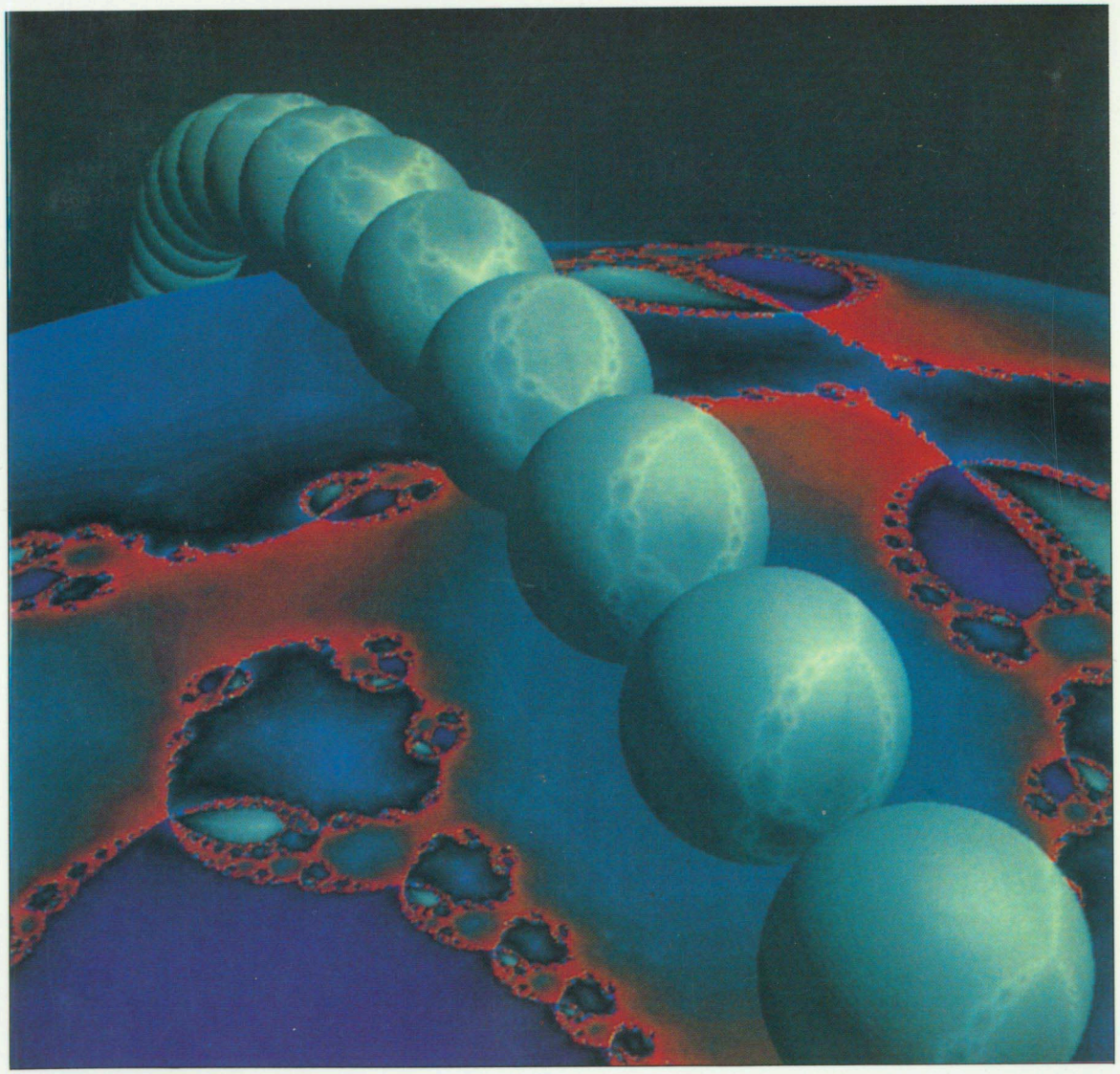
1 Y 5116 F

KUNSTFORUM

Bd. 98, Januar/Februar 1989 INTERNATIONAL



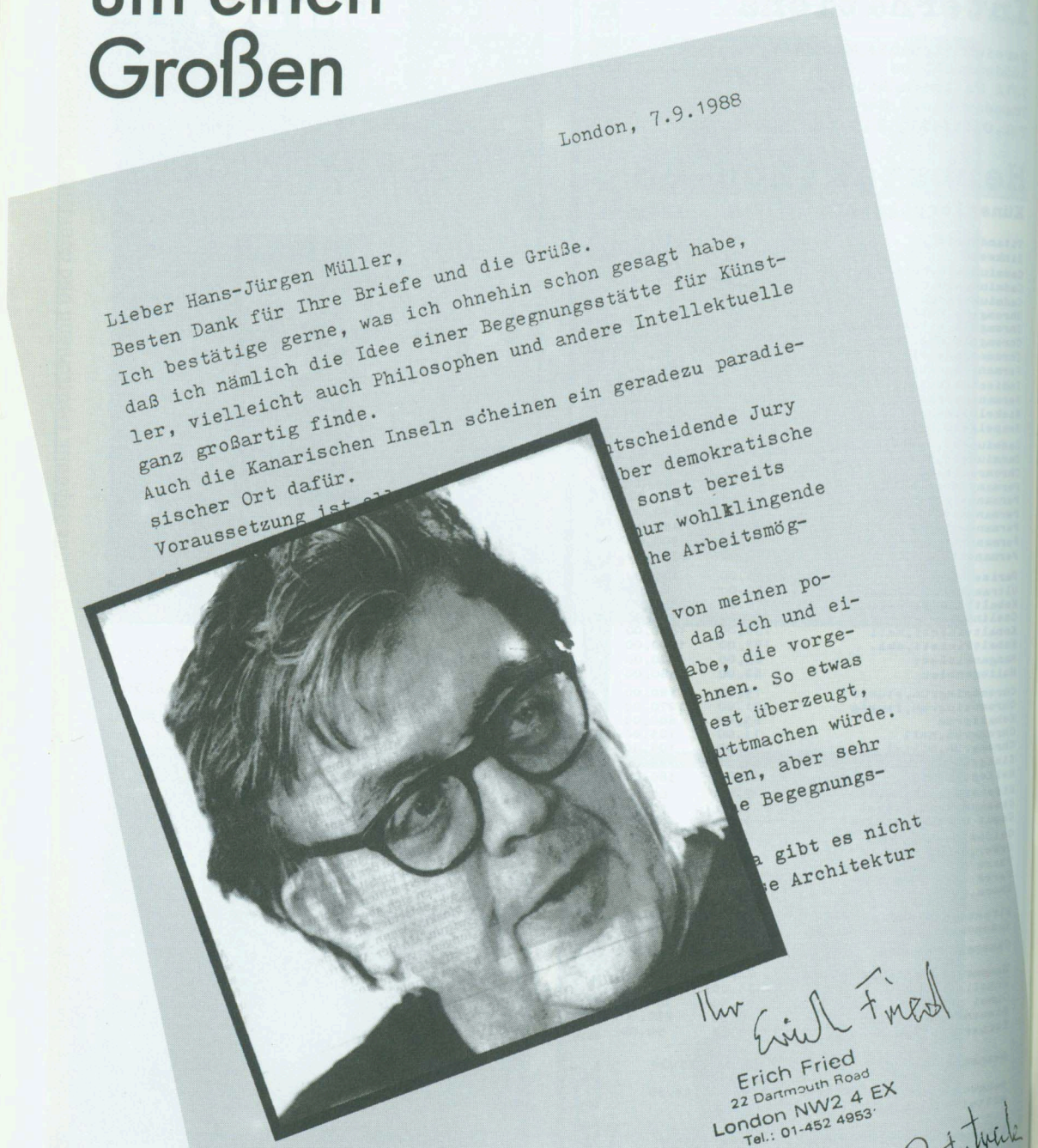
ÄSTHETIK DES IMMATERIELLEN ?

Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien · Teil II

F. Rötzer: Technoimaginäres – Ende des Imaginären? · P. Weibel: Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst · G. Youngblood: Metadesign · F. Nake: Künstliche Kunst · M. Le Bot: Medienkunst · S. Lem: Literatur als Simulation möglicher Welten · P. Virilio: Das öffentliche Bild · F. Kittler: Synergie von Mensch und Maschine · J. P. Jeudy: Autoskopie und Paradoxien des Videophilen

VIDEO SPECIAL

Wir trauern um einen Großen



London, 7.9.1988

Lieber Hans-Jürgen Müller,
Besten Dank für Ihre Briefe und die Grüße.
Ich bestätige gerne, was ich ohnehin schon gesagt habe,
daß ich nämlich die Idee einer Begegnungsstätte für Künst-
ler, vielleicht auch Philosophen und andere Intellektuelle
ganz großartig finde.
Auch die Kanarischen Inseln scheinen ein geradezu paradie-
sischer Ort dafür.
Voraussetzung ist el
tscheidende Jury
ber demokratische
sonst bereits
ur wohlklingende
he Arbeitsmög-
von meinen po-
daß ich und ei-
abe, die vorge-
hnen. So etwas
est überzeugt,
uttmachen würde.
den, aber sehr
e Begegnungs-
a gibt es nicht
e Architektur

Ihr Erich Fried

Erich Fried
22 Dartmouth Road
London NW2 4 EX
Tel.: 01-452 4953

Vom Krankenbett aus diktiert und wegen Poststreik einer Bekannten nach Deutschland mitgegeben

ÄSTHETIK DES IMMATERIELLEN ?

Zum Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien

Eine Dokumentation
in 2 Teilen
Herausgegeben
von Florian Rötzer

FLORIAN RÖTZER

Technoimaginäres - Ende des Imaginären?

Wunsch, Indianer zu werden
Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.
Franz Kafka

Nach der Lektüre des ersten Teils dürfte schon klar geworden sein, daß die Reflexion auf die ästhetische oder künstlerische Verwendung der neuen Technologien nicht die Absicht verfolgt, bedingungslos alles zu affirmieren, was hier als unvermeidliche Anpassung an die Zukunft oder als irreversibler Bruch mit der Vergangenheit vor allem in theoretischer Hinsicht gerne behauptet wird. Es geht vielmehr darum, die üblichen Fronten mit ihrer meist schablonenhaften Grenzziehung zwischen Kunst und Technik, zwischen konservativer Trägheit und entschlossenem Futurismus aufzubrechen und eine Diskussion darüber zu ermöglichen, was das Eindringen der neuen Technologien in die Alltagswelt an Konsequenzen für die künstlerische Produktion und die ästhetische Wahrnehmung mit sich bringt. Das kann nicht allein kunstimmanent erfolgen, weil die Medienkünste noch zu jung sind, um ihren Kunstanspruch und damit auch ihre Vermittlungs- und Rezeptionsformen bereits als Selbstverständlichkeit etabliert zu haben, aber auch weil damit mögliche gesellschaftliche Veränderungen verbunden sind, deren Dimensionen noch nicht deutlich abzusehen sind. Das Starren auf das Realisat und dessen Beurteilung jedenfalls reichen nicht aus, der Technokunst nur reserviert gegenüberzustehen, auch wenn vieles hier in der Tat noch langweilig und wenig überzeugend ist, die Intention und die avancierten Mittel der Produktion das Ergebnis rechtfertigen müssen. Zweifellos aber bringen die neuen Technologien ein anderes Verständnis des Kunstwerkes, der Produktionsweise des Künstlers sowie der Rezeption mit sich, was letztlich die Ursache für den Konflikt zwischen traditionellen und mit der Technik symbiotischen Künsten darstellt. Was in beiden Heften sicher zu kurz kommt, der Versuch einer repräsentativen Vorstellung dessen, was mit den Technologien von einzelnen gemacht wird, läßt sich aus der problemorientierten Absicht legitimieren, zunächst einmal die mit den neuen Technologien einhergehenden Fragen zu sondieren, wobei auch das Moment der Kritik nicht zu kurz kommen sollte. Auch das kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern nur - was ja schon viel wäre - einen Reflexionsraum mit einzelnen Stichproben eröffnen.

Wenn es um die Einschätzung der neuen Technologien und ihrer Effekte auf die Gesellschaft geht, wird man es schwer vermeiden können, der Zuordnung zu einer der beiden Kulturen zu entgehen, deren Fronten sich möglicherweise dromologisch bestimmen lassen. Die Strategie der Beschleunigung steht der der Verlangsamung gegenüber, der Rausch an der Geschwindigkeit, die dem Gang in die Künstlichkeit eigen ist, der Konzentration des Einhaltens, einer Andacht gegenüber dem noch Übriggebliebenen oder einem mikrologischen Blick. Das "Wahnsinnsvergnügen an der Geschwindigkeit, die noch über das Unendliche der Träume hinausgeht" (Marinetti), ist das Faszinosum des Technoimaginären. Verwirklicht wird es in Zellen, die keinen Kontakt mehr zu ihrer Nahumgebung haben und durch simulierte oder wirkliche Räume und Zeiten schießen, auch wenn sie stationär bleiben - als Terminals, in denen Informationsnetze zusammenlaufen. Mobilität und Steigerung der Zirkulation ist keine Frage mehr der Bewegung eines Körpers von einem Ort zum anderen, denn man ist immer schon da, ohne noch ankommen zu müssen, insofern der Ausgangspunkt beliebig wird. "Seit sich das Verhalten auf bestimmte Bildschirme oder auf Operationen ausführende Terminals konzentriert, erscheint das Übrige nur noch als ein großer nutzloser Körper, den man verlassen und verdammt hat (Baudrillard)."

Das bewegte Bild, das in jedem Pixel veränderbare Bild, das wirklich musikalisch gewordene Bild, ist die Kondensation der Geschwindigkeit, die das Imaginäre benützt, um in gleichbleibender Erregung nirgendwo mehr anzukommen. Alle technologischen Innovationen laufen darauf hinaus, das Wirkliche zu verdrängen, den Zufall auszuschalten und das Unmöglich zu realisieren. Illusions- und Destruktivtechnologien haben eine gemeinsame Wurzel, weil sie darin übereingehen, das Wirkliche zu eliminieren. Die totale Kommunikation und Interaktion, das vollkommene Recycling, die gentechnologische Perfektionierung der Biosphäre, die Permutation anstatt der Geschichte, das Hologramm, die Simulationskabinen, die Beschleunigung des Denk-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsraumes durch die Synergie mit Maschinen, der automatische Krieg, in dem die Menschen, weil sie zu langsam sind, zu Zuschauern werden - alles greift ineinander, gleich einem Prozeß gegen die Dinge, die Materie, die Wahrnehmung, die Welt. Technik, so Ernst Bloch, steht in der Natur wie in einem Feindesland. Vielleicht müßte daran, trotz allen Informations- oder Kommunikationsdesigns, trotz aller Humanisierung durch Technisierung, trotz aller löblichen und auch alternativenlosen Verbesserung des Unvermeidlichen festgehalten werden.

Kaum einer wagt mehr, den destruktiven Charakter des Wissens, der Techniken und auch der ästhetischen Strategien zu affirmieren. Heute muß alles eingehüllt sein im Vokabular des Bewahrens, des Rettens, des Schonens, des Kommunizierens, der großen Einheit, Versöhnung und Symbiose: vom Tao der Physik bis zum Zen in der Kybernetik. Bereits die "schöne" Kunst war ein Krieg gegen die Erfahrung, gegen die Monotonie des Alltags und gegen die Beschränkungen der Lebenswelt, nicht nur Ausdruck des Unbehagens an der Kultur. Wenn das von Freud als Einübung in das Realitätsprinzip interpretierte Fort-Da-Spiel des Kindes heute in endlosen und immer schnelleren Variationen von den Video-Clips inszeniert wird, dann zeigt dies, daß die Anklammerung der Aufklärung an das Reale nur ein Zwischenspiel war, um mit den Mitteln des technischen Fortschritts den dionysischen Taumel des Wirklichen, an dem, um Hegel zu paraphrasieren, kein Glied nicht trunken ist, zu produzieren. Das entspricht nicht einer "Kultur diesseits des Ernstfalles" (Bazon Brock), sondern im Ernstfall, die mit der Fatalität der Ereignisse spielt und sie herausfordert. "Das reale Korrelat zur Simulation", so deutet Friedrich Kittler die vor allem bei der Entwicklung des Computers vorhandene Allianz von Krieg und Simulationstechnik, "ist vielleicht die Katastrophe." Das Imaginäre ist der Ernstfall und der Ernstfall das Objekt des Technoimaginären.

