl möglicher Bedeutungen ausgestattet.

Was von Godard immer wieder, erneut wie erneuernd, zu lernen bleibt, ist der Entwurf einer Bildsprachlichkeit, die analytisch und hieroglyphisch zugleich angelegt ist, auf verfeinerten Methoden der Archivnutzung, dem Einsatz aller verfügbarer Codes beruht – und damit überhaupt nicht elitär oder auf Kunst fixiert ist, erst recht nicht Kinematographie als ‚eigentliche‘ oder letzte Kunst behauptet. Für die ästhetische Diskussion eines dementsprechenden Verhältnisses von Massenkommunikation, Kunst und neuen Technologien ist ein Scheitern der bis in die 1950er Jahre erfolgreichen instrumentellen Strategie einer Verwissenschaftlichung und normativen Reinigung der massenkulturellen Kommunikationsformen festzustellen. Die heutigen Musik-Tanz-Video-Clips de-semantisieren genau in dem Ausmaß den elitären filmischen Diskurs, wie sie ihn operational benutzen. Der Tanz der Typographien im bewegten TV-Bild verweist auch auf eine Faszination, die jenseits der Kritik der Kulturindustrie, der hochcodierten Verwissenschaftlichung einer Logik des Bildes, oder einer in

der kulturellen Semantik hochkulturell fiktionalisierten Anstrengung liegt. Der historische Bezug etwa zu Lissitzkys und Majakowskys Anstrengung einer durch selbstreferentielle Avantgarde als Zeichensprache der Massenkommunikation bewegten Alphabetisierung verweist auf einen historisch und historiographisch, gerade auch kunsthistorisch abgedrängten dritten, einen plebejischen Weg: die Interpretation der elektronischen, sowohl kulturindustriell wie kunstavantgardistisch formalisierten visuellen Ereignis-Clips als in der Massenkultur selber revozierte Ästhetik des – vom Prager Strukturalismus semiotisch reflektierten – Proletkultes als einer Synthese von massenkultureller und zugleich elitärer kunstavantgardistischer Codierung.

Die visuelle Mediatisierung der Elemente produziert immer eine neue Kontextualität. Die multi-valente Lektüre folgt dem videographierten Text als Verführung zur Polysemie der Bilder, die wiederum durch die Struktur einer intertextuellen Visualität bestimmt ist. Nicht mehr die Relation von Zeichen auf Bezeichnetes markiert den Zeichenzusammenhang. Beim ‚Videotext‘, genereller: bei der Videographie, entscheidet die Relation zwischen einem ersten und einem zweiten Zeichen. Das bedeutet, daß der Zeichenfluß durch einen ständigen Prozeß der Hierarchisierung und De-Hierarchisierung gekennzeichnet ist. Jedes Zeichen kann ständig zum Material werden, an dem ein anderes Zeichen sich bestätigt. Keine einzige oder einzelne Zeichenkombination kann jemals eine Priorität im Sinne einer beherrschten Topologie für die Organisation des Gesamttextes beanspruchen. Jedes Zeichen kann die Stelle jedes anderen einnehmen. Sie ändern sich in einem ständigen Prozeß der Mediatisierung, sind Objekte und Kondensatoren von Verführung. Narrative Signale werden ständig durch andere Signale angelockt, verführt, gefangengenommen, wieder freigesetzt. Die Narration entsteht einzig durch die Renarrativierung der Elemente in deren zeitlichem wie topologischem Geflecht. Auditive Logos dominieren zwar visuelle eher als umgekehrt, aber der Prozeß der stetigen Um-Hierarchisierung zwingt innerhalb der Inszenierung der signalhaften Verführungen jedem Zeichen eine neue Relation auf: das Verweisen auf den jeweils nächstmöglichen Kontext wird zum erweiterten Interpretanten des Zeichens, dessen erster Interpretant nurmehr provisorisch auf das ursprüngliche Zeichen bezogen bleibt.

Videographie markiert einen graphischen und hieroglyphischen Prozeß. Eine endlose Rotation der Elemente führt zum stetigen Tausch des Platzes und zur Umverteilung der Behauptungskraft der Elemente – mit dem Resultat, daß kein einzelnes Element für längere Zeit die Position eines hauptsächlichen Interpretanten behaupten kann, da der Interpretant seinerseits ein Material des Verweisens anderer Interpretanten im Fluß der Zeichen darstellt. Die Positionen sind nurmehr strukturell festgelegt. Aktuell wird jede Position immer schneller geräumt, da die Verführungskraft anderer Zeichen systematisch zu groß, die Selbst-Legitimierung der Platzbehauptung strukturell zu klein ist.

Es drängt sich weiter und direkt im Anschluß daran die Frage auf: Kann man Filme rezipieren wie Logos? Wirken gewisse Stereotypen ihrer Ankün-

digung und Auszeichnung gemäß nicht zunehmend wie Bezeichnungen von Programmgefäßen, die wir über piktogramatische Kürzel, privilegierte Visualitäten identifizieren? Diese Fragen sind einer weit zentraleren unterzuordnen, der Frage nämlich, ob mit der vollkommenen Durchformung des Imaginären durch die Warenästhetik der televisuellen und kinematographischen, demnächst multimedial-telematischen Bewußtseins- und Zeichenindustrie, konkret: ob mit der Imprägnierung der Weltkulturen durch Hollywood-Zeichen nicht allein die Markenzeichen, sondern auch die Kinozeichenware, der frühere Film, wie Logos funktionieren? Leisten wir demnach immer mehr logotechnische Rezeptionsarbeit, statt uns in genußvoll konzentrierter Zerstreuung zu erbauen?

Das Bildhafte der Markenzeichen solcher Logos wäre eine Signatur von Bildern, welche das Imaginäre mit den Realien magisch aufgeladener Signifikate und mit den Symbolen bestimmter Kulturstrategien unverbrüchlich verbände, so daß wir an und in den Bildern die Wahrheit der Erfahrungswirklichkeit zunehmend als Beglaubigung logotechnischer Auszeichnungen wahrnehmen würden, eine Wahrnehmung, die –parallel zu den schnellen Bildern – von Erfahrungen abgekoppelt wird.

Nicht bloß die Tatsache, daß die filmischen Bild-Sequenzen zunehmend zu logo-ähnlichen Formen verdichtet werden, nicht allein die Tendenz, Filme wie auch visuelle Publizistik für die Filme als solcherart Verdichtung zu konzipieren, sind hier von Bedeutung, sondern auch die Beobachtung, daß der visuelle Diskurs der Filme selber zunehmend zum Medium dieser logotechnischen Perfektion wird, so daß zuletzt, ähnlich dem Videoclip, das Filmische nur die Selbstverlängerung des Bildbanns eines logotechnischen Kalküls darstellt – ein Kreislauf, der an die Stelle der Bildreferenz eine krypto-sakrale Hieroglyphik setzt, die wir nicht mehr rezipieren, sondern der gegenüber wir demütigen Dienst zu tun haben, weil immer mehr gesellschaftliche und kognitive Handlungen als Selbstregulierungen des bis an die Schwelle der unbewußten Automatisierung abgesenkten Imaginären ausgeformt werden.

Solche Logotechniken sind Zeichenstrategien, welche die ursprünglichen Relationen zwischen den Zeichen und den identifizierbaren Bedeutungen zugunsten einer ikonischen Selbstgenügsamkeit zurücktreten lassen, im Idealfall dem historischen Bewußtsein gar restlos zu entziehen trachten. Die Signifikate der Bezeichnungen, die sich unentwegt als Signifikanten erweisen, verkettet sich mit früheren, einem kollektiven Imaginären eingeschriebenen Signifikanten.

Was sich als hieroglyphisches Zeichen zeigt, gehorcht eher der Logik der Ereignisse, folgt eher der Faszination der magischen Rituale, huldigt eher der Ereignisästhetik als den Operationen eines geschlossenen Zeichenbestandes. Hieroglyphische Zeichen – besonders in zeitgeschichtlichen Kontexten wie Rock-Kultur, Televisualisierung, MTV und Clips – re-auratisieren die Zeichen, die in einer Kultur vollkommener Präsenz aller instrumentalisierbaren Zeichen erstarrt sind. Hieroglyphische Zeichen oszillieren zwischen Voraus-

setzungskontexten und Versöhnungsutopien. Die Mehrfachcodierung und Redundanz hieroglyphisch verrätseltes Zeichenbezüge, die als sich selber bewegende Logos erscheinen, sind typisch für eine Zeichenpraxis, die diskursives Denken und Körpertrance, logozentrische Reflexion und eine sich am Körper selber mediatisierende Wahrnehmung nicht mehr trennt.

Verlassen wir nun die semiotischen, publizistischen, poetologischen, audiovisuellen Praktiken und Beispiele, in denen Kennzeichnungen des Prozesses eines visuellen Samplings im Konkreten sichtbar werden, und wenden uns weiteren, kontextuellen Bereicherungen des Themas zu. Als erstes sind rechtliche Aspekte anzuhören, im weiteren Verlauf auch literarische, kulturtheoretische, philosophische.

3. Zum juristischen Umgang mit dem Problem der Autorschaft im Zeitalter erweiterter Reproduktionstechnologien und Nutzungserwartungen

Bill Gates, Gründer von ‚Microsoft‘, erwarb im Februar 1995 über eine Tochtergesellschaft namens ‚Continuum‘ die elektronischen Verwertungsrechte von einigen der bedeutendsten Kunstsammlungen der Welt, unter anderem der Londoner National Gallery, der Barnes Collection, sowie aller staatlichen russischen Museen. Weitere Ankäufe waren und sind vorgesehen. Die Kunstwerke wurden digitalisiert und auf CD kommerziell verfügbar gemacht. Die erste CD der so genannten ‚Microsoft Art Gallery‘-Serie enthielt den Gemäldebestand der National Gallery. Gates führte damals die Nutzung der für etwa 50 Pfund erhältlichen CD selbst vor. In die Wände seines eigenen Hauses waren Monitore eingelassen, auf denen, in einer den bisherigen Reproduktionsverfahren entschieden überlegenen HDTV-Qualität, je nach Wunsch des Hausherrn Gemälde von Rembrandt, Matisse oder Picasso zur Erscheinung gebracht werden konnten.

Über die damit verbundene, großherrschaftliche Geste hinaus interessiert dieses Faktum in technologischer wie juristischer Sicht in bezug auf die neuartige Form der Bilderzeugung und -verwendung, die sich hier abzeichnet. Die Verwendung von Bildern, die auf visuell unspezifischen, nämlich digitalen Datensätzen basieren, nimmt immer noch rasant und stetig zu. Parallel dazu werden die Reproduktionsmöglichkeiten der Bilder ökonomisch und juristisch eingeschränkt. Wieweit das bisherige Recht auf Bild-Zitation weiter Geltung haben wird, ist heute nach wie vor offen; tendenziell zeichnet sich aber selbst für den internen Wissenschaftsbetrieb eine Verschärfung der Gesetzeslage ab. Ohne Zweifel wird es zu einer Intensivierung der Überwachung von Bildnutzungen kommen. Eine exzessive Kontrolle – wiederum in digitalisierter Form über neue Scanner, Kopierer und Kreditkartensysteme, die über eine automatische Nutzungserkennung und -abbuchung funktionieren – verläuft

sichtlich paradox zu den verbreiteten, versprochenen Nutzungsmöglichkeiten. Wird doch unentwegt mit einer telematischen, totalisierten Fernanwesenheit virtuell unbeschränkter Archive gelockt, die eine freie Verfügung aller Informationen für alle und die sofortige freie Abrufbarkeit jederzeit und überall zu den gleichen Konditionen vorgaukeln.

Obwohl es sich in Hinblick auf die digitalen Daten, die als Erscheinungsbilder auf einem Interface generiert werden, nicht mehr um das handelt, was, genau besehen, ‚Bild‘ heißen kann, wird an diesem Begriff festgehalten, und die solchermaßen telematisch ermöglichte Präsenz von visuellen Reizfiguren wird in den nächsten Jahren einen rasanten Aufschwung erfahren. Eine Menge Probleme werden dabei entstehen, die entweder vollkommen neu sind oder durch diese Entwicklung in erheblich verschärfter Form auftreten. Da hierbei Fragen nach dem Status der authentischen Schöpfung einerseits, der Substanz der Urheberschaft andererseits berührt werden, geben die bildtheoretischen Aspekte der neuen Technologien auf digitaler Basis (die algorithmisch gestützte Bilderzeugung) Aufschluß auch für einen juristischen Umgang mit ästhetischen Interpretationen. Das Marburger Bildarchiv, die Bildplatte, digitalisierte Iconclass-Systeme, die auf Nichtmanipulierbarkeit festgelegte CD-, Read Only Memories‘, MP3-Geräte, die über die normalen Netze für den einzelnen user nicht ersichtliche, genutzte Verschaltung von persönlichen Computern – diese wenigen Beispiele bezeugen deutlich die Sackgasse eines durch technologische Entwicklungen veralteten Konzepts von Autorschaft.

Die Eigendynamik der synthetischen Darstellungssysteme, die eine bildtheoretische Problemerkörnung auf neuer Ebene notwendig macht, läßt aber auch zahlreiche historische Bezüge zu. Zum Beispiel zu Experimenten im Umfeld der künstlerischen Arbeit von Georges Seurat und Paul Signac. Aber auch Verweise auf die Physiologie von Hermann von Helmholtz liegen auf der Hand, wenn man das digitalisierte Bild als nur vorläufigen Endzustand eines Dispersions- und Abtastungsprozesses betrachtet. Das Bild kann nämlich als ein Verfahren der Analogisierung von visueller Präsenz und bezeichnender Bildreferenz verstanden werden, also von Bildlichkeit und Objektbeschreibung, oder einfacher: von Bild und Thema. Das Bild wird im digitalen Zeitalter – mit einem juristischen Ausdruck – zu einer Art ‚Musterschutz‘ in der Präsenz von Erscheinungsbildern und verschwindet als letztbeglaubigende Instanz hinter der Vervielfachung identischer Kopien, die des Originals nicht mehr bedürfen. 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 Besonderheiten hin zu beschränken. Es ist leicht abzusehen, daß 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. Jahrhunderts“ (Gombrich 1994, S. 91). Kreativität also läßt

sich nicht auf die technischen Voraussetzungen der symbolischen Speichermedien reduzieren. Worin die künstlerische Leistung und Schöpfungskraft hinsichtlich der digitalen Bilder, telematischen Kommunikationsprozesse oder apparativen Installationen bestehen wird, hängt deshalb weiterhin in erster Linie von der sozialen Regulierung der ‚Kunst‘ im Geflecht der Institutionen und Gebrauchsweisen ab. Die Aufbereitung der digitalen Technologie für eine globale Bildzirkulation – zwecks individueller Manipulation aller verfügbaren Archive – wird auch in ästhetischer Hinsicht zunehmend algorithmisch gestützte interaktive Inszenierungsmöglichkeiten entwickeln, um den tradierten Bilderbestand in den erzählerischen Figuren vom Film ausgehend bis zum integrierten Medienverbund ‚Computer‘ für neue, ‚offenere‘ Rezeptionsweisen zu testen. Die Digitalisierung der Bilder wird nach denselben Algorithmen organisiert werden wie irgendein Archiv.

Die juristischen Fragen in bezug auf den medial geprägten Kulturwandel gehen Hand in Hand mit bildtheoretischen Überlegungen. Sie laufen, unabhängig von der technischen Modellierung von Interface, Programm und Zugang 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 beruhen auf gewohnten Hintergrundannahmen und setzen das Sampling deshalb in Beziehung einerseits zu den Individualisierungstendenzen der Gesellschaft, andererseits zur Preisregulierung innerhalb des monetären Systems. „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“ (Dreier 1993, S. 744).

Generell ist der juristische Tenor seit Mitte der 1990er Jahre der, daß das Urheberrecht auch in einer digitalisierten und vernetzten Welt fortbestehen werde und geschützt werden müsse, obwohl angesichts zunehmender Rückgriffe auf bestehendes, bereits in Datenbanken gespeichertes Material auch die Tendenz zunehme, daß in das Endprodukt Bestandteile eingehen, an denen weder dem Schöpfer noch dem Produzenten Rechte zustehen (Dreier 1993, S. 745). Die persönlichen Rechte unterlägen dann nicht mehr Bestimmungen letztlich physikalischer Herkunft. Wenn keine physischen Spezifika auszumachen oder zu definieren sind, dann sind auch die juristisch unabdingbaren physikalischen Beschränkungen nicht mehr zu benennen. Exakt an solchen Spezifika ist aber die juristische Definition von Urheberschaft und Eigentum ausgerichtet worden. Es muß normativ also eine viel schärfere Position eingenommen, eine viel radikalere Argumentation entwickelt werden, als dies die Techno-Euphoriker und subjekt-skeptischen Apparate-Verfechter in der Regel zugestehen oder erst recht verlautbaren: „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“ (Goldstein 1993, S. 6; vgl. auch Geller 1993). Das Sampling ist aber nur ein Aspekt in einem durch entfaltete und medial verschaltete Groß-Technologie erzwungenen Gesamtumbau der bestehenden, materiellen und semiotischen, sozialen und symbolischen Verhältnisse. Das zeigt sich an den sich seit der Mitte der 1990er Jahre revolutionierenden Technologien.

Die Installierung eines Kopierschutzes z. B. auf DVDs und die Durchsetzung von Strafverfolgungen großen Stils bei ‚illegitimen Nutzern‘ (von zum Beispiel MP3, Napster, Gnutella-Protokollen, Tauschbörsen etc.) sind technisch natürlich möglich, wenn auch nicht per se einfach, aber eben immer, da im übrigen sozial durchgehend unerwünscht, nur artifiziell einzuführen als rechtliche und rechtsdogmatisch motivierte, überaus weitreichende Beschränkung von grundsätzlich in durchaus einfacher Weise gegebenen technischen Möglichkeiten, deren Nutzung inkriminiert wird – teilweise schlicht aus mangelndem Vorstellungsvermögen über die Komplexität und dialektische Unvorhersehbarkeit von Auswirkungen solcher technischen Revolutionen. Es gibt hierfür keinen Mechanismus oder Selbstlauf. Jedenfalls handelt es sich um großformatige Bewegungen, Umschichtungen und Konflikte. „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“ (Goldstein 1993, S. 12). Man kann das auch so deuten, daß die Konsequenzen des Rechtsschutzes auf eine dogmatische Kodifikation kapitalistischer Grundwerte mit dem Ziel einer weitgehend interessegeleiteten, restriktiven Technologiekontrolle hinauslaufen. Das ist an vielen der üblichen Epiphänomene zu sehen, von denen das bekannteste auch das auffälligste ist: die heftige Moralisierung und Pädagogisierung eines verpönten und verfeimten Technologiegebrauchs.

Viele der früheren Medien waren auf Differenzierung hin angelegt. Die Digitalisierung zwingt alle bisherigen und auch die aktuell neuen Medien in die Ordnung einer vereinheitlichenden 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 (Geller 1993, S. 529). Eben dies ist jedoch – sowohl wegen wie trotz der technologischen Verfügbarkeit und der technisch gegebenen Voraussetzungen für offene Zugänge – prinzipiell strittig und immanent nicht entscheidbar. Es kommt auf den regulativen rechtlichen und politischen Willen an. Strukturell lassen sich die in der juristischen Diskussion leitenden Kategorien – Selektivität, Urheberschaftskontrolle, Globalisierung der Repräsentationsregeln, von denen juristische Nutzung und künstlerische Darstellung zwei symmetrische Varianten darstellen – mit Gewinn auf bildtheoretische Probleme künstlerischer Medienverwendung, also auf die Frage der technisch ausgedehnten Kreativität der Gegenwart übertragen. Allerdings verwundert es nicht, daß

die Eigenheiten einer selektiven Abtastung von Bildern zunächst aus einer Analyse des wachsenden Einsatzes neuartiger Bild-Identifikations-Leistungen im naturwissenschaftlichen und vor allem im medizinischen Diagnose-Bereich gewonnen worden sind.

4. Akustisches und visuelles Sampling

Eine lehrreiche Erklärung für neue Darstellungsweisen und Herstellungsverfahren ‚informativer Bilder‘ hat, wie in diesem Buch bereits im Kapitel ‚Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder‘ erörtert und mit einem längeren Zitat ausgewiesen, Abraham Moles unter dem Titel einer ‚thematischen Visualisierung der Welt‘ vorgelegt (vgl. Moles 1990). Moles analysiert die bildtheoretischen Konsequenzen einer Abwendung vom ikonischen Bild konsequent und präzise. Absehbar sei eine Steigerung der imaginären wie symbolischen Lesbarkeit des Realen durch eine Verminderung von Komplexität, der jedoch auf der anderen Seite eine wachsende Vielgestaltigkeit auf der Ebene der Selektion zugrunde liege. So schreiben sich die Speichermedien selbst ins Imaginäre ein. Das Bild gerät damit in seinem Anspruch an Repräsentation in eine tiefe Krise. Das Erstaunliche daran ist, daß das keineswegs alle Möglichkeiten des Bildes betrifft, wohl aber, und dies ist entscheidend, die in der Tradition der mimetischen Erwartung an eine realistische Bezugnahme orientierten Bildauffassungen.

Das Bild, generell gesprochen, ist als solches über diesen Rahmen hinaus leistungsfähiger und unterliegt Beschränkungen nicht aus allgemeinen, technischen oder medialen Gründen, sondern nur im Einzelfall. Das Bild erträgt viele Formen weitgehender Datenkomprimierung, sofern nur die für ein unverwechselbares Bildganzes wesentlichen Daten in die Matrix des Beabsichtigten, also in die Zeichenkette eingetragen werden. Analoges gilt für den Klang. Das Medium der Töne ist in vielerlei Hinsicht seit langem der avancierteste Kanal der schöpferischen Kunstentwicklung, ihrer Techniken wie ihrer Zeichenformationen, ihrer konzeptuellen wie ihrer theoretischen Modellierung. Es ist dies auch im Zeitalter der entfalteten Techno-Maschinen, der Apparatisierung des Imaginären und der elektronischen und telematischen Funktionalisierung der Kunstpraxis geblieben (vgl. Genette 1993; Weibel 1987).

Auf dieser Kontrastfolie erkennt man leicht die Grenze, an die das Sampling-Vorhaben bei der Elementarisierung der Bilder stößt: Da die Bilder als ‚lingua franca‘ – das heißt auf der Ebene einer behaupteten Universalität, einer nicht an Wortsprache gebundenen, ungebunden schwingenden gestischen Schrift – kontext-unabhängig sind, verweisen sie trotz einer ‚atomistischen‘ Zerlegung ihrer Ausdrücke in Elemente immer über diese hinaus. Zwar läßt sich ein einzelnes Element durchaus sampeln, nicht aber die mit dem Element verbundene, ‚transzendierende‘ Funktion eines visuell in der Gestaltfiguration

Mitgemeinten, das sich nicht präzise angeben oder auflisten läßt. Im übrigen: Was ist ein Element eines Bildes im Unterschied zu diesem selbst, wenn dieses doch gerade nicht ein Schnitt durch die Zeitachse des kreativen Prozesses, sondern nur eine bedeutsame Einheit, also eine figurierte Gestalt am Ende des Prozesses sein kann? Die auf Konfigurationen eines Übergreifenden 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 von Klängen auf verschiedenen Kanälen oder in der Tastatur eines klavierähnlichen Archivs von Anfang an nicht als Ablage 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: gesampeltes 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 gesampelt, Bilder über konfigurierte Erscheinungsformen (Schemata), obwohl über das UV-Spektrum Farben auch frequenziell 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 entsprechende 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 auch analog behandelt werden. Verknüpft werden sie in verschiedenen Umgebungen und Zusammenhängen.

Samples sind wegen ihrer freien Modulierbarkeit in prinzipiell nicht-endlichen Kontexten von Zitaten zu unterscheiden, die auch in ihrem neuen Zusammenhang und Ort immer auf einen gegebenen früheren Kontext verweisen. Sampling ist, wie alle entwickelten technischen Verfahren, nicht auf die Collage, das Herausreißen und Verfremden zurückzuführen, sondern als Konstruktion und Montage zu verstehen. Ein aus lauter Fremdmaterial (*found footage*) bestehender Film ist noch kein Beispiel für Sampling, entspricht aber auch nicht dem bestehenden Verfahren des Zitierens, da es nicht nur um das visuelle Material geht, sondern auch um den Rhythmus, den Schnitt und, neben vielem anderen, um die Körnigkeit der Auflösung. Ein Sample wäre ein solcher Film erst, wenn die einzelnen Teile in ihrer kombinatorischen Logik über die archivierten und verwendeten Zeichen, Teile und Sequenzen hinweg so rhythmisiert würden, daß das einzelne Teil nicht mehr als Zitat funktionierte, sondern als Ausgangsmaterial für eine nach einer eigenen Logik kreierten Neugliederung des Montierten, welches die einzelnen Teile umgreift.

Neben der besonderen Beziehung des einzelnen Teils zum Ganzen zeichnet sich Sampling durch 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 dessen technischem Prinzip macht. Automatische Programme zur Abrufung von Elementen sind daher zu vernachlässigende, sekundäre Bestimmungen. Das Medium des Visuellen, so läßt sich auf dieser Stufe generalisieren, ist eine Kombination von filmischer Erzählung und formaler Gliederung. Die einzelnen Elemente des Visuellen bestehen meist aus abgrenzbaren Logos, prägnanten Emblemen, identifizierbaren Merkzeichen, aber nicht aus Merkmalen, die eine gesamte Bildsprache kennzeichnen. Visuelles Sampling ist als ästhetische Form an Rhythmisierungen gebunden. Gesampelt werden können deshalb nur ganze Bilder, von innen her gebaute, nach innen hin gegliederte Schemata, weil sich anders keine rhythmische Montage erzielen läßt.

Die Wahrnehmungskapazitäten des abtastenden Auges und des rekonstruierenden Gehirns sind für den Einsatz 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 wird. Dieser Weg setzt eine Abkoppelung der visuellen Reize von der Affekt-Festlegung voraus. Je reizvoller 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 Eingrenzungen oder Elementarisierungen lassen sich so nicht gewinnen. Die Wirksamkeit des visuellen Rhythmus ist entscheidender als die eindeutige Bezeichnung der verschwommenen visuellen Eindrücke.

Die technische Bearbeitung der gesampelten Elemente müßte demnach in die Richtung emotionaler Atmosphärenbildung, nicht in die Richtung beschreibender Deutlichkeit gehen. Letzteres wäre notwendig, um überhaupt eine bestimmte Aussage zu machen. Deshalb hat sich der Rhythmus der visuellen Samples bisher einzig in der Gestalt von Logo-Zeichen als beschleunigungsfähig erwiesen, sofern die bezeichnete Deutlichkeit erhalten bleiben soll. 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, das heißt als Möglichkeit innerhalb eines vielfältig angelegten Verfahrens, nicht als eine unmittelbare Generierung. Ganze Bilder, nicht einzelne Partikel stehen für bezeichnende und bezeichnete Inhalte. Sampling gelingt nicht als Elementarisierung, sondern als

begriffliche, also synthetisch übergreifende Gliederung von Sinn-Einheiten. Das leitende Schema kann viele Gestalten annehmen. Eine davon ist das verkürzende Erzählen (in der Sprachwissenschaft redet man hier von ‚elliptischer Technik‘). Eine vorab feststehende Erzählform integriert Elemente, die Inhalte bezeichnen. Gegenstand des visuellen Samplings sind immer Gedankenzeichen und Bezugnahmen, nicht singuläre oder gar selbstgenügsame Muster.

5. ‚Extended Sampling‘

Es klingt zwar widersinnig und ist doch bloß exakt, 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 schon vermerkt, nicht auf einer Stoffebene zu definieren, sondern nur mit Blick auf Sinn-Einheiten und gedanklichen Ausdrücken oder Bezugnahmen. Entscheidend ist deshalb die Anregung, Bilder nicht als Elemente, sondern als Programme zu behandeln, und die Sampling-Verfahren gegenüber Bildern auf der Ebene eines ‚extended Sampling‘ anzusiedeln (vgl. Großmann 1995). Das setzt natürlich die technische Bestimmtheit des Verhältnisses eines abtastenden zu einem abgetasteten Signal voraus, verbunden mit entsprechend physikalisch eingerichteten Abständen sowie Spannungszuständen und Verzerrungsmöglichkeiten, verlagert aber die Betrachtung insgesamt doch auf die Ebene der Strategien. Mathematik und Archive sind die wesentlichen Bezugsgrößen der beiden Bestimmungspole. Eine wesentliche theoretische Folgerung aus der Verschränkung von technischen und strategischen Definitionen für die Bestimmung zeitgeschichtlich relevanter Kunstmodelle ist das Ablösen von Poiesis durch Praxis/Praktiken, der Wandel vom Reich des Gesetzes zum Dispositiv der Regeln.

Bilder sind, im Unterschied zur Musik, immer in eine zweistellige Relation eingebettet: wo in der Musik der syntaktische Zusammenhang (also die Beziehung von Zeichen zu Zeichen oder von Elementen zu Elementen) dominiert, treten im Bild zu jedem syntaktischen Element Bezeichnung und Bezugnahme (des Bildes auf Reales) hinzu. Bilder sind nicht Frequenzen, sondern bezugsetzende Referenzen, Programme einer Bezeichnung, die die Beziehung der Zeichen zum Bezeichneten ausdrücken (also die semantische Beziehung). Sie sind nie als Elementarisierungen von geschlossenen Abbildfunktionen anzusehen. Die Rhythmisierung gesampelter Bilder ergibt zwar jederzeit eine Art von Ornament. Gesampelt werden können für diesen von John Cage bis zu Yellow reichenden beliebten Hang zu visuellen ‚jingles‘ beispielsweise Farben, sowie alle aus dem Zusammenhang gerissenen, also collagefähigen Elemente.

Beliebige objektbeschreibende Bildelemente können zwar in perfekten Loops archiviert und durch Filter verzerrt werden, wie dies etwa Laurie Anderson

vorführt. Für Sampling eignen sie sich aber erst durch eine spezifisch visuelle Aufbereitung des Archivs, seiner Strukturen, Gestalten und Formen. 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 und überhaupt keine Klassifikationslogik haben, sondern über verarbeitende, konstruktive Anschauung, d. h. über die individuelle Wiedererkennung präsent gehalten werden. Das entspricht der bekannten Tatsache, daß alles Bildersehen auf nicht-vererbaren ontogenetischen Leistungen beruht, nicht auf genetischer Übertragung oder irgendeinem anderen Automatismus, und auch nicht auf einer konditionierten Auswahl mittels einfacher Abrufbarkeit aus einem perfekten, ‚objektiven‘ Lexikon oder einem Bilderindex.

Bisher sind alle Versuche einer universalen Enzyklopädie der Elemente des Hieroglyphischen, der Bilder, gescheitert. Wassily Kandinskys Versuche einer alles umgreifenden, geradezu wissenschaftlich geordneten Enzyklopädie der Bilder sind mißlungen oder nicht weitergeführt worden, was angesichts der ursprünglichen Emphase dem Eingeständnis 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-Form und Matrix erscheint, der jedoch keine konkrete Gestalt entspricht. Und in Richtung auf die als Gestalt schematisierbaren Erscheinungsqualitäten, die eine Abstraktion nicht zulassen.

Der Punkt ist in Kandinskys Buch ‚Von Punkt und Linie zu Fläche‘ ein nie eingelöstes Postulat (Kandinsky 1955, S. 21 ff.). Er ist faktisch alles mögliche, weil alles durch ihn bezeichnet wird. Nur eine universal gültige Abstraktion kann er als Einzelgestalt zwangsläufig nie sein. Die Umgebungsfülle der Bezugnahmen 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 – ob gewollt oder nicht – gezeigt, daß selbst den relational eindeutigsten Abbildern immer hieroglyphische Umgebungen anhängen. Die Bilder sind dabei nur zeichenhafte Verdichtungen von Mentalitäten und Gebrauchshandlungen sowie Ausgangsschemata für die Interpretation kultureller Zusammenhänge, weshalb prinzipiell nicht entscheidbar ist, ob die *Pop Art* nun affirmativ oder kritisch zu lesen ist, oder ob beides jeweils von Fall zu Fall verschieden möglich ist.

6. Zwischenbilanz

Als durchaus bescheidenes, aber immerhin klares und vielleicht auch wegweisendes Fazit kann festgehalten werden: Das visuelle Sampling gelingt nicht als Zergliederung, Elementarisierung oder Atomisierung, sondern nur, wenn Bilder

als nicht weiter reduzible Szenen (Kompositionen – also mindestens den Sätzen einer Erzählung vergleichbar) behandelt werden. Die medialen Unterschiede von Bild und Ton sind hier ausschlaggebend. Im Medium des Visuellen sind die kleinsten Einheiten nicht die Elemente, sondern die Synthesen oder Sinn-Einheiten, das heißt das, was in der Wortsprache den Propositionen entspricht. Das darf aber gerade nicht so verstanden werden, als ob es propositionsanaloge Größen im Reich des Bildlichen gäbe. Es existieren keine ‚visuellen Sätze‘. Schrift bildet Einzelsprache ab, während Bilder außereinzelsprachliche Gegenstände und Sachverhalte repräsentieren. Zeichenkompetenz und Sprachkompetenz sind verschieden: der Umgang mit Schrift ist anders als der Umgang mit Bildern.

Die Lesbarkeit der Schrift beruht auf einem erlernbaren Code (ein geschlossener Bestand an Graphemen wird mit einem geschlossenen Bestand an Phonemen eindeutig korreliert). Die Erkennbarkeit von Bildern dagegen beruht auf einem grundsätzlich offenen Repräsentationssystem. „Daraus ergibt sich, daß Bilder immer dann in Richtung Schrift tendieren, wenn (a) die Zeichenformen stärker standardisiert werden, (b) sich die Zeichenmenge als ein fester und überschaubarer Vorrat stabilisiert hat und (c) sich die Referenz zu einem anderen strukturierten System erhärtet.“ (Assmann 1994, S. 135) Die bannende, metaphorische Sprachlichkeit der Bilder kann man sich daran klarmachen, wie stark Bildlichkeit auf Körperlichkeit, also ‚lebendige Verstofflichung‘ verweist. Die Vision eines perfekten Samplings ist auf Inkorporation idealer Bildhaftigkeiten hin angelegt. Es geht um Phantasmen körperlicher Vollkommenheit, also um den Bildbestand des gesellschaftlich Imaginären. Eine der beliebtesten kinemato-projektiven Suggestionen, die in das Reich der digitalen Bildproduktion übernommen worden ist, ist die Replikation eines idealen Körpers oder Verstofflichung eines Körperideals, z. B. als Arnold Schwarzenegger beziehungsweise als antiker Athlet, oder dann die algorithmisch gestützte Re-Animierung verstorbener, aber eben simulativ überaus lebendiger Schauspieler (Marylin, Humphrey).

In seiner Erzählung ‚Die Bibliothek von Babel‘ breitet Jorge Luis Borges eine dem eben Verhandelten durchaus vergleichbare Phantasie aus: daß das Universum aus der Selbstbeschreibung seiner Selbstbeschreibung seiner Selbstbeschreibung, also aus einer universalen Klassifikation besteht, mit der es zusammenfällt. So sind alle permutativ überhaupt schreibbaren Bücher bereits geschrieben, auch die Revisionen, Korrekturen, Fehldrucke, alles aus Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft. Alles ist schon produziert und reproduziert, zugleich und in einem. Das heilige Alphabet, das die Ordnung der Spuren des Numinosen in diesem Text von Borges eindeutig macht, markiert zusammen mit den riesigen Zeiträumen den Unterschied zur mediasphärischen Technisierung der in der Erzählung versammelten zeichentheoretischen Aspekte (Aleatorik, Reproduzierbarkeit, Variation, Replikation, Generierung). In der entfaltenen Technisierung der medialen Arrangements, in der Verschaltung der Sinne und Kognitionen mit den Apparaten sowie im umfassenden Medienverbund schwinden die Zeit-Räume drastisch. Zwar verschwindet

ihre physikalische Ordnung im strengen Sinne nicht wirklich (oder: aus der Wirklichkeit). Aber das technologisch möglich gemachte Maß der Minimierung verläuft unterhalb der für menschliche Wahrnehmung synthetisierbaren Grenzen und Dimensionen. Phänomenologisch verschwinden die Zeiträume für die Perspektive menschlicher Wahrnehmungsapparate durchaus.

7. Sprachlichkeit zum Vergleich: Generative Grammatik

Kann Sprache als Medium oder Material von Sampling begriffen werden? Wenn Sprache als Medium endlicher Notation und begrenzbarer Codes behandelt wird, dann kann Sprache durchaus als Medium von Sampling begriffen werden. Denn endliche Codes sind immer vollständig digitalisierbar; und alles, was bloß einen begrenzten Bestand an Codierungsmaterial braucht, ist durch die universale Turing-Maschine darstellbar im Sinne einer homologen und isotopen Abbildung. Die Elementarisierung des Materials – Morpheme, Phoneme, Lexeme – generalisiert diese in den Tatsachen der Samples, dieser neuen, ebenso apparativ-strategischen wie linguistisch-funktionalen Grundeinheit symbolfähiger Ausdrücke. Das aber erschöpft weder die situativen noch die kontextuellen Leistungen des Sprechens. Semantik würde auf die Referenz der Elementarfunktionen der Sprache reduziert.

Da Sprache in der Lage ist, nach beliebig wechselnden Bedingungen oder Kontextanforderungen situative Differenzierungen vorzunehmen, also eine unbestimmte Zahl von jeweils gut geordneten Zeichenketten nach variablen externen Gesichtspunkten immer wieder neu zu modulieren, kann man Sprache tiefenstrukturell und in ihrer artikulierten Aktualisierungsleistung als ein dem Sampling vergleichbares Modell ansehen. Dazu bedarf es nicht nur der Wahrnehmung der Leistungen des generativen Apparates der Sprache, sondern vor allem der Einsicht, daß deren strukturelle Bedingungen mitsamt den generativen Dispositionen nicht von den Artikulationen, den Äußerungen, also der performativen Leistung der Transformation dieser Strukturen in Äußerungen, getrennt werden können. Dadurch, daß in diesen Äußerungen eine Modulierung identischer Mechanismen mit semantischen Differenzen gekoppelt wird, also situativ flexible Neuerungen möglich werden, wird eine Modellfunktion deutlich, welche dem technisch vermittelten Prozeß des Samplings nicht nur ähnlich sieht, sondern ihm sogar gleichkommt.

Es darf in solcher Betrachtung, die keineswegs das Ästhetische auf ein Linguistisches reduziert oder dieses gar zum allgemeinen Modell von bedeutungsetzenden Artikulationen in allen möglichen Sparten oder Medien stilisiert, gelten, daß mittels der erwähnten situativen Differenzierung und Modulierung der generative Apparat der Sprache als Mechanismus des Sampelns, als identische Replikation technisch vermittelter, nämlich als Sprachstruktur darstellbarer Größen, verstanden werden kann. Immerhin wird deutlich, daß über

eine sprachtheoretische Analogie der Computer als paradigmatische Maschine der Abarbeitung von Algorithmen erscheint und mithin über das Prinzip der Programmierbarkeit auch als Modell schlechthin einer digital verfaßten Welt gelten kann, sofern in den Grundeinheiten von Materie und Energie digitale, diskontinuierliche und auf quasi-elementare und quasi-atomistische Quanten zurückführende Größen als verbindlich angenommen werden können (vgl. Franke 1995, S. 328 ff.). Die universale digitale Maschine als Konzentrat von Medien-Environments ist die leistungsfähigste medienintegrierende Programmierstruktur. Sie markiert in der Geschichte der Elementarisierung nicht allein einen vorläufigen Abschluß (vgl. Coy 1994, S. 73), sondern realisiert neben der digitalen zugleich auch die metaphysische Struktur der ‚mathesis‘ als einer über die Zahl möglichen Form, Proportionalität schlechthin.

Der Paradigmatik des digitalen Rechners als Modell der Welt eignet hinter den Ziffern die Möglichkeit einer Rückkehr zu den die ‚mathesis‘ parallel zum ‚atomos‘ ermöglichenden spirituellen Charakteristika der Zahl als der – analog George Spencer Browns Markierung in einem ‚unmarked space‘ (vgl. Spencer Brown 1977) – durch Spur und Differenzierung ermöglichten kosmologischen Formwerdung. Die Anschreibbarkeit der Welt und die Aufschreibbarkeit ihrer Deutungen ist die formgebende Kehrseite der Undarstellbarkeit ihrer Bilder, der Unaussprechlichkeit ihrer letzten und zentralen Referenten.

Die Generierung, Aktualisierung, Reaktivierung oder Nutzung digital archivierter Elemente ist jedenfalls in allen verhandelten Aspekten kein exklusives Kennzeichen von Sampling. Auch wenn das archivierte Material direkt und ohne Zeitverzögerung manipuliert werden kann, ist visuelles Sampling keine analog dem filmischen Diskurs von Einzelbild-Unterbruch-Einzelbild als ‚kiné‘ geprägte Montage-Form.

Zusammenfassend läßt sich hierzu sagen: Die auf Konfigurationen eines Übergreifenden ausgerichtete Unbestimmtheit des Bildes reproduziert sich in jedem einzelnen seiner Elemente. Zwar gibt es in jedem, also auch im akustischen Element ein Mitgemeintes. Para-linguistische und para-akustische Momente gehören zum visuellen und akustischen Kernmaterial. Dennoch gibt es einen gewichtigen Unterschied: Das visuelle Element ist ohne dieses Mitgemeinte nicht einmal zu identifizieren, während die Klangwerte durch Isolierung der Frequenzen von den modulierenden Artikulationsgrößen zwar in ihrem Ausdrucksgehalt beeinträchtigt, nicht aber gänzlich unfaßbar werden. Es gibt eben für die physikalische Strenge der akustischen Frequenz kein visuelles Äquivalent, weil Farben an sich weder etwas bedeuten noch ausdrücken. Visuelle Archivierung 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 Überschußmaterials.

Die Digitalisierung visueller Signale kann nicht direkt auf die für die Bedeutungen entscheidenden Kontexte der Bildlichkeit oder gar die hieroglyphischen Referenzen greifen. Diese entziehen sich der technischen Klassifika-

tion und Reproduktion. Die Digitalisierung von Bildern hat Chancen auf der Ebene der Archive und Programme. Digitale Bildbearbeitungsformen sind, ein Blick auf die telematischen Bilderwüsten zeigt es deutlich, vielfältig. Aber sie sind meist so uninteressant wie das visuelle Sampling in seinen bisher bekannten Formen. Offensichtlich werden die für Bilder grundlegenden Strukturen der Referentialität und Reflexivität mit der Vorstellung einer Datenkomprimierung entscheidend unterboten. Meist entsteht – was natürlich künstlerisch wieder in eine Ikonographie oder zu einem Stil umgeformt werden kann (etwa bei Pipilotti Rist) – ein Flimmern oder Rauschen. Oder aber das Bildliche, Bildlichkeit überhaupt, wird strikte als ein Diagrammatisches behandelt, für welches auch weitgehende Komprimierung sich eignet, weil damit nicht die hier erörterten Probleme eines visuellen Samplings verbunden sind, sondern die bisherigen Praktiken einer graphischen Aufbereitung von fachspezifischen Informationen und Kenntnissen vollkommen ausreichen.

8. Zwischen Begriff und Bild: Geschichtlicher Exkurs zum Hieroglyphischen

Ein Seitenblick auf die ägyptische Schriftlichkeit verdeutlicht den hier erörterten Sachverhalt einer generativen Grammatik und zugleich der selektiven Thematisierung oder Komprimierung von visuellen Zeichen einerseits als Bilder, andererseits als Schrift.

Hieroglyphen sind, wörtlich, Bilder als Schriftzeichen. Diese stellen Gegenstände dar, bezeichnen jedoch nur die Lautgestalt, und zwar einzig die Konsonanten. Wo Zeichen in diesem Code auch das bezeichnen, was sie darstellen, wird eine solche ‚ideographische Funktion‘ durch ein besonderes Zeichen, z. B. einen senkrechten Strich, hervorgehoben. Zu den Lautzeichen treten dann also Sinnzeichen, die keinen Lautwert haben.

Die ägyptische Schrift ist eine Kombination von Laut- und Begriffsschrift. Wörtlich lautet der ägyptische Terminus für die Hieroglyphen ‚Gottesworte‘. Neben der hieroglyphischen Monumentalschrift (Inchriftenschrift), „welche dazu bestimmt war, an Tempelmauern, Grabwänden, Särgen und auf kostbaren Gegenständen Texten im ‚heiligen Raum der Dauer‘ zu ewiger Präsenz zu verhelfen, gab es in Ägypten eine handliche Kanzleischrift, die mit Pinsel in Tinte auf Papyrus aufgetragen wurde: die ‚hieratische‘ Schrift. Diese Schrift, eine stark abstrahierte Variante der Hieroglyphenschrift, war ausschließlich zur internen Aufzeichnung, zur Memorierhilfe, Buchführung, Archivierung bestimmt“. (Assmann 1994, S. 135) Für das Funktionieren der Schrift ist demnach die Bildhaftigkeit entbehrlich. Die Heiligkeit von Hieroglyphen beruht auf der überschüssigen Bildhaftigkeit der Zeichen. Hieroglyphische, aber auch kalligraphische, modular-visuelle, ornamental-strukturelle Schriftsysteme sind grundsätzlich offen: Es können neue Zeichen integriert werden, insofern sie

bildhafte, partielle Ganzheiten sind. Die Doppelung der altägyptischen Schriftsysteme kann man mit einem Slogan charakterisieren: Ikonische Inschriftlichkeit der Hieroglyphen, abstrakte Handschriftlichkeit des Hieratischen.

Die 700 Zeichen der ägyptischen Hieroglyphenschrift sind überkodiert: sie enthalten neben der Sprachreferenz zusätzlich eine Weltreferenz. Die Hieroglyphenschrift codiert nicht nur Lautzeichen der Sprache, sondern macht durch ihre Bildhaftigkeit auch die Welt sichtlich anschaulich; menschliche Ordnung der Sprache und numinos-autoritäre Ordnung der Welt entsprechen sich. Die Schrift als enzyklopädisches Bildlexikon – ‚orbis pictus‘ hieß das berühmte Buch von Amos Comenius – hat ihre Entsprechung in einer Welt, die als ‚Hieroglyphenschrift der Götter‘ verstanden wurde.

Diese oppositionelle Doppelgestalt der Symbole – Bild und Schrift – erhält sich auch im Zeitalter des Buchdrucks. Die europäischen Kulturen der Neuzeit beginnen mit Buchdruck, verbreiteter Lesekommunikation und Nationalsprachen. Im selben Zuge wenden sich diese vorrangigen Dispositive eines typisch neuzeitlichen, objektivierenden Wissens auch der gegenteiligen Option zu, dem geheimnisvollen Code einer interkulturellen Bilderschrift. „Die Emblematisierung ist die Alternative zum begrenzten Zeichenrepertoire der Alphabetschrift, sie führt zum offenen Fundus einer unerschöpflichen Bildproduktion“. (Assmann 1994, S. 138) Hieroglyphik als Bestandteil der intellektuellen Kultur findet sich besonders ausgeprägt bei Leonardo. Leonardo betreibt eine hieroglyphische Verschleierung des von ihm erarbeiteten Wissens und strebt danach, die mystischen Weltkräfte, die er für Gott hält, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen: Geheimschrift, Piktogramme, Impresen (vgl. Hocke 1987, S. 125 ff.).

Nur solches Bild – ineins konkrete und abstrakte Gestalt – ist zugleich Einzeichnung einer bedeutsamen Schrift. Sprache ist zur Zeit des massiven Hieroglyphenkults der Renaissance, besonders im 16. und 17. Jahrhundert, wegen der unbedingten, generellen Oralität und Schriftunkundigkeit der meisten Menschen nur lokal verständlich, ist also nahezu vollständig, immer und überall Dialekt, nicht ‚Hoch‘- oder Schriftsprache. Nur ein Bildliches also, Bildlichkeit im weiten Sinne, kann zu einer *lingua franca* werden, wie das heute noch, wenn auch ohne Geheimnis, die Piktogramme bezeugen. Die universalistische Utopie des 17. Jahrhunderts – ein sprachunabhängiges Zeichensystem, das Gedanken unmittelbar codieren und deren Vermittlung weltweit ohne Verzerrung durch Sprachen und Kulturen sichern kann – ist heute Alltag als eine ‚Translingua‘ in Gestalt postalphabetischer Piktogramme. Gegen die Beschränktheit der Schriftsprache (und ihre singuläre Präzision) entwickelten also in der Renaissance und Neuzeit gerade die Protagonisten einer neuen Wissenschaft die Universalität der Bildlichkeit/Anschaulichkeit als ‚kosmologische‘ Schrift.

Da die Sprache des Menschen immer problematische, situative, singuläre, beschränkte und vage Übersetzung des Realen ins Symbolische (vgl. Lacan 1987, S. 112 ff.; dazu: Kittler 1993) ist, kann Schrift sich nur als gestische

Schrift, Spur, Inschrift etc. artikulieren. Das Imaginäre kann sich solcher Weise dem Realen in der Weise einer bildlich-intimen Mit-Ahmung assimilieren. Deshalb entsteht die Bildordnung der Moderne als hieroglyphischer Universalismus zeitlich zwar parallel, inhaltlich aber durchaus auch in Opposition zur Ordnung des Enzyklopädischen. Und deshalb muß die Geschichte der technischen Implementierung und Vervollkommnung dieser enzyklopädischen Ordnung – mit dem bisherigen Endpunkt ‚Sampling‘ – auch als ein Dispositiv der Instrumentalisierung gelesen werden.

In der Tat erscheint ja die Geschichte der Bilder als System der Irritation einer solchen affirmativen und instrumentellen Erwartung. Spuren dieses mentalen Impulses sind mehr oder minder bewußt in die Geschichte der Typographie, von den irischen Buchmalereien bis zur modernen Graphik, eingegangen. Denn bereits der Buchstabe ist die Gestalt, der eine hieroglyphische Überhöhung zur freien Linie appliziert werden kann: Symbolisierung, Ausschmückung, Verdunkelung, Verrätselung, Versinnbildlichung. Hieroglyphe ist darin ein Zeichen für anderes wie die Metapher. „Hieroglyphik, diese unnaturalistische Formung des inneren Bildes der sichtbaren Welt.“ (Hocke 1987, S. 58, 68) Natur gilt darin als eine unergründliche und unerschöpfliche Schatzkammer von Hieroglyphen. Die Welt als doppelgestaltiges Bild – Idee und Ikon, präzise und ambivalent zugleich – zu betrachten, bedeutet wahrzunehmen, wie die Welt hieroglyphisch erscheint. Hieroglyphen sind Bilder der Ideen (vgl. Hocke 1987, S. 368).

9. Bildhaftes, Quasi-Bildliches – Analogien zum Traum

Sampling ist nicht allein eine technische Operation, eine auf Archive greifende Strategie und eine Elementarisierung technisch vermittelter Materialien identischer Replikationen, sondern auch ein Dispositiv, genauer: eine diskursive Spezifizierung aller bisherigen Erklärungsmodelle für die Koexistenz von zunächst isolierten Zeichen, die im Zeichen der Videographie heute nicht mehr als voneinander getrennte gedacht werden können. Diese Modelle beziehen sich alle auf das ursprüngliche Modell der Satzlogik, auf die Beziehung von Subjekt und Prädikat. Rhetorisch läßt sich diese Beziehung als Topos und Kommentar beschreiben, semiotisch als Bezug eines Zeichens als eines Interpretanten auf ein ursprüngliches Zeichen, erzähltheoretisch als operationale Unterscheidung zwischen Fabel und Inszenierung, systemtheoretisch als Bezug intrinsischer Selektionsmerkmale auf Anlehnungskontexte.

Wenn in bedeutende Formen gebrachte Hieroglyphik mitsamt den für sie typischen Leistungen der Verschiebung und Verdichtung als ‚darstellende Bildsprachlichkeit‘ des Traumes verstanden werden darf – vorausgesetzt, das gehe in solcher Kürze überhaupt (vgl. hierzu weiter Reck 2005) –, dann ist sie genau besehen eine Sprache der Sprache des Unbewußten. In der Tat gibt

es schon bei Freud eine Verknüpfung von Traum, Sprache und Bildlichkeit des Unbewußten und proto-visuelle Hieroglyphik als Denkbildmodell für die Zirkulation dieser Sprache in den tieferen, den unbewußten Schichten des menschlichen Bewußtseins (vgl. Hocke 1987, S. 266 ff.). Freud selber sieht die Symbolik des Hieroglyphischen aber nicht nur im Traum am Werk, sondern – in seiner linguistischen Gestalt sogar noch deutlicher – auch in Märchen, Folklore, Mythen, Legenden, Sprichwörtern, Wortspielen. In methodisch natürlich nie unproblematischer kollektivierender Anwendung: Die Rede über die USA verwendet signifikant oft mythologisches Material und arbeitet insbesondere mit Bildern des Traums: Traumfabrik, der große amerikanische Traum, die Phantasmagorie des Aufstiegs, die zauberhafte Idylle des Glücks.

Nach Freud funktionieren das System des Traumes und seine Sprache nach dem Modell der Hieroglyphik oder des Rebus: Formation des Traums als Sprache des Unbewußten. Das linguistische System der Traumschrift folgt ganz den Regeln der Hieroglyphe. Die Überdeterminierung in allen ihren Ausprägungen – vom psychischen Geschehen des Traumes bis zur massenkulturellen Inszenierung der heiligen Bildzeichen – hat als Kern immer die Logik des Traumes, als linguistischen Code immer die Hieroglyphik. Umgekehrt verraten die Funktionsweisen der hieroglyphischen Zeichen einiges über die Wirksamkeit der Formation der Sprache des Traumes: Darstellungen der Sprechweisen des Traumes, und das heißt unter Umständen eben: alltagskulturelle Inszenierung von Traum und Phantasmagorie, Bild-Schein. Hieroglyphische Sprachen, wie zum Beispiel die chinesische, reihen Symbol an Symbol; Ähnlichkeiten und Fremdheiten sind nicht Fragen der Bildzeichen alleine, sondern auch der zeichenhaften Vermittlung ihrer eigentlichen Gehalte: Anschauungspotential des Geistigen, des Gehalts, der in der Selbstberedtheit der Zeichen umstandslos aufscheint, aber nicht allein als Schriftgestalt oder Figur des Zeichens, sondern hinsichtlich der Realpräsenz seiner Referenten betrachtet wird.

10. Säkularisierte, intensivierete Hieroglyphik: Moderne in den USA als techno-folkloristischer Bildlichkeitsraum

Bereits 1915 schrieb der amerikanische Dichter Vachel Lindsay, der auch ein Filmliebhaber war – denn der Film war die erste visuelle Ausdrucksform auf amerikanischem Boden und keineswegs nur eine technische, sondern auch eine soziale Innovation, die etwas grundsätzlich Neues in die zweifach von der Kultur des Wortes, als angelsächsische Kultur und als Auswandererkultur bestimmte Lebenswelt der USA hineinrug –, 1915 also schrieb Vachel Lindsay: „Amerikas Zivilisation ist hieroglyphisch“ (zit. n. Lienhard 1991, S. 276). Ihr hervorstechendstes Merkmal: Bilderzauber, optische Signale, visuelle Reize bis zum Exzeß.

US-amerikanische Kultur ist symbolhaft, zeichenintensiv, von suggestiver Wirkung und inszenatorischer Attraktivität. Sie ist *massculture*, nicht *high*

brow. Ihre genuinen Bauten sehen oft aus wie materialisierte Wörter. Sie enthalten nicht nur eine Botschaft, sondern auch eine Norm, wie diese zu entziffern ist. Solche Bauten sind Hieroglyphen eines Lebensgefühls – anders gesagt: Dokumente des amerikanischen Stils. „Vom Sternenbanner bis zum Coca-Cola-Schriftzug, von der überwältigenden New Yorker Stadtlandschaft bis zum verlorenen Appalachenstädtchen mit seinen rührenden architektonischen Imponiergesten, von den abenteuerlichen Riesenlastwagen bis zu den uferlosen Vorstädten, vom Layout der Friedhöfe bis zum Layout der Zeitungsseiten, von den Kampfmonturen der Footballspieler bis zum unauffälligen, aber unfehlbar funktionierenden Bekleidungscode der verschiedenen Bevölkerungsschichten: jedes Bild gerinnt augenblicklich zur Hieroglyphe, zum festen Teil eines Bilderalphabets, von dem wir zwar die Anzahl der Buchstaben nicht kennen, wohl aber auf Anhieb auch neue, noch nie gesehene Zeichen erkennen und einordnen können.“ (Lienhard 1991, S. 276) Techno-folkloristische Hypermoderne erscheint als Kennzeichen des Hieroglyphischen auch in übersteigerten Spekulationen wie der folgenden, bleibt also durchgängig aussagekräftig für das verhandelte Thema: „America is software and Japan is hardware. Europe is aestheticizing the technostructure by scouring the universal media archiv of European culture for ways in which it can be reappropriated. Technology is the global aesthetic and the global aesthetic consists of this kind of triangulation – Japanese hardware, North American software and European wetware.“ (...) This is the perfectly seductive quality of America to the World. That it's the world's first purely postmodern, which ist to say, the first purely cynical culture (...) It's got the crusading spirit for the technical apocalypse. At the same time it revels in a kind of violent primitivism. It's all about reenergization through violence. At the same time, it's about a city on a hill bringing a new light to the world – like a new animating vision of democracy and justice and equality. America is not conservative or liberal. It's not perfect primitive or hypermodern. It's perfectly schizophrenic.“ (Kroker 1994, S. 65) US-amerikanische Techno-Folklore, die in diesem Teil des nordamerikanischen Kontinents zugleich ‚normale‘ industrialisierte Kultur wie mediale Hypermodernität ist, funktioniert nach der Logik des „suspense of disbelief“ (Dippé 1995). Diesen hatte der Philosoph William James vor langer Zeit in einer die typische Mentalität und charakteristische Selbstbegeisterungsenergie der US-Amerikaner ebenso genau wie enthusiastisch kennzeichnenden Abhandlung ‚The psychology of belief‘ (1889) in das Kürzel eines absoluten, schier unbegrenzbaren ‚will to belief‘ gefaßt.

Kultur und Kunst haben in den USA sich gänzlich anders entwickelt als in Europa. Die Gesamtheit dessen, was als Erbe der französischen oder deutschen Kultur heute angesehen wird, hat zur Zeit seiner Entstehung nicht mehr als ein Prozent der Bevölkerung erreicht; anders in den USA. Von Anfang an richten dort Kunst und Kultur sich an eine breite Öffentlichkeit, an Einwanderer aus aller Welt. Da diese unterschiedlichste Sprachen sprechen, kann nur das Hieroglyphische der Bilder, die Inszenierung der Dinge als Bilder, die

ästhetische Atmosphäre der in Bildlichkeit umgeformten Begriffssikonen die universale *lingua franca* sein.

Schon deshalb mußte die Welt der Bildzeichen, die zwischen dem real Dinglichen, dem symbolisch Instruierenden und dem imaginativ Vergöttlichenden schillern, als die lokalen Dialekte verbindende allgemeine Sprache entwickelt werden; auf diese Weise hat sich in den USA innerhalb der letzten 250 Jahre als symbolische Strukturierung ihrer Geschichte eine einzigartige Tradition der Massenkultur entwickelt: Massenkultur nicht als Medium und Adressat, sondern als Produktionsmittel und Code. An alle gerichtet, für alle verständlich: eine Kultur des kleinsten gemeinsamen Nenners, der nun eben auch für die nicht-amerikanischen Massen in gleicher Weise funktioniert: Ist die *lingua franca* einmal gefunden, dann kann sie quer zu und über allen lokalen und spezifischen Dialekten eingerichtet werden. Konsum und Starkult, Körpersprache und der stetige Zwang zur ungebrochenen Fröhlichkeit, Woodstock und Madonna, Elvis und Michael Jackson, Selbstmodellierung und Überlebenswunsch um jeden Preis, Ästhetisierung des Lebens jenseits des verdrängten Todes und die chirurgisch gestützten Weisen, smart zu bleiben – all das hat die psychoanalytischen Kennzeichen einer Überdeterminierung wie im Falle des Traums.

Überdeterminiert ist techno-folkloristisch vor allem dessen Syntax: Wiederholung und Vervielfachung der Bildzeichen. Die Ästhetisierung der Massenkultur arbeitet im übrigen noch mit weiteren Techniken des Traums: Verdichtungen und Verschiebungen unterstützen die Produktion einer Sprache, deren Form sich der des Traumes nähert. Nur in und mit Bildern wird jede Sprache lebendig.

Die kulturelle Divergenz zwischen Europa und den USA kann beschrieben werden als Konflikt zweier Syntaktiken, Semantiken und Systeme oder ‚Sprachen‘: eine Sprache des lebendigen Prozesses (und das heißt eben auch: der permanenten Kontrolle der Einhaltung der Codes) steht gegen eine fixierende Logik, die ihre Bedeutung in der Semantik der Wahrheitsfunktionen, nicht aber in der Pragmatik des Sprechens hat. Die Mannigfaltigkeit elaborierter Signifikantensysteme wird in beiden Sprachen einem Reinigungs-, Klärungs- und Kontrollprozeß unterworfen. Beide Systeme arbeiten mit Normierungen und Standardisierungen. Der massenkulturelle, techno-folkloristische Code aber integriert die Fülle der Signifikantensysteme besser, weil er diese in die Hieroglyphik einer Bildlichkeit überführen kann, wohingegen jede stärker definierende Logik an die Syntax spezifischer Sprachen gebunden bleibt. Als Variante könnte man die unterschiedlichen Wege – einmal die auf Aristoteles zurückführende Logik, zum anderen das Hieroglyphische – als Herausarbeitung zweier unterschiedlicher syntaktischer Systeme in einer ‚translinguistischen‘ Betrachtungsweise vereinigen. (vgl. Kristeva 1981, S. 271)

Paradigmatisch nutzbar wird diese Überlegung aber erst, wenn der europäische Kontext eines Schwurs auf das Enzyklopädische – die universale Bedingung der Möglichkeit adaptiven Samplings – mit der qualitativ ganz anderen Kultur der USA – dem techno-folkloristisch geprägten Hieroglyphischen als

einem Zwischenmedium zwischen Begriff und Bild, Instrumentalität und Indeterminiertheit – in Verbindung gebracht wird. Mit der Vorsicht bewußt verdeutlichender Über-Pointierung kann resümierend folgende Betrachtung gelten: Die nordamerikanische Kultur ist eine der Hieroglyphe, der visuellen Phantasmagorie, des Fahrens, der dynamischen Ästhetik, die europäische eine der Enzyklopädiën, der zivilisatorischen Reizkontrolle, der reflexiven Bändigung magischer Bildverführung. Ist dort der Reiz der Oberfläche als Mittel der Steigerung individueller Entfaltung ebenso anerkannt wie generell alle Formen und Prothesen stimulierenden Erlebens, so operiert das europäische Denken mit einer transpersonalen Moral und einer entsprechenden Skepsis, so daß, überspitzt, die Macht des *US-amerikanischen Individuums* als kulturelle Norm einer idealisierten Selbstbändigung der *europäischen Personalität* gegenübersteht.

11. ‚Bildform und Zeichenstrukturen‘ des Hieroglyphischen und des Enzyklopädischen

Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische können als zwei verschiedene Typen von Zeichensystemen und Ausdrucksmodellen beschrieben werden. Die Welt der enzyklopädischen Zeichen ist semantisch klarer definiert und pragmatisch höherstufig reguliert als die Sphäre der Bildlichkeit. Bilder rechnen trotz aller diesbezüglichen Anstrengungen in keiner Weise zur Welt der enzyklopädischen Zeichen, weil im visuellen Bereich Gestaltung und Bedeutung keine feststehenden, notwendigen innerlichen Beziehungen haben müssen. Deshalb ist einer arbiträren Konventionalisierung prinzipiell keine und aktuell nur situationsbedingte Grenzen gesetzt.

Die Festgelegtheit rubrizierter Zeichen legt allerdings hier die Kontextualität einigermaßen starr fest. Die Zeichen sind kontextindifferent in dem Maße, wie ihre Verzeichnung über eine finite Regelmenge von Klassifikationen die verzeichneten Tatsachen zu isolierten Elementen machen kann. Sampling ist deshalb eine den enzyklopädischen Zeichen nicht nur angemessene oder analoge, sondern ideal angepaßte, nahezu isomorphe Strategie. Es kann beliebige Kombinationen und Umbauten im Feld der isolierten Elemente vornehmen. Demgegenüber sind hieroglyphische Zeichen visuelle Zeichen, die prinzipiell kontextoffen sind, wobei die einzige zeichenimmanente Festlegung von Kontextualität in der doppelten Identität der Zeichen selber besteht: einer singulären und einer numerischen Identität (vgl. Genette 1994, S. 27 ff.). Die singuläre beinhaltet die internen Referentialitäten des Bildes, die numerische (den Fall des einzelnen Vorkommnisses bezeichnend, d. h. den Platz, die Topographie und Lokalisierung im Raum der Bildzeichen festlegend) hingegen diejenige Unbestimmtheit eines Zeichens, durch welche dieses auf eine kontextuelle Offenheit verweisen kann. Hieroglyphische Zeichen können deshalb im strikten Sinne nicht gesampelt werden. Denn die numerische

Identität geht über die singuläre hinaus und setzt dieser einen Widerstand kraft Überschuß (Lokalisierung) entgegen. Eine Wiederverwertung, Adaption oder Assimilierung hieroglyphischer Zeichen kann zwar Verfahren der Collage und Montage verwenden, aber nicht in einer traditionellen Weise.

Ohne Zweifel funktionieren die hieroglyphischen Zeichen metaphorisch und metonymisch zugleich: als Visualisierungen kraft Analogie und als Bezeichnungen einer in sich geschlossenen, metonymisch getrennten Tiefenschicht der im Zeichen vorhandenen, aber nicht durch es selber aktualisierten Bezüge. Hieroglyphischen Zeichen eignen eher syntaktische, enzyklopädischen eher parataktische Funktionen. Enzyklopädische Zeichen werden über Abbild und Denotation generiert, hieroglyphische über Darstellung und Repräsentation. Enzyklopädische Zeichen werden räumlich strukturiert – jede enzyklopädische Ordnung ist topographisch –, hieroglyphische Zeichen sind Sequentialisierungen in der Zeit, die aber wiederum als ein auf Dauer angelegter, diskret-quantitative Zeit-Intervalle eliminierender Raum charakterisiert werden kann (vgl. am Beispiel der TV-Zeit: Großklaus 1994, S. 42 ff.).

Enzyklopädische Zeichen sind determiniert, hieroglyphische Zeichen übercodiert oder überdeterminiert. In den Dominanzhierarchien der Zeichensetzung arbeiten enzyklopädische Systeme Realitätsdenotate aus, wohingegen hieroglyphische Zeichen Irrealisierungen erzeugen und verstärken: Widerstand, Resistenz, Ambivalenz, Eigensinn. Enzyklopädische Zeichen lassen sich leichter in eine Kohärenz-Ordnung integrieren als hieroglyphische Zeichen, die wegen ihrer intern auf Gestaltvollendung hin angelegten Perfektionierung untereinander ‚dyshärent‘ sind. Die partielle Singularität der enzyklopädischen Zeichen unterscheidet sich in charakteristischer Weise von hieroglyphischen Zeichen, die einen Zusammenhang bilden. Hieroglyphische Zeichen sind universal erfüllende Repräsentationen und elliptische Narrationsfiguren zugleich. Ihre Repräsentationsleistung geht über diejenige der Denotate hinaus, denn sonst wären sie als enzyklopädische Zeichen im physikalischen Zeit-Raum der enzyklopädischen Ordnung diskret und eindeutig lokalisierbar. Sie funktionieren als Sinnzeichen und Verdichtungsoperatoren gleichermaßen. Die Quellen und Referenzen hieroglyphischer Zeichen sind prinzipiell nicht abschließend identifizierbar. Im Raum der Dauer hieroglyphischer Zeichen herrscht deshalb nicht die numerisch sequentielle Zeit, sondern eine Art ‚Traumzeit‘. Der Traum ist eine Art von Erzählung, die vom Zwang zur Identifizierbarkeit der Quellen befreit ist. Die Mechanik des Imaginären ist darin Aufbau von Referenzen und Destruktion von Sinn zugleich.

12. Zufall und Entwicklung

Sampling kann in dieser Hinsicht und vor diesem Hintergrund als Verfahren verstanden werden, eine vollumfängliche und jederzeit in allen ihren

Elementen reproduzierbare Tradierung durch unbegrenzte Wiederholung zu erreichen, die Konformität aller benutzten Dateien zu verfestigen. Tradierung ist so verstanden immer Bildung von Kontinuität, Konvention und Norm. Auch diesbezüglich schafft die telematische Welt keine prinzipiell neuen Phänomene. Denn jede Weltbildkonstruktion hat ihren ‚Sinn‘ in der Eliminierung des Zufalls. Es gibt aber Tradierung nicht ohne Selektion. Selektion von Tradierungen (prospektive Gedächtniskonfigurationen) ist eine Eingrenzung der Möglichkeiten des Zufalls in der Kultur (vgl. Lem 1985, S. 31 ff.) Aber die Eliminierung des Zufalls funktioniert als Stabilisierungsfaktor wiederum nur, weil, wenn und indem es die Sphäre des Zufalls als Einflußgröße tatsächlich gibt. Tradierung als Verlebendigung des Zufälligen bedarf der Stabilisierung durch einen Rahmen konventionalisierter Tradierung, die umgekehrt nur als kulturell, nämlich veränderlich erscheint im Hinblick auf Zufall.

Es ist dialektisch von einem Faszinations- und einem konträren Stillstellungspotential auszugehen. Wenn es stimmt, daß „Kultur eine zufallsfeindliche Einrichtung ist“ (Lem 1985, S. 36), dann erscheint das Tradierungspotential des Computers als Ritualisierung des Interface, als Konventionalisierung des Zugangs, Standardisierung des Programms, Automatisierung der Datenzüge, Habitualisierung der gestisch auf Maschinennutzung umgepolten Sinnlichkeit. Aber der komplexitätssteigernde Mechanismus der Auflösung von Bindungen an Traditionen (Gehalte) und Tradierung (Form) ändert sich dadurch nicht. Eine Kultur, die nur auf optimale Einfachheit, Eindeutigkeit und Determinierung abzielt, geht zugrunde. Deshalb ist von der Computertechnologie zu erwarten, daß die Mediatisierungsleistungen sich vom kulturellen System der Zufallsfeindlichkeit ablösen und als zivilisatorische Lockerung des Referenten der Symbole wirken können.

Insofern könnten technologische Tradierungen Agenturen eines Prinzips Grausamkeit (vgl. Rosset 1994) sein, das unter ‚Realität‘ gerade nicht die manipulative Totalregistratur konstruierter Wirklichkeiten versteht, sondern die Anerkennung zweier Prinzipien: des Prinzips hinreichender Wirklichkeit und des Prinzips der Ungewißheit. Das Wirkliche ist das Reale nur als das Unge- wisse, als Zurückweisung der Zufallseliminierung. Wirklichkeit ist, was sich nicht in der Weise instrumenteller oder behavioristischer Inszenierung verstehen läßt. Die Mediatisierungsleistungen des Computers liegen also gerade nicht auf der Ebene üblicher metaphysischer Theorie-Rhetorik, welche die nachkritische Beliebigkeit voluntativ projizierbarer Wirklichkeiten propagiert. Wirklichkeit ist das je Unverfügbare und Undurchschaubare, das durch Zufall zunächst irritierte, sich selber stetig Rekonstruierende, das gerade deshalb nie dasselbe bleibt, weil es in sich zu verharren bestrebt ist. Aber selbst Bolz vermerkt: „Auch wenn EDV den Traum eines allen zugänglichen absoluten Wissens verwirklichen sollte, wird sie uns doch keinen neuen Blick auf die Welt eröffnen; gemessen am Bedürfnis lebendiger Wahrnehmung bleibt jedes interface steril“. (Bolz 1991, S. 118)

Sampling erscheint an solchen Aspekten von Lebendigkeit gemessen immer wieder als Verfahren, das am Eigensinn der Bilder problematisiert wird, weil

in diesen nicht alles elementarisiert und für alle möglichen, stets wandelbaren Thematisierungen zur Verfügung gestellt und offen gehalten werden kann. Eine den Sperrigkeiten verpflichtete ‚Logik der Überraschungen und unvermuteten Konstellationen‘ findet sich – parallel zum Aufbau der technisch erweiterten, dann enzyklopädisch und systemisch gereinigten und perfektionierten neuzeitlichen Archive – im Brennpunkt des Imaginären spätestens seit der Erfindung der Wunderkammer, dieser Montageform hermetischer Korrespondenzen, die ihrerseits wieder auf das Mediale aller Existenz, das Dazwischen der Zeichen, die Voraussetzung des montierten Zeigens in Gestalt der Dispositive der Medialisierungen, verweisen. Zentrale Motive und Kategorien des Manierismus bilden eine Konstante im experimentellen bildnerischen Arbeiten wie in der künstlerischen Aneignung der historisch wachsenden Archive. Spiegelungen des Hermetischen und seine Transformationen finden sich bei Carl von Linné, im Surrealismus, bei Michel Foucault, im Video-Clip und seiner Theorie, aber auch in der bildtheoretischen Auszeichnung des Computers als eines Re-Generators des Wunderkammernmodells für die Analogien innerhalb eines universalen Synkretismus. Das Hermetische bleibt eine permanente Faszination. Die Welt wird im Bild gespiegelt, das seinerseits weiter verrätselt wird. Die Projektion einer unerkannten diesseitigen Welt auf ein faßbares Bild der jenseitigen Realität markiert das Paradoxon des manieristischen Wirklichkeitsbegriffs.

Der Status der Bilder in diesem unabschließbaren Transformationsprozeß des Hermetischen erweist sich für die Ansprüche an Sampling als zu undiszipliniert. Aus der Ordnung der Dinge geht eine unablässig sich verfeinernde Kette von Metaphern hervor, die durch die disponible Verführung eines hermetischen Blicks zu Welträtseln werden, womit die Erklärung der Bilder auch innerhalb der Elementarisierung mit Unbestimmtheiten der an den Elementen hängenden Kontexte durchsetzt ist. Diese Erklärung ist nicht analytisch, sondern nur durch Analogiemodelle zu formulieren. Analogiemodelle sind aber ein Spezialfall von auf Diskontinuitäten aufbauenden Dialogisierungen des Ausgangsmaterials und bilden einen geradezu idealtypischen Gegensatz zum digitalen Sampling, das eine Technik vollkommener Isolierung von Elementen aus den sie erst bedeutsam machenden Kontexten ist.

13. Sampling als kulturelle Strategie und künstlerisches Paradigma – Ausblick

Sampling als Strategie einer Operationalisierung der Archivzugänge ist an die Minimalisierung des Zeitaufwandes gebunden. Für digitales, entwickelt elektronisches Sampling ist der Aspekt der instrumentellen Vernunft der eine verbesserte Signalökonomie ermöglichenden Apparate entscheidend. Deshalb tendiert Sampling zur Eliminierung der Erinnerungszeichen. Idealtypisch fallen beim Sampling die sonst getrennten vier Bereiche eines auf Erinne-

rung verweisenden Archivierungsprozesses ineinander: Registratur/Selektion, Inszenierung/Aktualisierung, Speicherung/Archivierung und die Re-Aktualisierung vollziehen sich virtuell gleichzeitig. Es ist beispielsweise möglich, daß das gesampelte Material und seine Einordnung in eine Archivstruktur über eine Inszenierung als Selektion von Stoffen erfolgt, die nicht nur das Material generiert, sondern auch seine stoffliche Voraussetzung (die beinhaltet, daß das Material, wo auch immer, so doch irgendwo *früher* vorhanden sein muß) bereits im Akt der Inszenierung ein erstes Mal re-aktualisiert. Das hat mit der Tatsache zu tun, daß hieroglyphische Zeichen nicht nur verstärkt und vermehrt sekundäre Interpretanten enthalten, sondern mit diesen auf kontextuelle Zeichen verweisen. Die durch Sampling – das die Voraussetzung dieses hieroglyphischen Zeichenraumes auf der Ebene der erweiterten Technik ist – ermöglichten Informationen werden ornamentalisiert und ‚a la maniera‘ manieristisch ausgeformt.

Linguistisch hat Sampling verschiedene Ebenen. Im Sampling ist das Material für Verzeichnungen, Meta-Sprachen, Codes der Codes, Stilisierungen, rhetorische Umformungen etc. direkt zugänglich. Recodierungen aber sind nicht nur, zumindest solange sie sich im Bereich urheberrechtsfähiger Wahrnehmungen (und das heißt auch, von seiten der Künstler: im Bereich von Copy-Right-Anfragen) bewegen, Weiterentwicklungen und Dokumente kreativer Umformungen. Technisch vermittelte identische Replikationen tragen wesentlich zur Bildung von Stereotypen bei. Je nach Einschätzung kann man Stereotypen auch als redundante und kontrastive Hintergrundfolien für die innovative Abweichung beschreiben und benutzen. Zwischen Meta-Sprache und dem gesteigerten bzw. erneuerten Realismusanspruch oszillieren die Möglichkeiten von Sampling. Entscheidend für das künstlerische Interesse ist nicht die semiotische Rekonstruktion des Zwiespaltes zwischen offenen und determinierten Codes, sondern ihre praktische Nutzung. Sampling wird künstlerisch interessant erst durch die Öffnung determinierter Signifikanten, Praktiken und Technologien.