Würde man eine Fokussierung dieser beiden Hefte machen wollen, dann käme zum Vorschein, daß Kunst gedacht wird als Kompensation jener strategischen Rationalität der Beschleunigung, der sich die Entwicklung und auch der primäre Einsatz der Technologien verdankt. Gleich, ob künstlerisch oder zum Amusement benützt, wird die Synergie von Mensch und Maschine auch immer die Bedeutung haben, die Menschen in Handlungs- und Wahrnehmungsmuster einzuüben, die dem Ernstfall angemessen sind: eine Orientierung an maschinenerzeugten Zeichenströmen. Verhalten und Erkennen, so Humberto Maturana, ein Vertreter des radikalen Konstruktivismus, gleichen "einem Instrumentenflug, bei dem die Effektoren (Motoren, Klappen usw.) ihren Zustand verändern, um die Werte der Meßinstrumente konstant zu halten oder zu verändern, entsprechend einer genau angegebenen Variationssequenz, die entweder festgelegt ist (durch Evolution spezifiziert) oder während des Fluges aufgrund des Flugzustandes verändert werden kann (Lernen)." Hat man das menschliche Erkennen und Verhalten erst einmal durch Analogie mit der Maschine erklärt, die wieder - wie etwa der Computer für das zentrale Nervensystem als datenverarbeitendes Organ - als dessen Simulakrum auftritt, dann wird Erfahrung zu einem Blindflug. Diesem Effekt verdankt sich vielleicht die bereits in den Alltagsdiskurs als Selbstverständnis eingegangene Rede vom Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Realen und dem Imaginären. Zumindest ist allen Autoren

und Gesprächspartnern gemeinsam, daß die Ausbreitung der neuen Technologien mit ihren Immaterialien das gewohnte Wirklichkeitsverständnis und das Sinnenbewußtsein destabilisieren, wenn nicht gar hinter sich lassen.

Wenn Valie Export im ersten Heft ausführt, daß sie "mediale Anagramme" realisieren will, also endlos sich ineinander verkettende Übergänge von Zeichen und Medien, dann ist dieser dekonstruktiven Vorgehensweise eine Ästhetik des Verschwindens eigen, weil dabei die Dinge nur noch Protuberanzen der Erscheinungswelt sind, die aus ihren Kontexten herausgerissen wurden. Ähnlich argumentierte Vilém Flusser, wenn er im Sinne der digitalen Informationsverarbeitung von der Referenz der Zeichen absieht und die Welt als zunächst bedeutungslose Punktmenge betrachtet. Der Übergang von der Kalkulation zur Komputation ist der von der Abstraktion zur Projektion: "Wir hören auf, Subjekte zu sein. Die Welt ist uns nicht mehr ein Gegenstand, gegen den wir stoßen, die Welt ist uns jetzt eine Unterlage, ein Schirm, ein Feld von Möglichkeiten, auf das wir Sinn projizieren." Das mit dem Computer generierte Zoosystem Louis Becs, das fiktive, aber mögliche Lebewesen projiziert, die in der Evolution nicht entstanden sind, führt eine Anwendungsmöglichkeit dieser Einstellung vor. Peter Weibel macht offensiv eine Bedeutung des realitätsdestabilisierenden Ausreizens der Medienpotentiale deutlich. Wenn durch die elektronischen Medien alle räumlichen und zeitlichen Dimensionen freischwebend werden, weil sie als Variable beliebig manipuliert werden können, dann ist das für ihn eine notwendige Konsequenz vermasster und nur durch die Techniken sowie ihre künstlichen Umwelten noch funktionierenden Gesellschaften. Weil die realen Freiräume immer weiter schrumpfen, sie in den modernen Risikogesellschaften auch immer weiter gesichert werden müssen, entwickeln sich als Ersatz "elektronische Freiräume". Deren ästhetische Kriterien werden nicht mehr ausgehend vom Begriff des Werkes und seiner Integration in den natürlichen Wahrnehmungsraum gewonnen, sondern aus den Effekten der maschinellen Produktion.

Verdichtung, Miniaturisierung, Beschleunigung, Steigerung der Komplexität, Aufsprengen von Einheit und Kontinuität, Immaterialisierung - das sind die Kennzeichen einer Ästhetik der elektronischen Medien, die nicht mehr aus der aisthesis hervorgeht. Der "aufgesplitterte Technoraum" soll daher für Weibel von den Künsten nicht wieder an den natürlichen Wahrnehmungsraum und an die Bedürfnisse der Orientierung oder des Verstehens, also in eine komplexitätsreduzierende Kontinuität etwa einer Erzählung zurückgeführt, sondern bis in durchaus psychotische Dimensionen hinein erweitert und ausgereizt werden. Obwohl derzeit dazu gegenläufig in der Philosophie eine Konjunktur zu bemerken ist, in der das Sinnliche und Körperliche als Einspruch gegen Vergeistigung und Immaterialisierung, in der Vernunft und Erkenntnis in ihren historischen und sozialen Kontexten zwar relativiert, aber doch noch identitätsstiftend situiert wird, in der Metaphysik wieder als integratives Unternehmen einer Welt- und Selbstbeschreibung des bewußten Lebens als Reaktion auf die Zersplitterung an Attraktivität gewinnt, so scheint das anti-hermeneutische, entobjektivierende und in gewissem Sinne inhumane Vorgehen jener Medienkünstler, die die technischen Möglichkeiten ausreizen, doch unserera Zeit angemessener. Auch die Konjunktur der bildenden Künste, ihr Minimalismus, Raumbezug und Materialitätsfetischismus, ihre Symbolisierung und Dinghaftigkeit läßt sich als Reaktion darauf verstehen. Das drängende Problem ist nicht die Rekrutierung des Sinns und einer "ordentlichen" Erfahrungswelt, in der man sich orientieren und sich wiederfinden kann, sondern die Herausbildung einer Haltung, die Lyotard als "Geschmeidigkeit" bezeichnet und die dazu imstande ist, das "Switchen" über inkommensurable Erfahrungsfelder zu ertragen, mithin sich dem Derealisierungsschub der künstlichen Welten aussetzen zu können, ohne wieder Authentizität, Einmaligkeit oder eindeutige Situationen zu erzwingen. Das allerdings, darauf weist Stanislaw Lem in bezug auf die Literatur hin, ist nicht allein abhängig vom Medium, sondern kann überall durchgeführt werden. Kunst wäre jedoch gerade um ihre Modernität verkürzt, würde sie nur die Schonung der Dinge, das Hüten der Grammatik von Formen oder die Erhaltung von "heiler" Ordnung zelebrieren, wie sie jetzt offensichtlich, ganz unabhängig von der dahinterstehenden Intention, mit der Errichtung von denkmalsartigen Gebilden oder der Sanierung von Räumen betrieben wird, wozu meist auch die Installationen gehören, die zwar Medien integrieren, ihnen aber doch wieder einen Kontext geben.

Welchen Weg die künstlerische Benutzung der Technologien einzuschlagen habe, steht als Frage wohl im Zentrum der von den Autoren und Gesprächspartnern vorgebrachten Überlegungen. Wenn Jürgen Claus die Technologien auch ästhetisch unter die ökologischen Zielsetzungen und letztlich unter das Gebot stellt, humane Gestaltungsweisen zu entwickeln, wenn René Berger fordert, den bislang ungehemmten Ausgriff der Technologien in eine von Werten bestimmte Weltanschauung einzubinden, wenn schließlich Gillo Dorfles in ähnlicher Absicht die symbolischen und mythischen Qualitäten auch beim Technoimaginären akzentuiert oder wenn Frank Popper die Aufgabe primär sieht, die fundamentalen Erfahrungen des Menschen mit den Effekten der neuen Technologien zu verbinden, dann werden hier die Künste im Dienst einer gesellschaftlichen Kompensation eingespannt, indem sie der alternativenlosen Technisierung des Alltagslebens die Schärfe nehmen sollen. Den aggressiven Charakter heben hingegen die Positionen von Peter Weibel, Valie Export oder Vilém Flusser hervor, während Paul Virilio und Jean Pierre Jeudy die Veränderungen der Bildlichkeit behandeln.

Will man ganz ohne Bewertung den Unterschied zwischen den traditionellen Künsten und den mit elektronischen Medien arbeitenden umreißen, dann kann man sich an den drei von René Berger herausgestalteten Verschiebungen orientieren:

"1. Im Unterschied zu den 'traditionellen' Werken, die sich in spezifischen Medien realisieren, tendieren diese Werke zu einer multimedialen Konzeption und Realisation.

2. Im Unterschied zu den traditionellen Werken, deren Bestimmung und Ausstellungsorte beschränkt sind, tendieren diese Werke dazu, den Beschränkungen der gesellschaftlichen Topographie zu entgehen, um den Raum und die Dauer frei zu besetzen.

3. Im Unterschied zu den 'traditionellen' Werken zielen sie weniger darauf hin, ein 'Objekt des Spektakels' zu sein, sondern darauf, als ein Ereignis zu wirken."

Interessant sind nicht die uneigentlichen Verwendungsmöglichkeiten der elektronischen Medien, wie das häufig etwa in der Computergrafik geschieht, insofern mit der Hilfe des Computers Bilder oder Bildstrukturen erzeugt werden, die, gleich ob in konstruktivistischer, realistischer oder formalästhetischer Weise, auch sonst - und dies dann meist besser - bestehen. Auch im Sinne einer solchen falschen Konkurrenz mit der Ästhetik der traditionellen Kunst erscheint es daher sinnvoll, die Technorealisate nicht unter den herkömmlichen Begriff von Kunst einzuordnen, sondern sie als Experimente im Umgang mit technisch erzeugten Situationen, Prozessen oder Erfahrungsmöglichkeiten zu betrachten.

Man wird allerdings weiter davon ausgehen müssen, daß die Gräben zwischen den beiden Kulturen, wie sie sich etwa zwischen Peter Weibel oder Vilém Flusser und Marc Le Bot zeigen, weiter bestehen werden. Das schon allein aus dem Grund, weil viele der Produkte und Projekte von denjenigen, die mit den neuen Technologien arbeiten, einem Vergleich mit den Werken der traditionellen Künste nicht standhalten und die Ideen von Interaktion und Kommunikation oft schal sind, wie dies Frieder Nake ironisch ausführt. Schließlich muß im Drang allseitiger Vernetzung und Verkabelung auch noch etwas kommuniziert werden, sonst bleibt von den ins Umwelt- oder Kommunikationsdesign umgedrehten Künsten nichts, als daß sie Handlager jener Bestrebungen werden, die aus recht strategischen Motiven in der puren Beschleunigung der Zirkulation ihr Ziel sehen. Die von vielen geäußerte Klage, daß die Kunst, die mit den neuen Technologien arbeitet, an den Kunstinstitutionen nicht genügend repräsentiert und anerkannt sei, scheint zwar auf den ersten Blick zuzutreffen, doch ruht die außerhalb mittlerweile recht massiv stattfindende Förderung von High-Tech-Kunst auf einem unmittelbaren ökonomischen Interesse auf. Der Technik soll größere Akzeptanz verschafft werden, indem gezeigt wird, daß mit ihr auch "Kunst" gemacht werden kann. Schon weil viele Künstler von der Industrie und deren Förderung abhängig sind, wird dies meist nicht thematisiert. So denke ich mir das zumindest, denn z. B. sind wohl die meisten der sich häufenden Ausstellungen auf das Geld von Unternehmen angewiesen. Daß diese sich, wie Peter Weibel glaubt, durch die Förderung elektronischer Bilder, die subversiv die traditionellen Wertbegriffe der bürgerlichen Kultur untergraben, selber ihr Grab schaufeln, vermag nicht recht zu überzeugen. Zumindest gibt es bereits überall Pläne, Medienzentren aufzubauen, um den "Anschluß" nicht zu verlieren. An Projekten jedenfalls herrscht kein Mangel mehr. "Das Bild aus dem Computer", so Frieder Nake, "hat Konjunktur. Die Bewegung um die Computerkunst in den sechziger Jahren (der er selbst angehörte, F.R.) war eine Lappalie gegenüber der Aufmerksamkeit, die ihr seit Mitte der achtziger Jahre entgegengebracht wird." Diese Aufmerksamkeit wird noch getragen von einer diffusen Intention, "das" jetzt machen zu müssen, wobei der Inhalt recht beliebig bleibt, wenn nur irgendwie Kunst, Technik und Wissenschaft zusammenkommen - in einer mehr oder weniger deutlichen Verklammerung mit Industrie und Wirtschaft.

In Baden-Württemberg, in dem aus Ulm eine Wissenschaftsstadt gemacht und für Karlsruhe ein "Zentrum für Kunst und Medientechnologie" eingerichtet werden soll, lassen sich die damit einhergehenden Strategien am deutlichsten ablesen. Integration, Ganzheit und Fortschritt sind hierfür die maßgeblichen Vokabeln der theoretischen Aufrüster. Peter Zec, Leiter des Fachbereichs "Bild" in der Projektgruppe ZKM Karlsruhe, stellt das neue Beschäftigungsfeld von "Informationsdesignern" denn auch paradox als "Überwindung des Spezialistentums" dar: "Informationsdesign ist der Begriff für eine neuartige integrale Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweise, mit der auf eine zeitgemäße Art Probleme erkannt, Aufgaben formuliert und Lösungen entwickelt und realisiert werden. Anders gesagt: Es handelt sich beim Informationsdesign um ein neues Tätigkeitsfeld der Integration von gestalterischen Ideen der klassischen Intelligenz mit dem technologischen Know-how der Gegenwart." Warum diese "neuartigen" Generalisten, die Kommunikation organisieren und einen "bedürfnisge-

rechten, humanen Umgang mit dem neuen Rohstoff Information" gestalten sollen, nun unbedingt in Stellvertretung für die Benutzer das "naturwissenschaftlich-technische Wissen" mit den "vielfältigen Zweigen des geisteswissenschaftlichen Denkens und der gestalterisch-künstlerischen Kreativität" verbinden müssen, bleibt im allversöhnenden Schaum des "Neuen" und "Integralen" weitgehend verborgen. Der Verdacht liegt jedoch nahe, daß solche Projekte mit der Einbeziehung der Künstler nicht die Freisetzung der strapazierten Kreativität im Sinne haben, sondern die Erschließung neuer Anwendungsbereiche der Informations- und Kommunikationstechnologien. Künstler werden dabei bestenfalls zu Zulieferern, und Ästhetik steht für bessere Handhabung.

Auch Ministerpräsident Lothar Späth hält mit der Proklamation von Neuem nicht zurück. Man muß sich der unweigerlich eintretenden Umwandlung der Industriegesellschaften in Informationsgesellschaften anpassen, um den Anschluß an die Ware und die Produktgestaltung Information nicht zu verlieren. Der technologische Wandel erfordere "neuartige Kooperationen zwischen Wirtschaft, Wissenschaft und Staat", was einzig heißt, daß die Einspannung von Wissenschaft in ökonomische Interessen seitens des Staates gefördert werden soll. Weil die Vernetzung der Gesellschaft immer weiter voranschreitet, kommt es mit den "neuen Kommunikationstechnologien und den neuen Medien" zu einer "neuen Qualität der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Interaktion". Ein Teil dieser "neuen" Vernetzungen und Interaktion ist die Kunst. Sie soll die Akzeptanz für die schicksalhaft verordnete Technologieentwicklung schaffen. Dementsprechend will das ZKM, so die Selbstanpreisung, eine Stätte werden, in der die Bürger zwanglos die real kaum jemals vorhandene Einheit von Forschung, Wissenschaft, Technik, Kunst und Spiel erfahren und erproben können, da sich "im Alltag Wissenschaft, Kunst und Technik oft feindselig gegenüberstehen". Vergessen wurde nur, daß alle drei auch dem Alltag kolonisierend gegenüberstehen. Darüber wölbt sich dann, ganz new-age-getönt, die "Idee von Ganzheit", zumal der Computer selbst dem wieder aufgewärmten "Gesamtkunstwerk" entgegenkomme, weil er "das einzige Hilfsmittel (ist), das alle Künste verwenden können, das die Künste zusammenführt und neue Kunst entstehen lassen kann". Die große Synthese - mit der Galionsfigur Leonardo und dem Bauhaus als Paten - verheißt in dieser Sicht nicht gesellschaftliche Veränderung, sondern die Technik selbst, also der Computer, obgleich auch hier die gewohnte Arbeitsteilung festgeschrieben wird, wenn "Wissenschaftler und Techniker den Umgang mit dem Computer und der Elektronik lehren" und dem Künstler seine "Intuition" gelassen wird. Im Grußwort zu einer Ausstellung des Künstlerbundes, in der im Badischen Kunstverein "Otto Piene und das CAVS" präsentiert werden, bietet Hans-Olaf Henkel von IBM schließlich alle Floskeln der "neuartigen Kooperation" an, die die Notwendigkeit der Förderung von technisch aufgerüsteter Kunst begleiten: "Kunst und Technik, zwei Bereiche, die, nachdem sie in der Antike als zusammengehörig gedacht und behandelt wurden, über die Jahrhunderte auseinanderdrifteten und nun wieder zusammenfinden. Diese Entwicklung wird für die Zukunft von entscheidender Bedeutung sein. Das gilt sowohl für eine Kunst des augehenden 20. Jahrhunderts, die ihrer Zeit gerecht werden will, als auch für eine wettbewerbsfähige europäische Technik, die aus dem kreativen Umgang von Künstlern mit moderner Technologie lernen kann und will." Auch hier herrscht wieder inhaltliche Leere, aufgefüllt mit Neuem, Zeitgemäßheit und Kunstverklärung.