Sampling, verstanden als Instrument und Strategie, markiert eine bisher letzte starke Etappe in der Geschichte des kreierenden Künstlers und eines auktorial im Namen des Subjektes sich setzenden Willens, der als materialisierte Verkörperung einer ontologisch vorgeschalteten Komposition und Idee seine Berechtigung erfährt. Denn Sampling wird oft nur mit Blick auf Materialien benutzt (also so traditionell, wie akademisch fundierte Kunst seit je die Neuheiten des Materials, neue Geräte und neue Motive benutzt hat), nicht aber als radikale Selbstumformung des Gestaltungsprozesses und der Ableitung der Elemente aus dem technologischen Arrangement. Da eben geht es nicht um meta-sprachliche Umformungen oder Recodierungen des elementarisierten Ursprungs- oder Originalmaterials, auch nicht um das Verhältnis von komponierender Form und komponiertem Elementarmaterial. Es geht um die nicht-zufälligen Verhältnisformen zwischen Mensch und Welt, Subjekt und Stoff, Wille und Material, Konzept und Vorstellung.

Technisch geht es beim Sampling um Kondensierung, Verschiebung, Synkopisierung, Beschleunigung, Verlangsamung, um eine ausgreifende Art von Alias-Bildung. Subjektivität ist nur noch ironisch, ambivalent, paradox, widersprüchlich. Der springende Punkt: Immer mehr Nutzer, Programmierer, Betrachter leben nur noch innerhalb der Imperative der Technostruktur. Sie haben keinen von ihnen selbst beobachtbaren Standort mehr. Sie leben innerhalb des vollen mechanisierten Vergessens, genauer: im Vergessen des Vergessens. Es kommt hinzu, daß die beliebteste Position außerhalb die eines suizidalen Nihilismus oder schlicht die Gier danach ist, in die Selbstgenügsamkeit der Imperative definitiv einzutreten, um darin aufzugehen: Todes- und Assimilierungswünsche fallen beide als Wunsch nach totalen Symbiosen zusammen. Innerhalb der Imperative oder der Finalitäten kann sinnvollerweise nicht darüber nachgedacht werden, was soziale Bezüge, menschliche Existenz etc. wirklich bedeuten könnten. Das gelingt keiner Position mehr, sondern nur einem Wechsel, einer dialektischen Bezugnahme, kurz: einer apparativ vermittelten poetischen Konstruktion.

Eine interessante Strategie liefert visuelles Sampling als Arbeitshypothese und heuristische Analogie zur Datenkomprimierung in anderen Gebieten im Unterschied zu dieser letzteren gerade nicht in Hinblick auf das, was es leisten kann, sondern nur hinsichtlich dessen, was es nicht vermag. Es bewältigt eine positive Ordnung der Enzyklopädie, nicht aber die Ambivalenz des Hieroglyphischen. Solange Sampling Generierung von etwas Neuem leistet, müßte es Zufälle ermöglichen; das verweist auf das Hieroglyphische, obwohl Sampling doch eindeutig zur strategischen und methodologischen Welt der Enzyklopädie gehört. Diese paradoxe Grundsituation ist die Ausgangslage. Unter strategischen und paradigmatischen Aspekten ist für Sampling einzig die hieroglyphische Welt, die Welt, über die es noch nicht verfügen kann, bedeutsam.

Sampling ist zunächst ohne Determinierung der Codes und Gegenstände des Verfahrens nicht zu denken. Die Variabilität spielt sich nur innerhalb bestehender Formen ab. Wie kann Sampling etwas Neues generieren, ohne wieder auf die Instanz des Authentischen, des Subjekts, der Avantgarde oder der Innovation zu rekurrieren? Sampling ist vielleicht stärker eine Kulturtechnik als nur ein künstlerisches Verfahren. Als Standardisierung und Arbeit in einem geschlossenen Universum verzichtet es auf die transgressive Ästhetik des Kunstwerks zugunsten einer Transformation von Kultur in Zivilisation. Das ergibt zwei Verlustrechnungen: Zunächst die Preisgabe der kritisch-utopischen Differenz innerhalb eines gnadenlosen Positivismus der Technikmaschine. Und, zum zweiten, die Eliminierung unbekannter Signifikanten zugunsten eines determinierenden Ausdruckscodes. Wiegt das den eigentlichen Vorteil zivilisatorischer Vereinheitlichung und Nivellierung, das mögliche Zurückdrängen der Fundamentalismen je ursprungsmythologisch fixierter und authentizitätssüchtiger Kulturen, auf?

Konsequenzen für die Kunst sind leicht zu ziehen. Kunst ist als Ensemble von Praktiken zu definieren, nicht mehr als Widerstandsinstanz des Prinzips

Poesie. Sie bringt nicht so sehr charakteristische Werke hervor, als vielmehr ästhetisch spezifische Funktionen (vgl. Genette 1994). Sie handhabt Programme und Apparate, durch die sie sich selber exponiert und expliziert. Sampling ermöglicht eine neue Bildtheorie über das Modell einer Praktik, die sich als aktualisierende visuelle Kommunikation versteht. In diesem Modell lassen sich die bisher eng an die Technik und die Apparate angelehnten Begriffskonzepte von ‚Medien‘ und ‚Medientheorie‘ durch je wechselnde Gebrauchskontexte substituieren. Anders gesagt: Sie sind bisher intrinsisch weder plausibel beschreibbar noch analytisch definierbar. Sie verwandeln den vermeintlich feststehenden Zeichen- und Formbestand des Mediums in topologische Ausdrücke und tropische Figuren von Rhetorik und Kommunikation.

Die narrative oder selbstreferentielle Form des Zeichengebrauchs ist kein mediales Privileg. Eine Methodologie allerdings, die mit einem tradierten Vokabular von Ikonographie oder dergleichen arbeitete, würde von Grund auf die visuellen Strukturen der zum Begriff des Visuellen und zum Phänomen des Bildes geformten Gesamtzusammenhänge verkennen. Darstellungen, die sequentiell, über Montage sowie über Kontextdiffusionen strukturiert sind, können nicht durch Benennungen der in ihnen verwendeten Einzeldinge als elementare, singuläre Vorkommnisse identifiziert werden. Auf der Ebene meta-narrativer Eigenheiten des Sampling rechnet zu dessen Material – in Analogie zu Adornos Betrachtungen zum Begriff des musikalischen Materials, zu dem nicht nur Klänge oder Geräusche, sondern auch kompositorische Formen wie der Sonatensatz gehören – nicht einfach nur die Dinglichkeit oder Stofflichkeit, sondern auch die Formen, Regeln, Konventionen der Darstellungspraktiken.

So erweist sich, vorläufig noch, das Arbeitsprojekt eines visuellen Samplings als eine Weise des erweiterten, selektiven, kasuistischen Interpretierens, wobei Interpretation nicht frei ist von den Versuchungen einer zuweilen drastisch ausfallenden Interpretationsverweigerung, von Verschiebung und Steigerung, Verkürzung und Umweg. „Wenn Interpretation im thematischen Sinne als Herauslösung eines grundlegenden Themas oder einer grundlegenden Bedeutung verstanden wird, dann scheint klar, daß der postmoderne Text – für den wir in dem angeführten Video ein privilegiertes Beispiel gefunden haben [AlienNATION‘ von Edward Rankus, John Manning und Barbara Latham, 1979; Anm. H.U.R.] – aus dieser Sicht als Struktur oder Zeichenstrom definiert ist, der sich jeder Bedeutung widersetzt, dessen fundamentale innere Logik darin besteht, daß er das Auftreten von Themen schlechthin ausschließt, und der sich daher systematisch daranmacht, die traditionellen Interpretationsbemühungen kurzzuschließen. Aus dieser Aussage ergeben sich unerwartet neue Kriterien des ästhetischen Werts: was auch immer ein guter oder gar großer Videotext sein mag, schlecht oder mit Mängeln behaftet wird er immer dann sein, wenn solch eine Interpretation sich als möglich erweist, wenn der Text sich öffnet und Raum für ein Thema läßt.“ (Jameson 1994, S. 207)

Bleibt anzuerkennen ein unendlicher Raum der hieroglyphischen Bewegungen als Raum der Einschreibung einer ebenso plastischen wie hermetischen,

partikularen wie universalen Bewegung von Schrift oder ‚Schreiben‘. Nicht aussichtslos erscheint gar eine entschiedene Rückkehr ins Labyrinth konstruierter Geheimschriften. Sie liefert ein Modell für die nicht nur kryptische, sondern zugleich projektive Modellierung der Unvermeidlichkeit der Interpretation, die sich nunmehr endgültig auf einer zweiten Stufe ausgedehnt hat, auf der nicht mehr ein einzelnes Zeichen, sondern ein Gesamtdispositiv möglicher Medialisierungen agiert.

Zugespitzt: Bild wird – was uns notwendigerweise dazu verführt, nicht hinzunehmen –, was ist. Und erst recht auch nicht hinzunehmen, was *es selber* ist: Bild und als Bild. Der Eigensinn der Bilder überschreitet das visuell Gegebene in Richtung einer Kritik von Aussage-Ansprüchen. Bildbeteuerungen vom Typus der bildgebenden Verfahren, von *iconic turn* und Bild,wissenschaft‘ haben wie der Ikonoklasmus nicht notwendig mit visueller Wahrnehmung zu tun, wohl aber mit einem Bedeutenwollen eines Aussagens. Die strukturalistisch nutzbare Differenz am Visuellen markiert gegen alle solche Ansprüche parallel zu deren Artikulationen den Eigensinn der Bilder, eine Qualität von Bildlichkeit generell. Diese äußert sich als Kritik gegen Setzungen und Beanspruchungen, als Verfahren einer Evidenzkritik (vgl. weiter in diesem Buch das Kapitel ‚Historische Anthropologie der Medien. Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?‘).

Aus historisch-anthropologischen Gründen ist vorkritische Setzung, Behauptung, Mythisierung jederzeit und vollumfänglich das, was wir gerne der Evidenz des Existierenden, entlastend, zurechnen möchten, die sich aber unterm Licht der genannten Kritik als schiere Illusion erweist – und zugleich als ein Phantasma mit anhaltendem, ungeheurem Energiepotential.

Sampling verhilft dazu entscheidend, weil es strukturelle Verfahren einer Montage und Remontage visueller Elemente und Archivbestände ermöglicht, die nicht auf eine kompositorische Semantik, also auf Bedeutungsabsicht und ästhetischen Formwillen beschränkt bleiben. Die Bedeutung der Bildlichkeit ist natürlich auch beim Sampling niemals prinzipiell oder im voraus festzulegen. Sie ergibt sich von Fall zu Fall, also aktuell. Deshalb bedarf es nicht nur einer Ikonographie, sondern sogar und entschieden einer politischen Ikonographie der Bilder. Das ist an Situationen und Fallbeispielen zu erörtern. Das nächste Kapitel beschäftigt sich deshalb – vor dem Hintergrund der Chancen und Probleme der anhand des Sampling erörterten ‚strukturellen Thematisierung‘ der Bilderwelt – mit einer politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie des aktuellen Bildgebrauchs, also mit Weltbildern wie Bildwelten gleichermaßen. Und auch das abschließende Kapitel, „Historische Anthropologie der Medien. Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?“ Theorie-Duett mit Bazon Brock‘, steht in der Fluchtlinie dieser Thematik, reichert sie an und entwirft gegen Bilderlügen der medialen Ikono-Politik insistent die Umriss einer Bilder- als Evidenzkritik.

BILDKRITIK:
PERSPEKTIVIERENDE AUSSICHTEN

Zur politischen und erkenntnistheoretischen Ikonographie aktuellen Bildgebrauchs

1. Vorbemerkung

Ausgangspunkt dieses Kapitels war zunächst, vor dem Hintergrund einer semiotischen Szenographie, also in Anspielung an die öffentlichkeitswirksame Form eines Theatralen (oder Darstellungsrhetorischen im weiteren Sinne), die Verbindungen der Sparten, also den Gedanken stetiger Übergriffe der Künste untereinander und bezüglich wechselnder Umgebungen nachzuzeichnen, um von der problematischen Vorherrschaft des Visuellen in der unausgesprochenen, schon nahezu automatischen Reduktion der Künste auf die ‚bildende Kunst‘ als Kunst ‚tout court‘ wegzukommen. Es erwies sich dann aber zunehmend nahe- liegender wie zugleich tiefgreifender, die Thematik nicht im formalen Sinne als nochmalige interne Stärkung der Selbstbezogenheit der Künste zu behandeln, sondern diese bezüglich der politischen, sozialen und weiteren kontextuellen Definitionen der Macht der Bilder zu befragen. Die vielgerühmte, angeblich zwingende Selbstreferenz der Künste, die sich in ihrer Funktion gegenüber Politik und Gesellschaft systemtheoretisch in einer vollkommenen Funktions- losigkeit bewährt, stellt nämlich eine alles andere als selbstverständliche Frag- mentierung und Schwächung ihrer Kraft dar. Man denke nur an die Debatten um den Realismus von Francisco de Goya über Gustave Courbet bis zu John Heartfield, denke auch an Alberto Giacometti, erst recht an die politischen und sozialen Bezugnahmen jeder nicht-illustrativen Ästhetik. Die langweilige, über- aus narzißtische und entsprechend eingeschliffene Rede von der unhintergehbaren stetigen Selbstthematizierung der Kunst verharmlost diese und ist eine Mär, welche die Analyse der Apologie und Kritik der Herrschaft mittels und durch Bilder, die über Jahrhunderte die bildenden Künste und damit ihre Geschichte wie ihre Theorie geprägt haben, unzulässig beschneidet, ja im Grunde gar pauschal verwirft. Es geht im folgenden dementsprechend, in Stichworten, um: Bildwirkungen, die politische Ikonographie von Bildern in Beispielen, das Motiv eines eigentlichen Bilderkrieges, also um Wahrheitsbeweise und Fäl- schung im digitalen Zeitalter, Glanz und Elend der Avantgarden sowie um die Erfahrungen der Künste vor dem Hintergrund ihrer Entwicklungsgeschichte im 20. Jahrhundert. Damit wird das Feld einer »Kunstgeschichte im medialen Kontext« generell für aktuelle Zusammenhänge markiert.

Die Thematiken werden anhand von Fragen geordnet. Das erlaubt die Nachzeichnung der Ausgangssituation des Referenten. Zeitlich ergibt sich eine Schreibungsbewegung in Schlaufen und Verschiebungen. Das betrifft das Thema

insofern, als das Datum des mit Notizen, Exzerpten, Zitaten vorbereiteten Vortrags, der 25. Februar 2003, und das Datum der Umwandlung des Vorgetragenen in einen Text, Ende Juni 2003, eine gravierend veränderte Situation anzeigen, die das Thema gerade wegen seiner Bezugnahmen auf die Umgebungen einer politischen Ikonographie der Bilder wesentlich betrifft. In der Zwischenzeit hat nämlich der zweite Golfkrieg stattgefunden und ist Saddam Hussein von der Bildfläche verschwunden, hat Hans Blix Teile der Bush-Administration als »Schweinehunde« und Lügner bezeichnet, sind weder Massenvernichtungswaffen noch Anzeichen für diese zutage gefördert worden, negieren die USA weiterhin die UNO und besonders einen internationalen Militärgerichtshof, will Rumsfeld die NATO von Brüssel nach Polen verlegen, erschöpfen sich die alten Mächte Frankreich und Deutschland im verzögernden, kapriziösen Spiel von Partikularinteressen, verfällt die alte proletarische Interessenorganisation endgültig den absurden Attitüden einer (schon von Rosa Luxemburg so genannten) ‚Arbeiteraristokratie‘, deren Forderungen aus dem 19. Jahrhundert datieren – inzwischen zeigt sich leider rückhaltlos, daß die Absicht zum Frieden im Nahen Osten zu lange nur als Worthülse mißbraucht worden ist, erweist sich auch, daß das Problem des Terrors ein ganz anderes ist als das behauptete, nämlich keine Ideologie der Politik, die sich um Macht und Schlagkraft gruppiert, sondern gegründet auf die Bereitschaft der paradiesisch vergoldenen Selbstaufopferung, dezentralisiert verantwortet und instantan durchgeführt, ohne Kommando und strategische Planung, nicht-hierarchisch und existentialistisch, ohne Territorium, offizielle Kriegserklärung, ohne Klage und Erklärung, ein Krieg in Permanenz ohne Feind, Front und traditionelle Form, also eine individuelle wie gesellschaftliche Lebensweise, eine Art der Existenz, die natürlich nicht besiegtbar, sondern, wenn überhaupt, dann nur auszumerzen ist. Der neue, aktuelle Terror – der zugunsten einer vorsäkularen religiösen Mystifikation jeden Bezug zur Metapher eines »organisierten Netzes« längst aufgegeben hat – ist deshalb so furchterregend, weil er nichts Darunterliegendes mehr bezeugt, sondern das, was er als Referenz meint, durch seinen Vollzug überhaupt erst erzeugt, um dieses Existieren sofort mit fanatischer, religiöser Evidenzkraft aufzuladen. Er schafft mit den von ihm geschaffenen Fakten sich selbst, nicht umgekehrt – damit wird er im europäischen Sinne vollkommen irrational und dezisionistisch.

Für die nachfolgend besprochene Bildpolitik ein erst nach dem Vortrag sichtbar werdender, dessen Vermutungen erhärtender Höhepunkt ist die anhaltende Beteuerung der Bush- und Blair-Regierung, daß gerade das (bisherige) vollkommene Ausbleiben jeden Anzeichens für die Existenz der Massenvernichtungswaffen, daß also gerade die Nicht-Existenz des behaupteten Sachverhalts und der Mangel an Anzeichen für dessen mindestens mögliches In-der-Welt-Sein als ontologisch unerschütterlicher und normativ bindender Beweis just für die Existenz dieser Waffen genommen werden müsse. Es habe genügend Zeit gegeben, dies alles präventiv zu beseitigen, weshalb gerade das Fehlen als Ausdruck der Existenz in der Vergangenheit, also bewiesene Anwesenheit im Modus des Verschwunden-Seins gelten müsse. Diese originelle

neue Semiotik, in der das Fiktive, das traditionell ein Nicht-Existierendes bezeichnet, für das Reale genommen wird – und zwar nun nicht mehr gegen seine Abwesenheit, sondern gerade kraft Fiktionalität –, ist der wesentliche epistemologische Beitrag der Bush-Administration zum Theater der Simulationen, in denen sich die Szenarien einer beschworenen Weltwirklichkeit ohnehin den Phantasmen eines filmisch geformten gesellschaftlichen Imaginären angleichen, weshalb die Bemühung der USA folgerichtig darauf hinausläuft, den Realitätsbeweis des Wirklichen so zu leisten, wie er sich in der Übersteigerung der fiktionalen Phantasmen – und nur dort – abzeichnet.

Nun mag für den – neben der absurden Behauptung einer direkten, intimen Allianz zwischen Bin Laden und Saddam Hussein – unglücklich ins Zentrum des Legitimationsdiskurses gerückten Nachweis von Massenvernichtungswaffen kein ernsthafter Mensch dergleichen Beweise überhaupt erwarten oder auch für notwendig halten, weil nun wirklich nicht begründet werden muß, daß Potentaten vom Schlage Husseins sich, wenn sie ihrer habhaft werden können (und wer mit dieser finanziellen Potenz könnte das nicht auf dem heutigen internationalen Markt?), jeglicher Waffen bemächtigen, die irgend greifbar sind. Man wird aber dennoch aus prinzipiellen Gründen dem Objekt des Phantasmas nicht dessen Existenzgrund oder Berechtigung unterschieben wollen. Also sind es die Antriebe zum Phantasma und die plausiblen Kristallisierungen seiner Anschaulichkeit in Bildern, die besonders wichtig werden für das Geschäft der Modellierung des gesellschaftlich Imaginären, seine weltweite massenmediale Standardisierung, kurzum: für die politische Ikonographie der Bilderzeugung zwecks Wirklichkeitsdefinition und Handlungserklärung.

2. Ist eine solche Analyse überhaupt Aufgabe der Kunsttheorie oder Bestandteil ihrer Möglichkeiten?

Das Interesse einer solchen Analyse richtet sich seit je auf Fragen der Ästhetik im weiten Sinne der Modellbildung und Anordnung von Denkvorgängen, Thesen, Behauptungen. Zu ästhetischen Fragestellungen gehören deshalb, über die Existenz der Werke und deren Sphäre hinaus, bestimmte Leistungen der Künste, besonders der bildenden Kunst. Es ist keineswegs so, daß das Ästhetische sich auf die Bilder, die Anschaulichkeit oder gar nur auf sinnliche Wahrnehmungen beschränkt. Die Reflektion der Entwicklung der Künste bedeutet ja nicht eine eingeschränkte Analyse der Werke oder gar der Entwicklungsformen von Werk-Serien, sondern bezieht sich zunehmend auf die Frage nach dem Ort der Kunst in (der Situation) der Gesellschaft, was auch die Frage nach der Umgebung der Künste einschließt, also die Betrachtung der Beziehungen im ‚Innen‘ und im ‚Außen‘, Kunst und Kontext, und insbesondere die Sichtung des Anteils der Künste am Bestand der Bilder, der visuellen Kommunikation, der visuellen Kultur. Deshalb wird das Thema eingegrenzt

auf eine Auseinandersetzung mit Bildwirkungen und mit den formativen Bedingungen ihrer Herstellung.

Die politische Ikonographie der Bilder zu untersuchen bedeutet immer, eine Ikonographie der Gegenwart zu entwerfen und bestimmte Hintergründe als im Modus des Ungleichzeitigen anwesende Formationen (neudeutsch: Diskurse und Dispositive) zu erhellen. Ein solcher Hintergrund ist beispielsweise der Bilderkrieg, der zwar seine historischen Phasen und Verlaufsformen, auch seine Initialbegründungen und Höhepunkte kennt, der aber eine Kontrastfolie weit über Entstehungsbedingungen und Genealogie hinaus geblieben ist für nahezu alle Wahrheitsbehauptungen von Bildern und damit auch für die Vorgänge der Fälschung und Täuschung, die ja als solche wie logisch überhaupt nur möglich sind, wenn es eine Instanz des Wahren, Originären und damit eine jederzeit substantiell benennbare Differenz zum Illegitimen gibt. Das markiert noch die aktuellen Phänomene der Bildbeweise resp. deren Vakuum im digitalen Zeitalter. Man weiß, daß die Künste sich in verschiedenen Weisen gegenüber diesen Problemen situieren. Diese Erörterung weiß sich natürlich immer noch dem weltbürgerlichen Rasonieren im Sinne eines Immanuel Kant verpflichtet und paßt deshalb besonders gut in die Sphäre des Theaters und auf die Bühne der über die Inszenierungen und theatralischen Dramaturgien im engeren Sinne hinausgreifenden Dialoge. Das hat für das hier erörterte Thema beinahe programmatische Bedeutung. Von einem Fachvortrag würde man gewiß die Verwendung bestimmter Begrifflichkeiten und die Einhaltung eines bestimmten Codes erwarten, nicht aber, daß die erörterten Inhalte andere sind als diejenigen, die unter Wahrheitsansprüchen in einem alltäglichen Bereich der Wirkungen beschrieben und behauptet würden. Der besondere Vorteil des weltbürgerlichen Rasonierens ist, daß die fachliche Dimension der Beschäftigung sich nicht autoritativ versteht und damit keine externe Position einnimmt, sondern sich selber als Bühne der Wirkungen, als Medium der Einschreibungen entwirft, um die es der Analyse einer ‚außen stehenden‘, ‚exzentrischen‘ Welt geht. Nur in dieser Weise kann man sich die komplizierte Lage der Künste in einer Welt mediatisierter Mega-Maschinen und standardisierender Apparate-Verbände verdeutlichen.

3. Was für Beispiele drängen sich auf, an denen der gegenwärtige Status oder, wie man früher, im Zeitalter der Kinematographie, gesagt hätte: die Ontologie der Bilder, ihre Entwicklungstendenz, die Dynamik und Probleme, die Wahrheitsfrage und die Fabrikation rhetorischer Absichten erklärt werden kann?

Das erste Beispiel ist zugleich Paradefall für die Bedeutungsbeschreibung, also Ikonographie der politischen Bildinszenierung, von Bildwirkungen und der Politik mittels Bildern. Das große Register der Ikonographie wird beansprucht, wenn Colin Powell vor dem Sicherheitsrat der UNO Bilder vorlegt, die beweisen sollen, was aus seiner Sicht bewiesen werden kann und auch bewiesen werden

soll, nämlich bestimmte Tätigkeiten oder Nicht-Tätigkeiten im Irak, die als und in Spuren auf Bildern registriert worden und sichtbar zu machen sowie in bestimmter Weise zu deuten seien, auch wenn die intendierten Sachverhalte nicht schon aus sich heraus sichtbar sein sollten. Trotz der machstrategischen Trivialität der Absicht und Aussage ist bemerkenswert, was die Vorlage uns zumutet, nämlich eine gegenstandsreferentielle »Darstellung von etwas« anhand von Satellitenaufnahmen und gar von 3-D-Computer-Simulations-Diagrammen, die ja nichts dokumentieren, sondern animierte, also künstlich beseelte, fabrizierte, also artifiziiell hergestellte Schemata sind. Die animierten Zeichnungen zeigen verschiedene Lagergebäude, zuweilen Schuppen, die vollkommen unspezifisch sind. Wie hier mit- oder nachvollziehbar sein soll, was in diesen Gebäuden enthalten ist, sich in ihnen abgespielt hat, für ihre Geschichte von Bedeutung ist, was an Handlungen, Abfolgen, Zusammenhängen sich darin anhäuft, ist selbst der raffinierten Indiziensemiotik eines Sherlock Holmes uneinsichtig. Jedenfalls wollen diese Bilder ultimative Beweise vom Schlage jener Darlegungen sein, die sich als Gerüchte, Propaganda, als in Umlauf gesetzte Behauptungen sehr schnell wirksam erweisen, aber für immer dubios bleiben.

Was beweisbar an etwas ist, das bis jetzt gerade nicht geschehen ist, ohne daß man seiner Objekthaftigkeit habhaft geworden ist und es als Stoff und Ding handfest vorzeigen kann, ist unergründlich. Aber das ist entgegen dem hilflosen Anschein der Zumutung und des unüberbietbar Naiven ja gerade intendiert, will man die Indizien doch hinter die unbedingt bezeugte Glaubenstreue der Partner und Allianzen einer eigenen Politik zurücktreten lassen. Jedoch wundert man sich als Betrachter, d. h. Rezipient von Weltnachrichten und Massenmedien, in welcher Grobheit und typologischen Allgemeinheit Bilder vorgelegt werden, die Spezifisches darin beweisen sollen, daß sie dieses nicht zu zeigen vermögen. Ihre ultimative Beweiskraft besteht offenbar nur in dem, was geaugnet wird, sowohl bezüglich der abwesenden Objekte des Bildes wie auch seiner kontrafaktischen Beweiskraft, die sich darin erschöpft, pauschal für einen Komplex von Sachverhalten zu stehen, die kein Bild zeigen kann, aber am Exempel eines stellvertretenden Bildes eine gesamte Mentalität, Argumentation, Auffassung, ein umfassendes mythologisches System exekutiert. Das vorgelegte Bild teilt jedenfalls eine Paradoxie mit dem Dargestellten: Wie kann als existierend beweisbar sein, was und insofern es gerade nicht geschieht?

4. Vermag das »normale Publikum« eine angemessene Einschätzung so delikater dialektischer und erkenntnistheoretischer Probleme von Bildern zu empfinden und sogar zu formulieren?

Ohne Zweifel. Denn die Zumutung des besprochenen Vorgangs ist erst zu verstehen, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß das internationale Publikum – was immer sonst zum Effekt der Massenmedien noch anzumerken wäre

– durch die Jahrzehnte intensiver Mediatisierung gerade mittels technischer Bildmassenmedien eine ungeheure intellektuelle Schulung bezüglich der Interpretation der Glaubwürdigkeit von Bildern, aber auch Posen, Gesten, Argumentationen etc. erfahren hat. Wir sind – aktuell wie potentiell – alle immer auch Medien der Zirkulation solcher Bildroutinen und -raffinessen in einem sehr alltäglichen Sinne und nicht nur passive Adressaten oder Empfänger von Informationen, die ohne unsere Filterung, Aneignung, partielle Deutung, also objektiv und unberührt Bestand hätten. Satellitenaufnahmen sind gerade deshalb nicht magisch wirksam in ihrer speziellen Deutbarkeit, sondern alltäglich präsent und eingebunden in eben solche Transformationsbewegungen. Man sieht sie im Wetterbericht. Sie begleiten uns als Phänomene, man kann sie, wenigstens grob, einordnen.

Die Behauptung Powells allerdings argumentiert gerade nicht mit diesem wachsenden amateurhaften Rezipientenstatus, sondern mit Expertenwissen. Wie Experten herausgefunden hätten, zeigten die Bilder – wenig erstaunlich – genau das, was laut Behauptung der Experten gesehen werden müsse. An der ‚Beweisführung‘ fällt zudem auf, daß die Bilder nur als letzte, erstarrte Momentaufnahmen von Handlungsabläufen behandelt werden. Sie sind Zeugen für die Behauptungen der Experten, was alles an diesen Orten vorher sich ereignet habe – unstatthafte Bewegungen von Lastwagen, unerlaubte Produktionsstätten, illegale Laboratorien, Lager von indizierten Waffen und dergleichen mehr. Die Orte der Bilder sind die Orte der referentiellen Behauptungen, aber nicht die Bilder, welche diese Orte, geschweige Vorgänge, auch zu zeigen vermögen. Die Bilder stehen dann nicht mehr ein für die Behauptungen, auf die sie verweisen in dem, was sie zeigen, sondern für die Autorität der Experten, die an ihnen dechiffrieren und pathetisch auseinanderlegen, was den inkriminierenden Tatbestand ausmacht. Dieses wird dem Bild unterschoben und mittels Animation als »eben dieses selbst« anschaulich gemacht. Damit teilen diese Bilder das Schicksal jener Kunstwerke, die ohne Kommentierung überhaupt nicht identifizierbar sind und die ohne Erläuterung nicht zeigen, was sie doch gerade als sie selbst, nämlich Bilder und nicht Kommentare, zeigen sollen. Was ein beliebiger Betrachter wirklich sieht, ist nur die diagrammatische Zeichnung als Vorgabe für die Erläuterung oder schiere Behauptung, auf die den Betrachter einzuschwören es der Kommentar autoritativ angelegt hat. Der Status des Bildes aber geht über die Zugehörigkeit zur Bildgattung, beispielsweise der Architektursimulation oder des computergestützten Designentwurfs von Automobilen, nicht hinaus. Als Bilder bleiben sie unbedeutend und hilflos.

Colin Powell war nicht gut beraten, sich auf solches zu stützen. Denn die mediale Rückkoppelung der Reproduktionskultur der technisch vervielfältigten Bilder hat seit André Malraux‘ ‚Das imaginäre Museum‘ von 1949 zu einer alltäglichen Steigerung der Interpretationsfähigkeit gegenüber Fiktionen geführt, die mittlerweile weit höher entwickelt ist, als Powell oder seine Berater sich vorzustellen vermögen. Der ‚Wortlaut der Bilder‘ zeigt nicht die Beweise, sondern weicht der Bildbeteuerung der Wortbehauptungen, also der

rhetorischen Persuasion, die ja seit alters eine andere Funktion hat als eine Beweisführung vor Gericht. Die Bilder waren zudem so unbeholfen gemacht, daß man sofort eine besonders hinterhältige Absicht darin am Werk vermutet und sich fragt, weshalb so etwas überhaupt in einer solchen Situation bemüht wird. Man liegt nicht falsch mit der Annahme, daß es darauf gar nie angekommen ist und es um ein Ritual ging. Ja: Die Unbeholfenheit der Bilder mag gar absichtlich so gewählt worden sein, damit der Sonderanspruch der USA, unilaterale Weltinnenpolitik ohne UNO zu machen, indirekt noch besser verdeutlicht wird. Das Anmutungspotential der Bilder löst sich dann in der politischen Drohgebärde auf und zielt gar nicht auf das ästhetische Erleben der Betrachter. Die Prägnanz des Ortes entspringt nicht dem Sichtbarmachen, sondern der Bezeichnung des Ortes. Damit kollidiert ein solches Bild aber gerade mit der seit langer Zeit wirksamen Einübung in die Aura von Kunstwerken, ohne die diese nur abstrakte Vorgaben blieben und nicht intensives Miterleben ermöglichten. Die Aura wird ersetzt durch die Führungsbehauptungen des rhetorischen Manövers. Das Publikum wird mit solcher Mißachtung der eigentlich vorliegenden Bildrhetorik natürlich erheblich unterschätzt. Und das hat Folgen. Die Unterschätzung der massenmedialen Trainingssituation gegenüber Bildern läßt nämlich keine Rückwirkung mehr zu auf das authentisch zu Behauptende und das behauptete Authentische. Und dann liegt der Übergang von den partiell noch ‚reizvollen‘ Fiktionen zu den unerträglichen Lügen bedenklich nahe.

5. Das massenmediale Training bezüglich der Folgen von Bildern setzt eine implizite, automatische Unterweisung über Fabrikationsprinzipien der Bilder im Alltag voraus und bewirkt eine »Erkenntnis durch Gewöhnung«; und natürlich Wiederholung. Dabei spielen Apparaturen der Erzeugung, des Einsatzes und der Verwendung technisch entwickelter Bilder eine bedeutende Rolle. Und damit auch die Vertrautheit mindestens mit den grundlegenden Formierungsprinzipien dieser Apparate. Was gibt es für Beispiele, welche die wachsenden Kenntnisse im Umgang mit Bildern erklären, die vordem Experten vorbehalten gewesen sind?

Ein zweites Beispiel verweist auf eine ganze Tendenz, die ermöglicht hat, daß wir differenzierter mit Bildern umgehen als in früherer Zeit. Das ist epochentypisch, auch und gerade wenn wir das nicht als Fachleute tun müssen, die eine bestimmte Ausbildung dafür explizit erfahren haben – zum Beispiel als Semiotiker oder als Theoretiker der visuellen Kommunikation, von der ja nur ein Teil durch die Kunstgeschichte erörtert wird. Das zweite Beispiel einer Einwirkung bestimmter neuer, hochentwickelter technischer Bildphänomene in Alltag und Alltagsbewußtsein ist der Computertomograph, der

eine erstaunliche Entwicklung hinter sich hat und der ursprünglich genau aus dem in Colin Powells »Bildbeweisen« bemühten militärischen Komplex stammt. Nahezu jedes technische Bild seit 200 Jahren ist in den Prozeß der Überwachung und indikatorischen Früherkennung durch das Militär involviert. Bilder registrieren Objekte von Vermutungen, sie dienen als Anzeichen (Symptome) wie als Anleitungen (Indizes) für Handlungen, die durch sie angewiesen oder alarmiert werden. Die medizinische Diagnostik setzt also auch hier die militärische Genealogie von strategischer Bild- als Erkennungs- und Identifikationspolitik voraus. Die technische Basis wird dabei stetig erweitert, es geht um die Verbesserung der Bild-Auflösung; und das bedeutet auf digitaler Basis ganz einfach die Optimierung von Rechnerkapazitäten und Rechnergeschwindigkeiten. Das bildhaft, ikonisch suggestive Objekt ist immer auch ein Beleg für die es erzeugende Maschinerie. Um das in seiner ganzen Tragweite zu verstehen, soll hier ein didaktischer Hinweis trotz des wohlbekannten Begriffsgebrauchs eingeschaltet werden, der auf der Basis der allgemeinen Zeichentheorie ein Mißverständnis bezüglich des Status von ‚digitalen Apparaten‘ vermeiden helfen könnte. Diese – als Semiosen, nicht als Maschinen genommen – bilden nämlich nur eine Unterklasse der symbolischen oder nicht-ikonisch operierenden Zeichensysteme oder -ketten, keineswegs aber eine substantiell von allem anderen getrennte eigene Klasse oder Gruppe. Ein Rückgriff auf die semiotische Klassifikation im Hinblick auf das Apparateproblem scheint deshalb nützlich und geboten.

In der Semiotik versteht man unter ikonischen Bildern oder Zeichen solche, die durch eine ausreichende sinnliche Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Bild und Abgebildetem charakterisiert sind, wohingegen bei symbolischen Zeichen diese Ähnlichkeit weitgehend fehlt und tendenziell vollkommen freie Beziehungen zwischen einem Zeichenausdruck und einem Bezeichnungsinhalt bzw. einem zu bezeichnenden Sachverhalt gewählt werden können. Indexikalische Zeichen wiederum sind solche, die auf konventioneller Abmachung beruhen und auf ein praktisches Verhalten hinwirken wollen – wie beispielsweise die Verkehrszeichen. Die digitalen Zeichen bilden eine Unterklasse der symbolischen Zeichen, d. h. sie sind konventionell festgelegte, nicht-ontologisch vorgeprägte Zeichen. Das vergißt leider, wer beim ‚Digitalen‘ immer nur an den Apparateaspekt denkt, erst recht, wer nur die neueste Version der entwickelten Maschinerie glanzvoll, zuweilen blendend, vor Augen hat. Jede Mathematik beruht immer schon auf Kodifizierungskonventionen, ist also in Gänze ein symbolisches Zeichensystem, womit natürlich nicht gemeint ist, es handle sich nur um ein paralleles Vorstellungsmodell für eine physikalische Welt, falle gänzlich in die subjektive Vorstellungskraft der Menschen und gelte, kantianisch zugespitzt, nur für seine kulturelle, also eine durch und durch arbiträre und instabile Welt.

Um nach diesem Hinweis auf den Kern der diagnostischen Identifikation von visuellen Objekten und das operative Ziel ihrer Manipulation zurückzukommen: Wie dem Militär geht es der Medizin meistens um den strategischen

Aspekt solcher Identifizierung. Der semiotisch-apparativen, zumal logistisch automatisierten Zieleinkreisung („intelligente Bomben“ mitsamt der kulturell-dispositionalen Grundierung eines identifizierenden Sehens als Ausdruck der Faszination an exakt errechneter ‚Darstellung‘) folgt leichthin, ja nahezu automatisch – ebenfalls mit einer militärischen Erfindung, der Bündelung und Intensivierung einer einzigen Licht-Frequenz zum Laserstrahl – die operative Eliminierung des bösartigen, feindlichen Infektions- und Wucherungsherd. Wie beeindruckend präzise und ‚sanft‘ die Gehirnochirurgie durch die Lasertechnik heute auch immer geworden ist, es ändert nichts an der militärischen Entstehungsgeschichte und der tiefen Durchdringung der Medizin mit militärischen Metaphern.

6. Inwieweit hängt diese Apparatur vom ‚Verstehen von Bildern‘ ab?

Das Bildgebungsverfahren sieht in seinem Endprodukt, weil dieses entsprechend aufbereitet worden ist, so aus, als ob etwas gesehen oder betrachtet werden könnte. Es zu verstehen und in seinen Bedingungen nachzuzeichnen bedeutet aber, ganz anderer Dinge inne zu werden, die mit dem Sehen nichts zu tun haben. Die Plastizität des Bildes, die wir von der Photographie als Medium kennen und die zugleich als magischer Effekt eines »In-die-Tiefe-des-Gehirns-Sehen-Könnens« erscheint, ist durchwegs eine Täuschung, wenn man sie als natürlichen Ausdruck oder als eine ontologische Ikone, d. h. in einer strikten Identitätsbeziehung des Zeichens zu dem von ihm Bezeichneten oder Abgebildeten deutet. Die Magie der Lokalisierung entspricht dem Mythos der genauen Beschreibung und der Naivität eines identischen, natürlichen, exakten visuellen Erfassens eines das Wirkliche auf der Bildfläche genau fixierenden Erscheinungsbildes. Diese Täuschung über den Status des photographischen Erscheinungsbildes, dem nichts Vergleichbares mehr zugrunde liegt, gehört natürlich zum Zeitalter der Photographie, zu dem wir alle heute noch als Zeitgenossen gehören, auch wenn sich derzeit erstmals eine Generation davon zu emanzipieren beginnt. Die photographische Plastizität bleibt verführerisch, man meint immer noch, das Bild sei ein Schnitt durch die Sehstrahl-Pyramide und erlaube wie ein Fenster einen Durchblick auf das Reale. Man meint, man blicke ins Gehirn und nicht auf ein Papier mit der Verzeichnung eines Diagramms oder andersartig notierter Informationen, die über eine andere Sprache als die des visuellen Naturalismus zu entziffern seien. Aber das meinen die Eingeweihten und Fachleute natürlich nicht, zu denen kraft Gebrauch des Tomographen immer mehr ‚normale‘ Rezipienten in ihrer Eigenschaft als Patienten gehören, wenigstens den Grundlagen nach. Sie wissen, daß den Bildern einer medizinischen Diagnostik ein Wissen, nicht ein Sehen zugrunde liegt, und die lesbaren Informationen auf der Vermitteltheit einer Apparatur beruhen. Nicht das Bild, sondern ein Bildgebungsverfahren liegt den »visu-

ellen Befunden« zugrunde. Die Anschaulichkeit einer bestimmten Schicht des Gehirns beruht nicht auf der visuellen Generierung, sondern auf einem Rechenprozeß, dessen Parameter ein komplexeres, keineswegs visuelles Wissen um die entscheidenden Kriterien der Deutung voraussetzen. Ohne eine photographische Plastizität geht es nicht. Aber diese ist außerordentlich verführerisch und auch trügerisch, ist sie doch Effekt eines Simulationsvorgangs und nicht Produkt eines Ausdrucks oder einer Spur/Marke/Abdruck einer Registrierung. Das Bild ist ein Gefäß für die artikulierbaren Informationen und als solches genauso unerlässlich wie alle Anschaulichkeit als Vermittlungshilfe. Die plastischen dreidimensionalen Bilder für Laien sind dann, je nach Zweck und Situation, den eigentlich präzisen, aber nicht ohne weiteres und ohne Schulung lesbaren Plänen beispielsweise des Architekten oder Ingenieurs vorzuziehen.

7. Was hat es mit der Vorstellung des Sehens in herkömmlicher Weise dann noch auf sich?

Man blickt nur künstlich, prothetisch, in das Gehirn – und noch nicht einmal in oder auf ein Bild, sondern auf die Vorgaukelung eines Bildes durch Konfigurierungsbefehle eines Rechenprogramms. Die medizinische und medizinisch angewandte Bildgebungstechnologie zwingt zu einer differenzierteren Beschreibung des Prozesses. Man weiß hier jederzeit, daß dem Bild Rechenprozesse zugrunde liegen und es Rechenleistungen inkorporiert. Überhaupt inkorporiert es mehr als es repräsentiert; es verläßt auch deshalb das Reich des identischen Erscheinungsbildes und die Matrix der herkömmlichen Photographie. Rechenprozesse haben ihrer Natur nach offenkundig gar nichts mit Bildern oder dem Bildhaften, nichts mit einem ‚Phänomenalen‘ zu tun. Der Bezug zur Erscheinungswirklichkeit ist nicht mehr in den Registern des Ikonischen oder nur des Symbolischen zu fassen, sondern mit dem Begriff des Diagrammatischen. Diagramme sind als Illustrationshilfen für naturalistisch (ikonisch) nicht darstellbare Sachverhalte in den Wissenschaften und insbesondere Lehrbüchern allgemein vertraut. Man findet sie als Anschauungshilfen für alles mögliche täglich in den Zeitungen. Sie haben eine eigene Graphik und Logistik. Es fällt schwer, vom ganz anderen Erscheinungsbild der algorithmisch generierten Bilder, der errechneten visuellen Ausdrücke einzusehen, gar ihnen abzulesen, daß sie am ehesten diesen Diagrammen vergleichbar sind, aber es würde helfen, eben weil diese Diagramme von Abstraktionen bestimmt sind, die es mehr als erschweren, Diagramme mit dem naturalistischen Register photographischer Bilder in Verbindung zu setzen. Exakt darum geht es bei diesen Bildern auch. Sie sind durchwegs und ausschließlich Veranschaulichungshilfen von Sachverhalten, also Diagramme. Zwar gibt es bei Diagrammen auch Übereinanderblendungen, aber eben nur mittels Fachwissen, Deutungen,

methodischen Korrekturen eines normalen Wissenschaftsprozesses, mittels Kommunikation unter Experten.

Deshalb kennt die medizinische Chirurgie mittlerweile nicht nur den eigentlichen Operateur, Arzt oder Chirurgen als handelndes Subjekt, sondern auch die MTA, die medizinisch-technische Assistenz. Es handelt sich hier um am Regiepult arbeitende Navigatoren, die sich durch visualisierte Datenprozesse und entsprechende computergestützte Formulierungsvorgänge bewegen. Die MT-Assistenten färben die Daten zu Bildern ein, werten die Materialien so aus, bereiten sie derart vor, daß der Chirurg die Anschaulichkeit des gespeicherten Wissens und aller weiteren, insbesondere der aktuellen und individuell spezifischen, persönlichen Informationen vor Augen bekommt, die er auch wirklich braucht. Sie stellen den Ärzten das wesentliche Wissen ad hoc zur Verfügung, können Untersuchungsrichtung des Prozesses auf Anordnung hin auch ändern. Sie liefern nicht nur das Gewünschte auf dem Bildschirm, der durch den am Körper operierenden Arzt entscheidend zu Rate gezogen wird, auch wenn der Körper real vor ihm liegt und zugleich auf dem Bildschirm simulativ verdoppelt wird, sondern können in heiklen Situationen sogar supervisorisch Vorschläge machen, was allerdings außerordentlich präzise und selektiv erfolgen muß. Das ermöglicht natürlich auch neue berufliche Kooperationen. Der Arzt hat strikte Anordnungsgewalt, aber von der Bedeutung der Kenntnisse und der Wichtigkeit aktueller Zulieferung her ist die MTA den Ärzten im Prinzip und in einer bemerkenswerten Weise gleichwertig (auch dies ein revolutionärer Aspekt der entwickelten neuen Apparaturen). Es handelt sich um eine eigentliche Revolution im Berufsgefüge, in den Kooperationsbedingungen im Operationsaal, und eben auch – wovon hier gehandelt wird – im Hinblick auf den bildtheoretischen Status von diagnostiziertem, visuell »erscheinendem«, visuelle Präsenz suggerierendem Erkenntnis- und Datenmaterial.

8. Um was für einen Status von Bildern geht es? Handelt es sich noch um eine Art von Sehen in einer herkömmlichen Weise? Gelingt noch die für den Prozeß der Wissenschaften und ihres Fortschreitens so entscheidende Verbindung von ‚altem‘ und ‚neuem‘ Wissen?

In der Entwicklung der den apparativ generierbaren Erscheinungsbildern zugrundeliegenden Kenntnisse gibt es einen ausgreifenden Prozeß der Entfaltung von Diagrammen. Dabei ist entscheidend, bemerkenswert und doch wenig erstaunlich, daß die Ausgangsmatrix des Wissens wie der Bilder, die man vom Objekt des Wissens, beispielweise eben dem Gehirn, hat, aus der klassischen Anatomie, einer über Jahrhunderte entwickelten und verbesserten Wissenschaft und Erkenntnisdisziplin herrühren. Wenn man mit den Rechenprozessen in vordem unbekannte Schichten des Gehirns vorstößt,

dann ‚sieht‘ auch der Experte buchstäblich ‚nichts mehr‘. Er kann nichts mehr lokalisieren oder identifizieren. Die Vermutung, die er äußert, hat eine gewisse Plausibilität nur, weil er aus analoger Tradition – Sezierungen, anatomischen Präparaten, später Modellen, wissenschaftlichen Zeichnungen (die gerade in ihrer typisierenden naturalistischen Akkuratessse den digitalen Bildaufbereitungsleistungen der medizinisch-technischen Assistenz und Bildschirm-Navigation am nächsten kommen) – seine Vorstellung schärft und Bilder im Sinne des Anschaulichen als Formulierung seines Wissens den Visualisierungen der Daten zugrundelegt, diese an jenen ausrichtet, um im Prozeß der Praxis, hochriskant, zu überprüfen, was es damit auf sich hat. Jedes modellierte, verifizierte, korrigierte und validierte computergestützte, algorithmisch berechnete Bild des Gehirns beruht auf einer solchen physisch-stofflichen Überprüfung. Aber das ist eben nicht über das Sehen, sondern nur über das Wissen und die Überprüfung eines experimentellen Vorgehens nach den kanonischen Regeln der klassischen Wissenschaftstheorie vermittelt. In dieser Weise wurden auch die etwa zehn in der Welt existierenden gamma-knife-Operationsmaschinen entwickelt, deren Genauigkeit auf Ausprobieren und formulierten Kenntnisvoraussetzungen beruht, wobei man zu Anfang nicht wußte, wie weit und wie tief man mit diesen Maschinen ‚sieht‘. (Eine dieser Maschinen steht in Krefeld. Ich danke dem Leiter der neurologischen Abteilung der Städtischen Kliniken Krefeld, Prof. Dr. Frank Ulrich, für wesentliche Auskünfte und ein Gespräch über die hier verhandelten, im medizinischen Prozeß ja unvermeidlicherweise untergeordneten, gar marginalen bildtheoretischen Aspekte dieser hochentwickelten Medizin.)

Das Wissen, das in seiner digitalen Aufbereitung zu Bildern führen kann, hängt natürlich von den Programmierbedingungen der Maschinen und damit auch von den Kapazitäten der Programmierer (ob Menschen, Maschinen oder Hybriden von beiden) ab, noch wesentlicher aber von der herkömmlichen, über Jahrhunderte entwickelten und verbesserten, auf operativer Zerlegung des Sichtbaren beruhenden Anatomie. Nur vor diesem Hintergrund kann man Diagramme herstellen und diese dann weitgreifend interpretieren, um sie schließlich zu Parametern oder Filtern der Informationsauswertung werden zu lassen, deren selektive Anordnung schließlich zu Bildern ausgestaltet oder transformiert wird. Eigentlich ganz ähnlich dem, daß im Mittelalter die nicht-ikonischen, eben symbolischen – und unter großen Anstrengungen verbindlich codifizierten, nämlich in Mittel und Motiv konventionell festgelegten – Bilder für Theologen, aber keineswegs für einen ‚natürlichen Anschaulichkeitssinn‘ lesbar waren. Allerdings darf man sich heute im Unterschied zur mittelalterlichen Theologie über die Aufwendungen und Abweichungen dieses Prozesses, eine gewisse Zufälligkeit und Irregularität, die sich im Untergrund der Algorithmen verlieren, keine Illusionen machen. Solange die Maschinen keiner Vollkommenheit und damit auch begrifflichen Konzeption eines Gottes bedürfen, was allerdings auch schon zur Debatte gestanden hat, wird das so bleiben. Die symbolischen oder digitalen Abstraktionen beginnen jedenfalls

nicht mit digitalen Technologien oder informationsverarbeitenden Maschinen, sondern mit abstraktiven Zuordnungen, zum Beispiel von Farben zu Bedeutungsschichten des Gehirns, bereits im herkömmlichen Bereich. Eben deshalb wird vorgeschlagen, sich des Diagramms als des wesentlichen Anordnungsmodells und seines ontologischen Stellenwertes zu vergewissern. Auf der Seite der Bildgebungsverfahren organisiert eine Wissensmaschine Daten, die jeden »Blick in das Gehirn« für Laien metaphorisch erscheinen läßt. Die Unterscheidung zwischen Metapher und Realität verläuft hier eindeutig entlang der Grenze zwischen Laien und Fachleuten. Diese Erkenntnis bringt einem jeder Arzt bei, der dem Patienten die Resultate einer Kernspin-Tomographie am Bildschirm erläutert. Jederzeit empfindet man, neben den Mühen des Erkennens oder der Aneignung der technischen Grundlagen und Implikationen, daß das photographische Bild die Rekonstruktion eines Rechenprozesses ist, der auf einer Selektivität beruht, die niemals mehr als solche anschaulich werden kann.

Das Wissen der Experten gibt den Rechenprozessen im Bild einen symbolischen Ausdruck, der dem Rezipienten als ikonische Illusion erscheinen muß. Was wir ‚anschaulich‘ sehen, ist also nicht einmal nur das, was die Maschine rechnet, oder das, was den Rechenprogrammen zugrunde liegt, sondern das, was Fachleute an identifizierbarem Bildwissen diagrammatisch dem Stoff des ‚zu Rechnenden‘ eingegeben haben kraft kollektiven Wissens und berufsspezifischer Kooperation. Die Deutlichkeit des Bildes beruht auf dem Erfahrungsprozeß der Kundigen, welcher vermittelt, was vermeintlich an Realität durch das Bild direkt referiert wird. Das Bild gibt kein Sehen wieder, sondern einen Erkenntnisvorgang – hier ist auch die Brücke zur Kunstgeschichte möglich, sowohl der älteren wie der neueren Kunst, welche von Paul Cézanne bis Paul Klee ausdrücklich das Erkennen und Präsent-Machen des Unsichtbaren als höchste künstlerische Aufgabe feiert und fordert, mitsamt allen Versuchungsmöglichkeiten im Hinblick auf idiosynkratisch isoliertes Denken. An der Kunst kann man mindestens lernen, daß Bilder nicht ‚gelesen‘, sondern erkannt, nämlich durch Interpretation vermittelt, möglicherweise gar abgetastet werden. Der bereits erwähnte André Malraux hat kunsttheoretisch die Konsequenzen aus diesem Befund gezogen: Wenn Authentizität zu einer Variablen der reproduktionstechnischen Bildvermittlung geworden ist, dann entscheidet über das Originäre nicht mehr ein davon unberührtes Authentisches, sondern die an den Fiktionen geübte Stilisierung von artifiziellen Aspekten und Kriterien, die den Zugriff auf ein Objekt jederzeit mit einer minimal ausreichenden Selbstwahrnehmung verbinden. Der Erfahrungsschatz der Kunstwerke als Bilder hat seinen Fluchtpunkt nicht mehr im Wissen um den Stil, sondern in der Kunst der technisch erweiterten Fiktionalisierung. (Es reicht hier anzumerken, daß Fiktionen in der Weise existieren, daß sie etwas bezeichnen, was nicht existiert – also ist immerhin der Bezeichnungsvorgang so real wie irgendein anderer, der ein existierendes Objekt oder, genauer, ein Vorhandenes an der Subjektstelle der Prädikation aussagt. Fiktive Personen

tragen selbstverständlich Namen, auch wenn sie nicht ‚wirklich‘ existieren. Man kann die Divergenz von Grammatik und Ontologie, wie etwa in Adolfo Bioy Casares' Erzählung »Morels Erfindung«, zuweilen sehr weit treiben.)

Natürlich kollidiert das mit einer Position, die in einer nicht-mediatisierten primären Erfahrung das Wesentliche und vor allem das Korrektiv zu den zu sekundären Informationen verzeichneten Bildern und Medialisierungen erblickt. Eine solche Auffassung hat Susan Sontag in »Über Fotografie« vertreten, an ihr hat sie festgehalten. 2003 erhielt sie den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels für ihren Kampf um ein freies Denken in einer »Welt der gefälschten Bilder und der verstümmelten Wahrheiten« (laut FAZ vom 18. Juni 2003), was sicher eine faire und richtige Beschreibung ihres Anliegens ist. Nun kann die Kritik der verstümmelten Wahrheit wohl auch für Susan Sontag in der von Malraux ausgezeichneten Remontage der Fiktionen, also als eine visuell geschulte Ideologiekritik, erfolgen. Aber die Rede von den gefälschten Bildern ist vor dem Hintergrund einer Ontologie der primären und ‚eigentlichen‘ Erfahrung gegen die medialen Informationen des Sekundären problematischer. Denn wir haben seit langem nicht mehr und werden niemals mehr die Option haben, eine vergleichende Referenz der Bilder zu einer Wirklichkeit oder Welt aufzubauen, die so tun kann, als sei »Welt« nicht über Informationen, Bilder, Nachrichten vermittelt. Wir können nicht aus der visuellen und medialen Konstruktion der Wirklichkeit aussteigen, um gleichsam von außen, von einem transmedialen, aber auch transmundanen Ort aus die Welt der Medien, die Welt der Welt und die Sphäre der eigentlichen oder uneigentlichen, wahrhaften oder kastrierten Beziehungen zu beobachten. Dann aber wird jedes – und gerade das entschiedene – Plädoyer für das Authentische hilflos. Wenn wesentlich für mich nur sein darf, was ich selber zu erfahren vermag (zumal im Rahmen der Physiologie der Wahrnehmungssinne), dann bin ich heute nur noch ein vollkommen desorientiertes und allem Bösen sich willfährig anbietendes, ideales und schuldiges Opfer.

Es führt kein Weg an der bitteren Erkenntnis vorbei: Wir müssen inmitten der Fälschungen, Fiktionen und Lügen durch diese hindurch; und das gelingt höchstens einer alltäglich geschulten und stetig gesteigerten Artistik der Bildung von Artefakten, der Anverwandlung von Fiktionen, jedoch keinem Rekurs auf ein Vormediales, Eigenliches, Unberührtes. Es geht nicht um das persönliche authentische Erleben oder ein persönliches Erleben von Authentischem, das in keiner Weise bezweifelt wird, auch wenn deren Zauber sich meist der Kraft der Selbst-Illusionierung und nicht dem Objekt verdankt. Hier ist nur von der »Sphäre alles Anderen« die Rede, die eben nicht unvermittelt erscheinen kann. Durch eine unbedingte und unbegrenzte, jederzeitige Forderung nach dem Authentischen oder einem vormedialen Wahren, Unberührten und Eigenlichen wird jedenfalls zunehmend eine Kunst der Fiktion gelähmt, die ansonsten durch jede Art von Montage geschult wird. Dem entsprechend enthält jedes wissenschaftliche, zumal das hier erörterte medizinische Bild eine Synthese wissenschaftlicher Interpretationen und selektiver Informati-

onsverarbeitungen im Sinne der erweiterten Fiktionalisierungen. Im Kern des Fachwissens begegnen sich natürlich leichthin und ohne Probleme, auch über weit auseinanderliegende Zeiten, die traditionellen und die computergestützten Anatomen.

9. Also gehen Bilder und Informationen, Sehreize und Wissensdaten hierbei eine neue, apparativ gefestigte Verbindung ein?

Gewiß, auch wenn es auf einer bestimmten Stufe nützlich ist, die verschiedenen Apparate im einzelnen zu unterscheiden. Eine der neuesten Maschinerien ist die PET (Positron-Emissions-Tomographie). Sie arbeitet wie viele andere Techniken eines diagnostic imaging, besonders in der Anwendung als brain scanning zwar mit dem Ziel einer Generierung von Bildern, aber das resultierend Bildhafte ist, wie gesagt, nicht mehr die Fixierung von durch Sehstrahlen gezogenen Schnitten durch Objekte auf einer lichtempfindlich gemachten Fläche, sondern die Bilder werden durch digitale Interpretationen als Bilder überhaupt erst aus Daten generiert. Bilder sind diese Bilder nur kraft der und als Rekonstruktionen oder Ausformungen von Daten. Das schränkt ihren diagnostischen Nutzen für Fachleute natürlich nicht ein, verweist aber deutlich auf die Interpretationsbedingungen eines solchen ‚bildhaften Sehens‘. Und wie immer wird man sich hier wie in vergleichbaren Fällen plastischer Modellgebungen bedienen, die nicht selten erst durch Analogiebildungen sich anbieten. Modellgebend ist in diesen digitalen Bildgenerierungsprozessen – und ähnliches gilt nicht nur für den medizinischen Bereich, sondern für alle Visualisierungen apparativ vermittelter Datenorganisation und -verwaltung –, was als signifikant im digitalisierten Meß-Modell, einer programmatischen Aufbereitung, innerhalb der bereits erreichten Niveaus organisierten Wissens also, gewertet wird. Deshalb ist der (digital erweiterte) Computer-Tomograph auch durch unvermeidliche Blindheiten charakterisiert. Diese sind nichts anderes als positiv zu wertende Rückkoppelungsmöglichkeiten stetig erweiterter diagnostischer Erfahrungen, die ja, computerisiert, sowohl didaktisch wie operativ, sowohl diagnostisch wie demonstrativ in die Datenmatrix eingehen können. Im Computer-Tomographen wird nicht mimetisch-ikonisch registriert, sondern die Abweichung von einem digitalisierten Referenzmodell gemessen. Natürlich ist jede einmal gewählte Ausgangsmatrix ergänzbar, variiert, modifizierbar etc. – aber zunächst ist sie als Ausgangsmatrix keineswegs universal und in keiner Weise ‚objektiv sehend‘. Abweichungen vom Referenzmodell erscheinen als Dysfunktionalitäten solange, bis sie korrigiert und in der Matrix regularisiert sind. Würde man den Tomographen als einen Sehapparat im herkömmlichen Sinne behandeln, dann entstünden sofort gravierende medizinische Probleme, zumal unvermeidliche Irreführungen in der Diagnose. Folgerung: Bilder stehen am Schluß einer apparativ vermittelten

Interpretationskette, nicht am Anfang eines natürlicherweise sich Entbergenden, zum Sichtbaren hin Drängenden.

Bei der Photographie steht solches am Anfang: Niemand würde wohl bezweifeln, daß das im ‚Licht gefangene‘ Bild für den in ihm sichtbar werdenden Wirklichkeitsausschnitt auch im Sinne der Realitätsbeglaubigung steht. Die Photographie hat ein Äquivalent mit der »Welt« auch außerhalb der Bilder. Das Bild bezieht sich auf eine Welt, die es als Bild zeigt. Obwohl sich die Wirklichkeit schon weiterentwickelt hat und niemals mehr eine Überprüfung der Relationen stattfinden kann, wird dem Bild zurecht eine ontologische Referenzkraft zugeschrieben, wenn auch nur für eine eben vergangene, niemals mehr Gegenwart sein könnende Wirklichkeit. Sollte allerdings wiederholbare Zeugenschaft, bekräftigende und nachweisliche Authentizität für diese ‚plausible Wirklichkeit‘ als Definitionsmerkmal nötig sein, dann wäre schon im Falle der herkömmlichen Photographie die Wirklichkeitsbehauptung eine Illusion – ein Thema übrigens, das phototheoretisch nicht nur von Roland Barthes verschärft behandelt worden ist.

Nochmals sei bildtheoretisch das Wesentliche exponiert, weil es sich hier um eine in den Folgen noch bei weitem nicht abschätzbare Umwälzung unserer lebensweltlichen Orientierung gegenüber der Wahrheitskraft von Bildern handelt – nicht nur gegenüber den Phänomenen und dem Phänomensinn, sondern auch gegenüber dem Umgang mit der Semantik von »Wahrheit«. Die Bildtheorie, die aus der imaging science folgt, macht deutlich: Gerechnete Daten werden zu Diagrammen schematisiert, deren Überlagerungen schließlich, am Ende der Kette von Diagrammen und Interpretationen, zu einer Photographie ausgearbeitet oder ausgedruckt werden. Das scheinbar und scheinhaft ikonische Bild erweist sich als eine Rekonstruktion. Zu sehen ist, was an Expertenwissen in die Selektion gedeuteter Daten eingegangen ist. Die Bilder sind suggestive Artefakte mit sekundärer ikonischer, jederzeit nur vorgespiegelter Evidenz. Nicht ein unabhängiges Sehen liegt der Beobachtung eines objektiven Sachverhaltes/unabhängigen Sehdatums zugrunde, die zu einem Wissen führt, sondern just umgekehrt gilt: Ein Wissen rechnet Sachverhalte zu beobachtbaren Ereignissen um, für die rekonstruktive Bilder erzeugt werden – jedes, noch das anschaulichste Bild wird darin zu einem Diagramm. Fazit in Rückblende auf den Auftritt Powells vor der UNO: Im beschriebenen Zeitalter medial fortgeschrittener Bildpolitik kann kein Außenminister einer USA mehr Diagramme als Ikonen vorführen. Jeder durchschaut den Trick, das Bild der Realität durch eine Anfängerübung aus der 3-D-Computeranimation zu ersetzen, um dann dreist als Referenz zu behaupten, was einfach behauptet werden muß. Wenn schon, dann wäre Weltöffentlichkeit heute wohl eher auf Bildbetrug, Lügen, Fälschungen eingestellt als auf ikonische Offenbarung. Man fragt immer auch nach den Gesichtspunkten der Behauptung und der Beweisansprüche, nach den Kriterien für Indizienbeschreibungen und begnügt sich nicht mit dem Erscheinungsbild, man bewegt sich also stets und problemlos innerhalb der Leistungsfähigkeit eines diagrammatischen Bewußt-

seins. Denn über Plausibilität von Anzeichen muß diskutiert werden, man fragt nach, und es kann sich dann durchaus erweisen, daß ein Außenminister der USA sich nicht auf der Höhe der visuellen Kritikfähigkeit massenmedial geschulter Alltags-Zeitgenossen befindet und in seiner abstrakten Behauptung untergeht, man sehe, was man einfach sehen müsse auf solchen Bildern. Das ist dann eben auch ein veritables Resultat einer solchen Veranstaltung.

Nebenbei: Es ist mediengeschichtlich außerdem bemerkenswert, daß man im Vorfeld eines feststehenden, demnächst kommenden Krieges international vehement um dessen Beweis- und Legitimationsbasis, nicht zuletzt im Hinblick auf die Beweiskraft einer visuellen Zuschreibungs- und autoritativen Feststellungspolitik, streitet. Man erinnere sich dagegen an die Zeit des Vietnam-Krieges, bei dem ja einige Jahre vergingen, bevor überhaupt die elementare Tatsache zugegeben wurde, daß man sich in einem Feldzug befindet. Das markiert weniger einen ethischen Wandel als vielmehr den Verlust der originalen, authentischen, als Objektivitätsfetische dienenden Bilder. Die beängstigende, geradezu krankhaft erscheinende, freiwillige und äußerst willfährige Tendenz zur medialen Selbstverformung der Menschen hat immerhin diesen Vorteil, daß die Menschen an sich selber die Macht der permanenten Manipulationen, Fälschungen und Verformungen erfahren und mit einem entsprechend leiblich genährten Mißtrauen das vermittelnde Geschehen der dargestellten, referierten, modellierten Politik betrachten und begleiten. Solche neue Öffentlichkeit ist also nicht nur ethisch erkämpft, sondern auch bildtheoretisch-apparativ erzwungen und wesentlicher Teil der standardisierten, normierten Kommunikationsrituale in einer technisch eng geführten Weltsynchronengesellschaft. Es gibt demnach also einen nicht unbeträchtlichen Fortschritt im Umgang mit Bildern, der sich auf eine medial verschaltete Welt-Öffentlichkeit auswirkt. Weniger optimistisch kann man natürlich auch sagen, daß, wer etwas zu verbergen hat, dies in aller Öffentlichkeit tun muß, ähnlich, wenn auch auf einer technisch erheblich erweiterten Skala, wie in Max Frischs »Biedermann und die Brandstifter«.

10. Setzt nicht die Epoche digitaler Maschinen die mit Verweis auf André Malraux und sein »Imaginäres Museum« erfolgte Fähigkeit zur oder Kunst der Fiktion außer kraft, weil die Bearbeitungs- und Vorspiegelungsmöglichkeiten sich vom Nachvollzug der Fabrikation einer Montage vollständig entfernt haben?

Natürlich ist nicht jede Simulation eine Fiktion und hat die Künstlichkeit der Objektreferenz eine Steigerung ungeahnten und bisher unvorstellbaren Ausmaßes gerade auch in Naturwissenschaften erfahren, man denke nur an die Antarktis-Forschung (Meeresbiologie, Glazologie) oder an die um das CERN sich gruppierenden Teilchen-Physiker, die nicht mehr zwischen dem

authentischen Beobachten einer primären Referenz und dem kommunikativen Austausch der Beschreibungen von bereits innerhalb der ersten Instanz der Natur virtuell interpretierten Vorgängen unterscheiden können, und die im übrigen ganz selbstverständlich die virtuelle Maschine des world wide web für ihre gewöhnliche wissenschaftliche Kooperation nutzen, dessen standardisiertes Austauschprotokoll ja auch im Umkreis des Genfer CERN entstanden ist. Man bezieht sich auf eine im Computer aufbereitete, wachsend ‚genaue‘ Beschreibung oder Darstellung von Natur, auf eine computergestützte Natur – nicht im Sinne einer Metapher, sondern einer neuen Objekt-Gegebenheit. Die Natur selber als Referenzobjekt ist digital organisiert, was an den physikalischen Gesetzen nichts ändert, wohl aber am Erkenntnisprozeß einer Annäherung an ein besseres Verstehen dieser Gesetze. Es geht also nicht um die These, eine primäre Natur werde durch eine Simulation ersetzt, sondern die Simulation ist als ein Korrekturprozeß der bisherigen ungenügenden Beschreibung einer »ersten« physikalischen Natur zu werten. Das ist in dieser Ausprägung neu, beruht aber auf einer langen Tradition, die man als konstruktivistische Vermutung ansprechen darf, lange bevor eine Methode des Konstruktivismus im Anschluß an Immanuel Kant über Jean Piaget bis zu Heinz von Foerster und Ernst von Glasersfeld internationale Karriere als behauptetes neues methodisches resp. epistemologisches Paradigma machte. Das Bewußtsein von der apparativen oder technischen Vermitteltheit von Natur bekommt heute eine besondere Ausprägung, aber das ist auch als eine Fortsetzung bestimmter älterer Traditionen zu verstehen. Daran haben Wissenschaften und Künste ihre diversen Anteile, was bezüglich der Produktivität von Fiktionen nicht verwundern wird.

Kunst hat die Irritation an der Auffassung von der technisch unberührten Darstellung der Erkenntnisse und Sachverhalte oft geäußert, besonders natürlich im 20. Jahrhundert, das, gerade im Umkreis des Surrealismus, etwa bei Benjamin Péret oder Georges Bataille, reich ist an imaginären Enzyklopädien. So hat z. B. Max Ernst immer wieder fließende Übergänge zwischen Dokumenten, Fabeln, Fiktionen – irritierend kleine Übergänge zwischen Imagination, Dokumentation und Fiktion – erfunden und genutzt, wie wenig später auch Michel Foucault für seine umwälzende Wissenschaftsgeschichte »Les mots et les choses«. 1954 schreibt Max Ernst unter dem Titel »Was ist Surrealismus?« zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus über seinen Frottage-Zyklus »Histoire Naturelle« (1926): „Die revolutionäre Bedeutung dieser ersten vielleicht absurd anmutenden Naturbeschreibung wird vielleicht deutlicher dadurch, daß analoge Resultate aus der modernen Mikrophysik vorliegen. P. Jordan stellt als Resultat einer Messung an einem kraftfrei bewegten Elektron und nachherigen Messung des Ortes fest: ‚Aber dieser Unterscheidung von Außen- und Innenwelt wird eine Hauptstütze entzogen mit der experimentellen Widerlegung der Vorstellung, daß in der Außenwelt Tatbestände vorliegen, welche unabhängig vom Beobachtungsprozeß ein objektives Dasein besitzen.‘ (...) Der Naturwissenschaft substituiert sich so die Wissenschaft von den

Reaktionen, die durch die Beobachtungsmethoden hervorgerufen werden.“ (Ernst 1990, S. 618 f.)

Es gibt im strikten Sinne eines methodischen Postulates, das vorwiegend zu Skepsis und Selbstkritik anhält, keine beobachterunabhängige Natur. Was jenseits der methodischen Grenzen eines objektiv angemessenen Beschreibens an Erklären und Verstehen durch Entwerfen möglich bleiben soll, wird weiterhin umstritten sein, jedenfalls bilden Künste und Wissenschaften im 20. Jahrhundert hier eine grenzüberschreitende, wagemutige Allianz. Wissenschaften und Künste beziehen sich zunehmend gern auf instabile, durch Entwürfe erzeugte Konstruktionen. Ernesto Grassi notiert als Reihenherausgeber von Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 1955 für das Stichwort ‚Natur‘ zu Werner Heisenbergs »Das Naturbild der heutigen Physik«: „Heute sind wir so weit, daß sich die gesamte wahrgenommene Welt in ein Meer von Täuschung verwandelt hat; Vorhang auf Vorhang wurde beiseitegezogen, bis wir endlich vor einem letzten Vorhang der Wirklichkeit zu stehen glauben, auf dem nur noch Elektronenschatten vorüberhuschen, gespenstisch und kaum zu fassen. Der rechnende Verstand hat hier das letzte Wort; aus dem Vordergrund der Wahrnehmung rückt die Welt in den Hintergrund des Gedankens.“ (Heisenberg 1955, S. 138) Aber schon bei Leonardo da Vinci erscheint ‚Natur‘ nicht mehr als ein vom Menschen unabhängiger Objektbereich. Ihre Befragung sei nur möglich im Lichte einer durch den Menschen an sie herangetragenen Theorie. Lange vor Heisenbergs Diagnose, daß wir, wenn wir von Elementarteilchen handeln, nicht mehr diese selbst fassen, sondern immer nur von unserer Kenntnis der Elementarteilchen berichten, von der vermittelnden Beschreibung eines Objektfeldes also – lange vor der Quantenphysik, eigentlich schon von Anbeginn der Neuzeit, tritt ein Wissen von der konstruktiven Form und Kraft des Forschens und Imaginierens in das Bewußtsein vom Erkenntnisvermögen der Menschen sowie dessen Gegenständen. Wir beschreiben also immer, so Heisenberg und später von Weizsäcker, nicht die Natur, sondern unsere Beziehung zu ihr.

Fortschritt, Apparate, Technologie, Experiment, nachholende Vergewärtigung im Bildlichen sind demnach nicht länger genau zu trennen. Wenn Natur-Erkennen immer technisch vermittelt, projektiv bedingt und konstruktiv modelliert (worden) ist, und wenn, weiter, die naturgeschichtlich erzwungene »natürliche Unnatürlichkeit« des Menschen, also die eigentliche Anthropologie, immer auch die von ihm geschaffenen Artefakte und Techniken beinhaltet, wenn also die Natur des Menschen sich in den Wissenschaften und Vermittlungen vom Künstlichen als sie selbst entwirft, dann ist im Kern wissenschaftliches Erfahren und Imaginieren immer auch angewandte Imagination mittels Apparaten und Geräten gewesen. Die durch die Technik vermittelte Konstruktion des Wissens ist deshalb zugleich Voraussetzung wie Folge der Naturwissenschaft. Daß die Kraft der deutenden Darstellung Künste wie Wissenschaften nicht zu Rivalinnen, sondern Komplizen macht, ist nur eine der Folgen ihrer geschichtlichen Gleichursprünglichkeit. Dennoch ändert

das nichts an der unterschiedlichen Funktion und Geltung von Künsten und Wissenschaften – das hier Gesagte ist genealogisch, wirft ein erhellendes Licht auf die Entstehungszusammenhänge, behauptet aber keinerlei Identität oder auch nur Vergleichbarkeit der Geltungsansprüche. Bezüglich der Organisation der Energien, von Obsession und Aufmerksamkeit, als Antrieb symbolisch-imaginativer Tätigkeit jedoch darf man von der Prägekraft solch wissenschaftlicher Künstler wie Leonardo da Vinci und zahlreichen anderen über die Jahrhunderte ausgehen. Friedrich Nietzsche wird später konstatieren, daß die Instrumente am Gedanken mitschreiben, was man gewiß dahingehend abwandeln darf, daß die Apparate an den Beobachtungen mitzeichnen. Diese Apparate absorbieren immer phantastische und phantasmatische Energien, weshalb sie ihrerseits als Einbildungskräfte auf die Beobachtungstatbestände und die menschliche Imagination einwirken.

11. Wie kann man die leitenden Modelle, Systeme, Kategorientafeln, Faktoren, Beispiele oder kriteriologischen Rahmenwerke unterscheiden?

Tatsächlich ergeben sich bezüglich der Abgrenzung von ‚normaler‘ oder angewandter und außergewöhnlicher oder Grundlagenforschung wichtige Unterscheidungen und zahlreiche Probleme. Der Wissenschaftstheoretiker und -historiker Thomas Kuhn hat in seinem Buch »Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen« zu Beginn der 1960er Jahre ausgeführt, daß es ‚normale‘ und ‚anormale‘ Forschung gibt, gewöhnliche und außergewöhnliche. ‚Normale‘ Forschung vollziehe sich in Kontinuität und mittels additiver Umsetzungsreihen in den angewandten, angeleiteten Labors; außergewöhnliche Forschung bedürfe dagegen der außergewöhnlichen Mittel, aber vor allem auch des Eingeständnisses, daß die bisherigen Theorien nicht mehr befriedigen. Nicht selten gilt es, neue Phänomene (also Meßergebnisse oder -vorfälle) zu deuten und zu verarbeiten, von denen bereits sicher ist, daß sie im Rahmen bisheriger Theorien nicht befriedigend erklärt werden können. Oder es erweisen sich bisher validierte Thesen als brüchig und werden wieder zu bloß transitorischen Hypothesen, die ein Theoriegebäude nicht mehr ausreichend zu stützen vermögen. Wenn solches entscheidende Grundlagentheoreme oder überhaupt die Basis der Theoriebildung betrifft, dann stürzt ein einzelnes Meßdatum, wenn es sich denn durch Wiederholung der Versuchsanordnung überprüfen läßt und als wahrhaft herausstellt (und nicht als eine der in den letzten Jahren rasant zunehmenden Lügen oder Fälschungen profilgieriger, ruhmessüchtiger und korrupter Wissenschaftler), die gesamte bisherige Grundlage der Wissenschaften in die Krise. Das wäre beispielsweise der Fall, wenn, wie kürzlich gemeldet, sich eine Teilchen- oder Korpuskelbewegung als schneller denn die Lichtgeschwindigkeit herausstellen sollte. Grundlagenforschung hat deshalb entsprechend dem Ausgangspunkt, sich auf keine bisherige Kohärenzbehauptung

tung und Theorie mehr ausreichend verlassen zu können, keine operativen oder konkreten, meistens auch nicht einmal allgemeine Zielvorgaben. Dazu ist eben die erzwungene Krise zu groß. Grundlagenforschung funktioniert auf spezifische Weise und kann nur funktionieren durch Verzicht auf die legitimatorisch so beliebten Auflagen.