Natürlich kann man von Industrie und Staat nicht mehr verlangen als die Instrumentalisierung der Kunst und der Künstler in die jeweiligen Selbstbehauptungsstrategien. Alternativen dienen nur der Systemverbesserung und der Steigerung der Effizienz, wie überhaupt die Künstler meist nur die etwa für Rüstungszwecke erfolgten Innovationen nachbereiten und kulturell entsorgen. Ästhetik gerät hier in das alte Problem des Design, nur jene Umwelten noch erträglich zu machen, die von Technik und Ökonomie hingestellt werden. Weil die Ruinierung der Erde voranschreitet, müssen die Innenraumzellen hochgerüstet werden. Die Vernetzung und Verkabelung, die Bildschirmkommunikation und -interaktion tritt an die Stelle der vernutzten Außenwelt und ihrer Bewohner. Während die Informationen in ihren Noo- oder Ikonotopen zirkulieren, verwirklichen die Biotope ähnlich zukunftsweisende Modelle eines Lebens in abgeschlossenen, "geschützten" Systemen. Das Anachronistische, die Reste wandern ins Museum, gleich, ob im Freien oder unter einem Dach, und werden schließlich ins elektronische Museum eingespeist. Wenn man etwa einen durchaus ernstgemeinten Vorschlag hört, daß man die Medien auch zu einem intensiveren Kontakt mit der verschwundenen Natur einsetzen kann, indem man beispielsweise über das Radio die Geräusche unberührter Natur ohne Eingriff in die Stadtwohnungen übertragen könnte, dann kommt die Abstrusität der ökologisch oder humanistisch abgefederten Rechtfertigungen zur Geltung. Zumal derselbe Autor, Murray Schafer, der für ein "Akustikdesign" plädiert, der museografischen Intention folgt, daß die Aufzeichnungs- und Speicherkapazitäten der Medien nun eben dazu dienen, Archive von Lauten aufzubauen, die durch die technischen Veränderungen gesellschaftlicher Produktion von Auslöschung bedroht sind, weil diese "historischen Artefakte"

eines Tages von größtem Wert sein könnten. So läßt sich eine synthetische, beliebig veränderbare Außenwelt erzeugen, ohne noch eine haben zu müssen. Ist das der Traum, der mit dem Computer in Erfüllung gehen soll, mit dem jeder zum Künstler wird, sofern er in den Netzwerken interagiert und kommuniziert nach den Maßstäben, die die neuen Generalisten gestalten?

In dieser kommunikativen Kabel- und Satelliteneuphorie des globalen Dorfes von vernetzten Individuen, dem Dezentralismus verschrieben, weil jeder Empfänger und Sender zugleich sein soll, indem er mit der Maschine eine Symbiose eingeht, bekommt jedoch eher die provokative These Hans Magnus Enzensbergers höhere Deutungskraft, daß das Neue an den Medien lediglich die Tatsache sei, "daß sie nicht mehr auf Programme angewiesen sind. Zu ihrer wahren Bestimmung kommen sie in dem Maß, in dem sie sich dem Zustand des Nullmediums nähern". Was in den traditionellen Kunstmedien sich bereits angebahnt habe, die Ironisierung oder Liquidierung des Sinns, der Bedeutung oder des Inhalts, das wird im Glotzen auf den Bildschirm als "vollkommene Leere" nur perfektioniert - gerade durch den kontinuierlichen Fluß des Heterogenen, in dem jede Bedeutung gebrochen wird und alles in einer flüchtigen Präsenz verschwindet. Vielleicht ist daher für Medienkünstler, die weder mit den traditionellen Kunstinstitutionen noch mit politischen und ökonomischen Interessen Kompromisse eingehen wollen, der Vorschlag einzig gangbar, den Friedrich Kittler angesichts des selbstbezüglichen Medienverbundes erwägt, was allerdings zugleich hieße, in der Störung der verschalteten Kreisläufe, im Vermehren der Viren, die ihre eigenen, unabsehbaren Wege gehen, das Moment ästhetischer Faszination zu entdecken: "Es gibt keine einzelnen Medien, sondern die Medien sind in Verbundsystemen geschaltet. Was gerade in dieser Geschlossenheit offenbleibt, sind die Möglichkeiten des Eingreifens und Abfangens, der Intervention und Interzeption. Deshalb wäre zu fragen, ob Interventionsmöglichkeiten nicht primär in der Vernetzung von Medien liegen und weniger im üblichen Gebrauch oder Mißbrauch von Einzelmedien."

BIOGRAPHISCHE DATEN DES HERAUSGEBERS

Florian Rötzer, geboren 1953, lebt als freier Journalist in München. Studium der Philosophie, freier Mitarbeiter u.a. Tageszeitung, Frankfurter Rundschau, Basler Zeitung, Bayrischer und Hessischer Rundfunk, Redakteur der Zeitschrift TUMULT.
Veröffentlichungen: Bildwelten - Denkbilder (zusammen mit Otto van de Loo und Hans M. Bachmayer). München 1986; Französische Philosophen im Gespräch. München 1986; Denken, das an der Zeit ist. Frankfurt 1987; Kunst machen? Gespräche und Essays (zusammen mit Sara Rogenhofer), erscheint 1988

Teil I der Dokumentation

ÄSTHETIK DES IMMATERIELLEN?

(Herausgegeben von Florian Rötzer)
enthielt folgende Beiträge:

Florian Rötzer:
Technoimaginäres - Ende des Imaginären

Jürgen Claus
Medien - Parks - Labors
Aus der Praxis des elektronischen Fin de Siècle

David Galloway
Die Muse in der Steckdose

Frank Popper
Künstlerische Bilder und die Technowissenschaft

René Berger
Kunst und neue Technologien
Die Axiologische Herausforderung

Vilém Flusser
Alle Revolutionen sind technische Revolutionen
Ein Gespräch mit Florian Rötzer

Louis Bec
Zoosystemiker
Monografie: Die Upokrinomene

Valie Export
Mediale Anagramme
Ein Gespräch mit Sara Rogenhöfer und Florian Rötzer

Gillo Dorfles
Design zwischen Technik und Phantasie

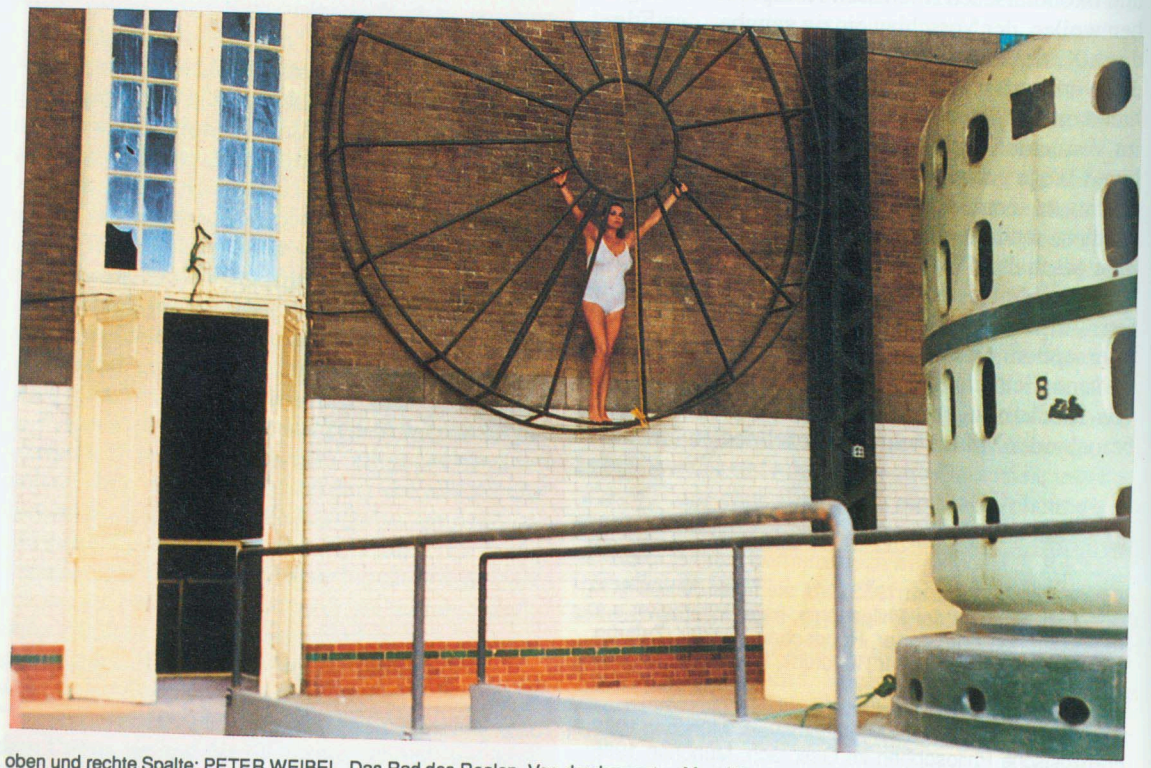
PETER WEIBEL:

Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst

IM GESPRÄCH MIT SARA ROGENHOFER UND FLORIAN RÖTZER

Anfang der siebziger Jahre hat selbst Herbert Marcuse Kunst wieder als Opposition zur Realität zu begreifen gesucht, um damit in Widerspruch zu den Anti-Kunst-Tendenzen dieser Zeit noch einen Erfahrungsort zu retten, der sich den uniformierenden Kräften der Konsumgesellschaft widersetzt, der sich aber auch nicht politisch funktionalisieren läßt. Anti-Kunst, die für Marcuse nicht nur den Unterschied zwischen Kunst und Leben, sondern auch vor allem den zwischen Schein und Erscheinung einebnen wollte, konnte sich andererseits noch im subversiven Geist mit solchen Oppositionen auseinandersetzten, während für die gegenwärtige Kunstproduktion daraus wohl keine Orientierung mehr erwächst, weil schon jede nähere Bestimmung dessen, was in der Tradition Realität genannt wurde, fragwürdig und verschwommen geworden ist. Wie begreifen sie denn heute, da sie selbst sich als Anti-Künstler verstanden, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft?

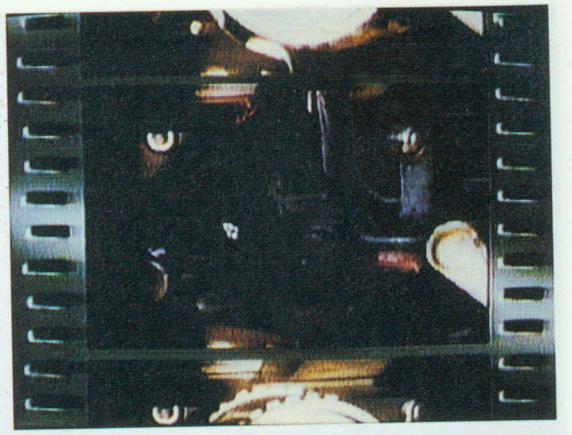
Die Definition der Kunst als utopischer Ort oder als Instanz der Aufklärung war die letzte Illusion. Nach den Theorien von Adorno bis Marcuse war alles andere schon dem Warengesetz verfallen, nur in der Kunst sei das noch nicht der Fall. Heute kann man sehen, daß das Gegenteil der Fall ist. Dem aber hätte tatsächlich die Anti-Kunst als einzige Chance entgehen können.

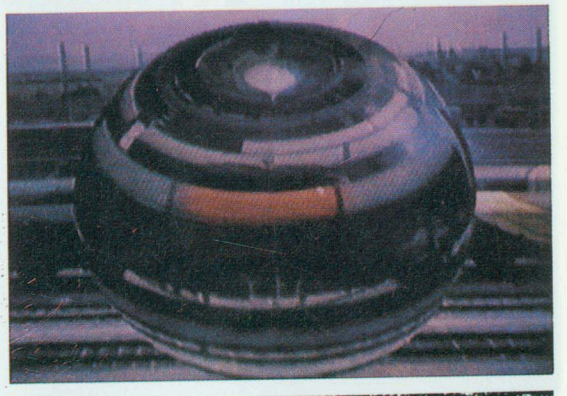


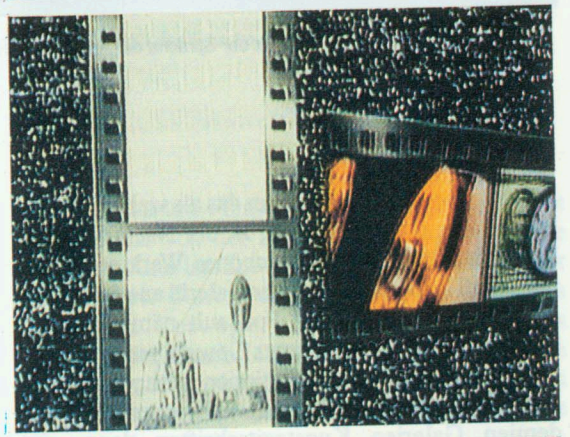
oben und rechte Spalte: PETER WEIBEL, Das Rad des Realen, Von den bewegten Maschinen zu den bewegten Bildern, Aktion (1987) & Videofotos (1988)

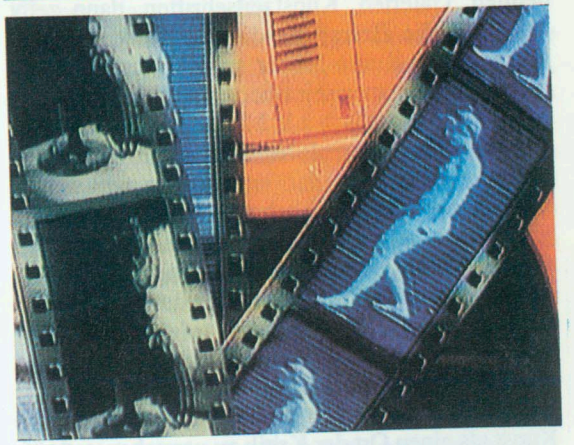
Die Kunst hat sich, das sieht man deutlich etwa in der Philosophie Heideggers, immer innerhalb des Dreiecks von Werk, Wahrheit und Sein bewegt, wobei sich Wahrheit und Werk auf das Sein bezogen haben. Wenn Heidegger sagt, daß sich im Kunstwerk die Wahrheit des Seienden ins Werk setzt, dann bringt er damit die Voraussetzung der klassischen Ästhetik klar zum Ausdruck. Da für Heidegger Wahrheit die "Unverborgenheit des Seins" bedeutet, läßt sich das "Wesen der Kunst" als das "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden" definieren. Das ist ein Anspruch, den bereits Hegel schon bezweifelt hat. Doch sucht man heute überall von Joseph Beuys bis André Bazin noch nach einer Ontologie der Kunst bzw. des Bildes, weil von diesem fundamentalen Dreieck natürlich nicht nur weitere Tripel wie Werk, Schöpfer (Autor) und Original ableitbar sind, sondern weil darauf die gesamte bürgerliche Gesellschaft basiert. Das "Dinghafte des Kunstwerks" oder der Begriff des "Originals" sind beispielsweise metaphysische Verkleidungen des bürgerlichen Besitzdenkens. Dadurch werden ja auch alle Angriffe auf den Objekt-Status des Kunstwerkes, auf den Mythos des Originals, alle Infragestellungen des Autorenbegriffs, wie sie in den radikalen Ausformungen der Anti-Kunst - von Dada bis zur Aktions-, Medien- und Konzeptkunst - vorgetragen worden sind, zurecht vom bürgerlichen Kunstbetrieb abgelehnt bzw. im Zeichen "repressiver Toleranz" marginalisiert. In der bürgerlichen Gesellschaft produziert aber gerade der Kunstmarkt im weitesten Sinne die Kunstgeschichte.

Heute müßte man dieses klassische Tripel umarbeiten. Das Sein müßte durch das Zeichen ersetzt, der Seinsbezug im Zeitalter der Medien, der Simulation und der Reproduzierbarkeit aufgegeben werden. Der Begriff des Autors wird seit der modernen Dichtung (Mallarmé, Valéry) und seit Duchamps Ready Mades schon lange hinterfragt, was auch durch die Akklamation der Maschinenkunst, durch die kollektive Erzeugung der bewegten Bilder, also durch den Film, geschieht. Die Tendenzen der Dematerialisierung haben überdies den Werkbegriff durch den des Konzeptes ersetzt, während man die Frage nach der Wahrheit im Sinne von Foucault als Machtfrage stellen muß. Wenn man Wahrheit, Wissen und Diskurse nicht mehr mit dem Sein, dem Objekt oder der Realität in Beziehung bringt, sondern mit "Machttechniken", die sie ermöglichen und sie zugleich legitimieren, dann würde man sehen, daß das, was in der Kunst als Wahrheit offeriert wird und was bei Heidegger aus der Unverborgenheit des Seins hervorströmt, sozial produziert ist und immer auch eine Unterdrückung mit sich bringt. Die Kunst, sieht man sie unter dieser









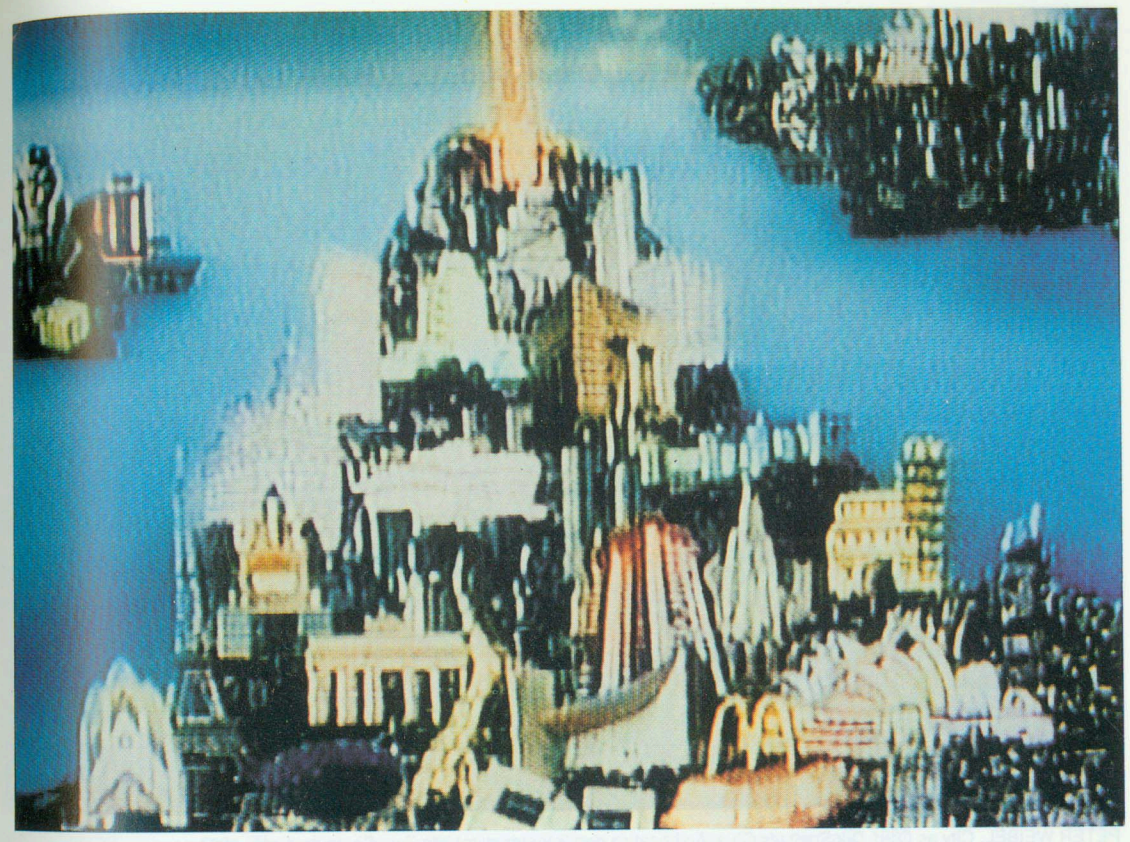


PETER WEIBEL, Metro-Polis oder in der Sprache der Architektur und in der Architektur der Sprache, Gibt es einen verlorenen Vokal: die Vagina, Computergrafik, 1988

Perspektive, wird benützt, um das als wahr gelten zu lassen, was die Macht will. In der Nachfolge von Foucault könnte man ein schönes Werk schreiben mit dem Titel: Die Geburt der Galerie aus dem Geist des Gefängnisses. Wenn Foucault nämlich Recht hat, daß Institutionen immer Gewalt bedeuten und daß Diskurse nur von Institutionen getragen werden, also von Spitälern, Gefängnissen, Kirchen oder Akademien, Galerien, Kunstzeitschriften, dann zeigt sich, daß die Befragung dieser materialistischen Basis in der Kunst immer vernachlässigt wurde. Statt dessen hat man seinstheoretisch à la Heidegger oder sozialtheoretisch à la Marcuse über Kunst gesprochen. Schon damals hatte ich gegen diese Theoretiker eingewendet, daß sie nie von zeitgenössischer Kunst gesprochen haben, etwa von Happening oder Fluxus, in der dieses Verständnis ja attackiert wurde. Im Grunde hatten sie immer griechische Kunst vor Augen und mußten sich deswegen gegen Happenings und andere Avantgardekunst aussprechen, obgleich das die eigentlichen Verbündeten gewesen wären.

Meine Generation hat versucht, diese Illusion, die Kunst als einen Ort der Kritik zu verstehen, tatkräftig zu unterstützen. Die meisten Leute aber, die an dieser Bewegung teilgenommen hatten, haben inzwischen eine 180°-Wendung vollzogen und sich auf künstlerische Positionen des 19. Jahrhunderts zurückgezogen. Das ist nicht der übliche Weg der Korruption von Künstlern. Wenn ich eine Bewegung näher anschaue, die zu Beginn sagt: "Keine Bilder mehr" oder "No picture is a substitute for anything", die also die Frage nicht mehr nach dem Werk, sondern nach dem Zeichen stellt und ständig Benjamin oder Baudrillard zitiert, und die dann 10 Jahre später wieder geometrische Gemälde schafft, dann liegt die Überlegung nahe, daß die Kunst selbst nicht die Macht hat, etwas zu ändern, außer sich selber, sondern daß sie ein Instrument der Macht ist.

Man könnte diese Veränderung aber doch auch so sich verständlich machen, daß die Anti-Kunst-Bewegung deswegen an ihr Ende gekommen ist, weil sie, sicher gegen ihre Intention, den "Beweis" dafür geführt hat, daß die Kunstinstitutionen alles integrieren und zugleich ihrer Kraft berauben können. Woran lag es denn, was sicher über die beteiligten Individuen hinausgeht, daß die Anti-Kunst es nicht



PETER WEIBEL, Metro-Polis oder in der Sprache der Architektur und in der Architektur der Sprache, Gibt es einen verlorenen Vokal: die Vagina, Computergrafik, 1988

erreicht hat, Kunst im Alltag verschwinden zu lassen?

Die Anti-Kunst selber ist noch nicht gescheitert, nur kann die Kunst ganz allgemein die beanspruchte Kritik nicht leisten, weil der Diskurs der Kunst der suggestivste Diskurs der Macht ist. Nachdem man die Religion schon durchschaut hat, glaubte man, daß die Wissenschaft die Funktion der Religion und der Kunst übernimmt. Trotzdem hat man die Kunst noch als Apotheose des Bürgertums, wenn auch als Leichnam, erhalten, weil hier das Individuum noch der Souverän sei. Wo kann denn der Kaufmann sein Selbstbild wiederfinden? Doch nie in der Wirklichkeit, weil er abhängig von den Arbeitern und den Banken ist, aber der Maler kann ihm das Portrait liefern, auf dem er der große Patriarch ist und alles im Griff hat. Das ist die einzige Funktion der Kunst gewesen. Die Illusion des souveränen Individuums war überall schon verloren, nur in der Kunst konnte man sie noch aufrechterhalten. Deswegen ist auch Picasso der Liebling der Macht, des Kapitals und der Partei gewesen. Seitens der Kunstgeschichte hat man nie wirklich materialistisch untersucht, warum Picasso so berühmt wurde, sieht man einmal von der Studie John Bergers ab, die ziemlich dünn ist. Die Funktion der Kunst war der Versuch, die Illusion des Bürgertums auf ewig zu verlängern. Deswegen sucht man dann auch das Ewige in der Kunst. Ich würde sagen, daß Kunst in ihrer Aufgabe gescheitert ist, Kritik oder Utopie sein zu wollen, aber in der Anti-Kunst bestehen die Chancen dazu weiterhin.

In den sechziger und siebziger Jahren waren die Fronten nicht so klar. Vieles, was Anti-Kunst war, wurde in die Kunst integriert, und vieles, was einfach Kunst war, galt als Anti-Kunst. Der berühmte Satz von Beuys bringt das zum Ausdruck: "Ich habe ein gutes Verhältnis zur Kunst wie auch zur Anti-Kunst." In der allgemeinen revolutionären Situation war es möglich, das zu vermischen, aber in Wirklichkeit hat die Reaktion bereits darauf gewartet, die Künstler, die auch Soziologen und Denker sein wollten, beiseite zu drängen. Kaum war die Rebellion vorbei, da könnte ich Ihnen genügend Katalogvorworte vorlesen, hat man gefeiert, daß es endlich wieder Maler gibt, die nur Maler sein und nicht gleichzeitig die Welt befragen wollen. Wie



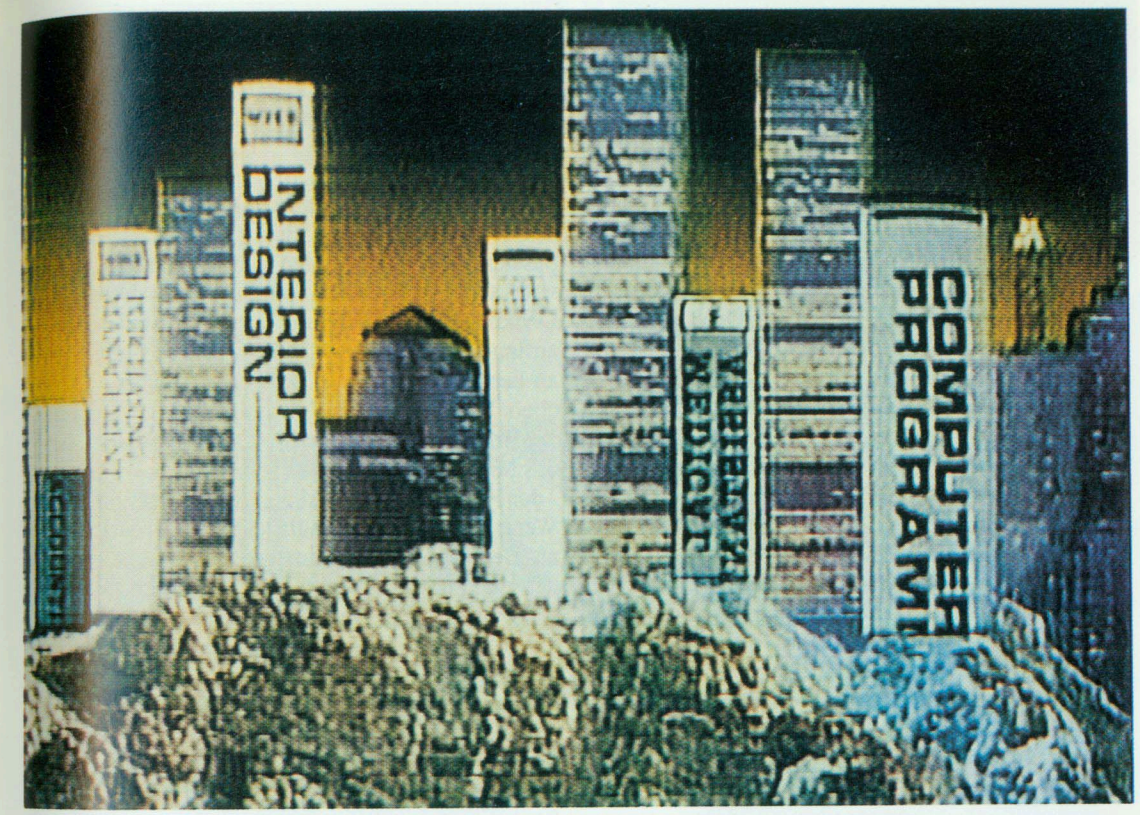
PETER WEIBEL, City as Chip, Die Stadt als Chip, Anihilisation des Raumes durch die Zeit, Computergrafik, 1987

kann man beispielsweise dem Herrn Fuchs, der die documenta 1982 geleitet hat, nur ein Wort glauben, wenn er im Vorwort schreibt, welche Titel er dafür im Auge gehabt hatte, einer davon war Le Bateau ivre von Rimbaud, und der dann auf der gleichen Seite schreibt, daß er die Ausstellung so, wie sie wurde, gerne hat, weil sie einer ruhig dahinziehenden Fregatte gleicht. Die Leute, die die Macht haben, die Galeristen, Kuratoren und Ausstellungsmacher, haben die historische Schlacht gegen die Anti-Kunst gewonnen.

Warum aber? Einfach weil Bilder und Skulpturen, also Einzelwerke, die Objekte sind, besser kommerzialisierbar und ausstellbar sind als Aktionen, die höchstens als Film oder Foto dokumentiert werden?

Grund dafür ist natürlich zuerst, weil man Medien- und Konzeptwerke nicht verkaufen kann, aber die wirklichen Gründe liegen in dem vorher erwähnten Dreieck, weil jemand, der ein Kunstwerk kauft, damit die ganze Ideologie der Gesellschaft, in der er lebt, bestätigt. "Ein Kunstwerk verstehen heißt, es zu kaufen", sagte einmal Arnulf Rainer zu mir, der etwas davon versteht. Zu den Seinshierarchien der bürgerlichen Gesellschaft gehört die Kunst selbst. Was den traditionellen Kunstcharakter nicht erfüllt, was z.B. wie eine Performance transitorisch ist und nicht wie Stein immer sich gleichbleibt, wird abgelehnt. Das Problem beginnt schon mit der Fotografie, die nicht mehr handelbar ist. Man sagt zwar, daß man ein Foto so macht wie man ein Auto fährt, aber das ist in Wirklichkeit eine Lüge, weil ich das sich selbst bewegende Fahrzeug, eben deswegen heißt es ja Auto, nur steuere. In der Fotografie löse ich dementsprechend nur den selbsttätigen Automatismus aus. Deswegen hieß ein Slogan von Kodak: You press the button - we do the rest. Mit der Fotografie ist also etwas in die Kunst hineingekommen, das das bürgerliche Selbstverständnis der Kunst ausgelöscht hat. Gleichzeitig mit der industriellen Revolution, der Ursache für den Reichtum des Bürgertums, aufgekommen, ist sie auch Quelle seiner Bedrohung.

Heute sind die großen Vermögen zur Basis des Kunsthandels geworden, weil sie ihn in Gang halten, in den USA sind das die großen Werbegesellschaften. So ist Saatchi and Saatchi die größte Werbegesellschaft und hat die meisten Verflechtungen mit allen internationalen Korruptionsfällen, zugleich aber auch die größte Sammlung expressionistischer Malerei. Einer der größten Kunstsammler ist die Deutsche Bank. Nun kann man sagen, dies sei alles Zufall, doch wenn man einigermaßen vernünftig ist, wird man sich fragen, wer denn sonst überhaupt das



PETER WEIBEL, City as Chip, Die Stadt als Chip, Anihilisation des Raumes durch die Zeit, Computergrafik, 1987

Kapital bilden kann, mit dem diese Kunstwerke gekauft werden können? Das ist nicht nur eine Investmentangelegenheit, sondern auch der Glaube an das Werk. Das bewegte Bild und andere Reproduktionskünste entziehen sich einer ontologischen Definition des Werkes, weil es sich dabei um eine Folge von Zeichen handelt, die sich gegenseitig auslöschen und sich nicht in Besitz nehmen lassen. Daher kann man eine Kunst, die einer "Ästhetik des Verschwindens" folgt, nicht willkommen heißen, weil man eine Ästhetik der Verewigung will - und das macht die Malerei. Sie hat immer die Funktion gehabt, die Illusion des ewigen Perpetuierens aufrechtzuerhalten. Die Kunst hat nie ein Interesse an der Welt gehabt. Die das gehabt hat, wird auch heute noch als schlechte Kunst bezeichnet. Wenn Sie in die Museen gehen, können Sie von Turner etwa Hunderte von Bildern über Wind und Wetter sehen, nicht aber seine sozialen Arbeiten. Man sieht in jedem Museum die präraffaelitische Schule am Ende des 19. Jahrhunderts. Während die Industrialisierung der Landwirtschaft seit 1850 voll im Gang war, sieht man aber fast kein Gemälde, auf dem das abgebildet ist, sondern es wird eine heile Landschaft vorgetäuscht, die schon nicht mehr existent war. Kunst war immer eine Anti-Aufklärung, und es war eine vollkommene Illusion, daß diese Kunst dann Instrument zur Kritik sein sollte.

Sie sagten zuvor, daß einzig die Anti-Kunst diese kritischen Potentiale gehabt hätte, weswegen man sich an sie noch anschließen kann und auch soll. In welcher Weise ließen sich denn noch beispielsweise Kunst und Alltag provokativ entgrenzen?