Das sieht dann abenteuerlicherweise so aus: Man läßt die möglichst besten Vertreter der Disziplinen arbeiten wie sie wollen, was sie wollen, wann sie wollen, mit genau den Budgets, die sie brauchen oder auch schlicht nur beanspruchen. Die Frage des Nutzens wird radikal und von Anfang an suspendiert. Sehr zum Ärger für die normalen politischen Kleingeister kann niemand sagen, was Nutz und Frommen dieser Unternehmungen dereinst sein werden – das ist schlicht nicht absehbar, wenn auch auf der anderen Seite in der Dynamik der Selbstorganisation in gewisser Weise, zumindest langfristig, unvermeidlich. Die vollkommene Freiheit und das Fehlen jeder konkreten Vorgabe sorgen dafür, daß zahlreiche äußerst nützliche Dinge, und zwar ganz automatisch, in diesem Prozeß entstehen, ohne daß sie als einzelne geplant oder beabsichtigt worden wären. Allerdings wird eben nicht von Selbstverständlichem, von Routine oder davon ausgegangen, daß man auf dem sicheren Untergrund absolut gültiger, unbezweifelter, erhärteter Theorien sich bewegt. Man macht sich, ganz im Gegenteil, an die größten, ungelösten, irritierenden, zuweilen diffusen und gewiß völlig überzogenen, normale Menschen schwer deprimierenden oder ihnen vollkommen unverständlichen Fragen. Man träumt, spintisiert, imaginiert, läßt sich treiben. Zuweilen träumen die Wissenschaftler schlecht, zuweilen gut, angeblich kommt die Lösung manchem beim Visionieren im Schlaf (Kekules Beschreibung der chemischen Struktur des Benzols zum Beispiel).

Das Innovationspotential, das in der Grundlagenforschung zum Vorschein komme, beschreibt Thomas Kuhn als »Ausdruck einer Paradigmenkrise«. Es kann also nicht sein, daß Innovation ein neues Paradigma ist, sondern: Innerhalb des Wissenschaftsprozesses ist Innovation das Strukturmerkmal einer Krise, in der ein Paradigma nicht mehr funktioniert und bestimmte Erkenntnisse nicht mehr mit anderen vereinbart werden können, wenn ein neues Paradigma sich aufdrängt. Umgekehrt wissen wir, daß Innovation in der Kunst alles andere als eine Krise darstellt, sondern den Modus des Arbeitens. Die Beschreibung der Eigenheiten der Grundlagenforschung macht deutlich, wie nahe sie prozessual und in ihrem Verfahren der Irregularität, Exzessivität und Arbitrarität der Künste stehen. Aber dieses Argument läßt sich sinnvollerweise nicht umkehren: Zwar liegt in der Kunst kontinuierlich eine Grundlagenkrise vor, aber dennoch ist Kunst keine Grundlagenforschung parallel zur Wissenschaft, auch wenn sie wesentliche ihrer Eigenheiten prozessual und formal teilt, denn sie bezieht sich nicht auf dieselben Fragen und Erkenntnisinteressen, auch nicht Erkenntnisformen. Dieser Hinweis ist deshalb wichtig, weil heute vermehrt – wie Hans Magnus Enzensberger unübertroffen deutlich festgehalten hat – nicht nur Künstler sich als epistemische Weltenschöpfer wähnen, sondern Wissenschaftler sich äußern wie die hemmungslosesten

Schönfärber, Poeten und Begeisterungsrhetoriker, für welche die Künste ja ein großes Reservoir bilden. Die häufigen wechselseitigen Übergriffe der Künste und der Wissenschaften haben ihre Grundlage in einer analogen Prozessualität beim heuristischen Aufsuchen von nicht-induktiv erreichbaren Zusammenhängen. Es ist ja auch das Kennzeichen einer Theorie als eines Systems wahrer Aussagen, daß es eine Konfiguration darstellt, die nicht der Anordnung der Empirie entspringt, sondern umgekehrt Empirie erst sinnvoll anzuordnen vermag.

12. Kann es sein, daß solche deutlichen Hinweise auf die konstruktiven Theorieabhängigkeiten der Empirie als einer Organisation theoretisch vorprägender Erfahrungen nicht auch ein gutes Argument ist für die Artifizialität der digital gestützten und algorithmisch erzeugten Bilder? Wäre damit nicht erreicht, daß man auf die dokumentarische Behauptung eines objektiven Zeigens, die Ontologie der Referenz (oder, wie der Semiotiker Umberto Eco verschiedentlich ausführt, die »Metaphysik des Referenten«), sowie auf die Annahme eines unzweifelhaft vorfindlichen Tatbestandes unabhängig von der Theorie verzichten muß zugunsten einer die Kritikfähigkeit und Skepsis steigernden stetigen Erörterung der Konstruktionsbedingungen angeblicher Wahrheiten? Läge dann nicht in der digital gestützten Bilderproduktion eine Chance für eine technisch erweiterte Aufklärung und Selbstkritik des wissenschaftlichen Geistes?

Nehmen wir das Beispiel ‚digitale Photographie‘ – was heißt das eigentlich? Die Situation ist bemerkenswert: Man kann den Sachverhalt leicht beschreiben, aber die daraus zu ziehenden Folgen, erst recht die letzten, entscheidenden, wenn auch nur noch vermittelt darauf reagierenden Effekte, resonierenden/räsonierenden Konsequenzen, sind schwer zu umreißen. Das einfach zu Formulierende: Digitale Photographie hat keine Referenz mehr, weder ein Objekt noch eine Relation noch ein System. Es gibt keinen Bezug auf ein Original, es gibt nichts Authentisches mehr ‚darin‘ oder ‚dabei‘. Das ist anders als bei der bisherigen Photographie.

Photographie im bisherigen Sinne heißt, wörtlich: Lichtschrift. Photographieren meint also: Lichtschreiben. Nicht Literature, sondern Lighterature. Jedes Bild, das durch Licht geschrieben wird, ist eine Photographie. Das bewegte Lichtbild geht in das Bewegungsschreiben ein, in die Kinematographie; die Projektion des Lichtbildes behandelt den Bildträger als diaphane, durchscheinende Ebene. Das Bild ist Medium seiner eigenen Oberfläche. Nicht räumlich, sondern zeitlich gesprochen: Das festgehaltene Bild ist der ihm zugrundeliegende Augenblick, der – als Kern des photographischen Bildes überhaupt – immer nur ein vorübergehender, verschwindender sein kann.

Dieses Paradox erlaubt, daß im photographischen Bild alle Techniken eingreifender Nachbearbeitung zur Anwendung kommen dürfen, ohne daß vom Bild ein Wahres als Versprechen sich zu lösen vermöchte.

Digitale Photographie produziert ihr Wirkliches dagegen immer auf dem Bildschirm. Es gibt keine Eindrücke aus der Wirklichkeit mehr, die ‚entwickelt‘ und fixiert werden könnten. Das Computer-Display zeigt einen Stapel von Oberflächen. Dem photographischen Bild, das über den Scanner auf die Bildschirmoberfläche transportiert wird, wohnt kein physikalisch-chemischer Widerstand gegen nachbearbeitende Eingriffe mehr inne. Nachbearbeitende Eingriffe sind aber nicht anders als irgendwelche Eingriffe. Die Nachbe(a)r(b)eitung rückt an den Ursprung des Bildprozesses. Was Nachbearbeitung früher hieß, ist jetzt schlichte Produktion, Konstruktion, Modellierung. Gewiß konnte das photographische Bild immer schon manipuliert werden, weil sein Zustandekommen eine Manipulation von Grund auf bedingt. Für die digitale Photographie besitzt der Ausdruck Manipulation aber keinen Sinn mehr. Von »Manipulation« im Sinne illegitimer Verzeichnung zu sprechen ist buchstäblich wie gegenständlich, erst recht im simplen analytischen Sinne, haltlos geworden, wenn dem auch eine moralisch beruhigende Funktion weiterhin innewohnen mag. Das Reale ist im digitalen Bilderreich nur noch ein Zwischenstadium in der Programmierung von Daten, die nur deshalb noch von realen Objekten, vergegenständlichten Vorbildern ausgehen, weil das für die Modellierung der Datenmasken einfacher ist. Die Nachbereitung fällt jedoch schon heute in immer mehr Bereichen mit der Bildgenerierung selbst zusammen. Es ist das Symbolische (Programm), das in das Imaginäre (Bild) nicht allein eingreift, sondern dieses aus seiner Technologie hervorgehen läßt.

13. Wie kann also noch von »Bild« gesprochen werden? Macht dieser Ausdruck noch Sinn? Ist er nicht mißverständlich und unbrauchbar geworden? Müssen wir die Geschichte des Bildes auch kategorial endgültig verabschieden? Welche Chancen hat ein Reflexivwerden der Bildtheorie heute?

Photographie kann, so mein Vorschlag, um einige der angesprochenen Schwierigkeiten im oben erörterten Sinn zu vermeiden, grundsätzlich als Medium zur Herstellung nicht von Analogien, sondern von Diagrammen verstanden werden. Jede Wahrnehmung eines Bildes ist nicht passiv, sondern eine Konstruktion. Passiv war traditionellerweise nur die Aufzeichnung der Bilder im chemischen Prozeß. Dagegen stellt der digitale Code des Computers ein basales Alphabet zur Verfügung, das unterschiedlichsten Zwecken dienen kann. Sprache, Klang, Schrift, Bilder, Grafiken können durch dieselben Verfahren erzeugt werden. Die ästhetisch unterschiedenen Medien (Künste, Sparten) sind aus der Sicht des Computers immer inter-mediale Schnittstellen. Das

hat aber nur mit dem Datenprozeß, nicht mit ihrer Bedeutung zu tun. Der Computer zeigt deutlich, daß nicht der Produktions-, sondern der Rezeptionsprozeß die Bedeutungen festlegt. Die neuen Ästhetiken der Virtualität können auch analytisch gelesen werden: Virtuelle Realität (VR) ist die Generierung eines eigenen und eigentlichen Wirklichkeitsmodells.

Das digitale Modell, das kein Universum mehr ist, wiedergibt oder zur Voraussetzung hat, hat mit allem gebrochen, was aus der Tiefe von Räumen kommt. Die mediale Schnittstelle zwischen den Bedeutungen (Daten) und den Organen (Menschen) ist tatsächlich nur noch Oberfläche, Schema, Projektion. Das Interface erzeugt die Referenzen durch entsprechende Manipulation von Daten. Die technischen Aspekte können als sekundär gewertet werden. Auch das Ausgabemedium kann vernachlässigt werden. Wie immer die Daten auf traditionelle Träger projiziert und fixiert werden – dies ändert nichts an der Beschaffenheit der Bildträger, deren Materialität dem Verfahren der Bildbearbeitung äußerlich ist. Der technologisch für die Konfiguration eines Gestaltschemas der Daten im Produktionsprozeß so wichtige Unterschied zwischen dem Analogen und dem Digitalen verwischt sich im Endprodukt, im sichtbaren Bild. Das kann durchaus als ernsthafter Hinweis darauf verstanden werden, daß die spekulativen Programmatiken von Theorien, die sich auf formale Klassifikationen abstützen, an der variablen Materialität des Realen scheitern. Viele der so liebgewonnenen Distinktionen sind im eigentlichen Sinne gegenstandslos geworden. Das Begriffspaar analog/digital dürfte zu diesen sich künftig auflösenden Unterscheidungen gehören.

14. Aber damit werden Bezugnahmen nicht willkürlich, Aussagen nicht beliebig, Referenzen nicht arbiträr, »löst sich Wirklichkeit« doch nicht auf?

Bilder zeigen nicht nur das Reale, sondern auch seine Referenzen. Das eben obliegt der weiterentwickelten Fähigkeit zur Montage im Zeitalter massenmedial erzwungener Fiktionen im Anschluß an André Malraux. Die Vermutung, ästhetische Erfahrung werde durch neue Technologien verformt oder gar zerstört, ist eine Konstante der Geschichte der Einbildungskraft und der Bildsysteme. Sie wird auf jedem Niveau als Hinsicht auf unbekannte Bildformen und noch nicht selbstverständliche technische Prozesse zugleich neu und als Furcht vor dem Neuen aktualisiert. Die vordem triumphale Selbstermächtigung symbolisch ausdrucksstarker Bilder weicht einer Angst, daß alles an Wirklichkeit verschwinde und der Kultur verlorengelange, was sich in ihr (ihrem Begriff, Konzept, Feld) als bisher verbindlicher Lebensentwurf durchgesetzt habe. Turbulenz und Taumel, ersehnt oder horrorisiert, sind die Folge solcher Inversion von Realität und Imagination, von Außen- und Innenwelt, wie schon die Beatles in einem ihrer seltenen wirklich böartigen Songs, »Helter Skelter«, sangen: „Your outside is in and your inside is out“.

Das digitale Bild und die digitale Kamera, CD-Photographie sowie die Möglichkeiten einer Nach-Bearbeitungen des in Daten erfaßten Bildes – genauer, wie erinnerlich: das Einrücken der Nachbearbeitung an die Ursprungsstelle des Bildes – verändern zwar Praxis wie Theorie des Bildes, nicht aber den Prozeß der Kunst. Von »Bild« kann nicht mehr ontologisch (Ikonizität), sondern nur im Sinne erzeugter Fiktion geredet werden. Das photographische Bild wird zum Rohstoff, zum Ausgangsmaterial. Man kann zweifelsfrei festhalten: Im Zeitalter der digitalen Photographie gibt es schlechterdings keine Möglichkeit, ein gefälschtes von einem nicht-gefälschten Bild zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist gegenstandslos, sinnlos, vor allem aber unmöglich geworden.

Das photographische Bild, einst als bestimmtes Zeugnis einer bestimmten und singular repräsentierten Realität verstanden, wird zum schlichten, beliebig modellierbaren Ausgangsmaterial für Erweiterungen. Damit wandelt sich nicht allein die Oberfläche des Bildes, sondern auch die Zeitstruktur des photographischen Bildprozesses. Die bisherige Theorie des photographischen Bildes erkennt als dessen Kernpunkt die Momentaneität punktueller Zeu-genschaft, d. h. die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das photographische Material heutiger technischer Bilder dagegen erweist das im Bild repräsentierte Gegenwärtige als Effekt eines auf Zukunft – nämlich Wirkungen – Ausgerichteten. Alles ist Endbild und Ausgangsmaterial zugleich. Wenn der Computer, der Rechenprozesse zuweilen durchaus nach nicht-programmatisch determinierten Gesichtspunkten vornimmt, auch nur ein Pixel ändert, handelt es sich streng genommen, auch wenn das nicht sichtbar wird, um ein anderes Bild.

Zusammengefaßt sind die wesentlichen Kennzeichen der Technologie des digital erstellten Bildes – was zugleich auf eine Umwälzung kultureller Grundlagenbegriffe wie Authentizität, Gegenstandsreferenz und Objektivität hinausläuft –: Es gibt keine ontologische, epistemologische oder technisch nachzuprüfende Unterscheidung zwischen Original und Fälschung mehr. Denn der Computer erlaubt auch, von beliebigen Bildern Photonegative aus-zudrucken, die bisher vor Gericht als Originale unter bestimmten Umständen akzeptiert worden sind, wiewohl auch hierbei ‚Verfälschungen des Originals‘ möglich waren. Juristisch hat man die Konsequenzen daraus schnell gezogen: Konnten bei Tonaufnahmen schon lange Manipulationen vorgenommen, Teile ausgeschnitten, Geschwindigkeiten und Tonhöhen verändert werden, so ist aus vergleichbarem Grunde juristisch ein Bild, in welcher Form auch immer vorliegend, nun kein Beweisstück mehr – entgegen der Auffassung von Colin Powell. Jede Nutzung eines ‚Archivs‘ erhöht die Leistungsfähigkeit und den Bestand des Originalen oder der Originale. Das Archiv oder Ursprungsgut wird mit jedem Akt des Gebrauchs nicht abgenutzt (wie noch bei den dokumentarischen Wachswalzen des Chemikers und Musikethnologen Erich M. von Hornbostel nach 1900), sondern vitalisiert und erweitert. Jede Nutzung ist eine Erweiterung, auch wenn sie nichts am Ausgangsmaterial ändert. Das digitalisierte Material altert nicht – sofern es in Aktualisierung gehalten wird.

Es ist im strikten Sinne zeitlos, weil es nur im Moment der Aktualisierung, also einer gegenwärtigen Nutzung existiert. Für solche Archive ist der bisher konstitutive Aspekt der Zeit-Unterscheidungen in keiner Weise mehr verbindlich. Alles, auch das längst Vergangene, ist nur, sofern es im Modus des Gegenwärtigen »da« ist. ‚Archiv‘ ist nicht mehr eine das Vergangene zugänglich machende Sammlung, sondern schlicht die Bezeichnung von allem, was sich je aktuell in Gebrauch befindet, unesehen seiner Herkunft und zeitlichen Indikation. Es löst sich in einem präsentisch wirksamen Fundus auf für je aktuelle Gesten einer Verwendung (die nicht mehr von ihrer Simulation unterschieden werden kann oder braucht), wobei in jedem Moment in diesen Fundus Neues integriert wird.

So erhöht sich mit dem Verschwinden der zeitlichen Differenz von Vergangenheit und Gegenwart die Summe der in dieser Matrix oder diesem Fundus verfügbaren Bilder und Tatbestände. Es gibt keine Objektreferenz mehr, die nicht dem Instrument der Rekonstruktion oder Konstruktion – also auch einer ‚authentischen Fälschung‘ – unterliegen würde. Der Unterschied zu der herkömmlichen Weise der Retuschierung von Photographien, besonders der Eliminierung unerwünschter Objekt-Tatbestände (z. B. Trotzki auf den Photographien eines gereinigten bolschewistischen Rußland, wie es das Revolutionsmuseum in Leningrad früher orthodox vorgeführt hat), ist nicht, daß es weniger Zeit bräuchte für ihre Ausführung, sondern, daß es am Original nichts ändert, weil es das Original gar nicht gibt. Alles ist – real und potentiell – wahr und falsch, original und gefälscht, echt und unecht zugleich. Aber man erinnere sich der alten Bedeutung des »Authentischen«, das noch in der Zeit Luthers Ausdruck des Bezeugens einer Handlung eines Individuums für einen Zweiten durch einen Dritten, also durch und durch mediatisiert war. Solche Zeugenschaft bezieht sich auf die Glaubwürdigkeit der Anerkennung des Bezeugten durch einen Rezipienten und sagt nichts isoliertes über den ausgesagten Sachverhalt in Bezug auf diesen selbst. Im Wortlaut steckt also bereits die heute digitaltechnisch radikalisierte Konsequenz, daß Objektivität ganz auf der Seite ihrer Anerkennung angesiedelt ist und ohne lebendige Integration in den Prozeß der Rezeption gar nichts besagt.

15. Aber ist nicht die Multiplikation der Bilder, ist nicht die alles erschlagende Bilderflut ein vollkommen neues Problem, das alle solche Betrachtungen verändert?

Die Anforderung an die Reizverarbeitung steigt historisch signifikant – individuell wie kollektiv. Was früher zu einem Nervenzusammenbruch wegen Überforderung geführt hätte, wird heute problemlos automatisiert. Das Rauschen des Selegierten und Ausgegrenzten läuft mit, ist aber kein Problem. Nicht immer war der visuelle Sinn der dominante für die Bewältigung des Alltags,

besonders nicht in einer noch nicht technisch mediatisierten Alltagswelt. Das bedeutet aber nicht, daß damit Bilderflut als solche und überhaupt erst geschaffen worden wäre. Man muß nur auf Zeugnisse der religiösen Visionärinnen und Visionäre verweisen, von Teresa von Avila, des heiligen Antonius‘ in der Wüste. Deren Beschreibungen eines unvergleichlichen, unvorstellbaren Überwältigtwerdens zentrieren sich alle in der Übermacht der Bilder und Töne. Wenn es angemessene Beschreibungen von Bilderflut gibt, dann sind sie in den Zeugnissen dieser religiösen Ekstatiker enthalten. Die Arbeit des Gläubigen und des Asketen bestand nur in der Bewältigung dieser ununterbrochen anstürmenden Bilderfluten – und zwar nicht mittels Selbstenthaltung, sondern im Durchlauf durch die Gespenster und Monstren der Bilder. Man mußte es aushalten, um es dann im Rauschen – und zwar im weissen Rauschen, das dem der Neurologie vergleichbar ist – wegselegieren zu können. Als Tatbestände wurden die Bildmächte demnach gerade nicht geleugnet, sondern nur negativ bewertet hinsichtlich ihrer Effekte bzw. der Moral, die in diesen zum Ausdruck kam. Das entspricht den sonstigen Askesetechniken, die ja in aller Drastik der Mittel der Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit dienten: Hunger, Delirien, selbstinduzierte Schlaflosigkeit, Geißelung, Schmerz, fiebriges Phantasieren, biologisch gestützte oder nur theologisch induzierte Halluzinationen etc.

Der Asket, hierin guter Dialektiker, verstärkte die Wirkung dieser Bilder, um ihrer gerade durch die Steigerung des Unerträglichen habhaft werden zu können. Delegierte Simulation zum Zwecke der Dissimulierung könnte man so etwas nennen. Affirmatives Sich-Aussetzen zwecks Steigerung des Gefürchteten – das erwies sich als taugliche Schmiede des wahren Glaubens. Wenn man die Unerträglichkeit der einstürmenden Bilder bewältigt hat, dann war man fähig für das, worauf es eigentlich ankam: die reine, eben bilderlose Gotteschau. Es ging niemals um die Erfahrungen der Bilder, sondern ausschließlich und jederzeit um die der Bildwirkungen. Die Asketinnen und Asketen waren – und so lebten sie es auch – Medien einer affirmierten Bilderflut, wenn auch mit einem substantiell anderen Ziel. Nur dieses Ziel, nicht das Phänomen ist verschieden zur heutigen Lage. Und dies scheint der wesentliche Unterschied zu sein, nicht die formale, mediale oder bildtechnische Unterscheidung.

Entsprechendes merkt der Religionshistoriker Ernst Benz zu den Visionen an. Nach ihm steht Vision für die „Öffnung des inneren Auges“. Zwar dominiert bei den Visionen der Gesichtssinn, das Auge, aber die visionären Erfahrungen laufen auf mehreren Kanälen und sind oft mit erläuternden Auditionen, der Götter Stimmen und Unterweisungen, verbunden. Der Bildanklang im Begriff ‚Vision‘, die Umschreibung von Gesichtern und Schauen, sind für echte Visionserlebnisse nur technische Hilfsmittel. Grundsätzlich gilt sowohl für die theologische wie für die psychologische Interpretation der visionären Erscheinungen, daß die menschliche Sprache sich als unzureichend für die Beschreibung wirklicher Visionen herausstellen wird. Die Sprache der Visionen sei in erster Linie eine Bildersprache. Die Berichte der Visionäre sprechen oft von etwas, was vor den Bildern, vor den unterscheidbaren

Tönen, vor der Aktivierung ihrer geistlichen Wahrnehmungsorgane und vor ihrer Unterscheidung mittels Denkkategorien liegt. Zur eigentlichen Vision gehört grundsätzlich die Erfahrung des Verlustes aller menschlich zentrierten Fähigkeiten, also auch des visuellen Unterscheidungsvermögens. Meister Eckhart beurteilt die Verwendung von Bildern in der Beschreibung der Visionen entsprechend negativ. Jede Verzerrung des Transzendenzerlebnisses wird durch ihn radikal abgelehnt. Die reine Schau ist bildlos, unsagbare, gestaltlose Gotteschau.

Medienhistorisch entscheidend ist die Bezugnahme der Erläuterung der Vision durch Verweise auf technische Medien, die der Visionsforscher und Religionswissenschaftler Ernst Benz in seinem Buch »Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt« (Benz 1996, S. 163) vornimmt. Die Bilder sind nicht einfach diaphan, durchscheinend, nicht nur Projektionen oder gar verzerrt unfertig: „Es ist durchaus nicht so, wie man zunächst annehmen möchte, daß die Visionen gleich als fertige Bilder in ihrer eigenen visionären Dimension auftreten. Die technische Analogie zur Vision ist nicht die Projektion eines Diapositivs, durch die ein fertiges farbiges oder schwarz-weißes Bild auf eine leere Leinwand geworfen wird, sondern ist eher der Ablauf eines Filmes, der die verschiedenen Möglichkeiten der Fernaufnahme, der Nahaufnahme, der Großaufnahme von Einzelausschnitten oder Einzelszenen, des Auf- und Abblendens, des Übereinander- oder Nebeneinanderkopierens verschiedener Bildausschnitte oder Szenen, ja sogar der Trickaufnahmen verwendet und auch die verschiedensten Möglichkeiten der Kombination von Bild und Ton, der vorausgehenden, synchronisierten oder nachfolgend gesprochenen Erläuterungen, der Tonuntermalung und der Geräuschkulisse besitzt.“

16. Gibt es von daher eine sogar metaphysische Begründung der Ausreizung von quälenden Bildansprüchen, Bildwirkungen, Übersteigerungsfiguren, kurzum für die Projekte der modernen europäischen Avantgarden?

Es ist sachlich richtig und geboten, von den Selbstformungsanstrengungen der visionären Asketen aus, die sich den Bildwirkungen vorbehaltlos öffneten, die massive Reizfigur der Avantgardisten nachzuzeichnen, die ihr absolutes Moment einer durchschlagenden Erleuchtung immer wieder gegen solches bildhafte Vorstellen richteten und die deshalb neidisch waren auf alles, was das Leben der Kunst voraus hat. Zuletzt hat Karlheinz Stockhausen, übrigens in bewundernswert präziser Offenheit und Vorurteilslosigkeit, diesen Mechanismus einer kosmischen Sehnsucht nach dem Schmelzpunkt des erlösenden Absoluten, das, durch die Höchstleistungen der Künste ausgelöst, als ästhetische Intensität wiederkehrt, im September 2001 beschrieben, im Antlitz des religiösen Aktivismus von Fundamentalisten, die wie die Künstler keine Rücksicht auf die positiven oder pragmatischen Tatsachen des Lebens nehmen möchten.

Die Fragestellung der Avantgarde im Hinblick auf vordem unausdenkliche Bildwirkungen wird besonders prominent in der aktuellen Theaterszene untersucht. Was und wie kann die Kunst darstellen, was das Leben überbietet? Die Frage kann man auch anders stellen: Wie können Bilder, die schlicht nur das Reale verzeichnen, in der angeblich freien Imagination reizvoll, anhaltend und entscheidend überboten werden? Die vollkommene Überbietung des Vorstellbaren, das war, was Stockhausen versuchte, das ist, was in der Tradition des Theaters und seiner Weiterungen seit Artaud, Grotowski, dem Living Theatre, seit Pasolini die Tradition bis hin zu einem Johann Kresnik bestimmt. Nur: Was bleibt, wenn man den Diskurs des Symbolischen verläßt?

Im März 2001, während der Vorbereitung von Beiträgen zur 25. Biennale von São Paulo, waren, unter anderem in der »Folha de São Paulo«, Bilder von den Gefangenenmeutereien in Brasilien, insbesondere den Gefängnissen von São Paulo, zu sehen. Die Bilder bleiben unbeschreiblich: Sie zeigen eine Knechtung, Demütigung, Radikalisierung, eine achtlose und schnöde Verwerfung von Leben, ob menschlich oder nicht, die jeden Versuch einer Überbietung des Schreckens des Lebens im Namen der Dramaturgie der schrecklichen Künste weit hinter sich läßt, sie blamiert, im eigentlichen Sinne als obszön, nämlich schwach, hilflos und nichtssagend erscheinen läßt. Das ist natürlich auch eine Frage der Perspektive, weil die Bildwelt von Kafka über Pasolini zur RAF, die ein Kresnik ausmalt, demgegenüber eine unvermeidlich luxurierende europäische Perspektive wiedergibt. Die Frage ist also: Erreichen die schreierischen Inszenierungen von Kresnik und von – pauschal genommen – Schlingensiefel, Haussmann und Castorf die Ungeheuerlichkeit der Realität, wie sie jeder Gefängnisalltag und die Pressephotographie der dritten Welt liefern? Ich denke: Nein. Der reale Schrecken, das Schreckliche des Realen – das scheint heute bestenfalls im schmerzlichen Wahnsinn einer Sarah Kane auf, aber bereits nicht mehr im schon vergessenen Furor eines Werner Schwab. Der Reigen des Terrors und der Folterungen der geschundenen Körper der Welt ist kein Objekt für die avantgardistischen Spiele einer auf das Laute setzenden, das Publikum doch nur abstumpfenden Inszenierung der europäischen Theater, die ihren Bilderexzeß aus einer schlecht verhohlenen Angst vor der Macht der wahren Bilder beziehen und, je lauter, je ohnmächtiger, die Reize der unerträglichen Bilder an die Stelle des jedes Bild skandalisierenden Realen setzen – eben gerade weil sie das Bild als solches zutiefst fürchten.

Wie in allen Bilderkriegen spielt auch hier – in diesem Argument wie in den erwähnten Beispielen – die Suggestion der allergrößten Bildwirkungen die entscheidende Rolle. Aber wie jeder Bilderkrieg seit dem Byzanz des 8. Jahrhunderts zeigt, sind nur die Bilderfeinde in der Lage, die Kraft der Bilder ernst zu nehmen. Alle Ikonophilie, im Namen welcher Attitüde auch immer, ob im avantgardistischen Schrei- und Körperverletzungsballett der gegenwärtigen Regie-Elite der deutschen Theater oder in den Bilderlügen von Colin Powell, ist nur Überreizungsgeste und Eitelkeitsritual, die vor der wirklichen Gefahr der Bilder längst kapituliert haben. Noch jede Überbietung und Ekeltech-

nik der Avantgarde schlägt schnell und unvermeidlich um in Abstumpfung. Elend wie Erfolg und Ende der Avantgarden münden in ihre Steigerung, ihre Flüchtigkeit, ihren Überbietungszwang, der in ihrem Verschwinden notwendig zur Wirklichkeit und zu ihrem Ende kommt und nicht einfach nur dort ‚kulminiert‘. „La réalité dépasse la fiction“? Jedenfalls könne man, so Friedrich Dürrenmatt, das Wirkliche nur verstehen mit der Hilfe einer Dramaturgie der schlimmstmöglichen Wendungen. Es erweist sich ein Verstehen dem Wirklichen angemessen nur durch die dramaturgisch zugespitzte Verkettung permanenter negativer Peripetien.

Um diese – Dramaturgien wie Wendungen, Peripetien wie Verkettungen – sichtbar zu machen, bedarf es einer Erörterung nicht allein der epistemischen, sondern auch der sozialen Prägekräfte der Bilder. Verführen Bilder? Sind sie neutral, schädlich, nützlich, einsetzbar für so manches Diverse, gar hilfreich schlechthin als indifferente Medien der Orientierung und Information, der bildlich organisierten Signalübertragungen? Haben sie Eigenheiten, welche sie selber als Mittel zu Zwecken von den ersteren her entfalten?; oder sind sie Mittel, deren Bedeutung nur an den Zwecken zu messen ist und allenfalls noch an den technischen Bedingungen, wie ihr Status im Mitteleinsatz optimiert werden kann? Weiter ist, über Kasuistik, Situationen und Beispiele hinausgreifend, zu fragen: Worin besteht die affirmative Kraft der Bilder? Können Bilder aus sich heraus und als solche kritisch sein? Oder bedürfen sie der stetigen Kritik und damit einer Korrektur ‚von außen‘? Sind sie immer auf Kontexte und Kommentare verwiesen oder sind und wirken sie immer auch selber und aus eigener Kraft schon als solche? ‚Von der Ideologiekritik der Bilder zur Evidenzkritik aller Anschaulichkeitsbehauptungen‘ formuliert die Richtung der Antworten, die in diesem Buch auf solche Fragen hin entwickelt werden. Exakt so könnte auch das folgende, letzte, besonders ausgestaltete Kapitel des vorliegenden Buches vom ‚Eigensinn der Bilder‘ programmatisch überschrieben werden.

Historische Anthropologie der Medien. Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?

Ein Theorie-Duett mit Bazon Brock

RECK: Wir wollen uns im Duett mit der Frage beschäftigen: ‚Ästhetik: Kunstphilosophie oder Bildwissenschaft?‘ Das ist der Untertitel, der Bezug nimmt auf den Obertitel ‚Historische Anthropologie der Medien‘. Wir werden auch Themen behandeln wie den *iconic turn*, also die Frage, ob es eine universale Bildwissenschaft gibt und was diese mit den Medien zu tun hat. Es ist zu bestimmen, ob die Erörterung der Bilder in die Ästhetik oder in die Kunsttheorie, in die Kunstphilosophie oder in die Bildwissenschaft fällt. Wie sind diese Dinge von unserer Sicht aus zu denken, wenn man davon ausgeht, daß Bildsprachlichkeit als etwas angeblich anderes denn Wortsprachlichkeit aufgefaßt wird. Um diese Annahme auf ihre Stichhaltigkeit hin abzuklopfen, beschäftigen wir uns zuerst mit der Bild- und Wortsprachlichkeit in einem ganz bestimmten Sinne. Denn wir untersuchen Inkorporierungen von Bildsprachlichkeit als eine rezeptive Leistung, die sowohl in der Kunst wie in der Alltagskultur durch die mediale Bildpublizistik vermittelt wird. Das erste Bild, auf das ich hinweisen möchte, ist ein Schema von Karl Jaspers, wie es in ‚Von der Wahrheit‘ gedruckt worden ist (Jaspers 1947, Bd.1). Die Philosophie von Karl Jaspers ist hier insgesamt in einem statischen Bild zusammengefaßt. Es gibt eine gemeine Bemerkung von Gottfried Benn, was er denn ‚Von der Wahrheit‘ hielte. Da sagte er: „So lange kann die Wahrheit nicht sein.“ Jaspers selbst hat dieser kurze Blick auf die in einem Schema visualisierte ganze Wahrheit ebenfalls nicht befriedigt, zumal er sich in den Geboten seiner ‚Philosophischen Logik‘ eines alten Vorbehalt erinnerte: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen.“ Das sei das wahrste und das unmöglichste Gebot gleichermaßen. Jaspers hat dieses von ihm selber entworfene und publizierte Diagramm später einer scharfen Kritik unterzogen, nachdem er sein Leben lang immer wieder versucht hat, seine Philosophie in Schemata oder Diagrammen darzustellen, als eine Figürlichkeit des Sehens oder als ein Schema der Figur des Seins vorzuführen. Er endet letztlich bei der Ansicht, daß das Bild unangemessen sei in bezug auf den Gedanken, in der Wurzel verkehrt und barbarisch, eigentlich nicht einmal ein Spiel, sondern nur eine Spielerei darstelle. Aber ohne diese Spielerei ist es ihm offensichtlich auch nicht möglich gewesen, seine Philosophie sich selbst zu veranschaulichen. Wir kommen auf das Diagramm in allgemeiner Kennzeichnung zurück, weil es gewissermaßen einen Schlüssel für die Universalität des auf Wissen bezogenen Verbildlichen von Sachverhalten darstellt. Das Kondensat aus Jaspers‘ Philosophie mündet

hier in eine erste Gedankenfigur, die selbstverständlich Bildlichkeit, Textualität und Reflexivität in einem inkorporiert, aber nicht so, daß man sagen könnte, daß sie sich einer unkommentierten Anschaulichkeit erschließen würde, also gewiß nicht der Numinosität des wortlosen Bilderbetrachtens. Wenn man bestimmte Bildphänomene untersucht, dann erweist sich, daß eine bestimmte Logik der Darstellung nicht nur in der bildenden Kunst vorkommt. In gleicher Weise vollzieht sich die Ausnutzung von Gestaltphänomenen in anderen, anders bewerteten, außerkünstlerischen Zusammenhängen. Ein Beispiel hierfür bietet deren Verwendung als erzählerische Elemente in verschiedenen Romanen von Robert Gernhardt, F. W. Bernstein und F. K. Waechter, z. B. ‚Die Wahrheit über Arnold Hau‘, wo es eine Erörterung gibt unter dem Titel ‚Ein großer Mann von allen Seiten‘ (Gernhardt/Bernstein/Waechter 1996, S. 166 f.). Da sieht man eine Verzeichnung der Verbildlichungsmöglichkeiten eines Portraits als eine Bild-Textgeschichte. In diesem Beispiel kommen die selben Techniken zur Anwendung, die man in der bildenden Kunst und der Kunstgeschichte entwickelt hat. Ein ähnliches Phänomen kommt in der Meta-Paradoxie von René Magritte zur Sprache, in und mittels einer Verdoppelung dessen, was hier nicht das Objekt, sondern die Bezeichnung markiert. Die Frage ergibt sich, ob Bilder grundsätzlich als Bezeichnungen zu charakterisieren sind. Jedenfalls kann man leicht sehen, daß man solche Bilder auch in ganz anderen Kontexten ‚mitsieht‘, etwa in Zusammenhängen wie der Werbung, die natürlich, nachdem man Magritte verstanden hat, aufschlußreicher zu rezipieren ist. Wie überhaupt die Technik, Bilder und Texte aufeinander zu beziehen oder – und sei es ‚widersinnig‘ – voneinander zu entkoppeln, eine ist, die in den publizistischen und bildpublizistischen Domänen tatsächlich eingübt worden ist. Kunstgeschichtlich bedeutsame Techniken dienen also zur Schulung für eine rhetorische Leistung in bezug auf alltägliche Rezeptionen. Das bekannte Phänomen der Benetton-Werbung besteht aus nichts anderem als einer an Magritte und der gesamten *conceptual art* geschulten Entkoppelung von Bildmotiv und Textbezeichnung, d. h. einer Textsetzung, die außerhalb oder entgegen der Bilder eine Identifikation herstellt mit dem Objekt des Beworbenen, das als referentielles Objekt zugleich in ein sekundäres Zeichen des Begehrtwerdens verwandelt wird. Man könnte sagen, moderne Bildsprachlichkeit bestehe generell in der Entkopplung des Zeichens von der Bedeutung oder der Beschreibung. Schließlich stellt sich heraus, daß man über das Phänomen dieser Entkopplung gerade wieder die Identifikation leistet. Diese Diskussion führte dazu, daß die Legitimität der Verwendung von Bildmotiven bestritten wird. *Benetton* wurde als ein Prinzip des obszönen und des beliebigen Verbindens deklariert, des vermeintlich skrupellosen Aneignens von allem, was sich in den visuellen Archiven der Menschheit angesammelt hat. Mehrere Phänomene kommen hier zusammen. In der Publizistik werden Techniken der avancierten Kunst transformiert, die Kunst wird selbst als eine Ressource benutzt, so daß die Bildsprachlichkeit der Künste als Ressource für Alltagsrhetoriken im publizistischen Bereich Verwendung findet. Die Techni-

ken des Umgangs mit der Bildlichkeit werden dort genauso inkorporiert, wie sie in Beispielen der Moderne eingeübt worden sind.