Der damalige Versuch, Kunst und Alltag zu vermischen, war, das ist mir immer unangenehm zu erzählen, eher ein bürgerliches Unternehmen. Das muß man an Leuten wie Beuys oder Vostell exemplifizieren, die das ständig überall draufgestempelt haben. Wenn Beuys sagt, daß jeder Künstler sei, oder wenn er solche Widersprüche zuläßt, daß Kapital gleich Kreativität sei, dann könnte man zunächst meinen, das ist halt Steinerianismus: Kapital ist kreativ und jeder Mensch ist ein Künstler, also kreativ, d. h. er hat das Kapital, um etwas aufzubauen. Abgesehen von der pädagogischen Binsenwahrheit passiert bei einer solchen Vermischung von Kunst und Alltag, daß der Alltag nicht mehr aufhört und in ihn das Banale einzieht. Man kann das Banale als Aufstand gegen das Sakrale benützen, es als Reales gegen Ideologie setzen, aber das war bei Beuys nicht der Fall. Er hat das Religiöse nie demystifiziert, sondern seine Kunst war im Gegenteil der

Versuch, jeden alltäglichen Gegenstand, sei es eine Schaufel oder eine Flasche, als Kunstwerk zu deklarieren. Das war immer eine Glorifizierung und Sakralisierung des Banalen, also dessen Ideologisierung. In diesem Sinne hat er auf Waren das Kreuz gemacht. Weil er Kunst als Religionsersatz verstand, hat er immer wieder jeden Gegenstand antiaufklärerisch auratisiert, mythisiert, ideologisiert und religiös aufgeladen. Damals hat sich Beuys nicht an der Revolte beteiligt, sondern er hat beispielsweise in Berlin dann diesen Platz, an dem die Demonstration gestartet ist, als die Leute weggegangen sind, mit einem Besen zusammengekehrt, den er anschließend vergoldet hat. Man auratisiert den Gegenstand, wenn man ihn vergoldet. Die Aktivität wird dabei zur Ware.Dieser Transfer der Kunst in den Alltag hat nicht dazu gedient, den Schrecken des Alltags zu zeigen, sondern ihn den Leuten noch einmal ideologisch wegzunehmen und ihnen zu sagen, daß jede Putzfrau einen göttlichen Dienst macht, weil ihr Besen eh vergoldet ist. Dieser Slogan war also nichts anderes als ein Herrschaftsanspruch der Kultur auf den Alltag. In dieser Glorifizierung des Werkzeugs zeigt sich wieder das Tripel von Werk, Sein und Wahrheit. In den wenigsten Fällen hat die Anti-Kunst der sechziger Jahre die Wahrheit als Technik der Macht begriffen und sie dadurch relativiert.

Wer hat das denn beispielsweise gemacht?

Beispielsweise Henry Flint, aber den kennt natürlich wieder niemand, obwohl er 1960 den Begriff der Konzeptkunst erfunden hat. Ende der fünfziger Jahre hat Flint die antimetaphysische, analytische Formalphilosophie von Carnap gelesen und das auf die Kunst übertragen. Er hat angefangen, Protestdemonstrationen vor den Museen zu machen, war ein enger Freund von Macunias und einer der Mitbegründer der Fluxusbewegung. Er hat versucht, sehr radikal eine Entmaterialisierung des Kunstobjektes durchzuführen und dazu einige Ansätze entwickelt, die aber von den Institutionen ausgestoßen wurden. Selbst die Erfindung des Begriffes ist ihm weggenommen worden, denn heute schreibt man dies etwa Joseph Kosuth zu, während Flint schon in den fünfziger Jahren Programme der Konzeptkunst entwikkelt hat.

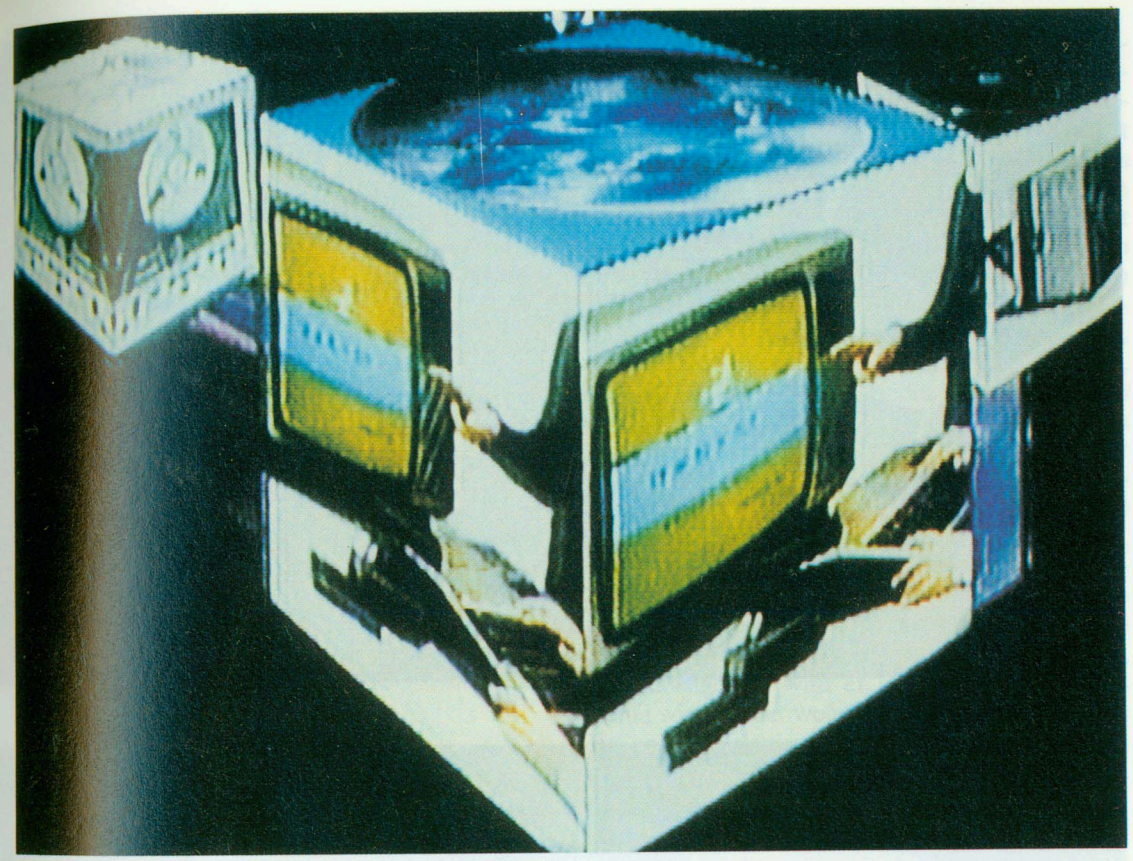
Ihrer Kritik an den früher gehegten Illusionen liegt doch jetzt die Forderung zugrunde, daß Kunst eine Differenz zum Alltag wahren sollte, um sich dadurch als Kunst zu zeigen. Weiter sagen Sie, wenn Künstler und auch Kunsttheoretiker wieder auf Werke rekurrieren, dann sei das deswegen eine regressive oder reaktionäre Haltung, weil wir uns in einem Prozeß der Derealisierung und Dematerialisierung befänden. Ist die Dematerialisierung der Kunst nicht in einem ähnlichen Dilemma wie die frühere Aktionskunst befangen, wenn sie die gesellschaftlichen und technischen Prozesse affirmiert, die unsere Gegenwart bestimmen, und so in anderer Weise doch wieder in der Identität von Kunst und gesellschaftlichem Leben mündet?

Wenn versucht wird, gesellschaftliche Prozesse mit solchen der Kunst identisch zú machen, dann passiert genau das wieder, daß jene dann nur Derivate von Herrschaftsmodellen sind. Unter dem Deckmantel der Befreiung durch Kunst werden neu auftauchende gesellschaftliche Formationen wieder an bereits existierende Herrschaftsformen angeglichen. Die Begriffe, auf denen Herrschaft aufgebaut ist, sind auch die der Kunst. Der eigentliche Autor, das Modell des Autors, ist sein soziales Gegenstück - der Fabrikchef als Besitzer der Produktionsmittel. Wenn man etwa die Montage- und Cut-up-Literatur als Beendigung des sinnstiftenden Autors verkündet, dann attackiert man damit natürlich ökonomische Strukturen. Nach der Anti-Kunst, die keine Kunst mehr ist, kommt es zu schwerwiegenden Widersprüchen im Kunstverständnis. Man kauft Kunstobjekte, aber nicht das bewegte Bild, weil das ökonomisch und werkmäßig keinen Sinn mehr hat. Ein Video, das ist eine Cassette, die nicht einmal mehr ein ästhetisches Objekt ist. Ich kann es temporär und flüchtig auf dem Bildschirm realisieren, aber das ist nicht das Realisat, das man sich wünscht und das man sich an die Wand hängen kann. Das bewegte Bild widerspricht nicht nur radikal der Ästhetik des Tafelbildes, sondern auch den Voraussetzungen der bürgerlichen Gesellschaft. Natürlich gibt es Leute, und hier kommen die Widersprüche, die mit dem bewegten Bild viel Geld verdienen, nämlich auf Massenbasis, die aber wiederum dem Kunstverständnis und -handel widerspricht.

Die bürgerliche Gesellschaft, bleibt man in dieser Perspektive, hat doch nur aus dem Zweck besserer Effizienz Prozesse der Dematerialisierung durch die Entwicklung der Informationstechnologien weiterentwickelt. In ihr wurden auch die Massenmedien erst wirklich als Kulturindustrie durchgesetzt.

Ja, aber sie treibt dadurch ihre eigene Auflösung voran. Die Kapitalisten, das muß man mit Lenin sagen, verkaufen uns noch den Strick, mit dem wir sie dann aufhängen können. Der Kapitalismus treibt zwar die Entwicklung des bewegten Bildes voran, weil er daran verdient, doch gibt es hier immer noch die Differenz, daß es von der Kultur nicht akzeptiert wird. Der Geruch des Massenmediums bleibt am bewegten Bild hängen, deswegen findet man es nicht in Galerien oder Museen.

Warum wünscht man denn, was bei den meisten auffällt, die mit den neuen Medien arbeiten, daß das



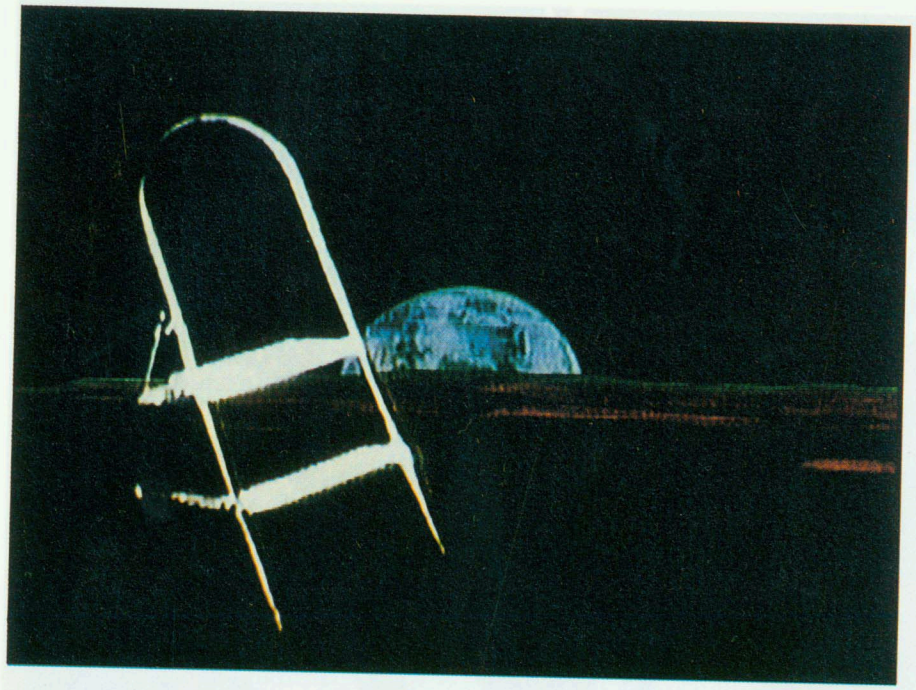
PETER WEIBEL, Die Passage des Bildes, Medien-Quadrupel, 1987, Von den 4 Elementen (Wasser, Feuer, Erde, Luft) zu den 4 Medien (Foto, Film, Video, Digital) und den 4 Vehikeln (Schiff, Zug, Auto, Flugzeug)

dann auch als Kunst anerkannt und gefeiert werden soll? Warum begreift man seine Realisate aus diesem Anti-Kunst-Hintergrund heraus nicht einfach als Experimente?

Das ist ein persönliches Problem, weil viele der Leute, die das machen, aus Kunstschulen kommen und den Nimbus und Reichtum, den die Gesellschaft für die Künstler in Aussicht stellt, auch genießen wollen. Es gibt Medienkünstler, die großartige Werke machen und die natürlich auch wieder niemand kennt, aber wie Bruszewski aus Polen oder Galeta aus Yugoslawien in ihrem Vokabular das Wort Kunst gar nicht erwähnen.

Wie würden Sie sich mit Ihrer Arbeit hier denn selbst verstehen wollen?

Ich habe ja gesagt, das bewegte Bild ist Anti-Kunst, woraus seine Kraft kommt. Aber wenn Utopie und Differenz sein sollen und das die Kunst nicht leistet, fällt dies offensichtlich der Anti-Kunst zu. Dadurch wird dialektisch Anti-Kunst zur Kunst. Ich bin sicherlich kein Künstler. Wenn das Kunst ist, was ehemalige Freunde von mir machen, dann bin ich und kann ich kein Künstler sein. Ich bin liebend gern ein Anti-Künstler, und die Arbeit muß sein, die Kunst abzuschaffen und zu transformieren. Die Aktionen der sechziger Jahre waren ja meist malerisch. Ich habe das zwar richtig gesehen, wenn ich das damals so interpretiert habe, daß sich das Bild vom Malgrund löst, auf den Körper kommt und der Körper dann im freien Raum ist. Aber von der Malerei sind die meisten Aktionen nie wirklich losgekommen. Das Aufschlitzen des Körpers war noch immer vom Aufschlitzen der Leinwand abgeleitet. Ossi Wiener und ich allerdings haben keinen malerischen Hintergrund gehabt. Damals haben wir geglaubt, wir seien alle einer Meinung, nur sieht man im nachhinein, daß wir überhaupt nicht übereinstimmten. Deswegen malen und zeichnen die jetzt auch alle wieder, während wir und andere zu keiner Produktions-, Erzähl- und Kunstform mehr zurückgegangen sind, die vorher angegriffen wurde. Ich kann doch nicht in x Manifesten das Ende des Tafelbildes erklären und dann 10 Jahre später wieder wie der Teufel darauf losmalen. Meine Aktionen waren schon immer Versuche einer Insurrektion gegen die Gewalt der Zeichen. Wenn ich in der Nacht Brandmauern aufgestellt und so Autounfälle herbeizuführen versucht habe, dann war das etwas, wie einmal ein Maler zu mir gesagt hat, wodurch ich zum Mas-





PETER WEIBEL, Möbelskulpturen, Truth Tables, 1987

senmörder wurde. Das waren direkte Auseinandersetzungen mit den Tabus und Fundamenten der Gesellschaft.

Warum aber sollte in bezug auf ästhetische Formen das bewegte Bild ein Bruch mit der traditionellen Kunst sein, wenn dies auch für die Produktions- und Vertriebsformen zutreffen mag? Gerade beim Hollywoodfilm, aber auch bei vielen Arbeiten aus dem Bereich der Computergrafik und -animation sieht man doch, daß hier noch mehr wie am Tafelbild an ganz traditionellen, zumindest schon eingewöhnten Formen festgehalten wird. Bei den Videoclips ist man vielleicht mittlerweile zu surrealistischen oder dadaistischen Darstellungsformen gekommen.



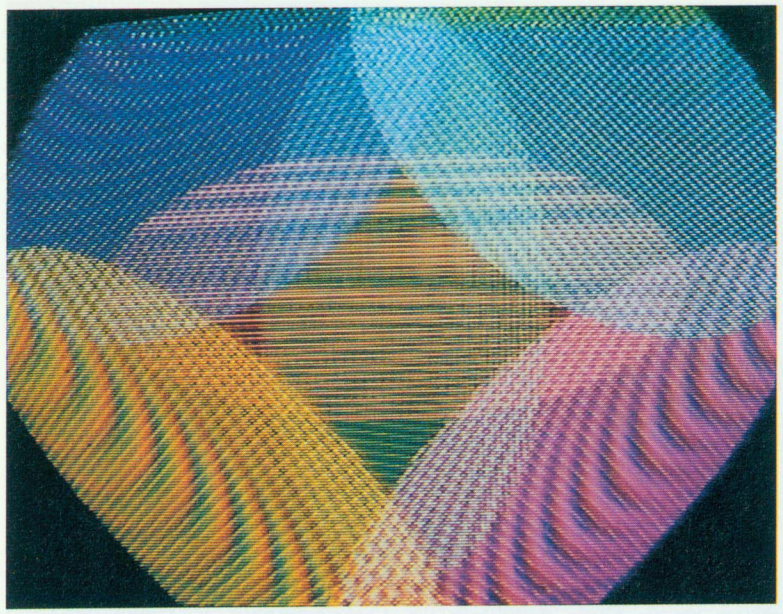
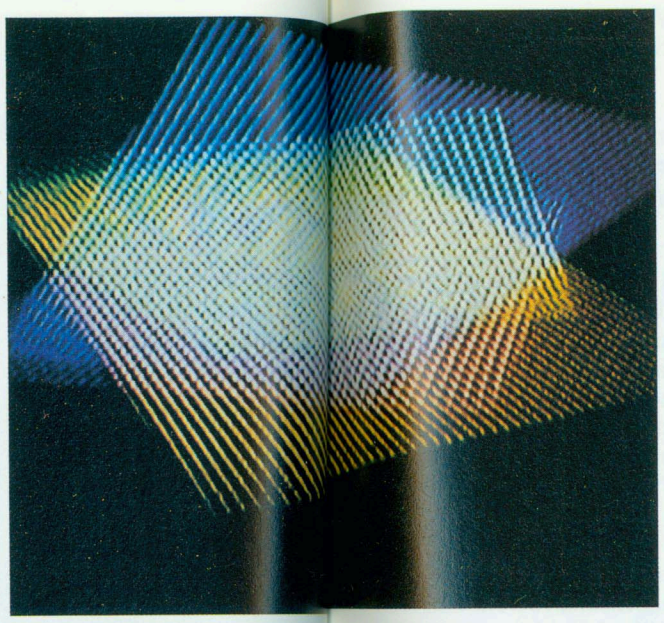
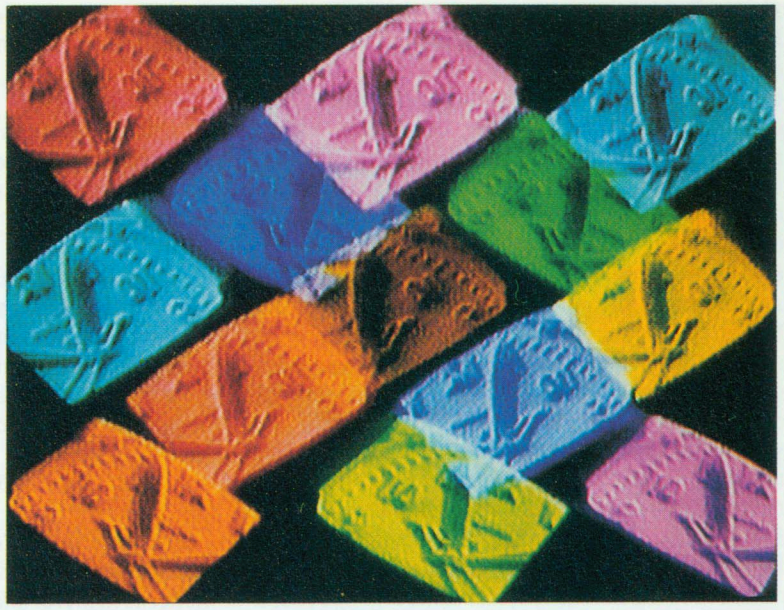


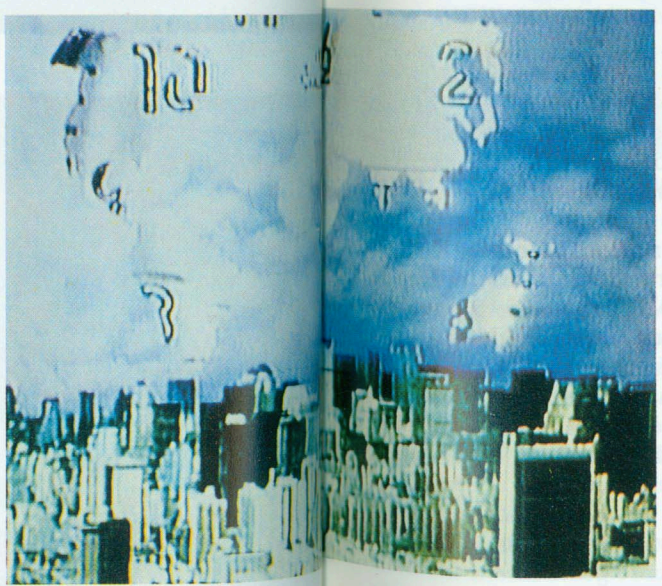
Es geht mir nicht um Fragen der künstlerischen Qualität, sondern um den Paradigmenwechsel der Produktionsweisen. Der Maler produziert am Ort das Bild entweder aus einer Vorlage bzw. aus dem Gedächtnis, oder er hat es als Modell vor sich stehen. Beim Foto ist diese Produktionsweise schon durchlöchert worden. Der Fotograf muß sein Atelier verlassen, um vor Ort zu gehen, und er mußte wieder zurückkommen und dann sein Bild im Atelier entwickeln. Es hat also eine Dislozierung stattgefunden, die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits so auffällig war, daß die Fotografen als Werbespruch gesagt haben: On the spot, d. h. der war wirklich da. Das war freilich nur deswegen ein Werbespruch, weil die Leute noch so an den Diskurs der Malerei gewöhnt waren, während für uns das schon selbstverständlich geworden ist. Diese Dislozierung bedeutet den Beginn der Trennung des Produkts von der Produktion. Beim Film mußte man es dann organisieren, daß die Leute vor der Kamera noch lokal auftreten, was beim Maler selbstverständlich ist. Heute ist die Produktion, die bislang für die Herstellung des Bildes primär war, unwichtig geworden. Der Schwerpunkt hat sich auf die Post- und Präproduktion verlagert, während die Produktion, die 2000 Jahre lang der Ort des Bildes war, sich aufgelöst hat. Das geschieht in Korrespondenz mit zeitgenössischen Produktionsweisen, weil heute in der Industrie keiner mehr vor Ort produziert. Heute wird die Wolle in einem Land produziert, der Stoff woanders, zusammengenäht wird er in Hongkong, und das Hemd wird wieder woanders verkauft. Es gibt eine irrsinnige Dislozierung im gesamten kapitalistischen Produktionsbereich.

Selbst wenn sich das Schwergewicht etwa beim Film auf die Postproduktion verlagert hat, dann ändert das nichts daran, daß immer noch ein Produkt entsteht, das dann vertrieben und angeschaut wird. Ist die Produktionsweise denn wirklich so entscheidend für die ästhetische Rezeption oder Konsumtion? Verändern sich durch die Produktionsweisen denn auch die Inhalte?

Der Künstler spürt diese Spaltung, daß er ein Bild machen kann, das ungefähr den alten Vorstellungen entspricht und dadurch auch erfolgreich ist. Schon Benjamin war deswegen gegen die Kunstfotografie, weil die Fotografie nicht den Thron der Kunst hätte einnehmen, sondern sie vom Thron stoßen sollen. Wenn ich erfahre, wie die Maschine mir als Künstler dabei helfen würde, neue Bildformen herzustellen, die mir unverständlich sind und weder deren Schönheit noch deren Aussage mir etwas bedeutet, dann bin ich auf einem neuen Terrain, aber gleichzeitig in der Klemme. Die Leute sagen dann, die Bilder haben einen industriellen Look. Das aber will man nicht, weil die Bilder, die man mit den Maschinen macht, noch immer so aussehen sollen, als wären sie von Hand gemacht oder als wären sie zumindest noch von einer persönlichen Vision geprägt.

Was Sie vorschlagen, läuft in die Richtung einer Anonymisierung der künstlerischen Produktion. Das ist aber doch auch in der bildenden Kunst zum Beispiel in Form einer kollektiven Produktion




PETER WEIBEL, Zeit als Code: Chronokratie, Computergrafik, 1988

möglich, müßte also keine Entscheidung zwischen traditionellen und avancierten Mitteln sein.

Das ginge. Es gibt ja auch immer Versuche in dieser Richtung. So hat etwa Arnulf Rainer mit Dieter Roth Doppelbilder gemacht, beides Künstler, die sowieso an der Grenze stehen. Aber sie scheitern natürlich daran, weil sich Bilder von einzelnen besser verkaufen lassen. Wenn mehrere Künstler ein Werk machen, dann ist die berühmte Signatur, die Besiegelung der Souveränität des Subjekts, nicht vorhanden. Deswegen geht dann so ein Werk, so gut es auch sein mag, schlecht, weil damit die Anonymisierung schon eingeleitet ist. Jeder Anschein, daß auch in der Kunst das Subjekt nicht mehr das Gelbe vom Ei ist, wird radikal bekämpft. Wenn einer eine einfache Maschine hat, glaubt man noch immer eher, daß die damit erzeugten Bilder die seinen sind, als wenn er mit einer hochkomplizierten Maschinerie arbeitet. In Europa ist das auch der Konflikt zwischen High-tech und den einfachen Mitteln. Eine Folge der Aufhebung des Autors, womit man sich zumindest in der Kulturtheorie, wenn auch nicht in der Praxis, einverstanden erklärt hat, ist eine Anonymisierung, die auch immer als Problem mit der Maschine verbunden war. In der Kunst hat man seit Dürer oder Leonardo schon immer Apparate als Hilfsmittel eingesetzt, aber wenn diese zur eigentlichen Produktion werden, dann kippt die Sache. Man kann sich noch retten, indem man behauptet, daß über allem noch die Vision des Autors liegt. Das ist besonders absurd bei Filmen, wenn an deren Anfang steht, daß das ein Film von... ist, und dann kommt eine ellenlange Liste von Mitarbeitern. Das ist die übelste Mystifikation des Bürgertums, daß man zwar die Leute sieht, die ihren eigenständigen Beitrag von der Architektur bis zur Kamera machen, der Film aber dann als der von x gilt.

Wenn der Produktionsprozeß für Sie so zentral ist, entfällt dann in Ihren Augen ganz allgemein die Frage nach möglichen ästhetischen Kriterien der Bildherstellung, gleich ob im Film, im Video oder in der Computeranimation? Reduziert sich der ästhetische Reiz denn darauf, daß diese Realisate maschinenerzeugt und so wesentlich anonym sind?

Die ästhetischen Kriterien kann man aufbauen, indem man die maschinellen Produktionsweisen und ihre Effekte selbst visualisiert. Wenn der natürliche Wahrnehmungsraum durch Einheit und Kontinuität gekennzeichnet ist, ich aber mit einer dislo-

zierten Produktionsweise arbeite, da ich Teile von Bildern im Abstand von Monaten und an verschiedenen Orten mache und sie erst in der Postproduktion zusammenbringe, dann ist es doch nur logisch, daß sich diese Methode der Erzeugung auch in meiner Ästhetik, in der Erscheinung des "Werkes" spiegelt. Ein ästhetisches Kriterium wird dann also sein, welche räumlichen oder zeitlichen Schichten übereinandergelagert sind, welche Übergänge von einem Raumbild zum anderen, von einem Zeitbild zum anderen ich mache. Da kann ich natürlich nicht bei Schnitt und Überblendung stehenbleiben, sondern die ganze Parade, um nicht Palette zu sagen, der digitalen Spezialeffekte dient der Erweiterung der formalen Grammatik. Die natürliche Sinneswahrnehmung wird nicht illusionär aufrechterhalten, sondern die Techno-Transformation der Wahrnehmungsweise der Welt wird visualisiert und in den ästhetischen Strategien des Bildaufbaus und der Bildübergänge artikuliert. Einen Hollywoodfilm macht es so konservativ, daß er seine eigene Produktionsweise verleugnet und wieder einen einheitlichen Wahrnehmungsraum schafft. Zwar werden das Ufo in einem Hangar in Texas, die 200 Chinesen in China und das Flugzeug wieder woanders aufgenommen, aber dann wird alles so in einem Bild zusammengebaut, daß ein natürlicher Handlungsraum suggeriert wird. Dabei wird die fortschrittliche Technik wieder in einen Bildraum zurückgedrängt, den man bereits aus der konservativen Malerei kennt. Aus dieser Kritik läßt sich das ästhetische Kriterium gewinnen, den zersplitterten Raum der Produktion auch im Bild zu zeigen, weil der Raum, sofern er überhaupt eine ästhetische Qualität erreichen soll, nicht mehr die Konstanz und Kontinuität des natürlichen Wahrnehmungsraumes aufweisen darf. Wenn die Malerei die Erfindung der Perspektive, die Raumordnung Vordergrund-Mitte-Hintergrund im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgegeben hat, dann hat sie damit die Frage des Raums überhaupt preisgegeben und dem bewegten Raum übergegeben. Über Jahrzehnte hinweg hat das bewegte Bild noch diesen malerischen Raum imitiert. Das kann man sehr schön bei Eisenstein sehen, der auch deswegen so einen Erfolg hatte, weil er den Raum so konstruierte, wie man ihn aus der Wahrnehmung kennt. Der digitale Raum ist hingegen zersplittert und besteht aus Raumschichten, die ich nicht mehr zusammenbringen kann, weil die dislozierte Produktionsweise mir nicht mehr das holistische Gefühl gibt. Von der Dreiteilung des Raumes in der Malerei gehe ich in eine Multischichtung. Zum Beispiel kann ich in einem Bild fünfmal hintereinander auftreten und jedes Mal einen Gegenstand in der Hand halten. Das ist nur ein simples Beispiel dafür, wie durch den aufgesplitterten Technoraum auch der Raum der Realität aufbricht, da ich gleichzeitig in verschiedenen Räumen anwesend bin. Das ist eine Polytropik des Vielzeitigen und Vielräumlichen, aus der man ästhetische Kriterien etwa für ein Videobild ableiten kann.

Liefe das darauf hinaus, daß ein digital erzeugtes Bild ästhetisch um so besser wäre, je vielschichtiger, zersplitterter oder komplexer Zeit und Raum in ihm dargestellt werden?

Ja, das ist schon auch ein Votum für Komplexität. Mit den Maschinen muß man ja fast schon jahrelang schlafen, damit man versteht, wie man aus diesem neuen Raumgefühl heraus, das antigravitationell ist, dann auch Bilder machen kann. Da kann man nicht mehr sagen, das Bild ist schön komponiert, weil die Vielräumigkeit und auch die Widersprüchlichkeit der Räume das Schöne am Bild sind.

Der ästhetische Reiz liegt dann in einer Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten. Das hat doch moderne Malerei mit ihren Mitteln bereits auch versucht, also etwa räumliche Irritationen im Bild zu erzeugen oder Realitätsschichten in Widerspruch zueinander zu bringen.

Ja sicher. Wenn ein Medium an seine Grenzen geht, dann ist das auch schon der Beginn eines neuen. Der Kubismus oder auch Magritte, übrigens einer der am meisten ausgebeuteten Maler in der Videokunst, haben diese Problematik schon geahnt, nur kann das im Film, im Video oder in der Computeranimation viel übertriebener gemacht werden. Bei einem Bild von Magritte ist die Einheit des Raumes im wesentlichen noch erhalten, also wenn es da ein Fenster auf ein Gebirge gibt, dessen Glas zerbrochen ist und man dann auf den heruntergefallenen Scherben das Gebirge sieht. Das ist immer noch ein Zimmer und der eigentliche Raum.

Die inhaltlichen Methoden, die man an den Kunsthochschulen und aus der Kunstgeschichte lernt, werden in den Medien zu Spezialeffekten. Das eben hassen die Leute, weil ihre eigenen Inhalte damit nur noch Spezialeffekte werden. Wenn aus ein paar tausend Jahren Kunstgeschichte nur noch ein Spezialeffekt wird, dann wird damit offenkundig, wie trivial die Inhalte sind, die bislang als hohe Kunst verkauft worden sind.

Eine räumliche Dezentrierung durch bewegte Bilder hat nur die Fortschrittsdimension sich immer steigernder Komplexität, die immer weiter die natürlichen Wahrnehmungsformen destruiert. Dieser Prozeß der vorangetriebenen Wahrnehmungsirritation hat gewissermaßen als Kehrseite den postmodernen Rückgriff auf bedeutungsvolle und klar gegliederte Ordnungen sowie auf ein integres Bild des Menschen, wie es etwa im Klassizismus gefunden wird. Diese Sehnsucht nach traditionellen Ordnungsschemata, überhaupt nach "Sinn", ließe sich so interpretieren, daß die Zerstörung des gebauten wie auch des Wahrnehmungs- und Bildraumes schon so weit in der Realität vorangeschritten ist, daß man einzig im Rückgriff auf "heile Welten" noch meint, zumindest einen Rest an Orientierung retten oder Synthesen über das Disparate hinweg bilden zu können.



PETER WEIBEL, Zeit (als universeller) Code

Im Gegensatz zur postmodernen Architektur, die extrem konservativ ist, endet für mich diese Bewegung in der Explosion oder in der Implosion, um ein Lieblingswort von Baudrillard zu verwenden. Alle räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden freischwebend. Bei den guten Leuten in der Kunst war das, wie bei de Chirico, schon antizipiert, wenn das Große jederzeit klein und das Kleine jederzeit groß werden kann. Die räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden vollkommen variabel und austauschbar.

Das entspräche doch einer Art der Schizophrenisierung?

Ja, einer Psychotisierung. Hier begeben wir uns in ein Gebiet, das mich am meisten interessiert. Die Psychotisierung wird von der Kulturtheorie, auch von der Frankfurter Schule, abgelehnt. Die Kultur, um es ganz kurz zu sagen, erzeugt selbst den Krieg. Wenn Adorno beispielsweise sagte, daß man "nach" Auschwitz kein Gedicht mehr machen könne, dann zeigt dies die eigentliche Schizophrenie an, weil er daran glaubt, die Kultur wäre daran unbeteiligt gewesen. Zu Auschwitz hat aber das Gedichtmachen hinzugehört. Dafür könnte ich Ihnen viele Beweise bringen, wie z. B. die Leute mit Trakl im Tornister ihre Gegner umgesäbelt haben und nach den entsetzlichsten Verbrechen wieder Schiller und Goethe gelesen haben. Zum Aufbau dieser Kriegsstimmung gehört die Kultur. Die Sentenz müßte eigentlich lauten: Keine Gedichte vor Auschwitz. Dann hätte man vielleicht Auschwitz vermieden, weil die Kultur Teil jenes Systems ist, das den Krieg erzeugt, und wahrscheinlich sogar das Hauptmotiv dazu ist. Diese Verbrechen sind kein Betriebsunfall in der Kultur. Es ist kein Wunder, daß die deutsche Kulturnation solche Verbrechen begangen hat, sondern es ist eine zwangsläufige Logik, da nur die Kultur solche Verbrechen erzeugt.