Ein zweites Thema wäre die Frage nach den Erkennungsmerkmalen von Bildern in einem syntaktischen Bereich. Dazu präsentiere ich ein eher eigenwilliges Beispiel, das klarerweise die Reproduktion einer Aufnahme eines Bildes von Cézanne ist, ein Dia, das auf einer photographischen Reproduktion beruht. Vergleicht man diese photographische Reproduktion mit der Aufnahme einer Vorlage aus dem Internet, so wird man vergebens die Identifikation der syntaktischen Merkmale einüben und sich fragen, ob das Bild auf der syntaktischen Ebene überhaupt noch identifiziert werden kann. Die Bedeutung dieses Vorgangs führt zur Frage, warum im Falle der Digitalaufnahme die rezeptive Leistung der Reproduktion ins Zentrum tritt. Was passiert denn mit der Bildlichkeit in einem digitalen Zeitalter, in dem ganz andere Manipulationstechniken für Bilder möglich sind? Man spricht dann besser nicht mehr von Manipulationsmöglichkeiten, sondern schlicht von Konstruktion. Die digitale Rekonstruktion einer nur in Teilen oder Fragmenten, als Torso überlieferten Villa von Andrea Palladio ist im ikonischen Register sehr leicht machbar. Man sollte aber deutlich betonen, daß die Vollendung einer bestimmten digitalen Simulation zugleich das Modell erzeugt, auf das es sich bezieht. Man kann hier also nicht mehr von Repräsentation reden. Es ist bezeichnend, daß im Zeitalter digitaler Bildtechnologien Bildbeweise im bisherigen ‚stofflichen Sinne‘ nicht mehr geführt werden können. Wir können in der politischen Ikonographie noch darüber reden, was es bedeutet, wenn die Beweiskraft der Bilder strukturell nicht mehr gegeben ist, weil keine Referenzmöglichkeit zwischen Original und Kopie mehr existiert und weil jede Nutzung eines Bildes in einem Archiv diese Bildmöglichkeiten erweitert und nicht etwa einschränkt. Was bedeutet es, daß im digitalen Bereich leichthin herstellbar ist, was immer man zum und als Beweis haben will und gleichzeitig meint, man könnte das ikonisch als ein Identitätszeichen vorführen, zugleich jedoch die konstruktiven Anteile daran unterschlägt? Das wäre dann eine Simulation, die sich darin erschöpft, ihren Simulationscharakter zu dissimulieren, also gar nicht mehr Simulation ist, die ja als solche immer in der Beziehung einer Differenz zwischen simulierendem und simuliertem System oder Modell besteht. Deswegen kommt dies der illegitimen Täuschung sehr nahe. Das mußte man auch zu Zeiten der Irakkriegsvorbereitungen erfahren. Dort wurde mit genau solchen vorgegebenen Modellen, die konstruiert waren, argumentiert, als seien sie ikonische Referenzen, die tatsächlich im ontologischen Sinne etwas repräsentierten. Die Rekonstruktion des Kolosseums ist eine Leistung, die man früher mit dem Problem der Retuschierung, ja gar dem der eigentlichen historischen Lüge verbunden hätte. Ein einschlägiges Beispiel aus dem analogen Bereich liefert Le Corbusier in seinem Buch ‚Vers une Architecture‘/‘Ausblick auf eine Architektur‘ von 1922. Man vergleiche nur die unretuschierten Originale damit, wie er die originalen Photographien im publizierten Buch bearbeitet und verwendet. Für seine Zwecke hat er offenkundig skrupellos gelöscht, was

seiner Auffassung nach an den historischen Vorgaben störte, auf die er sich beziehen wollte. Seine Vorbilder waren im Silobau und in der Industrie- und Ingenieurarchitektur angesiedelt, und nicht mehr in der Akademie der schönen Künste. Er hat deshalb wegretuschiert, was ihn für seinen Bezug auf das Vorbild gestört hat. Das waren vor allem überflüssige, zumeist historistische und klassizistische Verzierungen, nicht selten späte Reflexe der modernistisch als reaktionär empfundenen architektonischen Pathos-Prägungen. Klarer- und berechtigterweise darf man hier von einer Fälschung reden. Es ist aber gleichermaßen eine Konstruktion. Jedoch gibt es ein ‚Vorher‘ und ein ‚Nachher‘, es gibt die Möglichkeit eines Bezugs auf so etwas wie ein ‚Original‘. Diese Funktionsweise ist im Simulationsbereich digitaler Animationen oder Simulationen eine ganz andere, denn ob tatsächlich ein Automobil konstruiert oder nur ein Bild gezeigt wird, ob jemand sich um eine Darstellung der Evolutionsgeschichte der Menschheit bemüht oder nur um eine besonders wirksame Veranschaulichungshilfe anstelle derselben, ist relativ gleichgültig. Entscheidend ist, daß man für die Konstruktionsprinzipien jeweils noch einen externen Gesichtspunkt braucht. Man braucht einen bestimmten Kommentar, der uns angibt, nach welchem Gesichtspunkt das Modell aufgeschlüsselt wird. Das Bild sagt also nur insofern etwas, als es auch ein artikuliertes Programm gibt, unter dessen Hinsicht es das leistet, was es leisten soll. Diagramme bestimmen eben dies. Sie sind nun Bilder, die veranschaulichen, was Expertenwissen inkorporiert. Diese sind als Reduktionsformen zu betrachten, denn im Bild wird verdichtet, was Experten wissen können. Es gibt Darstellungen der Welt, z. B. Weltkarten des 14. oder 15. Jahrhunderts, die vollkommen gültige Konstruktionsansichten der Auffassung von der damaligen Welt wiedergeben, die Organisation der Geographie mit den verschiedenen Erdteilen und Flüssen und in der Mitte Jerusalem als Zentrum der Welt zeigen.

Eine solche Karte kann als ein Emblem betrachtet werden – aber es ist gleichermaßen ein Diagramm. Es wird verzeichnet, was das Wissen wirklich weiß oder was seine normative Ausrichtung als unverfügbare Wahrheit, als ultimative Richtlinie für durchgesetzte Erkenntnisse setzt. Dieses Prinzip macht aus den Diagrammen eine Synthese zwischen Anschaulichkeit und Wissen. Es wäre zu diskutieren, ob nicht gerade das Diagramm als ein Weltbildmodell, ob nicht gerade die Diagrammatik dasjenige ist, was auch in avancierten Technologien der Medizin Anwendung findet, wo nicht mehr die Organe photographiert werden, sondern wo die Aufbereitung von Tomographien auf Expertenwissen beruht und eine permanente Auswertung weiterer, neu eintreffender Daten stattfindet. In diesen kognitiven Diagrammen erscheinen visuell bestimmend die Überlagerungen von Wissenszusammenhängen, artikulierten Sachverhalten, Propositionen. Die ‚Resonanzphotographie‘ in den Computertomographien und deren Bilder beruhen, auch wenn die Vermittlungsform dieses Wissens visuell ist, auf einer mehrtausendjährigen Geschichte der Anatomie, der anatomischen Zeichnung, des Sezierens, die als kognitive Matrix zugrundegelegt werden muß, damit das Wissen auf einen

Bezugspunkt hin organisiert werden kann. Erst von da an werden Bilder ikonisch. Die Ikonizität, die Wiedererkennbarkeit und die sinnliche Erkennbarkeit der Bilder sind abhängig vom Durchlauf der neuen Hypothesen durch alles bisherige Wissen und seine diversen, historisch unterschiedenen medialen Aufbereitungen. Erst dann werden die Bilder als Wissenszusammenhänge wieder anschaulich, also visuell. Zu dem Phänomen des Diagramms existieren verschiedene berühmte oder, je nach dem, berühmte Beispiele, z. B. Lavaters Projekt der Physiognomie als eine Profilbildung auf anthropometrischer Grundlage im 18. Jahrhundert. Auch die akademische Unterweisung des Zeichnens war bereits ‚Ein-anhand-von-Diagrammen-Lernen‘, selbst bei anatomischen Skizzen. Noch früher, im 14. Jahrhundert, verwendete der Mathematiker Nicholas Oresme (oder Nicole D' Oresme) in einem Traktat über die Längenkurvenvermessung von Formen Kurvendigramme im Sinne einer mathematischen Funktionstheorie, und stellte damit Anschaulichkeit als Bild her. Doch sagt uns das in etwa ebensoviel oder -wenig wie das Diagramm der Wurfparabel von Galilei, wenn man die Sachverhalte, um die es geht, nicht identifizieren kann. Erst wenn man weiß, was die Matrix beinhaltet, was die x- und die y-Achse jeweils vermessen können, vermag man Diagramme als verdichtete Anschaulichkeit von Expertenwissen zu verstehen. Zugleich inkorporieren die Diagramme Mnemotechniken, mit denen jemand arbeitet, um mittels einer gut gemachten Veranschaulichung sicherzustellen, daß er alle für einen Zusammenhang relevanten Wissensdaten unterzubringen vermag, auf deren Grundlage er als Experte dann kundig reden kann. Das ist eine wesentlich ökonomischere Form, als sich der Ausführlichkeit von Beschreibungen zu widmen. So ähnlich taucht das in anderen Zeiten in der Kunst auf, etwa in der idiosynkratischen Naturphilosophie von Paul Klee, die ja seine Kunst in der Essenz wie im Umfang wesentlich und wesenhaft ausmacht. In gewisser Weise sind alle seine Bilder Illustrationen seines Denkens über eine poetisch empfundene metaphysische, generative Natur (*natura naturans*). Klee produzierte alle möglichen Diagramme, insgesamt 8.000 Blätter und Aufzeichnungen im Rahmen seiner Vorlesungen und Grundkurse am Bauhaus, in denen er sein Wissen mit durchaus originären Qualitäten veranschaulichte. Es bleiben letztlich Diagramme einer individuellen oder privaten, eben: idiosynkratischen Metaphysik. Zu diskutieren wären Diagramme darüber hinaus als Inkorporationen von individuellem oder kollektivem Wissen. Eigentlich sind das dann keine Repräsentationsformen mehr, die auf Sinnlichkeit beruhen – im Gegenteil. Widersinnigerweise herrscht in den avancierten Technologien immer noch das photographische Paradigma vor. Man muß nur bestimmte Anzeigen aus dem SPIEGEL des Jahres 2004 betrachten, die dort und auch anderswo häufig, jedenfalls zu eigentlichen Sequenzen wiederholt, gedruckt wurden und als wahrhaftige techno-imaginäre Lehrstücke anzusehen sind. In ihnen wird zentral versprochen, mittels des Computers in das Gehirn hineinschauen zu können, also gleichsam in ein „photographisches Universum“ zu blicken. In der Erläuterung der Anzeige, der selber Bild werdenden *inscriptio* im Sinne der

alten *Emblem*-Techniken, steht geschrieben: „Ihr Arzt kann jetzt sehen, wie Sie denken.“ Als Ikonograph würde ich sage, daß das exakt falsch ist, denn anhand dieses Beispiels sehe ich bloß, wie der Arzt denkt, oder, noch genauer: denken möchte. Das Beispiel gibt lediglich die vorherrschende Auffassung über Gehirntätigkeiten wieder und wie die visuellen Aufbereitungsprinzipien verstanden werden. Das will ich im übrigen nicht als eine Kritik am Zustand der Gehirnforschung begriffen wissen, sondern stellt bloß die Charakterisierung einiger werberhetorischen Bildphänomene zur werbenden Einwicklung und Indienstnahme des allgemeinen Publikums dar. Weiters geht es um die Frage, wie man sich Bilder und Bildphänomene erklärt. Es gibt substantialistische Auffassungen, die definieren möchten, was als Bild in der Kunst funktioniert, was als solches gilt, oder was die prinzipielle Qualität eines Bildes im Sinne einer Ontologie des Bildes sei. Man argumentiert in der Regel dahingehend, daß die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft es mit der Substantialität des Bildes zu tun hätte. Mein Vorschlag, den ich schon mehrfach geäußert habe, ist eine nicht-substantialistische Erklärung und beruft sich nicht nur auf Pragmatik, also auf rezeptive und interpretierende Verwendungsweisen im Sinne der Semiotik. Dieser Vorschlag nimmt auch nicht nur die eine Funktion des Rhetorischen als Bezugspunkt auf, um Bilder zu erklären, sondern bezieht sich auf die sogenannte Instanz der Referenz (Reck in: Lüdeking/Reck/Wiesing 1994). Man kann nämlich Referenzsysteme von Bildern aufbauen, kann sie in einem historischen Ablauf ordnen, obschon es sich vielmehr um mehrfache Schichtungen und Überlagerungen der Referenzsysteme handelt. Man kann das für eine kunstgeschichtliche Vorlesung in eine typologische Vereinfachung münden lassen oder einfach dazu übergehen, von einem symbolischen Referenzsystem zu sprechen. Darin wird untersucht, was sich mit den Bildern als Bilder verbindet. Symbolische Referenzsysteme sind solche, die als Bild erscheinen, die auf etwas verweisen, was das Bild selbst nicht zeigt, sondern ‚meint‘. Es gibt konventionelle Codierungen, z. B. Attribute aus dem religiösen System, also Darstellungen, die sich auf religiöse Unterweisungen beziehen, in denen für eine Glaubensgemeinschaft bestimmte Attribute verwendet werden, die gleichermaßen wunderbare wie wundertätige Beispiele für die symbolische Funktion von Kunst freigelegen. In der christlichen Ikonographie beschäftigt man sich natürlich intensiv mit einem solchen zeichentheoretischen Symbolismus. Dort wird die Ikonizität zum einen als Problem in der Bilderverbotsthematik abgehandelt, zum anderen aber auch aufgegriffen als ein Darstellungsproblem in bezug auf die wechselnden Register, die im historisch medialen Gebrauch bedient werden. An die Stelle des Symbolismus tritt dann zunehmend die Ikonizität oder ein ästhetischer ‚Eigensinn‘, immer noch im Rahmen eines symbolischen Referenzsystems. Das taucht bei allen individuellen Mythologien auf, nicht nur bei Hildegard von Bingen, sondern auch im 20. Jahrhundert bei Adolf Wölffli oder der *Art brut*. Der entscheidende Bruch ist im 15. Jahrhundert anzusiedeln, in dem der Wechsel in ein anderes Referenzsystem sich vollzieht. Die neue Verbindlichkeit des mathematisch-

technischen Referenzsystems geht mit einer Konstruktion des infinitesimalen geometrischen Bildraumes einher, worauf auch der Paragone und die soziale Emanzipation der Künstler beruhen, die sich als ein kunsttheoretisch begründetes Ringen um soziale Anerkennung verstanden haben. Die Kunsttheorie ist als ein Reflex auf diese Emanzipationsbestrebung zu begreifen, die sich dann ästhetisch und konzeptuell verselbständigt hat. Beschäftigt man sich mit dem Thema der visuellen Identifikation, also mit der Konstruktion von Bildern, die ‚natürlicher wirken als die Natur selbst‘, dann kann man sich mit guten Gründen spätestens auf das 17. Jahrhundert und darauf konzentrieren, wie man damals lernte, daß Bilder Beschreibungen ihrer Darstellbarkeit werden, z. B. über Gefühlswerte oder über Bewegungsphasen wirken. Auch dies hängt ab von der Konstruktion eines Bildraumes. Schon seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gibt es entsprechende, medial gesteuerte Beispiele, die schlagend zeigen, daß der Symbolraum des Heiligen eingerückt wird in die Zentralperspektivität und damit die Übertragung in ein anderes Referenzsystem leistet. Erst das Referenzsystem macht die Bilder in ihrer Neuheit erklärbar. Es treten dann ganz andere Bedingungen auf, wenn im Grunde jedes sichtbare Objekt im dreidimensionalen, infinitesimalen Vektorraum simuliert dargestellt werden kann. So werden das Numinose, das Heilige und das metaphysisch nicht Berührbare in einen vermessenden Raum eingerückt, in dem alles nach denselben Prinzipien darstellbar wird; auch die korrekte Anatomie ist ein Bestandteil dieser Tendenzen zu einem entschiedenen Naturalismus. Bis in die Kunstakademien des 19. Jahrhunderts hinein ist dies das maßgebliche Ideal geblieben. Ziel der Illusionstechniken ist, daß die Bilder natürlicher erscheinen sollten als die Natur selbst. Vor dem Hintergrund einer zunehmend gedankenlosen Vorherrschaft dieses virtuosen Illusionismus oder Naturalismus entwickelt sich fast zwangsläufig ein oppositionelles Referenzsystem, das sich *peu à peu* darüberlegt – das ich als ein expressives, surreales oder irrales Referenzsystem bezeichnen würde. Das beginnt bei der subjektiven Besetzung und Umformung bestimmter Aspekte dieses früheren Referenzsystems. Die europäische Romantik ist hierfür ein Beispiel, da Landschaft nicht mehr als Landschaftsportrait, sondern ebenfalls als Seelenmetaphorik des Künstlers und dessen Empfindungen zur Darstellung gebracht werden. Nun ist das Entscheidende, daß diese Referenzsysteme nicht nur historisch aufeinander folgen, ohne sich mechanisch oder gar in sauberen Schnitten abzulösen, sondern daß sie einander stetig überlagern, wechselseitig durchdringen und jederzeit einer neuen Gewichtung und Hierarchieumbesetzung unterzogen werden können. Es gibt Dominanzhierarchien und auch wieder die Möglichkeit – die man aus der Salon-Malerei kennt –, in der Illusionstechnik zum mathematischen Referenzsystem oder zum symbolischen zurückzukehren. Was sich hier als hochwertige Kunst durchsetzt, ist jeweils das, was kunstgeschichtlich, kunstpublizistisch oder kunstkritisch durchgesetzt wird. Aber die Empfindungen bleiben auch im expressiven Referenzsystem, ja sogar bei einem nicht-figurativen Anteil genauso ikonographisch besetzt und leitend, wie sie das

vorher gewesen sind, nur nach anderen Gesichtspunkten. Schließlich gibt es auch noch ein weiteres Referenzsystem, das ich ein semiotisch-konzeptionelles nennen würde. Dieses beschäftigt sich explizit mit der Frage der referentiellen und metasprachlichen Darstellbarkeit von Bildphänomenen. Dazu ist René Magritte zu zählen, dazu gehört aber auch Barnett Newman, der mit seinen Behauptungen einer universalen Inkorporation von nicht-gegenstandsreferentiellen Bildformen hervorgetreten ist und eine Ikonographie der nicht-gegenständlichen Kunst etablierte. Das semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem wirkt natürlich bis hin zur konzeptionellen Kunst, in der die Sprachlichkeit selbst als ein Sachverhaltsphänomen von Visualität auftritt. Bei Lawrence Weiner und dessen ‚Sentenzen‘ tritt das Kunstereignis an die Stelle des Bildes und wird selbst zum Bilde. Wenn man noch weiter geht und fragt, was denn im techno-imaginären Referenzsystem mit entsprechenden Manipulationen sich vollzieht, dann werden die Zeichen besetzbar durch andere Darstellungen, die noch mit der Reproduktionskultur und dem Zirkulieren von dort bekannten Phänomenen operieren. Ein gewisser Höhepunkt des techno-imaginären Referenzsystems waren die *flyer* der 90er Jahre, bei denen nur mittels hermetischer Zeichen und zahlreicher diverser Andeutungen für einen spezifischen Gruppengebrauch angezeigt wird, wo die jeweils nächste einschlägige Party stattfindet. Die Bildelemente und -motive erweisen sich dagegen als komplett austauschbar. Zusammenfassend: Diese Referenzsysteme sind nicht die Phänomene als Bilder selbst, aber auch nicht nur externe Interpretationen, sondern sie inkorporieren Modelle, deren Herleitung man ausführlich beschreiben kann. Diese Referenzsysteme überlagern einander, so daß der Surrealismus als ein Referenzsystem zu betrachten ist, das mit einer ganz bestimmten konzeptionellen Verschiebung des mathematischen Darstellungsraumes arbeitet. Diese Mischverhältnisse sind sehr gut für die Charakterisierung von Bildphänomenen und Bildwirkungen geeignet. Es handelt sich nicht um Bilder im Hinblick auf ihre externen Beschreibungen oder explikatorischen Versprachlichungen, sondern um die intrinsischen Möglichkeiten der Bilder in dem Sinne, daß Referenzsysteme in einem komplexen Sinne immer gleichwertige Veranschaulichungen von Denkprozessen beinhalten, individuelle oder kollektive. Deshalb könnte man sagen, daß Bildsprachlichkeit und Wortsprachlichkeit zwei Versionen einer kognitiven Differenzbildung sind, die entweder repräsentieren oder inkorporieren. Sie sind durch diese Referenzsysteme besser beschreibbar und stellen den Versuch einer dritten Ebene gegenüber substantialistischen Erklärungen dar, von der Art wie: ‚Bilder sind immer nur in der Kunst wichtig, weil sie numinos sind‘, oder ‚Bilder sind nur pragmatische Kontexte, die in der Werbung zum Gebrauch der Photographie oder der Illustration führen‘.

BROCK: Zunächst einmal ist, mit Blick auf die Konsequenzen, die das hier Vorgetragene hat, zu sagen, daß Ulrich Reck nicht der Absicht gefolgt sein kann, die historische Entwicklung einer Problemgeschichte nachzuzeichnen,

denn die gewählten Beispiele entsprechen weder einem chronologischen, noch einem systematischen Vorgehen. Worum handelt es sich dann, wenn nicht um Reflexe auf Problemstellungen? Wir operieren immer scharf mit dem Rasiermesser der Ockhamschen und Baconschen Vorgabe: Wir beschäftigen uns mit einer Sache nur dann, wenn es zu einer problematischen Konstruktion kommt. Voraussetzung ist die generelle Verweigerung gegenüber systematisierender Darstellung, da man ansonsten nicht mehr zu erkennen vermag, daß es problematisch sein könnte, daß jemand systematische und chronologische Darstellungen in Zweifel zieht. Vorausgesetzt wird, daß es keine Ontologie mehr gibt, zumindest wird niemand mehr zu einer solchen gezwungen. Ganz praktisch und anschaulich bedeutet das etwa folgendes:

Ein Wirtschaftslenker und global player der Bundesrepublik namens Ackermann, Chef der Deutschen Bank, hat für viel Geld monatelang eine Kampagne gefahren. Er ließ, ausgestattet mit reichlich Passion, eine doppelseitige Anzeige schalten, in der ein Diagramm zu sehen war mit einer Prozent-Achse und einer Zeitachse. Darunter stand im Subtitel der dominante Slogan: „Bei der Deutschen Bank ist Erfolg eine Frage des Ertragswinkels.“ Wenn man erfaßt hat, was das bedeutet, daß Wirtschaftslenker so etwas für eine Aussage halten, mit der sie auch noch für ihre Bank werben wollen, dann weiß man, was in der Welt gegenwärtig passiert. Das läßt sich auch auf die angesprochenen Simulationen von Begründungen der US-Amerikaner zur Rechtfertigung eines Angriffskrieges beziehen. „Erfolg ist eine Frage des Ertragswinkels“ meint, daß, wenn man bei der Deutschen Bank eine Zeit lang sein Geld deponiert, dann die Prozente steigen, die man im Sinne eines Ertragswinkels einstreicht. Der Erfolg, der dabei eintreten mag, ist aber nicht eine Frage der gesicherten Ertragsgarantie, die man von der Bank gebilligt bekommt, sondern vielmehr versteht es die Bank jederzeit darzustellen, worin der Erfolg besteht, selbst wenn der Mißerfolg eintreten sollte. Verfallen ist Ackermann der Evidenz: *ad oculos ponere*, dem Vor-Augen-Stellen, dem Erzeugen des Evidenzerlebnisses durch die Darstellbarkeit. Alles, was im Sinne dieser modernen Führungsstrategen darstellbar ist, offenbart tatsächlich Führungswissen. Denn wie wird das Prinzip des Erfolgs in unserer Kultur dargestellt? Mit einem diagonal gezogenen Strich von links unten nach rechts oben wird man von der Evidenz überwältigt und nickt den eingestrichenen Erfolg ab, indem man mutmaßt, daß da etwas bedeutend angewachsen sei, und das kann nur etwas Positives sein, etwa Generativität, die aus Produktivität hervorgegangen ist. Das gegenwärtig entscheidende Problem aller großen Weltmächte ist das der Steuerung. Ob Weltbank, ob Hegemonialprinzip der *pax americana* oder *Deutsche Bank*, alle verfahren sie nach dem gleichen Modus der Evidenzerzeugung. Alles, was man uns im Politischen oder im Ökonomischen vorführt, beruht auf erzeugten Evidenzen. Was man mittels dieser Einsicht leisten kann, wäre nicht eine Ontologie des Bildes, sondern die Begründung der Evidenzkritik. Die Entstehung der Kunst, die es als Kunst dem Begriffe und der Sache nach seit 600 Jahren gibt, ist begleitet von der Frage, wie Kunst als Evidenz-

kritik entwickelt worden ist. Explizit war es ein Piero della Francesca, der mit seinen Anleitungsschriften u. a. für Kaufleute ab 1482 die Frage aufgab, wie man der Evidenz des Marktobjektes zu mißtrauen lerne. (Piero della Francesca, der 1492 starb, arbeitete nach 1472 vorrangig theoretisch, zunächst an dem Traktat ‚De prospectivca pingendi‘, nach 1482 an ‚De quinque coporibus regularibus‘ und an ‚Del abaco‘.) Piero gibt zu verstehen, daß als Tuchhändler auf den Markt von Florenz zu gehen hieß, die präsentierten Waren auf Anhieb im Hinblick auf ihre Qualität einer instantanen, gleichwohl sehr genauen Prüfung zu unterziehen. Er überträgt diese Erfahrung auf die Kunst und lehrt am Exempel der Kunst, daß man dem Augenschein mißtrauen solle. Die Anknüpfung dieser Evidenzkritik an das, was ab dem 15. Jahrhundert speziell die Künstler zur Verfügung stellen, begegnet uns in der Philosophie seit den Vorsokratikern. Um am Phänomen der Täuschbarkeit durch Anschaulichkeit anzusetzen, betrachte man nur die große Palette der optischen Täuschbarkeit, um sich zu fragen, wieso man auf diese Weise täuschbar ist. Die ästhetische Antwort der Antike hieß, daß man mediale Vorgaben für die Täuschung möglichst reduzieren müsse auf die Verhältnisse von Vorstellungsproduktion und die Anschaulichkeit des inneren Sinnes zum Zwecke der Erreichung philosophischer Aufklärung. Sich von der Täuschbarkeit durch einen visuellen Eindruck zu befreien kann nur durch den richtigem Gebrauch des *ad oculos ponere* gelingen. Man sollte wissen, daß es gegenwärtig in der Wissenschaft keinen anderen Wahrheitsbegriff als den der Evidenz gibt, daß also auch dort das Evidenzprinzip des einvernehmlichen Nickens Geltung beansprucht. Für die Konfrontation mit optischen Vorgaben gilt, daß man sich dem visuellen Eindruck entzieht, strikt auf der wortsprachlichen Begriffsebene operiert und dadurch imstande ist, Täuschbarkeit zu reduzieren. Das war ein fabelhaftes System, das im Kern die Wissenschaftsgeschichte bis in das 18. Jahrhundert bestimmt hat. Die raffinierten Sophisten, die Stammväter unserer Branche, verneinten eine Reduktion des visuellen Eindrucks. Man könne sich nicht der Konfrontation mit der Welt entziehen, denn das würde Askese bedeuten und dem Zusammenleben der Menschen im *koinos* widersprechen. Man würde sich dann selbst die Grundlagen der Reproduktion entziehen, was wenig nutzen würde. Das Phänomen der Täuschbarkeit nutzt nur zur Enttäuschung, woraus sich zugleich der Begriff der Aufklärung von den Sophisten her ableiten läßt, der in der Kunst seinen Höhepunkt um 1650 mit der *Trompe l'oeil* Malerei erreicht hat. Ein Maler ist dann ein Künstler, wenn er in seinen Bildern die Täuschbarkeit dergestalt demonstriert, daß sie als Täuschung durchschaut wird, aber zugleich nicht aufgehoben werden kann. Der Betrachter erfährt einen Genuß, der einem als Genuß des Durchschauens der Täuschung bereitet wird. Demnach gehen aus der Evidenzkritik zwei Strategien hervor. Zum einen besteht die Möglichkeit der visuellen Askese, des Reduktionismus und des Konzeptualismus. Das geht soweit, daß selbst Bilder noch als Texte definiert werden, wie das Beispiel Lawrence Weiners zeigt. Das andere ist: Leiste eine Art von Konfrontation mit der Täuschbarkeit, dergestalt, daß man

sie im gleichen Augenblick durchschaut und damit einen gesteigerten Attraktor, d. h. eine intellektuelle Lustquelle, erhält. Die Aufklärung trägt deswegen ihren Namen, weil sie als ein Durchschauen der eigenen Täuschbarkeit zu begreifen ist, die nur über Enttäuschung laufen kann. Tatsächlich laufen Bilder in der Evidenzkritik als Täuschung *zur* Enttäuschung. Wenn man heutzutage mit diesem Problem konfrontiert ist, dann nicht wegen einer bestimmten Wissenschaftstradition, oder um bestimmten Zwangsvorgaben zu entsprechen, wie etwa Bildontologien zu de- oder rekonstruieren, sondern ausschließlich aus der Konfrontation mit Problemen, denen man nur gewachsen ist, wenn man deren systematische oder historische Implikationen zur Sprache bringt. Zur Ehre von Herrn Ackermann darf man sagen, daß er inzwischen erfolgreich verstanden hat, was er fabriziert hat: Eine ganze Nation zum Nicken zu bringen, angesichts der Feststellung, daß Erfolg eine Frage des Ertragswinkels sei. Er hat die Frage nach der Darstellbarkeit kapiert und mittels einer aufsteigende Diagonalen von links unten nach rechts oben eine Analogie zum Firmenlogo herstellen lassen. Aber seine Strategen haben es nicht begriffen und sich um die Konsequenzen aus dieser erzeugten Evidenz drücken wollen. Denn auch die Strategen können den Erfolg nicht garantieren, außer in der Weise, vornehmlich erfolgreich in die eigene Tasche gewirtschaftet zu haben. Doch das stellt zugleich die Begründung des Vertrauens im Rahmen des Kundengeschäfts dar, denn in der Bekundung des wechselseitigen allgemein üblichen Mißtrauens, das ein jeder in den anderen setzt, ist Vertrauen überhaupt gerechtfertigt. Erst die Kenntnis, daß der andere ein Gauner ist, erzeugt die Bereitschaft zum Vertrauen. Herr Ackermann hat – *powered by passion* – die Kampagne dann einstellen lassen. Eine Konstruktion ist nicht mehr Manipulation, wenn man zugibt, daß man ein Gauner ist. Für uns im Alltagsleben heißt das, daß man von jemanden, der zugibt, daß er ein Lügner ist, sagen muß, daß er sich auf Wahrheit, Schönheit und Gutheit bezieht, ohne sie zu kennen. Denn ansonsten würden die Banken eingestehen können, daß auch sie die Wahrheit des Wirtschaftens nicht kennen und die Computerprogramme ebenso nicht. Dennoch kann man den Geldinstituten vertrauen, weil sie sich auf eine Art und Weise auf die Wahrheit, die sie nicht kennen, beziehen, die für jeden anderen aus der Praxis der Kommunikation heraus nachvollziehbar ist: in Gestalt des Lügens. Selbst wenn man die Wahrheit nicht weiß, kann man mit wissenschaftlich zu falsifizierenden Hypothesen getreu dem Popper'schen Prinzip operieren. Dennoch bleibt der Bezug auf die Wahrheit eine Denknotenwendigkeit auch dann, wenn alles, was man sich vorstellt, durch Lügen beschränkt ist. Selbst wenn man das Gute, das Schöne oder das Absolute nicht kennt, ist man im Lügen darauf bezogen. Ewig werden die Theologen darüber lächeln, denn sie wissen ganz genau, daß ihre Zunft diesen Bezug schon seit mindestens 1500 Jahren dargestellt hat. Gleichwohl ist für uns Heutige diese Problemkonstellation anzuerkennen, deren Bedeutsamkeit im Begriff der Dekonstruktion angesprochen wird. Dekonstruktion ist nichts anderes als die Rekonstruktion einer Aussage als falsch, fragmentiert, begrenzt oder vorläufig.

Die Dekonstruktion leistet die Rückführung der Aussage auf das, was sie gerade nicht ist. Dekonstruktion erschließt sich nicht durch das, was sie ist, sondern durch das, was sie nicht ist: sie ist nicht fähig, die Wahrheit, das Schöne und das Gute zu repräsentieren, außer in dem Bezug auf Falschheit und Häßlichkeit. Deswegen hat die moderne Kunst, etwa im Fragmentismus durch direkte Abfallverwendungen, in der ausdrücklichen Beziehung auf eine Ästhetik des Häßlichen genau das geleistet, was erwartbar ist: Das als häßlich, vorläufig, fragmentiert, bloß collagiert zu Kennzeichnende erzwingt im Betrachter notwendig, die Reflexion auf das Entartete, Schiefe, Dreckige zu produzieren und damit gleichzeitig das Andere dieser Behauptung zu denken. Die ganze moderne Kunst ist in dem Grade eine Enttäuschung, wie es ihr gelingt, im Betrachter die Frage zu evozieren – *powered by pathos* –: „Was? Das soll Kunst sein?“ Es ist keine Kunst, denn diese Frage stellen die Künstler mit dem Werk selbst. Eine Kunst, die sich nicht von vorneherein als Abfall, als ephemere Flickschusterei oder als betrügerische Bedienung des Kunstmarkts ausweist, ist auch keine, denn die wesentliche Charakteristik ist die Sichtbarkeit von Häßlichem, Unwahrem, Beliebigen, Fragmentiertem. Indem man das zu erkennen gibt, ist man denkwortwendig auf das Gegenteil dessen bezogen.

Zu der von Reck angesprochenen Inkorporationsproblematik ist zu vermerken, daß es nicht erst die Theologie des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt gewesen ist, die das Problem der Inkorporation im Hinblick auf die christliche Gotteslehre hervorgebracht hat. Unter den Diätetikern war immer schon klar, daß Inkarnation als unser prinzipielles Weltverhältnis zu begreifen ist. Wenn man die Welt nicht in Gestalt von Nahrungsmitteln inkarniert, also in eigenes Fleisch und Blut verwandelt, dann geht man sprichwörtlich vor die Hunde. Leben ist schlichtweg bedingt durch Inkarnation. Daraus ist durch Ableitung von den Diätetikern der Antike im 4. Jahrhundert erst ein theologisches Problem gemacht worden. Das verdankt sich einer ganz banalen Einsicht in den Zwang zur eigenen Inkarnation, sich selbst durch Essen am nackten Leben zu erhalten. Die Theologie verlagerte diese Problematik auf den *Logos*: „Am Anfang war das Wort und das Wort ward Fleisch“. Auf der genetischen Ebene dieses Modells kommt nichts anderes zustande als der genetische Aussagencode: „Verkörpere Dich!“ Mittels einer Inkarnation gelingt dieser Befehl zur Inkarnation, dem entweder auf der natürlichen Ebene oder auf künstlichem Wege der Verkörperung nachzukommen ist. Im sozialen Alltagsleben heute ist man ununterbrochen gezwungen, in Abfolgen nacheinander diverse Rollen zu verkörpern, um die Inkarnation zu garantieren. Um den weiteren Lebensprozeß zu ermöglichen, ist man gezwungen, sich ständig auf das zu beziehen, was man eigentlich nicht ist. Indem man symbolisch repräsentiert, repräsentiert man das Nicht-Anwesende, die Abwesenheit, das Tote, das rein Gedankliche, das bloß Virtuelle, oder, wie Ulrich Reck es nannte, das ‚Techno-Imaginäre‘. Um überhaupt symbolisch repräsentieren zu können, greift man zurück auf den alten Trinitätsgedanken von Inkarnation, Inkorporation und symbolischer

Repräsentation. Im übrigen ist durch Shiva in der Trinitätskonstruktion der Hindu-Philosophie die Dekonstruktion sogar eingeschlossen. So hat sich der Atomwissenschaftler Oppenheimer mit seiner ‚Trinity‘-Bezeichnung beim Bombenbau auf die hinduistische Trinität bezogen, nicht auf die christliche. Den Bezug auf die Zerstörung herzustellen, den die Bombe wie die Dekonstruktion einfordern, ist für das Denken und das Leben eine notwendige Bedingung, auch im Hinblick auf die Generativität und die Gesetzmäßigkeiten der Ökologie. Um das zerstörerische Potential greifbarer zu erfassen, sind Rahmen und Referenz diejenigen Stichworte, die uns in der gegenwärtigen Situation zu beschäftigen haben, um auf Problemstellungen mit Bezug auf die angestellten systematischen und historischen Überlegungen zu reagieren. Auf einen überaus gelungenen Aufsatz von Ernst Pöppel zu diesem Thema sei verwiesen (Pöppel in: Welsch 1993). Der Referenzrahmen, den die politisch-soziale, ökonomische und militärische Macht darstellt, ist im Kern bestimmt von der Letztbegründung der Entscheidung: Kopf ab oder nicht? Die Frage nach der Reversibilität und der Irreversibilität im Bereich menschlicher Handlungen führt schließlich zu dem, was ich die ‚Eichung am Ernstfall‘ nenne (Brock 1990). Alle anderen Fragen der Anschaulichkeit, der Evidenzkritik und der Repräsentation werden am Ende nur dann bedeutsam, wenn sie am Ernstfall geeicht werden – als kulturelle Phänomene wie auch als anthropologische, die aber nur kulturell vorgetragen werden können. Komplizierter ist die Ausgangslage, wenn man berücksichtigt, daß die humanistische Tradition seit dem 15. Jahrhundert die Eichung der Kultur am Ernstfall des ‚Kopf-ab!‘ verbietet. In dem Augenblick erhalten alle systematischen und historischen Überlegungen eine völlig andere Einfärbung. Anders als bei den fundamentalistischen Terroristen, für die die Aktionsmöglichkeit im Hinblick auf die Eineindeutigkeit eines Prophetenwortes und die geforderte Durchsetzung eines Planes entscheidend ist, zählt für uns die Reaktionsmöglichkeit. Diese orientiert sich an der Unzulässigkeit der als Terror empfundenen Durchsetzungs- und Erzwingungsstrategien des Absoluten und der Eineindeutigkeit, die man ob der Konsequenzen nicht zulassen kann. Folglich gilt es zu bestimmen, wie man diese Systeme am verbotenen Ernstfall eicht. Angesichts der Dringlichkeit ungelöster Probleme vergißt man Religion, Kultur, Sprache besser schleunigst, denn in Zukunft gibt es nur die Art von Verbindlichkeit, die wir selbst als unlösbares Problem in Gestalt des Strahlenmülls schaffen. In der Erzeugung von Gott und Müll ist die Verbindlichkeit für unsere Gesellschaft auf Dauer begründet und deshalb auch nicht subjektiven Erörterungen ausgesetzt, sondern ganz aus den Folgen menschlichen Handelns erzeugt – in Form des atomar strahlenden Mülls. Wie wird am verbotenen Ernstfall geeicht, d. h. welche Dominanzhierarchien werden eigentlich noch garantiert? In Anlehnung an das neurophysiologische Grundwissen ist von einer Kooperation der Körperzentren auszugehen, deren Grundlage ein permanenter Dominanzwechsel ist. Früher hat man nach der Zentrale, nach dem absoluten Geist oder Fürst im Hirn gefahndet, der das Gesamte orientiert, bis die Relativisten korrigierend eingriffen und darstellten,

daß es überhaupt auf ein Chaos von Kontingenzen hinauslaufen würde, wenn nicht eine gewisse Praktikabilität in die Abläufe steuernd eingriffe. Durch *trial and error*-Annahmen selektiert, wird das positive Resultat immerzu verstärkt und geht in die Funktionslogik des Gehirns ein. Beide Ansätze hatten nicht recht, denn der heutige Stand zeigt, daß die Kooperation über das *corpus callosum*, über die Brücke zwischen den beiden Hemisphären des Gehirns verläuft. Man verdankt diese Einsicht Roger Sperry, der 1962 Schnitte in das *corpus callosum* von Epilepsiekranken gemacht hat. Eine Ethikkommission gab es damals noch nicht, so daß man solch Eingriffe noch wagen konnte. Popper und Eccles haben die Erkenntnisse mit dem Buch „The Self and its Brain“ 1977 aufgegriffen, in dem der Poppersche Falsifikationsstrang und der neuronale Strang von Sperry zusammengeflochten wurden (Popper/Eccles 1977; dt. 1997). Dominanzhierarchien bedeuten, daß das Gehirn durch die ihm inhärenten Funktionslogiken fähig ist, Prozesse auf drei verschiedenen Ebenen nebeneinander ablaufen zu lassen. Das Gehirn bewältigt seine Aufgaben mittels Prozessierung auf der elektrischen, physiologischen und biochemischen Ebene. Dieser Art gelingt es immerzu, den beständigen Umbau von Dominanzhierarchien zu betreiben und damit den Grundstock einer neurophysiologisch begründeten Anthropologie zu bilden. Als Beispiel hierfür ist auch der Bundesminister für Verkehr zu nennen, der den Auftrag gab, analog zur neurophysiologischen Begründung und Verfahrensweise des Gehirns eine Arbeit des Verkehrsministeriums darzustellen, welche die Situation der Infrastruktur und des Verkehrs zu untersuchen hatte. In bezug auf den Wechsel der Dominanzhierarchien hatte das zur Folge, daß der gesamte Verkehr unter dem Gesichtspunkt derjenigen LKW-Fahrer untersucht werden konnte, die die Dominanz des Lastwagenverkehrs bestreiten. Wenn man den gesamten Verkehr unter der Dominanz der Radfahrer oder der Fußgänger darstellte, wäre ein Wechsel der Dominanzhierarchien in Analogie zu dem geschehen, was sich im Gehirn vollzieht. Dort wird das Problem entschieden, welcher dieser dominanten Gesichtspunkte wesentlich wird für die Lebensfunktion des Systems selbst. Um noch einmal auf das Beispiel des von Jaspers entwickelten Diagramms ‚Figuration des Seins‘ in ‚Von der Wahrheit‘ zurückzukommen, müßte man betonen, daß es ein Trugschluß wäre zu meinen, daß man die Philosophie in ein Schema bannen könne. Statt dessen wäre durch die Bilder aus dem Kunst- und Wissenschaftskomplex gesondert zu lernen, daß sie ausschließlich brauchbar sind, wenn man das Problematische an ihnen als das Interessante würdigen kann. Brauchbar sind sie erst im Hinblick auf ihre Falschheit, auf ihre durchschauten Täuschungsqualitäten, Ambivalenzen und Ambiguitäten, aber nie als Repräsentation eines Sachverhaltes, auf den man in irgendeiner Weise reflektiert. Diese erkenntnistheoretische Vorgabe zwingt uns, der Tradition der *Gnosis* Aufmerksamkeit zu widmen. Das Geheimnisvolle an der Karriere der *Gnosis* in der Moderne wurde nicht durch ein paar leidenschaftlich von antiken Militärbräuchen angehauchten Philosophen oder verrückt gewordenen Konservativen à la Giorgio Agamben, Eric Voegelin oder Carl Schmitt erzwun-

gen, sondern weil von Anfang an *Gnosis* nichts anderes darstellt als die Orientierung an der Welt durch die Tatsache, daß das, was uns Orientierung gibt, immer nur als falsch oder vorläufig erscheint. Der Bezug auf das Andere ist insgesamt nichts anderes als ein Bezug auf die Denknöwendigkeiten des Anderen. Gnostische Verfahren operieren mit der Falschheit und Scheinhaf-tigkeit der Welt, mit der Lüge und der Fremdheit, nicht weil sie selbst je etwas dagegensetzen könnten, was wahr oder ewig wäre, sondern weil sie damit den Prozeß der Herausbildung von Begriffen aus der Struktur des *Logos* erzwungen haben. Ohne Sprachlichkeit wäre das Denken nie gezwungen, sich von der Bildung des kognitiven Leistungsbegriffs „falsch“ auf den der Wahrheit zu beziehen, vom Unvollendeten auf das Vollendete, oder vom Häßlichen auf das Schöne. Diese duale Entgegensetzung ist wichtig für alle gnostischen Verfah-ren. Der *Logos* hat eine Struktur, die in der sprachlichen Grammatik verankert ist. Wenn man das Kernstück aller Überlegungen zu der Problematik des Ver-hältnisses von Bild und Sprache angeben möchte, dann sind die Emanationen und Konsequenzen aus einer falschen Anwendung heraus zu begreifen, die aus Bild und Sprache hervorgehen. In bezug auf Bild und Sprache hat man ein generelles Versagen einzusehen, was die schier endlose Reihe von Verfahren betrifft, mit deren Hilfe ein wie auch immer gearteter Gehalt übertragen wer-den soll; letztlich scheitert man immer. Vor dem gnostischen Hintergrund des Operierens wird deutlich, daß man eben *nicht* versteht oder *nicht* sieht, daß aber zugleich für den *Logos* gilt, daß er selbst noch in die Schreibprogramme und Referenzsysteme für Maschinen und Computer eingelesen wird, die unter dieser Voraussetzung eine unglaubliche Produktivität erreichen. Der höchste Ausdruck für die Brauchbarkeit der Annahme ist, daß diese Leistung auf die Maschine übertragen werden kann.

RECK: Bemüht man sich zu beschreiben, was eigentlich Bildkritik heißt, was Kritik *der* Bilder und was Kritik *durch* Bilder im Sinne von Inkorporation heißt, und sich fragt, was hierzu die Kunst und die Kunstgeschichte leisten, so gelangt man zu der Erörterung dessen, was das Leistungsprofil und der Zweck einer universalen Bildwissenschaft sein könnte. Was bisher gemacht wurde, hat sehr viel mit einer ästhetischen Kritik zu tun, oder mit einer Ästhetik im Sinne der Differenzbeleuchtung von Hintergrundannahmen eines Modells gegenüber seinen Ausdrucksweisen und Artikulationsformen, ganz gleich in welcher Sparte oder worum es thematisch im einzelnen geht. Das ist der tech-nische und inhaltliche Begriff der differenztheoretischen Ästhetik, den ich mit Bazon Brock teile. Brock war zu Beginn der 1960er Jahre ein zentraler Erneuer-er der Ästhetikdebatte mit der plausibel begründeten und exemplifizierten Forderung, ‚Ästhetik‘ nicht mehr nur als sinnliche Anschauung zu betrachten oder im Hinblick auf das, was man in der Produktgestaltung „Anmutung“ nennt. Statt Ästhetik als Sensualität oder als Gestaltwirkung aufzufassen, hat Ästhetik als Differenzdenken mit der Konstruktion eines zusätzlichen dritten oder ‚medialen‘ Modells zu tun. Stellt man sich die Frage, wie man

Wissenschaftsentwürfe als etwas beschreiben kann, das vor hintergründigen Annahmen abläuft, die selber nicht alle durchsichtig gemacht werden können, so wird Ästhetik im weitesten Sinne zu einer Konstruktionsbeschreibung und Konstruktionskritik von Symbolsystemen.

BROCK: Besser man faßt das heute unter dem Gesichtspunkt ‚Evidenzkritik‘ zusammen.

RECK: Gut: Evidenzkritik. Ohnehin sind die Künste als die Organe eines Arbeitens mit und für Evidenzkritik zu sehen. Man muß nicht von den Stilen ausgehen, um Kunstgeschichte als ein Formwissen zu verstehen. Ohnehin verfügt man nicht über eine philosophische Erklärungstheorie des Bildes als solches, und im übrigen auch noch nicht über eine neurologische, was nicht als Kritik an der empirischen Aufgabe der heutigen, allerdings bis zu Willkür und Fälschung angeheizten Gehirnforschung verstanden werden soll. Man vermag dennoch in der Gehirnforschung immer noch nicht zu erklären, wie es im zu beobachtenden Apparat zugeht. Zwar weiß man von den synaptischen Strukturen und auch von den oberen Schichten der emergenten Selbstorganisation, den Makrostrukturen des Gehirns und der intrinsischen Organisation der Austauschebenen sehr viel. In diesen Bereichen werden bedeutende Fortschritte gemacht, aber bisher ist noch nicht klar, wie sich diese Prozesse, die man beobachtet, mit der Bedeutung dessen verbinden lassen, was im Gehirn prozessiert und in lebendig empfundenen Folgen von Relevanzbildungen und Wertungen bedeutsam und wirksam wird. Man muß hier wohl doch wieder bedeutend geduldiger werden und vor allem vermeiden, Philosophie in die unerklärten empirischen Fragen einzumischen. Mein Vorschlag zielt auf die Erörterung von Systemen, die sich zwar historisch entwickelt haben, die aber nicht Stillkonzepte sind, sondern so etwas wie Paradigmen. Man wendet sich der Beschreibung von Systemen zu, in denen sich Bilder auf in ihnen inkorporierten Referenzsysteme beziehen, die sie mitbeschreiben, die also nicht einfach dargelegt sind als Textbeschreibungen oder niedergelegt sind als Programme. So kommt man letztlich zu funktionalen Beschreibungen, wie sie in einem zeichentheoretischen Symbolismus gegeben sind. Dieser ist im Mittelalter vor der eigentlichen Kunst anzusetzen; und er erscheint in der Gestalt der auf religiöse Unterweisung ausgerichteten Gebrauchskunst. Wenn man sagt, Kunst existiert vorher nicht, meint man für gewöhnlich, daß das eine Abwertung sei. Aus meiner Sicht geht es, wenn schon, eher um eine Aufwertung, die sich auf all das bezieht, was zeichenhafte Ausdrucksweisen sind, die sich in ein religiöses oder symbolisches System einbetten lassen. Diese Vorgänge sind als Voraussetzung zu berücksichtigen, wenn es um die Technisierung oder die Mathematisierung des Bildraumes geht. Sie sind mit vielem genealogisch in Verbindung zu bringen, nicht nur mit Fortschritten in der Optik oder in der Geometrie, nicht nur mit verlagerten Interessen der Künstler, sondern auch mit einem Kampf um einen höheren sozialen Status.

Das Arbeiten mit einem homogenen, infinitesimalen, leeren Raum, der durch drei Vektoren beschrieben werden kann, bedeutet eine vollkommene Demoralisierung des Bildraumes, weil jeder Gegenstand, den man konstruieren und in den Bildraum stellen kann, demselben Verfahren unterliegt, ganz gleich, wie er in einem zweiten externen Schritt bewertet wird. Das Interessante dabei ist, daß, wenn man nun zwei Systeme historisch indiziert – das Mittelalter und die frühe Renaissance –, es sich so verhält, daß das zweite System das erste nicht auflöst. Man realisiert genauer, daß es Überlagerungen, Hybridbildungen und Reaktivierungen des früheren Systems durch das spätere gibt. Dieses nutzt bestimmte Differenzmöglichkeiten des früheren. Genauso funktioniert das mit anderen Referenzsystemen, die den Bildraum moralisch entleeren. Die Virtuosität der Illusionskunst steigert sich bis hin zum Trompe-l'Œil, diesem Zeigen eines Prinzips, das dieses Prinzip in der Desillusionierung nicht auflöst, sondern vorführt. Eine andere Möglichkeit setzt mit dem Manierismus ein, wo es die Verzerrungen und Verdrehungen sind, die als Meta-Inszenierungen eines bestimmten, schon situierten Stils dienen. Dort kommen natürlich auch die gerade von Künstlern zeitgenössisch heftig angestrebten subjektiven Wertigkeiten ins Spiel. Diese werden in einem weiteren Referenzsystem realisiert, z.B. im expressiv-surrealen Referenzsystem. Dadurch werden verschiedene Stile gemixt, die ansonsten voneinander unterschieden werden, was meiner Meinung nach überhaupt keine Rolle spielt, da je nach individuellen oder gruppenspezifischen Prioritäten immer wieder neue Werte behauptet und in die Bildstruktur eingeführt werden können. Im übrigen führt das im 20. Jahrhundert dazu, daß sich wieder ein viel größeres Interesse für die symbolisch-zeichentheoretische Dimension der Künste artikuliert, jenseits akademischer Routine und der Rhetorik der Illusionen auf der Ebene des Darstellens und des Dargestellten. Die theoretisch bedeutsame Frage ist tatsächlich: Wie kann die Kunst wieder symbolisch und expressiv werden, wenn man einerseits den Verlust des religiösen Suprasystems bedauert, andererseits jedoch die Emanzipation der Kunst befürwortet und namentlich auch, daß sie autonom wird und dazu tendiert, individuell oder sogar idiosynkratisch zu werden? Die Folge für die genannten Systeme ist, daß von dritter Seite aus nicht mehr *per se* Anschluß gefunden werden kann, so daß die Frage nach dem Bildlichen in der Kunstgeschichte und in den Künsten neu gestellt werden muß. Das vierte, semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem beispielsweise leistet nichts anderes als das Infragestellen des Infragegestellten selber: Was produziert Yves Klein, der von den Bildern einerseits sagt, sie seien unsichtbar, andererseits an deren Stelle den Ausstellungsraum, die Spur oder das Dokument rückt, die dann noch übrig bleiben? Wie sind synthetische Erfahrungen durch die Kunst möglich? Es sind nicht nur analytische Kommentare zu einem selbstreferentiellen System möglich, sondern auch eine Verlagerung der Frage auf die Reflexion des gesamten genealogischen Prozesses der Künste bis zu diesem Zeitpunkt. In diesen Referenzsystemen inkorporiert und überlagert sich sehr vieles. Dennoch ist es möglich, von einem semiotischen Referenzsystem

zu einem symbolischen zu wechseln. Überhaupt existieren diese Referenzsysteme nicht in reiner Form; und vor allem ist kein Fortschritt mit ihrer Entwicklungsabfolge als solcher verbunden. Es handelt sich vielmehr um eine typologische Abfolge, die zu permanenten Recodierungen führt. Weder die Kunstgeschichte noch die Ästhetik haben diesen Vorschlag aufgegriffen. Der Kunstgeschichte liegt es zu fern, die Ästhetik bewertet es als bloß kontextuelle oder arbiträre Bedingung. Dank der Theorie der Referenzsysteme ist es nun aber möglich, auf die Ontologie der Bilder zu verzichten und die Fragestellung weiter zu treiben im Hinblick auf die Herausforderung der Skepsis: Wie weit kann man den Enttäuschungsprozeß der Moderne in einer wirksamen Weise mit der Kunst verbinden? Das wäre zu koppeln an die Frage nach der politischen Ikonographie der Bilder. Politische Ikonographie bedeutet nichts anderes, als das Phänomen zu untersuchen, daß man den Menschen deutlich sagen muß, was ihre Sinne glauben sollen, wenn man Bilder in Umlauf setzt. Daß in diesem Zusammenhang Dysfunktionalitäten eine Rolle spielen, zeigt das Beispiel der nord-amerikanischen Regierung, die Colin Powell im Frühjahr 2002 veranlaßte, Computer-Simulationen als photographisch-ikonische Beweisbehauptungen vorzuführen, bei denen sogleich zu sehen war, daß jeder Student im ersten Semester so etwas herstellen könnte. Die Amerikaner sagten, daß es solche Lager und Waffen (eben: ‚solche‘, nicht ‚diese‘) nicht nur gebe, sondern daß man diese auf den Bildern auch identisch repräsentiert sehen könne. Dieses Zeigen der Bilder wurde als eine Beweisführung dafür verstanden, daß tatsächlich existiert, was im Bild gezeigt wurde.

BROCK: Tony Blair hat sich letzten Freitag damit entschuldigt, daß die Objekte auf den Bildern genau so aussahen, wie sie ausgesehen hätten, wenn sie es gewesen wären. Das ist ungeheuer raffiniert und ganz folgerichtig.

RECK: Bildtheoretisch allemal.

BROCK: Tony Blairs Not war zu sagen, daß wenn es denn so gewesen wäre, hätten sie so ausgesehen. Drücke mal mit einem Bild diesen Konjunktiv aus!

RECK: Das bedeutet aber auch, so etwas als politische Ikonographie durchzusetzen. In diesem Fall liegt eine kritische Dysfunktionalität vor, die mit Rückkopplungen technisch avancierter Medien zusammenhängt. Immer mehr Leute verstehen, daß das digitale Produzieren von Bildern in einem andern Schema verläuft. Jedes digital hergestellte Bild ist *a priori* nicht mehr in einer Referenz zu etwas Authentischem zu verstehen. Weshalb auch die technische Möglichkeit, daß man Negativfilme digital herstellt und auf ‚authentischem‘ Zelluloid ausdrückt, vor Gericht nicht mehr als Beweismittel zugelassen wird. Immer mehr Leute verstehen das, nicht zuletzt deshalb, weil sie nicht nur Objekte des medizinischen Apparates sind, sondern auch dessen einschränkungslos professionalisierte Beobachter. Es reichen Dysfunktionen im Knie,

um eine Computertomographie bei der Untersuchung kennenzulernen und sich zu fragen, nach welchen Gesichtspunkten das Bild generiert wird, das dem Arzt dann einschlägiges zeigt. Was ist das denn für eine Art von Bild und wie reagieren Menschen darauf? Natürlich verstehen wir sofort, daß hier nicht mehr auf naive oder bisherige Weise fotografiert wird. Es handelt sich um eine massenmediale Rückkopplung, die hier ihren Ort hat. Vor diesem Hintergrund kann man die Frage oder Evokation des *iconic turn* angemessen behandeln. Die Theorie behauptet, daß wir eine Universalwissenschaft gegenüber den Bildphänomenen nicht nur der Kunst, sondern aller Bilder benötigen. Andere Bilder, ‚Nicht-Kunst‘ genügen einem anderen Gebrauch, wie z. B. die Photographie. Sie ist als etwas eigenständiges zu sehen. Ob so etwas Kunst ist, hängt nicht von dem Medium, der Materialität oder der Ebene ab, in der sie realisiert ist. Die Register der historisch interessanten Photographie sind reichhaltig und umfassen z. B. die medizin-historische und die dokumentarisch-ethnographische Photographie. Die visuelle Kultur ist ein breites Feld, von dem die Kunst ein kleiner Teil dessen ist, was als Gesamtheit der Bilder produziert und in Umlauf gebracht und gehalten wird. Was für eine Bildwissenschaft brauchen wir, wie ist ihre Universalität beschaffen – und was machen die Kunsthistoriker damit? Das wäre ein Spezialthema, das man mit den Kunsthistorikern erörtert. Das einschlägige Beispiel von Bazon Brock lautete ja: Wieso ist die Linie von links unten nach rechts oben diejenige, mit der ein Erfolg versprechender Ertragswinkel dargestellt wird? Es entspricht *per analogiam* nicht zufälligerweise der Organisation der Himmelsleiter, die immer von links unten nach rechts oben verläuft. Dies folgt einem barocken Schema, wohingegen der Weltensturz, das apokalyptische Prinzip des Zusammenbrechens, eine andere Richtung im Bild gefunden hat. Der Arzt Jean-Martin Charcot hat seine Hysterie-Ikonographie als Identifikationsarbeit vor dem Hintergrund eines ganz genauen Studiums von konvulsivischen Gesten entwickelt, die in der Kunst und in der Kunstgeschichte besonders im Barock-Zeitalter dargestellt wurden (Didi-Hubermann 1989; Didi-Hubermann 1997). Über die Hysterie-Darstellungen von gequälten, verdrehten, verkrampften Körpern hat er als Mediziner aufgrund von Gemälden, die solche konvulsivischen Prinzipien von Körperverformungen darstellen, vorrangig bei Rembrandt und Rubens, zu einem Krankheitsbild gefunden. Charcot benutzte das Medium dargestellter Körper als ein Archiv für seine medizinische Klassifikation. Ein zweites Beispiel ist die Bildrhetorik der Werbung, welche die Kunst als eine Ressource von Bildideen verwendet. Wie ist es da noch möglich, die Enttäuschung der Kunst *durch* die Kunst selber zu betreiben? Die Kunst lehrt uns, mit Enttäuschungen umzugehen, indem sie vehement, zuweilen gar verzweifelt ihre Materialbasis universalisiert. Es handelt sich um eine Enttäuschung mittels immer wieder neuer Materialitäten und erweiterter Dimensionen, die ihrerseits wieder auf Enttäuschungen hinwirken, sich also auf einer Meta-Ebene artikulieren. Die kritische Schulung dessen, was ‚Bildkritik‘ meint, wird durch massenmediale Rückkopplung verstärkt, so daß die Skepsis

und das Mißtrauen wachsen. Daher sind die Menschen, zumindest in Europa und unter Bedingungen post-fundamentalistischer, also vorbehaltlos säkularisierter Gesellschaft, nicht mehr so verführbar durch Bildparolen wie noch vor wenigen Jahrzehnten in einer Phase *vor* der Schwelle zur ikonophilen Mobilisierung von Terror-Bereitschaft, wobei man sich natürlich angesichts der aktuellen Revokation des Religiösen als angeblich notwendiges Fundament des Politischen, zumal gar des ‚Staatlichen‘, fragen kann, ob selbst für solche Regionen und Typen des zivilisierten Lebens dieser Zustand ein stabil erreichter oder nicht doch nur ein reversibles Interregnum ist. Der evidenzkritische Appell an die Menschen jedenfalls besagt, daß sie sich nicht ohne weiteres in ein Bildhaftes einfügen sollen, das den eigenen Körper, z. B. im Sinne eines militärischen Körpers, formen möchte. An diesem Punkt vollzieht sich so etwas wie eine massenmediale oder kulturindustrielle Aufklärung, die nicht auf einer Intention oder einer erzieherischen Absicht beruht. Begreift man die Ästhetik als ein Modell der Differenz, so ist Bildkritik als ein Feld zu betrachten, auf dem sich diese Relation erörtern läßt. Folglich gehört die Bildkritik in erster Linie nicht der Kunstgeschichte an. Der Wahrnehmungspsychologe J. J. Gibson hat vor etlichen Jahren bereits eine Bildwissenschaft nach dem Vorbild des Aufbaus der Sprachwissenschaft vorgeschlagen (Gibson in: Shaw/Bransford 1977). Als Psychologe wurde er zu Beginn der 1940er Jahre, als die USA sich mit der Idee befaßten, in den Zweiten Weltkrieg eintreten zu müssen, mit der Entwicklung eines visuellen Trainings in Simulationsfeldern für Kampfpiloten beauftragt. Er hat herausgefunden, daß man mit typologischen Verkürzungen und Vereinfachungen die Piloten schulen kann, ohne heikle Flugtests mit realen Maschinen durchführen zu müssen. Man verfügte damals nämlich noch nicht über einen leistungsfähigen digitalen Simulationsraum, sondern arbeitete mit mechanischen Apparaten (Umgebungsraumstimulierungen) und mittels Diagrammen, in denen die entscheidenden Faktoren typisiert verdeutlicht und herausgestrichen wurden: Lernen über Abstraktionen. Um eine Erklärung für solche Leistungsfähigkeiten und abstraktive Phänomene zu finden, trat er damals schon für eine universale Bildwissenschaft ein. Dafür kann man auch eine damit kombinierbare Historische Anthropologie beziehen. Wie kann man das verstehen, was soll unter Anthropologie verstanden werden? Anthropologie beschreibt nicht so sehr eine Domäne von natürlichen Tatsachen, sondern die Sphäre von naturgeschichtlich motivierten Dispositionen, welche in historischer Entwicklung auf einer Art sich selbst setzender Entscheidung beruhen und diskontinuierlich verlaufen. Hier erscheint all das, was für Menschen von Belang ist, weil und insofern sie es sich als Artefakte selbst (auf)gebaut haben. Zwar ist dies von den Voraussetzungen und Bedingungen ihrer Evolution her motiviert, aber eben nicht durch diese oder in dieser determiniert. Historische Anthropologie als wesentliche Technik der Artefaktbildung und Sphäre von Vermittlung, also eigentliche ‚Medio-Sphäre‘, ermöglicht eine explizite Verständigung über das von Menschen selber Hergestellte, das zu ihrer Evolution notwendig ist, ohne von dieser ‚programmiert‘

worden zu sein. Plessner hat es auf das Kürzel gebracht, daß der Mensch von Natur aus unnatürlich sei, weshalb uns die Formen der Pervertierung oder des Zerfalls methodisch interessieren, dort etwa, wo das Prinzip der Generierung und der Strukturierung sichtbar wird (Plessner 1976). Dort, wo sich die Unnatürlichkeit als Vorwurf und als Handlungsorientierung nach Maximen ergibt, läuft immer eine entscheidende Differenz mit. Anthropologisch gegeben und unüberbietbar wichtig ist nicht, was uns unmittelbar als Menschen entspricht; entscheidend sind die Perspektiven und Leistungen einer permanenten Transformation der natürlichen Existenzbedingungen im Rahmen der Gesetze der Natur. Alles, was der Mensch macht und zu seiner Natur rechnet, gelangt erst durch diese Transformation zu seiner Kenntnis. 1988 haben wir, auch unter Beteiligung von Bazon Brock, die bekannte Ausstellung über Imitationen und das Imitieren auf den verschiedensten Feldern aufgebaut. ‚Imitationen zwischen Nachahmungen und Modell. Von der Lust am Falschen‘ standen zur Überlegung und im Titel, wobei es nicht zuletzt um die Notwendigkeit der Illustration von Artefaktleistungen bis hin zur künstlichen Intelligenz ging (Huber/Heller/Reck 1989; Reck 1991). Künstliche Intelligenz, behaupteten wir damals, sei die soziale Teilung der Arbeit, das eben, was nicht evolutionär dem Individuum vorgegeben ist, sondern für dieses nur wirklich wird als ein ihm Anderes, Jenseitiges, als ein typenbildendes Artefakt mit der Fähigkeit zur medialen, metaphorischen oder genetisch-algorithmischen Übertragung von Erfahrungen.

Um eine Historische Anthropologie geht es, weil bestimmte Problemstellungen dieser Transformation nur im historischen Kontext artikulierbar werden können. Deshalb erübrigt sich auch eine essentialistische Definition. Man tut gut daran, die Anthropologie im historischen Verlauf mitsamt ihren Verfallsprozessen zu bedenken. In der Kunst wäre eine historisch-anthropologische Dimension das, was man mit Manierismus verbindet, also Steigerungen von Darstellungen, die sich mit Darstellungsprinzipien beschäftigen, so daß man Einblick in den Transformationsprozeß, seine strukturierenden, generativen Prinzipien gewinnt. In bezug auf die Historische Anthropologie der Medien war der Vorschlag vor zehn Jahren, solches unter dem Stichwort der inszenierten Imagination mitzudenken (Müller-Funk/Reck 1996). Dort ging es um die Frage des Verhältnisses von Repräsentation und Inkorporation. Es gibt eine Sphäre der Inkorporationen, die sich im Medialen besser verstehen läßt als andernorts, wenn man akzeptiert, daß Medien der Inkorporationen nicht Instanzen von Sinn sind, sondern eine Artikulation von Programmen. Das Mediale wäre dann die Konstruktion der Welt als eine des „Dazwischen“, was wiederum eine kulturelle Welt, die Natur oder eine Mediosphäre sein kann. Wenn man die medialen Formen der Inszenierung akzeptiert, die im übrigen anschlussfähig sind an Formen der rhetorischen Inszenierung von Darstellungsprozessen, dann ist dieses Dazwischenstehende das, was die Artikulation ermöglicht und zugleich eine Differenz markiert. Je besser eine Steigerungsfähigkeit im Medialen funktioniert, um so eher hat man Einsichtsfähigkeiten in

das, was früher noch nicht mit Medien beschrieben worden ist. Francis Bacon, der naturprozessuale Tatbestände in „Advancement of Learning“ 1605 als Variation und Irrtum denkt, liefert eine Überlegung, die zeigt, daß auf dieser Ebene jede durch Natur oder als humanes Artefakt erzeugte Monstrosität eine ontologische Berechtigung neben allen anderen, gegebenen oder erzeugten besitzt. Insofern müssen alle von Menschen artifiziell hergestellten Transformationen, inklusive aller Monstrositäten, als natürliche und leistungsfähige, jedenfalls als existenzberechtigte Entwürfe gewürdigt werden. Mittels einer Historischen Anthropologie würde man heute entsprechend zu einer anderen Einschätzung des Mediums Television als üblich gelangen und vermuten, daß Menschen nur noch ein Konzept ihrer selbst entwerfen können, wenn es zu einer medialen Inszenierung dieses ‚Selbst‘ von außen kommt. Die philosophische Thematik des ‚Ich‘ scheint auf dieser Ebene des Massenmediums eine Mediosphäre zu werden, in der operative Eingriffe am Körper, Stilisierungen der Persönlichkeit oder Beschwörungen von Startum anzutreffen sind im Dienste der Suggestion, nur noch lebendig zu sein, indem, wenn und solange man durch eine Videokamera beobachtet wird: videographiertes Leben als Substitution des Vitalen durch das Mediale ist durchaus ein Schlüssel für das Verständnis der gegenwärtigen Lage. Heute geschehen nämlich auch die Verbrechen im Lichte der Öffentlichkeit, d. h.: es wird die permanente Transformation an einem selbst vor aller Augen eingeübt. Der Körper, der Leib und die Seele sind Objekte einer Mediosphäre und Rohstoff einer neuartigen Artefaktwissenschaft als einer Entwurfstechnik der medial vermittelten Anthropologie (Simon 1990). Deshalb funktioniert eine Bildkritik im Verweis auf Inkorporation ausschließlich, wenn man akzeptiert, daß dafür eine Historische Anthropologie der Medien zuständig ist, die nicht nur oder gar in erster Linie ein Wahnsinn, eine Dysfunktionalität, eine Krankheit, eine Pathologie, eine Verirrung wäre. Die größte Lüge, die stets von den Pädagogen einer medialen Wahrheit des Artifizialen vorgezogen wird, ist, daß man hilflos und unidirektional manipuliert würde durch Medien. Bei den Schülern, die für den Amoklauf zu den Gewehren greifen, handelt es sich gewiß um Personen, die Computerspiele treiben und Fernsehen schauen – wie so viele, ja wohl die meisten anderen ‚Subjekte‘ in der technisch standardisierten Weltsynchronengesellschaft. Die Lüge von der gradlinigen medialen Manipulation von Unterworfenen („Subjekten“ eben) unterbietet jedoch permanent den Stand der medialen Selbsttransformation des Menschen, auch wenn sich das zweifellos in Manifestationen äußert, für die auch mir kein internes Verständnis zur Verfügung steht. In bezug auf eine Historische Anthropologie der Medien stellt Bildkritik hier die Verbindung zur Körperlichkeit her. Bildkritik ist als eine kritische Ikonographie des Politischen zu verstehen, die untersucht, wie die Rhetorik der Persuasionen zustande kommt. Was trägt die Skepsis der Kunst dazu bei, frage ich Bazou Brock? Ist die Kunst in der Lage, die Skepsis mitzutragen, oder stellt sie bloß ein Subsystem dar, das nach eigenen selbstgenügsamen Regeln funktioniert? Wenn die Kunst solche Wirkung überhaupt nicht mehr hat, dann bräuchte

man für eine universale Bildkritik andere Instanzen – welche wären das? Der *iconic turn* müßte in der Folge an einer anderen Stelle veranschlagt werden, um zu den Ergebnissen zu kommen, von denen Bazon Brock ausgeht, und die in der Betonung der naturwissenschaftlichen Effektivität der Neurophysiologie begründet sind. Der Kunstanspruch lautet dann wohl, mittels transformationeller Handlungen etwas zu verkörpern, zu dem man sich noch zusätzlich in Differenz setzen kann, als ästhetisch differenziert Handelnder. Das Interesse sollte allgemein stärker auf die mediale Selbstkritik zielen, auf die Arten, Weisen und Möglichkeiten der Steigerung der Beobachtung. Im Hinblick auf diese mediale Selbstkritik sind meine Erwartungen allerdings in letzter Zeit vehement skeptischer geworden.

BROCK: Sollst du aber nicht! Du mußt dich nicht widerlegt fühlen, bloß weil so wenige Leute dafür Interesse zeigen. Da mußt du durchhalten.

RECK: Das versuche ich mit Anstand – und hartnäckig dazu.