Die Dynamisierung des Bildraumes, einhergehend mit der Faszination an der Beschleunigung und Maschinisierung, ist aber auch bei Künstlern wie den Futuristen charakteristisch gewesen, die be-

kanntlich den Krieg als ästhetisches Ereignis gefeiert haben. In diesem Sinne hat auch Paul Virilio die maschinelle Beschleunigung als eine Ästhetik des Verschwindens diagnostiziert, die im (nuklearen) Krieg mündet, während die Kunst, z. B. der Film, dabei nur eine parasitäre Rolle spielt, indem sie dieselben Techniken und ihre Effekte benützt. Wenn Ihre Strategie einer Maschinenästhetik auf die Psychotisierung setzt, dann ergeben sich doch dadurch zumindest Affinitäten zu den Futuristen und ihrer fast zwangsläufigen Ästhetisierung des Krieges sowie zu einer faschistischen Macht, die ihn ermöglicht.

Das wäre ein Einwand, aber Derealisierung bedeutet Aufhebung der Realität als Instanz der Macht. Die Psychotisierung ist ein Aufstand gegen das Reale unter der Herrschaft der Macht und im Namen der Vernunft, die verantwortlich für Kolonialisierung, Weltkriege, Atombomben und Umweltzerstörung ist. Psychotisierung bedeutet auch die Befreiung der Vernunft aus den Ansprüchen der Macht. Wenn im Namen von Ratio und Kultur die Welt pausenlos in Brand gesetzt wird, muß ich da nicht auch gegen diese Ratio und Kultur kämpfen? Deswegen trennt mich von Virilio auch dessen apokalyptischer Ton. Technologisierung und Elektronisierung bringen eine Derealisierung mit sich. Das ist auch der Grund, warum Heidegger dagegen so gewettert hat, weil das seine Ontologie außer Kraft setzt und zu einem Ersatz des Dings führt. Die Technik ersetzt fortschreitend alles Natürliche und Organische, sie bringt eine Derealisierung und damit eine Ablehnung des Realitätsprinzips mit sich, was notwendig, ob wir das wollen oder nicht, eine Psychotisierung freisetzt. Eine extrem psychotisierte Gesellschaft ist Japan. Gerade diese enge, räumlich geschlossene Gesellschaft schafft sich elektronische Freiräume. Je mehr Massen auf um so weniger Land leben, desto mehr erzeugt die Elektronik Hyperrealitäten, immaterielle Szenarien. Natürlich kann man sagen, das sei eine Katastrophe, weil die Leute in geschlossenen Räumen leben und ihnen vorgetäuscht wird, sie lebten in offenen, aber es gibt Grade der Psychotisierung. Natürlich ist es das Schlimmste, im Gefängnis zu sitzen, und der Fernsehapparat täuscht vor, man wäre eigentlich im Freien. Nur leben die Japaner wirklich in einer Art Gefängnis, weil so viele Leute in einem so kleinen Gebiet leben müssen. Man könnte die Menschen reduzieren, damit sie wieder mehr freie Natur hätten, aber das geht nicht. Deswegen muß man die elektronische Psychotisierung fördern, d. h. die Derealisierung des Realen, damit diese Millionen dort auch leben können. Der Preis dafür ist hoch, weil die Leute dadurch einen bestimmten Realitätsverlust erfahren, ihr Ich verlieren und eine Gruppenidentität erreichen. Der Verlust ist aber sicher nur ein altmodischer Ausdruck dafür, daß wir etwas Neues gewinnen.

Das klingt gar nicht utopisch oder hoffnungsvoll, eher einfach nach einer notwendigen Anpassung.

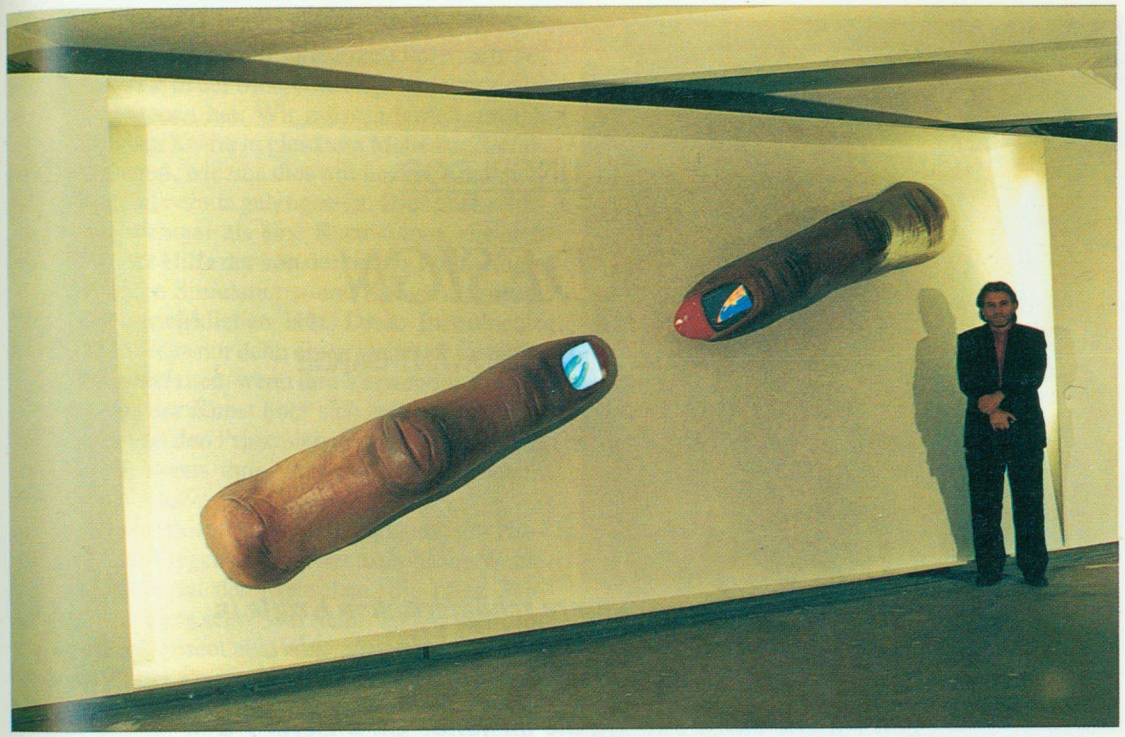
Das ist auch eine Anpassung, aber eine transformatorische. Wenn die Landschaft immer grauer wird, muß sich in der Natur der Schmetterling, um zu überleben, anpassen, indem er grau wird. Im Gegensatz zum Schmetterling können wir in der Gesellschaft auch etwas dagegen machen, daß die Landschaft nicht immer grauer wird. Kultur war immer schon eine technische Anverwandlung von Natur.

Wenn man von einem Prozeß der Derealisierung spricht, dann setzt man damit voraus, man könne die Ebene dessen, was zuvor als real galt, genau angeben. Wie würden Sie denn das Verhältnis des bewegten Bildes zum Realen ansetzen? In einer bewegten und zersplitterten, einer "heißen" Gesellschaft wäre die von Ihnen geschilderte Ästhetik des bewegten Bildes doch ein realistischer Ausdruck dieser Gesellschaft und zugleich ihre Darstellung, während etwa das gemalte Bild schon durch seine Statik illusionär wäre?

Im allgemeinen würde ich es auch so sehen, daß gesamtgesellschaftlich, paradigmatisch, sozusagen als Medium, das bewegte Bild realitätsnäher ist, d. h. mehr, adäquater und "wahrer" über die Realität spricht. Das bewegte Bild sagt, was die "Realität" nicht zeigt, und es zeigt, was die "Realität" nicht sagt: die Zerstörung der Einheit der Welt, das Verschwinden der bürgerlichen Produktionsweisen, die Ankunft neuer Herrschaftsformen, z. B. die Herrschaft der Zeit, einer auf Zeit gebauten Lebensrealität, also der Chronokratie. Insofern nährt sich aber auch das bewegte Bild, das allein schon wegen seiner Bewegtheit dem Realen näher ist, von seinem Ursprung, wenn wir Platons Fabel von den Malern Zeuxis und Parrhasios Glauben schenken wollen. Im Modell der Veridiktion von A. J. Greimas würde ich sagen, daß die Malerei sich nicht auf das Sein, sondern auf das Nichtsein bezieht und diesem den Schein von Sein gibt. Das wäre dann Lüge. Vielleicht die Macht der Lüge von Nietzsche?

Aktionskunst hatte noch versucht, in gesellschaftliche Realität einzugreifen; die Arbeit am bewegten Bild bleibt, ähnlich wie die von Ihnen kritisierte Rückkehr zur Malerei und zum Objekt, im Raum des Bildes. Ist das nicht auch eine damit vergleichbare Aufgabe einer politisch motivierten Kunst, die Sie aber theoretisch noch vertreten?

Als Bild bleibt das bewegte Bild natürlich im Rahmen, in der Repräsentanz- und Referenzform des Bildes. Aber da sich die klassische Ästhetik aus dem statischen Tafelbild entwickelt hat, fällt das



PETER WEIBEL, TV-Finger, Fingernagel als Bildschirm, der das Bild der Erde von einem Wetter-Satelliten aus zeigt (Makrokosmos), der zweite TV-Finger zeigt Viren und Mikroben (Mikrokosmos), 1988

bewegte Bild durch seine Zeitform aus dem historisch definierten Rahmen des Bildes heraus. Es gibt das Bild als Idee und die verschiedenen Medien, wo es zu Gast ist. Indem sich der Bildgedanke, die Idee des Bildes, ein anderes Medium gesucht hat, nämlich den elektronischen Bildschirm und den Kathodenstrahl statt Öl und Leinwand, hat das Bild bei dieser Passage von einem Gastmedium zum anderen einerseits den Bildgedanken, den Glauben an das Bild am Leben erhalten, ja sogar gesteigert, und andererseits die Vorstellung, was ein Bild sei und vermöge, transformiert und hoffentlich in einem gewissen Sinne auch transgrediert. In dieser Überschreitung sehe ich ein Verhältnis von visuellen Experimenten und Politik und so eine mögliche Politisierung der Kunst. Wenn gerade durch das Bild, das in seinem historischen Gastmedium Tafelbild gewesen ist, die Logik des künstlerischen Diskurses, wie wir das heute miterleben, von der des Kapitals abgelöst wird, dann ist es auch logisch, das Kapital und seine Logik durch eine andere Kunst- und Bildlogik in einem anderen Gastmedium anzugreifen. Bei der globalen Umarmung der Kunst durch Staat und Macht hat die Kunst die Autonomie ihres Diskurses verloren. Konkurs ist der neue Kurs der Kunst. Alle möglichen Strategien des Staates und des Marktes werden von der Kunst selbst übernommen, und Staat und Ökonomie übernehmen ihrerseits die Strategien der Kunst. In dieser historischen Situation, wo "Kunst" nicht mehr "Kunst" ist, woraus die neue Objektkunst aus New York illusionslos die Konsequenz zieht, wird von der Medienkunst, die teilweise im Bild bleibt, aber auch von der Aktionskunst, die das Bild aufgegeben und verlassen hat, versucht, der Kunst einen neuen transhistorischen Diskurs zu geben. Er errichtet die Autonomie der Kunst, indem er sie bis zur eventuellen Unkenntlichkeit umformt. Das ist die Politik des Bildes, die Politisierung der Kunst: Gegebenenfalls muß man nicht allein aus dem Bild aussteigen, sondern auch aus der Kunst - der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst.

BIOGRAFISCHE DATEN

Peter Weibel, geb. 1945 in Odessa, lebt in Wien und ist dort Professor für Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst. Nie bloß Künstler, beschäftigt sich der ehemalige Aktionskünstler seit den frühen sechziger Jahren mit Medienkunst, Film, Video, Theorie einer erweiterten technologischen Kunst und hat überdies eine Rockband gegründet. Seit 1985 Associate Professor for Video and Digital Arts an der University of Buffalo. Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen und Festivals. Zahlreiche Filme und Videos, darunter die elektronische Medienoper "Der künstliche Wille" 1985. Wichtige Veröffentlichungen: Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film (mit Valie Export), Frankfurt 1970; Kritik der Kunst - Kunst der Kritik, Wien 1973; Studien zu einer Theorie der Automaten (hrg. mit F. Kaltenbeck), München 1974; Künstlerschaufenster (mit P. Pakesch), Graz 1980; Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst, Linz 1984; Jenseits der Erde. Das orbitale Zeitalter, Wien 1987; Im Bauch des Biestes: Logokultur, Wien 1987; Die Beschleunigung der Bilder, Bern 1987.

Literatur als Simulation möglicher Welten

STANISLAW LEM IM GESPRÄCH MIT FLORIAN RÖTZER

Das Gespräch mit Stanislaw Lem wurde anläßlich einer Rundfunksendung zu Schopenhauer geführt. Trotz dieser Verengung der Fragestellung wurde gerade durch den zeitlichen Abstand von Schopenhauers Philosophie zur Gegenwart auch die Relation von geschriebener Fiktion und Computersimulation zum Thema. Über den Bereich der bildenden Kunst hinaus werden in dem hier gekürzten Gespräch Konturen ästhetischer und theoretischer Produktion deutlich, die mir gerade in ihren allgemeinen Formulierungen für den Zusammenhang dieses Heftes wichtig erscheinen.

F.R.:Schopenhauers Überzeugung etwa war, daß die menschliche Geschichte trotz technischem und wissenschaftlichem Fortschritt nicht grundsätzlich anders wird. Die Bedingungen des menschlichen Lebens mit ihren ethischen Problemen bleiben immer die gleichen, deswegen zog er den Schluß, daß man entweder mit diesem Leben mitspielen kann, dabei aber verliert, oder aus ihm aussteigen kann, indem man den Willen negiert. Da Sie sich mit Futurologie, Phantastik und Science-fiction beschäftigen, dann taucht dabei doch immer wieder das Problem auf, ob es denkbar ist, daß die menschliche Lage sich prinzipiell über die technische Entwicklung verbessern ließe, oder ob sich dadurch nur die Probleme verändern oder verschieben?

S.L.:Natürlich war Schopenhauer im Lager der Pessimisten, Schwarzseher und Melancholiker ein großer Anführer, aber auch im Lager der Choleriker. Und da ich auch ein Choleriker, Melancholiker und Pessimist bin, entspricht mir seine Weltanschauung besonders gut. Ich glaube, daß sich dieses Lager heute bedauerlicherweise vermehren sollte, da wir viele Gefahren haben, die auf uns lauern. Wenn uns die Nachricht beispielsweise von dem Vertrag zur Verschrottung der Mittelstreckenraketen erreicht, dann bekommen wir auf der anderen Seite Nachrichten vom Aids-Virus und der bevorstehenden endgültigen Katastrophe der Menschheit, die uns die Epidemologen voraussagen. Das sind in einem bestimmten Sinne auch Folgen des Fortschritts, denn noch zu Zeiten Schopenhauers würde der erwähnte Virus wahrscheinlich weitere 120 Jahre in einem engen Gebiet nur die Menschen töten können, die dort leben. Mit der Mobilität, die heute in der ganzen Welt herrscht, ist es praktisch ausgeschlossen, die Verbreitung einer solchen Epidemie aufzufangen. Der Blick Schopenhauers in die schwarze Zukunft war also bedauerlicherweise richtig. Natürlich glaubt er so wenig wie ich, daß wir Wesen ohne Anrecht auf jede Hoffnung sind. Wenn man überhaupt keine Hoffnung hat, dann lohnt es sich nicht zu wirken oder zu schreiben. Die Welt ist schlimm, unangenehm und peinlich, und das, was vor 100 Jahren noch einen eindeutig positiven Wert hatte im Sinne von Fortschritt, hat uns bereits seine drohende und entsetzliche Seite gezeigt. Ich glaube, um es kurz zu fassen, würde Schopenhauer heute von den Toten auferstehen und einen Blick auf das Fernsehen werfen, so würde er sich in seinen allgemeinen Urteilen über das menschliche Los und auch über das Los der Menschheit bestätigt fühlen.

In einem Dialog, der sich mit den Folgen der kybernetischen Wissenschaft auseinandersetzt und den Sie 1957 geschrieben haben, steht am Schluß noch, daß die Menschen trotz aller Enttäuschungen, Niederlagen und tragischen Irrtümer eine bessere Welt bauen. Was Sie eben sagten, würde doch diese Hoffnung sehr dem Zweifel aussetzen?