BROCK: Der eigentliche *iconic turn* besteht darin, daß heute vor Gericht niemandem mehr das Argument abgenommen wird, daß er durch Bilder getäuscht worden sei. Selbst in der Rechtssprechung geht man davon aus, daß jeder, der mit Photographie, Film, Fernsehen aufgewachsen ist, nicht mehr vor Gericht einklagen kann, daß zwischen dem im Reiseprospekt abgebildeten Hotel mit Sandstrand und dem real von ihm wahrgenommenen Hotel vor Ort eine einklagbare Differenz besteht. Diese Differenz nun will der Kläger in Form der Erstattung seiner Reisekosten anerkannt bekommen. Jeder Richter mutet aber heute einem Menschen, der mit Photos aufgewachsen ist, zu, daß er den *iconic turn* persönlich nachvollziehen kann. Der besteht darin, daß man sich nicht mehr naiv mit einer Täuschbarkeit durch Bilder herausreden kann. Man muß zumindest soviel Erkenntnis der Unterscheidbarkeit aus der Kunst mitgebracht haben, daß man zur Evidenzkritik fähig ist. Wenn man heute vor Gericht etwas einzuklagen versucht, z. B. daß der Schönheitschirurg einem für die Zeit nach der Operation einen entsprechenden Hintern, Brust oder Schenkel versprochen und vor der Operation ein bestimmtes Bild in Aussicht gestellt hat, dann braucht man sich über das Resultat nicht zu wundern. Denn es existiert eine signifikante Differenz zwischen dem beworbenen Bild und der ‚veroperierten Person‘, woraufhin der Patient seine Kosten zurückerstattet und oben auf noch eine Entschädigung als Schmerzensgeld für die zugemutete Selbsttäuschung wünscht. Darauf reagieren die Richter mit Verweis auf den *iconic turn* entschieden ablehnend. Denn sie haben im Umgang mit Bildern das Entscheidende verstanden, daß unter dem Gesichtspunkt des Schulfaches Kunsterziehung ein jeder Schüler bereits zu einer solchen Evidenzkritik angeleitet und befähigt wird. In den 60er Jahren überlegten sich die Kunstpädagogen, ob sie das Fach nicht ‚Medienkritik‘ nennen sollten, womit nichts gewonnen gewesen wäre, denn nur innerhalb der Kunst läßt sich die Kritik an

der Evidenz als ein Resultat in der Bildwerdung selbst darstellen. Ausschließlich in der Kunst läßt sich das Bild in seiner Selbstreferentialität und mitunter auch in seinem Selbstwiderspruch und seiner Selbstaufhebung darstellen. Gegenwärtig ist dieser Zusammenhang nicht nur mit dem Terminus *iconic turn* benannt, sondern zugleich juristisch verbindlich. Die zu diskutierende Fragestellung wird in jedem Bildungs- oder Kultusministerium aufgegriffen, wenn intern entschieden werden soll, ob ein neu zu errichtender Lehrstuhl denn nun unter dem Titel Ästhetik, Kunstgeschichte, Bildwissenschaften, Medienanthropologie oder Kunstkritik ausgeschrieben werden soll. Jeder, der sich verführen läßt, unter dem Titel Medienwissenschaften als Professor anzutreten, muß mit der Zeit einsehen, daß sein Bemühen ohne den Bezug auf die Kunst vergeblich sein wird. Sobald der Bezug zur Kunst in der Medienkritik oder Medienanthropologie ausfällt, geht der Betreffende zugrunde. Denn nur die Kunst handelt von Evidenzkritik als und im Bild selbst. Als 1819 der erste kunstgeschichtliche Lehrstuhl eingerichtet wurde, hatte die etablierte Leitwissenschaft ‚Ästhetik‘ bereits unglaubliche Einsichten in die evolutionsgeschichtliche Hervorbringung unserer Logik, im Sinne des *Logos*, erbracht. Durch Georg Friedrich Meier und Alexander Gottlieb Baumgarten ist die Bedeutung der *cognitiones minores* betont worden, die immer schon in der *aisthesis* vorgegebene Geprägtheit unserer Anschauungen durch Begriffe, die von der Evolution in unseren Erkenntnis- und Wahrnehmungsapparat implantiert wurden. Dieses Moment hat Kant sträflich vernachlässigt. Die Kunsthistoriker verfolgen dagegen einen völlig anderen Ansatz, indem sie der Aufgabe nachgehen, einen überlieferten Kulturbestand in eine bisher unerschlossene chronologische und zeitgeschichtliche Ordnung zu bringen, Familienverwandtschaften oder regionale Bestimmungen eines Artefakts herauszuarbeiten. Um ein Fragment, Bruchstück oder Trümmerteil, das am Ende nicht einmal authentisch überliefert ist, einzuordnen, entwickelt der Kunsthistoriker eine Typologie. Als ein Beispiel für eine Typologie, die das Wort-Bild-Verhältnis beleuchtet, sind das Alte und das Neue Testament zu nennen, das auch im entscheidenden Maße auf die Evidenzerzeugung in Bild und Wort Rückgriff nimmt. Das Übersetzungsverhältnis von Bild und Wort beschäftigt den typologisch vorgehenden Kunsthistoriker dahingehend, daß er in der Beschäftigung mit dem Bild feststellt, wie der Künstler Fuß- oder Fingernägel eigentümlich herstellt. Anhand von tabellarischen Übersichten dieser Darstellung vergleicht der Kunsthistoriker dann dieses Exemplar mit den Beständen der Geschichte der Malerei. In einer ungeheuren Leistung von nur 150jähriger Arbeit haben es Kunsthistoriker geschafft, den gesamten Kunstbestand der Malerei zu erfassen. Daraufhin gerieten sie in eine zeitpolitische Legitimitätskrise, da sie ihre Existenz nun neu begründen mußten. Das zwang sie, sich von dem typologischen Verfahren abzulösen und zu der generellen Frage nach Bildlichkeit überzugehen. Aber anstatt zu sagen, daß das Problem der Bildlichkeit bereits von der alten Ästhetik bei Hamann und Herder, Meier und Baumgarten abgehandelt sei, hat man in den 1960er Jahren, als es um die weitere Finanzierung von

Kunstgeschichtslehrstühlen ging, die Ästhetik noch mal neu erfunden. Aus dieser Entwicklung entsprangen allgemeine bildwissenschaftliche Erörterungen, die es deshalb überhaupt nicht allgemein geben kann, da ein Bild nicht allgemein vorgegeben ist. Es muß erst dessen Referenzrahmen bestimmt werden. Das Wuchern und Wabern von Begründungsnöten in den Ausschreibungs- und Besetzungsgremien für kunstgeschichtliche, ästhetische oder mediengeschichtliche Lehrstühle hat gezeigt, daß buchstäblich nichts dabei herauskommt und man auch heute nicht weiter ist, als es durch die alte Vorgabe des Leib-Seele-Verhältnisses bereits ausgedrückt wurde. Dieses wiederum ist entscheidend für das Bild-Text-Verhältnis, wobei Leiblichkeit so mit Bildlichkeit korrespondiert wie Seele mit Wort. Was Neurophysiologen heute in Hinblick auf eine neuronale Ästhetik unternehmen, ist genau die Bestätigung der Überlegungen zum Leib-Seele-Problem. Wie das Gehirn sich auf den eigenen Körper als Referenzsystem bezieht, sieht man, wenn es sich an den Reaktionen kontrolliert, die es selbst in seinem eigenen Körper erzeugt. Wie kann das Gehirn überhaupt eine überlebensstrategisch taugliche Beziehung des Organismus auf die Welt hin einnehmen, wenn das Referenzsystem sein eigener Körper ist? Die Frage, wie man mit der Schrift operieren kann, wenn die Verkörperung als Vergegenständlichung im Bild erzwungen wird, führt dazu, daß man sich die immer weiter gehende folgenlose Differenzierung in bezug auf die Vorgehensweise in den Bildwissenschaften, Kunstgeschichten, Ästhetiken und Medientheorien eingestehen muß. Diese Differenzierung bringt solange nichts und ist ein wissenschaftspolitischer Zirkus, wie sie dem eigentlichen Problem aus dem Wege geht. Im Grunde bleiben letztlich zwei Positionen übrig, von denen die Kunst als etablierte Evidenz-, Erzwingungs- und Fundamentalismuskritik die eine ist. Wenn man sich nicht mehr auf die Wahrheit, Gutheit und Schönheit kapriziert, dafür aber die Falsifikationsvorbehalte geltend macht und auf die Wahrscheinlichkeit, die Angemessenheit und die Billigkeit zurückgreift, dann muß man sich einen Relativismusvorwurf gefallen lassen. Andererseits verlöre man aber die Möglichkeit, sich überhaupt auf die Gesetze der sprachlichen Grammatik, auf die Struktur des *Logos*, auf die Wahrheit zu beziehen. Jeder Wissenschaftler, der sich anders als über Wahrscheinlichkeit auf Wahrheit bezieht, ist ein Idiot, ein Terrorist oder ein magischer Wissenschaftler. Genau das wirft Serenus Zeitblom seinem Freund Leverkühn in Thomas Manns „Dr. Faustus“ vor, daß dessen System danach angetan sei, „die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen“ (Mann 1981, S. 258). Indem man lernt, mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen und im Blick auf das *Procedere* und Operieren Angemessenheit und Billigkeit hinzunimmt, bezieht man sich auf die angemessenen Größen, um die Wahrheit, nicht nur unter wissenschaftlichen, sondern auch unter alltäglichen Bedingungen, nicht aus dem Auge zu verlieren. Wenn ein Politiker heute seine Verderbnis in Maximen gießt und zum besten gibt, daß er keiner Statistik traue, die er nicht selbst gefälscht habe, dann kommt in dieser Aussage eine schlichte Einsicht zum Vorschein, die sich an den Gesichtspunkten der Falsifikationsmöglichkeit

und des Falschens orientiert. Auch ein Richter sagt heute für gewöhnlich, daß, wenn man sich von jemanden mit einem billigen Rolex-Imitat, also einem *fake*, betrügen läßt, oder Unkenntnis über die Schädlichkeit des Rauchens vorschützt, um Schadensersatz zu verlangen, man nicht vor Gericht, sondern in eine Anstalt gehöre. Denn jede Ware erscheint nur in der Gestalt des *fakes* und ist *per se* ein *fake*. Nach Marx trägt die Ware schon den Stempel ihrer Falschheit in sich, da sie eine Art von Fetisch ist, bei dem Gebrauchswert und Tauschwert auseinanderfallen. Dieser merkwürdig hybride Status eines Dinges als Ware ist bedingt durch seine Verweisstruktur. In ihrer Eigenschaft, immer nur der Verweis auf etwas anderes zu sein, ist die Ware Zeichen. Ein *fake* wiederum ist auch in den antiken Vorgaben ein besonders deutliches Zeichen für die Falschheit der Behauptung, die es selbst repräsentiert. Die Bildwissenschaft begutachtet das *fake* nicht als einen Bereich der Kriminalität oder der Erkenntnisohnmacht. Vielmehr ist für sie das Gegenteil der leitende Fall. Kriminelle, *fakes* und *fakers* stellen gleichsam Erkenntnisfragen in den Raum, so wie jede Werbeagentur als eine Art von Evidenzbüro jedermann klar macht, daß, was verkauft werden soll, Dreck ist, daß die Slogans und Beschriftungen nicht mit dem Produkt übereinstimmen können. Wenn Erscheinung und Wesen übereinstimmen würden, würde es sich nicht um eine Ware, sondern um etwas Göttliches, ja Gott selbst handeln – dies wäre schlicht unbezahlbar. Da die Werbeleute aber nicht Götter, sondern Erkenntnis dieser Differenz zwischen dem angebotenen Zeichengefüge und der Substanz des Produktes verkaufen, wird im Alltag jedem zugemutet, die scheinbare Identität dieser beiden Aspekte zu hinterfragen. Dies ist der *iconic turn*, und wer es immer noch nicht begriffen hat, soll diejenigen Theologen bemühen, die Autorität genug haben, um das Tun des ‚Als Ob‘ für jedermann zumutbar erscheinen zu lassen. Im Maße der Aufgeklärtheit eines Menschen ist er nämlich permanent gezwungen, theologisches Denken einzuüben, um realitätstauglich zu bleiben. Ohne Herausarbeitung der theologischen Grundfragen, die im Alten und Neuen Testament gestellt werden, begreift man auch nicht, daß die Wirklichkeit eben das ist, was sich unserem Einfluß entzieht. Hat man dagegen die Erkenntnis, also *Gnosis*, daß es niemals gelingen wird, einen Plan 1:1 zu realisieren, dann ist man sowohl reif für die Welt als auch für die Kunst. Setzt man sich mit moderner Malerei auseinander oder hängt sie sich gar ins Zimmer, bekundet man die Stärke und Fähigkeit, sich mit etwas zu beschäftigen, das, analog zur Wirklichkeit, dem rationalen Kalkül nicht mehr entspricht und schier nicht zum Aushalten ist. Gleichwohl gibt man damit zu erkennen, daß man realitätstauglich ist, sich solchen außerordentlichen Zumutungen zu stellen.

Literatur

- Adorno, Theodor W., „Research Project on the Imagery of subconscious Antisemitism“, in: ders./Max Horkheimer, *Briefwechsel III: 1945–1949*, Frankfurt a. M., 2005, Anhang, S. 450–457.
- „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ (1965), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M., 1978, S. 628–642.
- Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978–88*, Museum für Gestaltung Zürich, Zürich, 1988.
- Argan, Giulio Carlo, *Gropius und das Bauhaus*, Reinbek bei Hamburg, 1962.
- Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Neufassung, Berlin/New York, 1978.
- Assmann, Aleida, „Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift“, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), *Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerens*, Kunstforum International, Bd. 127, Köln, 1994, S. 135–139.
- Bachtin, Michael, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M., 1978.
- *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt a. M., 1987.
- Baecker, Dirk (Hg.), *Kalkül der Form*, Frankfurt a. M., 1993.
- Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M., 1974.
- „La Mort de l’Auteur“ (1968), in: ders., *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, 1994, S. 491–496.
- *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M., 1964.
- Baudrillard, Jean, „Der Xerox und das Unendliche“, in: Florian Rötzer/Peter Weibel (Hg.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München, 1993.
- „Wie kann man über seinen Schatten springen, wenn man keinen mehr hat?“, in: ders., *Die Illusion des Endes oder der Streit der Ereignisse*, Berlin, 1994, S. 157 f.
- Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 1977.
- *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin, 1990.
- Beck, Robert N., „The Future of Imaging Science“, in: Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok (Hg.), *Advances in Visual Semiotics*, Berlin/New York, 1995, S. 609–642.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001.
- Benz, Ernst, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969.
- Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg, 1991.
- Block, Ned (Hg.), *Imagery*, Cambridge (MA), 1981.
- Blumenberg, Hans, „Nachahmung der Natur’. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, S. 55–103.
- Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994.
- Bohm, David, *On Creativity*. Mit einem neuen Vorwort versehen von Leroy Little Bear, hg. von Lee Nichol, London/New York, 2004.

- Bolz, Norbert, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München, 1993.
- *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München, 1991.
- *Theorie der neuen Medien*, München, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M., 1982.
- *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Frankfurt a. M., 1981.
- *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M., 1970.
- Brassat, Wolfgang, „Malerei“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen, 2001, Sp. 740–842.
- Brecht, Bertolt, „Radiotheorie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M., 1967, S. 119 ff.
- Bredenkamp, Horst, „Bildwissenschaft“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar, 2003, S. 56–58.
- /Schneider, Pablo (Hg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München, 2006.
- /Werner, Gabriele (Hg.), *Bildwelten des Wissens*. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin, 2003 ff.
- Breidbach, Olaf, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, München, 2005.
- *Das Anschauliche oder Über die Anschauung von Welt. Ein Beitrag zur Neuronalen Ästhetik*, Wien/New York, 2000.
- Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg, 1977.
- Brock, Bazon, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln, 1976.
- *Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996*, ausgewählt von Rolf Sachsse, Dresden, 2002.
- *Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre*, München, 1990.
- „Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst“, in: *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern*, München, 1990, S. 307–316.
- Bryson, Norman, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München, 2001.
- *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, New York/Melbourne, 1981.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1985.
- Chomsky, Noam, *Aspekte der Syntaxtheorie*, Frankfurt a. M., 1969.
- *Sprache und Geist*, Frankfurt a. M., 1970.
- Churchland, Paul M., *Matter and Consciousness. A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*, Cambridge (MA), 1994.
- Clausberg, Karl, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*, Wien/New York, 1999.
- Coleman, Janet, „Das Bleichen des Gedächtnisses. St. Bernhards monastische Mnemotechnik“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M., 1991, S. 207–230.
- Coy, Wolfgang, „Gutenberg & Turing. Fünf Thesen zur Geburt der Hypermedien“, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 16, Heft 1–2/1994, Tübingen, S. 69–74.
- Didi-Huberman, Georges, „Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen“, in: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien, 1989, S. 281–296.

- *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997.
- Dippé, Mark, „Industrial Light and Magic/ Jurassic Park“, in: *mondo 2000*, 11/ 1995.
- Dreier, Thomas, „Urheberrecht im Zeitalter digitaler Technologie. Bericht über ein WIPO-Symposium an der Harvard University“, in: GRUR INT (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Internationaler Teil), Heft 10/1993, S. 742–747.
- Dupuis, Jules François, *Der radioaktive Kadaver*, Hamburg, 1979.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M., 1973.
- Einstein, Carl, „Aphorismes méthodiques“, in: *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie 1929–1930*, Reprint, hg. von Jean-Michel Place, 2 Bde, Paris, 1991, Bd. 1, S. 32–34.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a. M., 1993.
- Ernst, Max, „Was ist Surrealismus?“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919–1939*. Ein Lesebuch, Leipzig, 1990, S. 617–620.
- Fellmann, Ferdinand, „Bild, Selbstbild und mentales Bild“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, 2003, S. 126–140.
- „Innere Bilder im Lichte des imagic turn“, in: Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*, Amsterdam, 1995, S. 21–38 (Fellmann 1995 a).
- „Einbildungskraft als virtuelle Bildlichkeit“, in: Klaus Peter Dencker (Hg.), *Weltbilder – Bildwelten. Computergestützte Visionen*, Hamburg, 1995, S. 264–272 (Fellmann 1995 b).
- Finke, Ronald A., *Principles of Mental Imagery*, Cambridge MA, 1989.
- Flanagan, Owen, „Hirnforschung und Träume. Geistestätigkeit und Selbsta Ausdruck im Schlaf“, in: Thomas Metzinger (Hg.), *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, Paderborn u. a., 1995, S. 491–521.
- Flusser, Vilém, „Eine neue Einbildungskraft“, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M., 1990, S. 115 ff.
- „Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution“, in: Peter Weibel (Hg.), *Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen*, Berlin 1990, S. 103 ff.
- Fodor, Jerry A., *The Modularity of Mind*, Cambridge MA, 1996.
- Francastel, Pierre, *Etudes de Sociologie de l'Art. Création Picturale et Société*, Paris, 1970.
- *La Figure et le Lieu. L'Ordre Visuel du Quattrocento*, Paris, 1967.
- *La Réalité Figurative*, Paris, 1965.
- *L'Image, La Vision et l'Imagination. l'Objet filmique et l'Objet plastique*, Paris, 1983.
- *Peinture et Société*, Paris, 1951.
- Franke, Herbert W., *Das P-Prinzip. Naturgesetze im rechnenden Raum*, Frankfurt a. M., 1995.
- Freeman, Norman H. & Cox, Maureen V. (Hg.), *Visual Order. The nature and development of pictorial representation*, Cambridge, 1985.
- Frutiger, Adrian, *Der Mensch und seine Zeichen*. Bd. 1: Zeichen erkennen, Zeichen gestalten, Echzell, 1978.
- *Der Mensch und seine Zeichen: Schriften, Symbole, Signete*, 3. Aufl., Wiesbaden, 1991.
- *Nachdenken über Zeichen und Schrift*, Bern/Stuttgart/Wien, 2005.
- Gabler, Hans Jürgen, *Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialpolitische Aspekte der frühauflärerischen Geschmacks-kategorie*, Frankfurt a. M./Bern, 1982.

- Gauthier, Guy, *Vingt Leçons sur l'Image et le sens*, Paris, 1982.
- Geller, Paul Edward, „Neue Triebkräfte im internationalen Urheberrecht“, in: GRUR INT (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil), Heft 10/1993, S. 526–532.2.
- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, tome 1: *Immanence et transcendance*, Paris, 1994.
– *L'Œuvre de l'art*, tome 2: *La relation esthétique*, Paris, 1997.
– *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M., 1993.
- Gernhardt, Robert/Bernstein, F.W./Waechter, F.K. (Hg.), *Die Wahrheit über Arnold Hau*. Frankfurt a. M., 1996.
- Gibson, James J., *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim/Basel, 1973.
– „The theory of affordances“, in: Robert Shaw/John D. Bransford (Hg.), *Perceiving, Acting and Knowing*, New York, 1977, S. 67–82.
– *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, München, 1982.
- Ginzburg, Carlo, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca – ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin, 1981.
– *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin, 1983.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, 4 Bde., Paris, 1998.
- Goldstein, Paul, „Copyright in the New Information Age“, in: UFITA (Archiv für Urheber- und Medienrecht), 121/1993, S. 5–13.
- Gombrich, Ernst H., *Bild und Auge*, Stuttgart, 1984.
– *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a. M./New York, 1994.
– *Die Entdeckung des Sichtbaren*, Stuttgart, 1987.
– *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart, 1978.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M., 1995.
- Gottschling, Verena, *Bilder im Geiste. Die Imagery-Debatte*, Paderborn, 2003.
- Greimas, Algirdas J. (Hg.), *Sign. Language. Culture*, Den Haag, 1970.
– *Sémantique Structurale*, Paris, 1966.
– (Hg.), *Sign. Language. Culture*, Den Haag, 1970.
– *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970.
- Großklaus, Götz, „Medien-Zeit“, in: Mike Sandbothe/Walther Ch. Zimmerli (Hg.), *Zeit–Medien–Wahrnehmung*, Darmstadt, 1994, S. 36 ff.
- Großmann, Rolf, „Xtended Sampling“ in: Hans Ulrich Reck/Mathias Fuchs (Hg.), *Sampling. Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien, 1995, S. 38–43.
- Gruber, Klemens, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*, Wien/Köln, 1989.
- Guggerli, David u. a. (Hg.), *Bilder der Natur – Sprachen der Technik. Nach Feyerabend*. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 1, Zürich/Berlin, 2005.
- Guilford, Joy Peter, „Creativity“, in: *American Psychologist*, 5/1950, S. 444–454.
– „Some theoretical Views on Creativity“, in: H. Helson (Hg.), *Contemporary Approaches to Psychology*, 1967, S. 419–459.
- Hauser, Arnold, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München, 1964.
– *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1953.
– *Soziologie der Kunst*, München, 1974.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong Im-Kwong und Karsten Berr, Frankfurt a. M., 2005.
- Heidemann, Christine, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie des FB 4 an der Justus-Liebig-Universität Gießen, Typoskript Diss., Gießen, 2005.
- Heisenberg, Werner, *Das Naturbild der heutigen Physik*, hg. von Ernesto Grassi (Reihenherausgeber), Hamburg, 1955.
- Hermanns, Uwe/Ventura, Holger Kube/Wissner, Gerhard (Hg.), *Dekonstruktion & Video*, Kassel, 1994.
- Heubach, Friedrich Wolfram, „Das Konstrukt ‚Kreativität‘ oder Ein Ideal aus der Kartoffelkiste“, in: *Zwischenschritte* (Zeitschrift), Nr. 1/1988, 31–41
- „Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen“, in: *Jahreshefte der Akademie Düsseldorf*, Bd. 4, 1995, S. 223–260.
- *Von einer Materialprüfung im Höheren Sinne. Bemerkungen zum Werk Georg Herolds, die es an einem gewissen Niveau fehlen lassen*, Typoskript, Dezember 2004.
- „Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder“, in: *Lab. Jahrbuch 1996/7 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln*, Köln, 1997, S. 138–147.
- Hjelmslev, Louis, *Die Sprache. Eine Einführung*, Darmstadt, 1968.
- *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München, 1974.
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hg. v. Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg, 1987.
- Hoffmann, Konrad, „Was heißt ‚Bildtopos‘?“, in: Thomas Schirren u. a. (Hg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Tübingen, 2000, S. 237–241.
- Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München, 2000.
- Hollander, Anne, *Moving Pictures*, Cambridge/London, 1991.
- Huber, Jörg/Heller, Martin/Reck, Hans Ulrich (Hg.), *Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen*, Basel/Frankfurt a. M., 1989.
- Huber, Jürg, „Ewige Gegenwart“, in: *Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung*, hg. v. André Vladimir Heiz/Martin Heller/Jörg Huber/Hans Ulrich Reck/Aldo Walker, Museum für Gestaltung, Zürich, 1992, S. 62–69.
- Huysmans, Joris-Karl, *Gegen den Strich*, Zürich, 1981.
- Imdahl, Max, *Gesammelte Schriften*. 3 Bde, Frankfurt a. M., 1996.
- *Arenafresken. Ikonographie-Ikonologie-Ikonik*, 2., erw. Aufl., München, 1988.
- „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 300–324.
- „Überlegungen zur Identität des Bildes“, in: ders., *Gesammelte Schriften*. 3 Bde, Frankfurt a. M., 1996, Bd. 3, S. 381–423.
- Ingold, Felix Philipp, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München/Wien, 1992.
- *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*, München, 2004.
- Jameson, Frederic, „Surrealismus ohne das Unbewußte“, in: ders., *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, hg. v. Andreas Kuhlmann, Frankfurt a. M., 1994.

- Janik, Allan/Toulmin, Stephen, *Wittgensteins Wien*, Wien, 1998.
- Janson, Horst W., *Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art*, Maarssen, 1982.
- Jaspers, Karl, *Philosophische Logik*, Bd. 1: *Von der Wahrheit*, München, 1947.
- Jay, Martin, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley u. a., 1993.
- „Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und Herrschaft des Auges“, in: *Leviathan* 23/1995, S. 42–55.
- Jeudy, Henri Pierre, *Die Welt als Museum*, Berlin, 1987.
- Jonas, Hans, „Homo Pictor und die Differentia des Menschen“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15/1996 (2), S. 161–176.
- „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 105–124.
- Jones, Caroline A./Galison, Peter (Hg.), *Picturing Science – Producing Art*, New York/London, 1998.
- Jorn, Asger, „Intime Banalitäten“, in: ders., *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, Hamburg/Zürich, 1987.
- Jullien, François, *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, München, 2005.
- Jung, Carl Gustav u.a., *Der Mensch und seine Symbole*, Olten, 1968.
- *Archetyp und Unbewusstes*, C. G. Jungs Grundwerk, Bd. 2, Olten, 1984.
- *Mensch und Kultur*, C. G. Jungs Grundwerk, Bd. 9, Olten, 1985.
- *Über die Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt a. M., 1975.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie*, Köln, 1979.
- Kahn, Victoria, *Rhetoric, Prudence and Scepticism in the Renaissance*, Ithaca/London, 1985.
- Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [1926], Bern, 1955.
- *Über das Geistige in der Kunst* [1912], Bern, 1952.
- Kemp, Martin, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London, 1990.
- Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, 1985.
- „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 19, Univ., Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg (Lahn), 1974, S. 219–240.
- Kepes, Gyorgy (Hg.), *Der Mensch und seine Dinge*, Brüssel, 1972.
- (Hg.), *Modul, Proportion, Symmetrie, Rhythmus*, Brüssel, 1969.
- (Hg.), *sehen + werten. Untersuchungen über heutige wissenschaftliche und künstlerische Leistungen und deren Integration in der modernen Welt*, 6 Bde, Brüssel, 1967 ff.
- (Hg.), *Structure in art and in science*, London, 1965.
- (Hg.), *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel, 1967.
- (Hg.), *Visuelle Erziehung*, Brüssel, 1967.
- (Hg.), *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel, 1969.
- (Hg.), *Zeichen, Bild, Symbol*, Brüssel, 1972.
- *Sprache des Sehens*, Mainz/Berlin, 1970.
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge, 1983.

- Kittler, Friedrich, „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders., *Draculas Vermächtnis*, Leipzig, 1993, S. 58 ff.
- *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 1986.
- Klein, Robert, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance de l'art moderne*, Paris, 1970.
- Kleinspehn, Thomas, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg, 1989.
- Kleint, Boris, *Bildlehre. Der sehende Mensch*, 2. Aufl., Basel, 1980.
- Kosslyn, Steven, *Image and Brain*, Cambridge (MA), 1996.
- *Image and Mind*, Cambridge (MA), 1980.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt a. M., 1980.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M., 1978.
- *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, 1981.
- *Sémiotiké. I: pour une sémanalyse*, Paris, 1969.
- Kroeber-Riel, Werner, *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*, München, 1996.
- Kroker Arthur, „Codes of Privilege“, interviewed by Sharon Grace, in: *mondo 2000*, Nr. 11/1994.
- Krones, Harmut, „Musik“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen, 2001, Sp. 1532–1567.
- Kruse, Christiane, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München, 2003.
- Lacan, Jacques, „Was ist ein Bild/ Tableau“, in: *Das Seminar von Jacques Lacan XI* (1964), Weinheim/Berlin, 1987, S. 112 ff.
- Lachmann, Renate, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München, 1994.
- Legendre, Pierre, *De la Société comme Texte. Linéaments d'une Anthropologie dogmatique*, Paris, 2003.
- „Eine dogmatische Bewertung des Ästhetischen“, in: Ruedi Baur (Hg.), *DAS GESETZ und seine visuellen Folgen/ LA LOI et ses conséquences visuelles*, Wettingen (CH), 2006, S. 342–363.
- *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, 1994.
- Lem, Stanislaw, *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, Bd. 2, Frankfurt a. M., 1985.
- Leistner, Simone, „Dilettantismus“, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 62–87.
- Lienhard, Marie-Louise, „Das amerikanische Bilderalphabet. Über das Zeichenhafte der visuellen Kultur Amerikas“, in: *Kunstforum International* Bd. 112, Köln, 1991, S. 276 ff.
- Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München, 2001.
- Lotman, Jurij M., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg/Ts., 1974.
- *Die Struktur literarischer Texte*, München, 1972.
- *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München, 1972.
- Luhmann, Niklas, „Weltkunst“, in: ders. u. a., *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld, 1990, S. 7–45.

- „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“, in: *Stillstand/switches 1*, hg. v. Harm Lux und Philip Ursprung, Zürich, 1992, S. 65–74.
- *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern, 1994.
- Lüscher, Rudolf M., „Informationsspiele“, in: ders., *Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse*, hg. v. Pierre Bachofner, Mathias Eidenbenz, Hans Ulrich Reck, Zürich, 1984, S. 253 ff.
- Lyotard, Jean-François, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 424/März 1984, S. 151–164.
- Maenz, Paul, „Wie man in Persien einen Affen fängt“, in: *art*, Heft 8/1991, S. 56 ff.
- Malraux, André, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt a. M./New York, 1987.
- Mann, Thomas, *Dr. Faustus*, Frankfurt a. M., 1981.
- Manthey, Jürgen, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie*, München/Wien, 1983.
- Marr, David, *Vision. A Computational Investigation into Human Representation and Processing of Visual Information*, New York, 1982.
- Matthäus, W., „Kreativität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel, 1976, Bd. 4, Sp. 1194–1204.
- Maturana, Humberto R., *Biologie der Realität*, Frankfurt a. M., 2000.
- *Was ist Erkennen?*, München, 1994.
- McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*, Hamburg, 1994.
- *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*, veränderte Neuausg., Hamburg, 2004.
- *Comics richtig lesen. Wie Vorstellungskraft und Technologie eine Kunstform revolutionieren*, Hamburg, 2001.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York, 1965.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg, 1984.
- *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1986.
- *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1974.
- Mitchell, William J. T., „Was ist ein Bild?“, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M., 1990, S. 17–68.
- Moholy-Nagy, László, *Malerei/ Photographie/ Film*, München, 1925.
- *Malerei-Fotografie-Film* (1927), Reprint, Mainz, 1967.
- *Vision in motion*, Chicago, 1947.
- Moles, Abraham A., „Die thematische Visualisierung der Welt. Triumph des angewandten Strukturalismus“, in: *Tumult*. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, Heft 14/1990, hg. v. Frank Böckelmann u. a., München, 1990, S. 100–113.
- Motte-Haber, Helga de la, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber, 1990.
- Mühlmann, Heiner, *Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie*, Wien/New York, 1996.
- Mukarowksy, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M., 1970.
- *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München, 1974.
- Müller-Funk, Wolfgang/Reck, Hans Ulrich (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York, 1996.
- Navarro, Francesc (Hg.), *Histoire universelle. 1: Des origines à la préhistoire*, Paris, 2006.
- Panofsky, Erwin, *Aufsätze zu Fragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1985.
- *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, 1975.

- Pape, Helmut, *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt a. M., 1997.
- Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940 (deutsch: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München, 1986).
- Piaget, Jean & Inhelder, Bärbel, *Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind*, Frankfurt a. M., 1978.
- (Hg.), *Logique et connaissance scientifique*, Paris, 1968.
 - /Mounoud, Pierre/Bronckart, Jean-Paul (Hg.), *Psychologie*, Paris, 1986.
 - *Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen*, Frankfurt a. M., 1974.
 - *Der Strukturalismus*, Olten/Freiburg i. B., 1973.
 - *Die Äquilibration der kognitiven Strukturen*, Stuttgart, 1976.
 - *Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien, 1972.
- Picht, Georg, *Kunst und Mythos*, 2. Aufl., Stuttgart, 1987.
- Plessner, Helmuth, *Die Frage nach der Conditio humana. Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt a. M., 1976.
- *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M., 1970.
- Pöppel, Ernst, „Zum formalen Rahmen des ästhetischen Erlebens. Ein Beitrag aus der Hirnforschung?“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 1993, S. 227–246.
- Popper, Karl R./Eccles, John C, *The Self and its Brain: An Argument for Interactionism* (1977), dt.: *Das Ich und sein Gehirn*, München/Zürich, 1997.
- Reck, Hans Ulrich, „La fin de la différence“, in: *Traverses. Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou*, Paris, 37/1986, S. 105 ff.
- „Versuche über Gemeinheit“, 1–6, *Kunstnachrichten Luzern/Zürich, Kunstkreis/Ex Libris*, Nr. 2/1983, 4/1983, 5/1983, 6/1983, 1/1984, 2/1984.
 - „Werbung als Anspruchsmodell“, in: Michael Schirner, *Werbung ist Kunst*, München, 1988, S. 3–11.
 - „»Wer spürt nicht das Packeis über die Haut scheuern?«. Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik“, in: *Anschläge. Plakatsprache in Zürich 1978–88*, Museum für Gestaltung Zürich, Zürich, 1988, S. 62 ff.
 - (Hg.), *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, Basel/Frankfurt a. M., 1988.
 - „Natur als Sprache. Ästhetische Suggestionen“, in: Jörg Huber/Martin Heller/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen*, Basel/Frankfurt a. M., 1989, S. 118 ff.
 - „Wenn Kunst zur Ware wird, ist Werbung Kunst“, in: *Kunstforum International*, Bd. 104, Köln, 1989, S. 168 ff.
 - (Hg.), *Imitation and Mimesis*, *Kunstforum International*, Bd. 114, Köln, 1991.
 - *Grenzbeziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien*, Würzburg, 1991.
 - „Gibt es ästhetische Universalien?“, in: Wolfgang Marschall u.a. (Hg.), *Die fremde Form – L'esthétique des autres*, Bern, Heft 16/1992, S. 91–106.
 - „Das Enzyklopädische und das Hieroglyphische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel ‚Sampling‘ – Eine Problem- und Forschungsskizze“, in: Mathias Fuchs/Hans Ulrich Reck (Hg.) *Sampling. Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*, Heft 4, Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien, 1995, S. 6–29.

- „Kunst durch Medien“, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York, 1996, S. 45–62.
 - „Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang“, in: Claus Pias (Hg.), *(Medien). dreizehn vortraege zur medienkultur*, Weimar, 1999, S. 109–133.
 - „Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie“, in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hg.), *Bild und Reflexion*, München, 1997, S. 307–348.
 - „Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks – Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens“, in: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation V*, Winterthur, 2003, S. 61–98.
 - „Von Aby Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnungen“, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Köln, 1991, S. 198–213.
 - *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie*, Würzburg, 1994.
 - „Mythos und Beschreibung. Ästhetisches Differenzdenken als Problem von Kunst und Kunsttheorie“, in: Richard Klein (Hg.), *Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts*, Würzburg, 1998, S. 53–78 (Reck 1998 a).
 - „Bildende Künste. Eine Mediengeschichte“, in: Manfred Faßler/Wulf Halbach (Hg.), *Geschichte der Medien*, München, 1998, S. 141–185 (Reck 1998 b).
 - „Aleatorik in der bildenden Kunst“, in: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a. M., 1999, S. 158–195.
 - „Kritik des Sehens – Denken der Kunst – Durch den Spiegel hindurch“, in: Manfred Faßler (Hg.), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, München, 2000, S. 237–270 (Reck 2000 a).
 - „Bild als Medium – Zeichen der Kunst“, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München, 2000, S. 173–209 (Reck 2000 b).
 - „Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit“, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln, 2000, S. 91–97 (Reck 2000 c).
 - *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München, 2003.
 - „Traum/ Vision“, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Band 6: Tanz – Zeitalter/ Epoche*, Stuttgart/Weimar, 2005, S. 171–201.
 - *Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes. Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur*, Wien/New York, 2007 (Reck 2007 a).
 - *Index Kreativität*, Köln, 2007 (Reck 2007 b).
- Ritter, Henning, „Die Kunst, die aus dem Exorzismus kam. Neues bricht sich Bahn in der Geste des Protestes: Der Einfluß von Primitivismus und Zeitgenossenschaft in der Malerei“, in: *FAZ*, Ausgabe 7. Dezember 2002, S. 39.
- Roditi, Edouard, *Dialoge über Kunst*, Frankfurt a. M., 1991.
- Rosset, Clément, *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin, 1994.
- *Principes de sagesse et de folie*, Paris, 1991.
- Rötzer, Florian (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M., 1991.
- Rumelhart, David R./McClelland, James (PDP Research Group), *Parallel Distributed Processing. Explorations in the Microstructure of Cognition*, 2 Bde., Cambridge MA, 1986.

- Rusch, Gebhard, „Erinnerungen aus der Gegenwart“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt a. M., 1991, S. 267 ff.
- Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hg.), *DELFIN 1992. Konstruktivismus – Geschichte und Anwendung*, Frankfurt a. M., 1992.
- Ryle, Gilbert, *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart, 1992.
- Sachs-Hombach, Klaus, „Das Bild in der Spannung von semiotischen und perzeptuellen Determinanten“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, 2005, S. 163–176 (Sachs-Hombach 2005 a).
- „Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie“, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München, 2005, S. 157–177 (Sachs-Hombach 2005 b).
- (Hg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen*, Amsterdam, 1995.
- (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M., 2005.
- *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln, 2003.
- /Rehkämper, Klaus (Hg.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden, 1998. [Neuausgabe 2000].
- Sartre, Jean-Paul, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg, 1971.
- *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939*, hg. und mit einem Nachw. von Bernd Schuppener, 1. Aufl. der erw. und neu übers. Ausg., Reinbek bei Hamburg, 1982.
- „Über die Einbildungskraft“, in: ders., *Die Transzendenz des Ego. Drei Essays*, Reinbek bei Hamburg, 1964, S. 51–150.
- Schildknecht, Christiane, *Sense and Self. Perspectives on Non-Propositionality*, Paderborn, 2002.
- Schipperges, Heinrich, *Welt des Auges. Zur Theorie des Sehens und Kunst des Schauens*, Freiburg i. B. u. a., 1978.
- Schirner, Michael, *Werbung ist Kunst*, München, 1988.
- Schrenk, Klaus (Hg.), *Aufbrüche. Manifeste. Manifestationen. Positionen der bildenden Kunst zu Beginn der 1960er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Köln, 1984.
- Sebeok, Thomas A./Umiker-Sebeok, Jean (Hg.), *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992–1993*, Berlin, 1995.
- Serres, Michel, *Die fünf Sinne – Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M., 1993.
- Settis, Salvatore, *Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin, 1982.
- Simon, Herbert A., *Die Wissenschaften vom Künstlichen*, Berlin, 1990.
- Sloterdijk, Peter, „Die Kunst faltete sich ein“, in: *Kunstforum International*, Bd. 104/1989, Köln, S. 178 ff.
- Solso, Robert L., *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge, 1994.
- Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien, 2003.
- Spangenberg, Peter M., „Beobachtungen zu einer Medientheorie der Gedächtnislosigkeit“, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), *Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns*, Kunstforum International, Bd. 127, Köln, 1994, S. 120 ff.
- Spencer Brown, George, *Laws of Form*, London, 1969.

- Syring, Marie Luise (Hg.), *um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft*, Köln, 1990.
- Tatarckiewicz, Wladyslaw, „Das Schöpferische: Geschichte des Begriffs“, in: ders., *Geschichte der sechs Begriffe Kunst-Schönheit-Form-Kreativität-Mimesis-Ästhetisches Erleben*, Frankfurt a. M., 2003, S. 356–385.
- Ternes, Bernd, *Exzentrische Paradoxie. Sätze zum Jenseits von Differenz und Indifferenz*, Marburg, 2003.
- Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, 2 Bde, Frankfurt a. M., 1977.
- Thompson, Edward P., *Plebejische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien, 1980.
- Thuillier, Guy, *L'imaginaire quotidien au XIXe siècle*, Paris, 1985.
- Trautwein, Robert, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln, 1997.
- Tschacher, Wolfgang, *Prozessgestalten. Die Anwendung der Selbstorganisationstheorie und der Theorie dynamischer Systeme auf Probleme der Psychologie*, Göttingen u. a., 1997.
- Tye, Michael, *The Imagery Debate*, Cambridge MA, 1991.
- Vaget, Hans Rudolf, „Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 14/1970, S. 131–158.
- *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München, 1971.
- Vaneigem, Raoul, *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*, Hamburg, 1977.
- Varela, Francisco J., *Kognitionswissenschaft-Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven*, Frankfurt a. M., 1990.
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Neue kritische Gesamtausgabe hg. v. P. Della Pergola u.a., 9 Bde, Milano (1962–1966), deutsche Ausgabe: *Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*; neu ed. u. eingel. von Julian Kliemann, Ludwig Schorn [Übers.], Ernst Förster [Übers.], Nachdr. d. ersten dt. Gesamtausgabe Stuttgart/Tübingen 1832–1849, Worms, 1983 (Bd. 1–6: 1983–1988).
- von Clausewitz, Carl, *Vom Kriege* (erschienen postum 1832/34), Auswahl, hg. v. Ulrich Marwedel, Stuttgart, 1980.
- von Glasersfeld, Ernst, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt a. M., 1996.
- von Maur, Karin (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 1980.
- von Schlosser, Julius, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, hg. v. Thomas Medicus, Berlin, 1993.
- Warburg, Aby M., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, 2., verb. und bibliogr. erg. Aufl., Baden-Baden, 1980.
- *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, hg. v. Uwe Fleckner u.a., Hamburg, 1993.
- *Gesammelte Schriften*. Erste Abteilung, Band I. (1, 2): Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Reprint der Ausgabe Leipzig/Berlin 1932, Berlin, 1998.
- *Schlangenritual. Ein Reisebericht* [1923], Berlin, 1988.
- Wertheimer, Max, „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“ (1912), Nachdruck in: ders., *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Darmstadt, 1963, S. 2–105.

- Wick, Rainer, *Bauhaus-Pädagogik*, Köln, 1982.
- Wiener, Oswald, „Klischee‘ als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität“, in: ders., *Literarische Aufsätze*, Wien, 1998, S. 113–138.
- *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek bei Hamburg, 1969.
- „Vorstellungen“, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion*, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart-Ostfildern, 2000, S. 241–393.
- Wingler, Hans M., *Das Bauhaus*, Köln, 1975.
- Winnicott, Donald W., *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart, 1974.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., 1971.
- *Schriften*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus/Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., 1969.
- *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M., 1963.
- Wittkower Margot/Wittkower, Rudolf, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Berlin/Stuttgart u.a., 1965.
- Wittkower, Rudolf, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln, 1983.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel, 1976.
- *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel, 1986.
- Zuccari, Federico, *L'Idée De' Pittori, Scultori, Et Architetti, Del Cavalier Federico Zuccaro: Divisa in due Libri*, Torino, 1607.