Ich würde das heute neu redigieren und sagen, die Menschheit wird sich weiterhin irgendwie in die Zukunft durchwursteln. Das ist schon viel gesagt, wenn man sich dessen bewußt wird, welche zusätzlichen Gefahren seit jener Zeit entstanden sind. In den letzten Monaten habe ich mich besonders mit Aids beschäftigt, weil ich für eine Zeitschrift der sowjetischen Akademie der Wissenschaft einen Aufsatz über die Ursachen schreibe, wie es zum Entstehen dieses Virus gekommen ist. Der plötzliche Ausbruch dieser Epidemie bedeutet unter anderem ein schreckliches, entblößendes Fiasko für unsere Anstrengung, eine Zukunftsforschung zu betreiben. Nicht ohne boshaftes Lächeln oder sogar Grinsen kann man die Voraussagen lesen, die uns die damals großen Futurologen vor 20 Jahren gegeben haben. Da eben merkt man den Unterschied zu der Beständigkeit eines Philosophen und eines Systems, das wie eine ägyptische Pyramide steht, wie etwas Monumentales und Beständiges. All diese Versuche, die Zukunft auszuloten, haben sich als naive Unternehmen gezeigt, etwas Unmögliches zu machen. Die Autoren haben sich dadurch lächerlich gemacht.

Sie schrieben einmal, daß Sie, obgleich zum Philosophen motiviert, sich von der Philosophie abgewendet hätten, weil diese die entscheidenden Fragen der Gegenwart nicht lösen könnte. Deswegen sind Sie zur Literatur, zur Science-fiction oder auch zur Theorie-Fiktion übergegangen, um diese Probleme noch ansprechen zu können. Welche Fragen wären heute die entscheidenden, und warum scheitert die Philosophie daran, sie zu beantworten?

Die Literatur gibt einen zusätzlichen Freiheitsgrad, wie die Physiker sagen würden. Wenn ein Philosoph etwas behauptet, muß er dies ganz ernsthaft machen oder überhaupt nicht. Man kann als Philosoph nicht autoironisch oder grotesk etwas behaupten. Natürlich kann man ein Pastiche machen, aber das ist etwas grundsätzlich Anderes. In meiner Literatur hingegen hat man diese enorme Chance der Modellierung verschiedener Sachverhalte. Wenn man sich aus der Mainstreamliteratur in den Raum der Science-fiction begibt, um unsere Gegenwart zu schildern, bekommt man zusätzlich noch die Möglichkeit, ganze Welten zu schöpfen und zu kreieren. Dadurch kann man bestimmte Probleme wie in einem Computer simulieren und modellieren. Das ist etwas ganz Modernes, daß man Probleme, die allzu komplex sind, um sie mittels einer Reihe von mathematischen Gleichungen lösen zu können, dennoch beispielsweise in der Literatur veranschaulichen kann. Aber natürlich nicht nur in der Literatur, denn wenn die rechte Hand Literatur ist, dann ist die linke ein Computer, der uns etwas veranschaulichen kann, was wir allein mit unserem Sensorium nicht können.

Ich will Ihnen nur ein konkretes Beispiel geben. Seit mehr als hundert Jahren gibt es den Streit der Darwinisten und der Anti-Darwinisten. Die stärkste Kanone der Anti-Evolutionisten war das Unvermögen, daß wir uns überhaupt nicht veranschaulichen können, wie bestimmte randomiserte, also schicksalhafte Mutationen, zusammen mit der natürlichen Selektion, so etwas wie ein Bakterium, um nicht schon vom Menschen zu sprechen, kreieren können. Der deutsche Nobelpreisträger Manfred Eigen mit seinen Mitarbeitern hat gezeigt, daß sich das nicht auf anschauliche Weise lösen läßt, aber man kann die Logik solcher evolutionären Prozesse vermittels bestimmter Computerprogramme simulieren. Das heißt, daß auch das, was wir uns nicht vorstellen können, trotzdem der Fall sein kann, also daß aus einem primitiven Urorganismus, einer Zelle, ein Lebewesen mit einem menschlichen Gehirn entstehen kann. Auf einer natürlich ganz anderen Ebene gibt die Literatur uns ganz ähnliche Möglichkeiten. Man darf das natürlich nicht wörtlich nehmen, denn in der Literatur beschreibt man Tatsachen, die niemals dagewesen waren, aber mit ihnen simuliert oder modelliert man bestimmte Probleme, die durchaus real sind oder es werden können. Ich zumindest versuche, das zu machen. Mit Problemen, die niemals real werden können und in den Bereich der menschlichen Möglichkeiten eindringen können, beschäftige ich mich überhaupt nicht - weder als Urheber von Essays noch als Autor von Science-fiction-Texten. Das ist eine ganz besondere Möglichkeit unserer Zeit.

Was ist denn das ganz Spezifische der literarischen Darstellung, wenn die Potentiale der neuen Informationstechnologien nicht bereits die künstlerische Imagination überholt haben?

Man kann beispielsweise eine Simulation in einem Computer programmieren, wie sich die galaktischen Nebel in den nächsten 20 oder 50 Millionen oder auch Milliarden Jahren verhalten werden. Daraus kann man bestimmte kosmogonische und kosmologische Schlußfolgerungen ziehen. Natürlich ist es weitaus zuverlässiger, als wenn ich meine Phantasie betätige, aber es gibt zwei erhebliche Differenzen. Erstens ist das, was der Computer macht, nicht allen zugänglich. Ich versuche in der Literatur derartiges darzustellen oder zu kreieren, was, um Gottes Willen, für den Leser verständlich werden soll, wobei ich mich nicht für den Botschafter der Literatur oder der Science-fiction halte, sondern ich spreche ausschließlich für mein Werk. Ich kann nicht im Namen anderer Autoren sprechen. Das, was hier und dort im Computerbereich und in meinem Werk eine gewisse Ähnlichkeit hat, ist das Problem des

Modellierens, des Simulierens, also daß man bestimmte Abläufe, Situationen oder Ausgangslagen simulieren kann im Computer mit Hilfe eines Programms und dann auch mit der normalen menschlichen Sprache, derer wir uns alle bedienen. Zweitens gibt es in einem literarischen Werk eine Fabel und eine Handlung - und einen Ablauf der Simulation als einen Prozeß im Computer. Das ist natürlich eine entfernte Ähnlichkeit. Aber es ist wichtig, weil ich versuche, mir nur das vorzustellen, was ich für plausibel halte. Ich werde nicht über das Zusammensein von Heiligen und Engeln schreiben, mich interessieren reale und mögliche menschliche Umstände auch in einer sehr entfernten Zukunft.

Mir macht etwa der Umstand große Sorgen, daß wir fast seit einem Jahrhundert nach Signalen extraterrestrischer Zivilisationen Ausschau halten, den ganzen Himmel abhören, und da gibt es keine Spur eines Signals. Das sind Fragen, die mich besonders interessieren, auf die ich in meiner Art Antworten zu finden versuche. Jede Zeit hat solche reifenden Fragen parat, die es auch zur Zeit Schopenhauers gegeben hat. Sein Werk war ein Versuch, alle Fragen, die damals zu stellen waren, auf endgültige Weise zu beantworten. Das würde man heute für unmöglich halten, d. h. wir haben das starke Gefühl, daß alles historisch und deshalb vergänglich ist. Da sind wir bei Goethe angelangt. Das ist ein Gleichnis, aber nichtsdestoweniger weiß man, daß alles vergänglich ist, also daß der zeitgenössische Stand der Kosmologie nicht bedeutet, daß wir bereits das endgültige Abbild des Kosmos haben, sondern es wird in kommenden Jahrzehnten ganz neue Modelle des Weltalls geben. Ein Astrophysiker aber darf sich nicht denken, ich mache nur Vergängliches; meine Theorie ist keine Theorie, sondern nur ein Gerüst, das in ein paar Jahren in Stücke zerrissen wird. Auch ein Schriftsteller wünscht, daß das, was er schreibt - damit meine ich wiederum nur mich - nicht so entsetzlich vergänglich wird, sondern daß da etwas Beständiges bleibt. Schopenhauer lebte in einer Epoche, in der man an die Unvergänglichkeit der ontologischen Behauptungen glauben durfte. Heute ist das leider nicht mehr so schön. Wir sind alle sehr skeptisch geworden. In der einen oder anderen Kirche gibt es noch Leute, die glauben, ewige Wahrheiten antasten und aussprechen zu dürfen, aber zu solchen Leuten zähle ich mich nicht.

Mit den Informations- und Bildtechnologien, aber auch mit dem konstruktiven Verfahren der Wissenschaften, wird Wirklichkeit nicht mehr beschrieben, sondern simuliert oder erzeugt. Einige Zivilisationskritiker, wie etwa Jean Baudrillard, kommen deshalb zur These, daß wir nicht mehr zwischen Imaginärem und Realem zu unterscheiden vermöchten, während Wissenschaftstheoretiker von Weisen der Welterzeugung sprechen, die sich zu keinem einheitlichen Bild mehr integrieren lassen. Geht man vom Schwinden des Wirklichen aus, dann würden wir in einer provisorischen Welt leben, in der wir mit Fragmenten zu basteln hätten, ohne daß wir uns noch eine gültige, dauernde und fundamentale Orientierung in dieser Welt verschaffen könnten. Das war ja die Ausgangsfrage Schopenhauers, daß trotz der Sinnlosigkeit der Welt, die sich der Erkenntnis entzieht, das metaphysische Bedürfnis nach letzten Antworten bestehen bleibt oder gerade aus dieser Unsicherheit hervorgetrieben wird.

Wir leben heute in einer informationellen Sintflut. An jedem Abend haben wir das falsche und grundsätzlich illusionäre Gefühl, das Wichtigste erfahren zu haben, das in der gesamten Welt geschehen ist. Zur Zeit Schopenhauers war ein solcher Gedanke ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Er wußte, was in Frankfurt und der nächsten Umgebung vor sich ging, aus Danzig bekam er vielleicht sogar einen Brief, und Amerika war irgendwo jenseits des Ozeans. In der heutigen informationellen Sintflut ist es sehr schwierig, noch etwas Beständiges zu finden. Der menschliche Geist sehnt sich aber nach dem Beständigen, zumindest bin ich dieser Auffassung. Man möchte doch Endgültiges über wichtige Dinge des Lebens, des Schicksals, der Staaten und der Erde erfahren und nicht nur eine Schlagzeile in der Zeitung, die nach drei Wochen vergessen ist, überschwemmt von anderen Katastrophen und Nachrichten. Wir leben in einer Welt, deren Komplexität von Jahr zu Jahr zu wachsen scheint, und auch in einer Welt, in der die Begriffe ihren Inhalt vor unseren Augen sehr stark ändern. Als ich noch ein junger Mann war, glaubte ich sehr genau zu wissen, was es bedeutet, in einer Demokratie zu leben: Die Mehrheit soll das letzte Wort haben. Die Mehrheit aber wird meistens von den Minderheiten erpreßt. Wenn es etwa einen ersten Polizeistreik geben sollte, dann ist das eine Erpressung und der Gegensatz von Demokratie. Die Welt ändert sich sehr schnell, und die resultierende Richtung, auf die hin sich das alles bewegt, ist uns natürlich unbekannt. Ich versuche manchmal, einen kleinen Ausschnitt aus diesem gewaltigen Gewimmel auszuloten als eine Skulptur in der Sprache oder als einen Prozeß. Das ist alles, was man überhaupt als Schriftsteller machen kann. Ich beschäftige mich nicht mit dem Schicksal von Einzelpersonen, sondern mit dem von ganzen Mengen, Gesellschaften oder der ganzen Menschheit. Für mich ist es lebenswichtig, daß die Literatur auch zuläßt, derartiges zu fabulieren, aber ich fürchte, daß es niemand mehr vergönnt ist, sich wie Schopenhauer in einer großen, verhältnismäßig leeren Welt zu sehen, mit Menschenschicksalen relativ dünn beseelt, in der man Endgültigkeiten ausspricht. In

seinen nicht besonders gut gelungenen Dichtungen hat er auch gesagt, er habe eine Wahrheit entdeckt, die ewig wahr sein wird. Diese Epoche liegt hinter uns, nichtsdestoweniger ist es eine nette Sache und für mich persönlich erfreulich, daß es diesem Mann Schopenhauer gegeben hat. Es ist auch erfreulich, daß man ihn und sein Werk auch in Deutschland nicht vergessen hat.

Im futurologischen Kongress beschrieben Sie die verwirrende Möglichkeit, fortwährend von einer Realität in die andere zu stürzen, ein endloses Gleiten zwischen den Realitätsebenen. Ist das nicht eine Darstellung und ein Ausdruck, Endgültiges oder Fundamentales nicht mehr zu haben, weil jede Art von Realitätswahrnehmung simulierbar ist. Treibt diese Verunsicherung nicht dazu, sich wieder - das muß ja nicht in der Weise Schopenhauers geschehen - Werte zu verschaffen, bloß um irgendeine Ordnung oder Orientierung zu konstruieren, so illusionär dies auch sein mag. Darin läge doch auch ein gefährliches Potential?

Ich habe damit einen recht einfachen Zweck verfolgt. Ich wollte, wie es das französische Sprichwort sagt, "les extrêmes se touchent", in diesem Buch die Extreme der Utopie und der Anti-Utopie miteinander konfrontieren. Wenn wir uns beispielsweise nach einem Wohlfahrtsstaat lechzen, nach einem perfekten Staat und wenn wir dort schon angelangt sind, wo wir uns finden wollten, dann werden wir merken, daß dies nicht so schön ist, wie wir uns das vorgestellt haben. Eine der schönsten Sentenzen Schopenhauers, die einen Zeitgenossen ironisiert, ist, daß er diesen sagen läßt, alles würde sich zum immer Besseren wandeln. Dazu sagt Schopenhauer, daß es schade sei, daß wir nicht früher angefangen hätten, denn dann wären wir schon da. Das ist eine sehr stichhaltige Bemerkung.

In einem Buch, das Sie das Katastrophenprinzip nannten, haben Sie versucht, einige Züge einer kosmologischen Sicht herauszuarbeiten, die bald zum beherrschenden Paradigma werden könnte, nämlich, ganz einfach gesagt, daß scheinbar evolutionäre Prozesse durch Katastrophen möglich werden, die ganz zufällig sind. Eine Entwicklung kann man immer erst nachträglich, von der Position des Überlebenden gewissermaßen, konstruieren. Das käme einer These Schopenhauers nahe, die er natürlich aus einer anderen Perspektive heraus entwickelt hat, daß die Natur und deren Prozesse keinen Sinn enthalten, der nur von den Menschen in sie hineinprojiziert wird. Deswegen ist Schopenhauer auch als Irrationalist bezeichnet worden, weil er den hypothetisch angenommenen Willen als unvernünftig begriffen hat, der letztlich sich auch der Erkenntnis entzieht. Wären die Konsequenzen aus solch einer Katastrophentheorie nicht auch solche, in denen Irrationalität primär ist? Schopenhauers Philosophie war überwiegend ethisch motiviert. Wie würde sich das Bild einer katastrophischen Welt ethisch niederschlagen?

Meines Erachtens ist es Sitte und Gebrauch, ethische Kriterien oder Normen nur auf einen ganz kleinen Ausschnitt des Gesamtgeschehens anzulegen. Wir glauben beispielsweise nicht, daß es etwas äußerst moralisch Verwerfliches war, daß die großen Saurier des Mesozoikums alle ausgestorben sind, obwohl ich das Buch eines deutschen Paläontologen gelesen habe, in dem er sich tatsächlich darüber bedauerte, daß diese herrlichen Wesen, die 150 Millionen Jahre die Erde bewohnten, ein solches Ende fanden, dann die Säuger und schließlich der Mensch auf die Bühne kamen. Es ist nicht der Brauch, ethische Kriterien in evolutionären Prozessen oder in der Geburt und dem Tod von Sternen oder Galaxien anzulegen. Die moralische Betrachtung bezieht sich allein auf den Menschen. Verhalten die Bakterien sich unmoralisch, weil sie uns angreifen? Das ist eine Einengung durch unsere Lebensweise und unser Wesen. Ich habe versucht zu zeigen, daß es diese dialektische Einheit zwischen der Destruktion und der Kreation gibt, obwohl das wahrscheinlich dem Begriff eines Theologen widersprechen würde. Ich weiß nicht, ob man bei Schopenhauer etwas dazu Paralleles finden kann, aber er würde das, glaube ich, schon akzeptieren, wenn er den zeitgenössischen Stand der Naturwissenschaften kennenlernen könnte.

Auch wenn man die ethische Konsequenz aus einem solchen Weltbild fernhält, so würde es doch im Bewußtsein etwas verändern, zumal Sie selbst geschrieben haben, daß die Annahme einer durch Katastrophen voranschreitenden Welt bedeutet, daß Zerstörung und Schöpfung Sachverhalte wären, vor denen es keine Ausflucht und gegen die es keine Berufung gibt. Auf die bewußte Stellung des Menschen zur Welt müßte sich das doch auswirken, zumal die Aufklärung die Idee des Fortschritts und der Perfektibilität auf die unerschütterlichen und daher beständigen Gesetze der Natur begründete?

Privat habe ich es immer für eine meiner Aufgaben gehalten, die Dilemmata vom moralischen Typ vorwegzunehmen, die es zu der Zeit, als ich dies geschrieben habe, nicht gegeben hat. Dazu ein konkretes Beispiel: Die hirnlosen Kinder als Ersatzteillager zur Transplantation für Erwachsene. Darüber wird jetzt heftig geschrieben und natürlich gestritten. Ich habe darüber vor 26 oder 27 Jahren geschrieben. Weil das Thema aber außerordentlich makaber

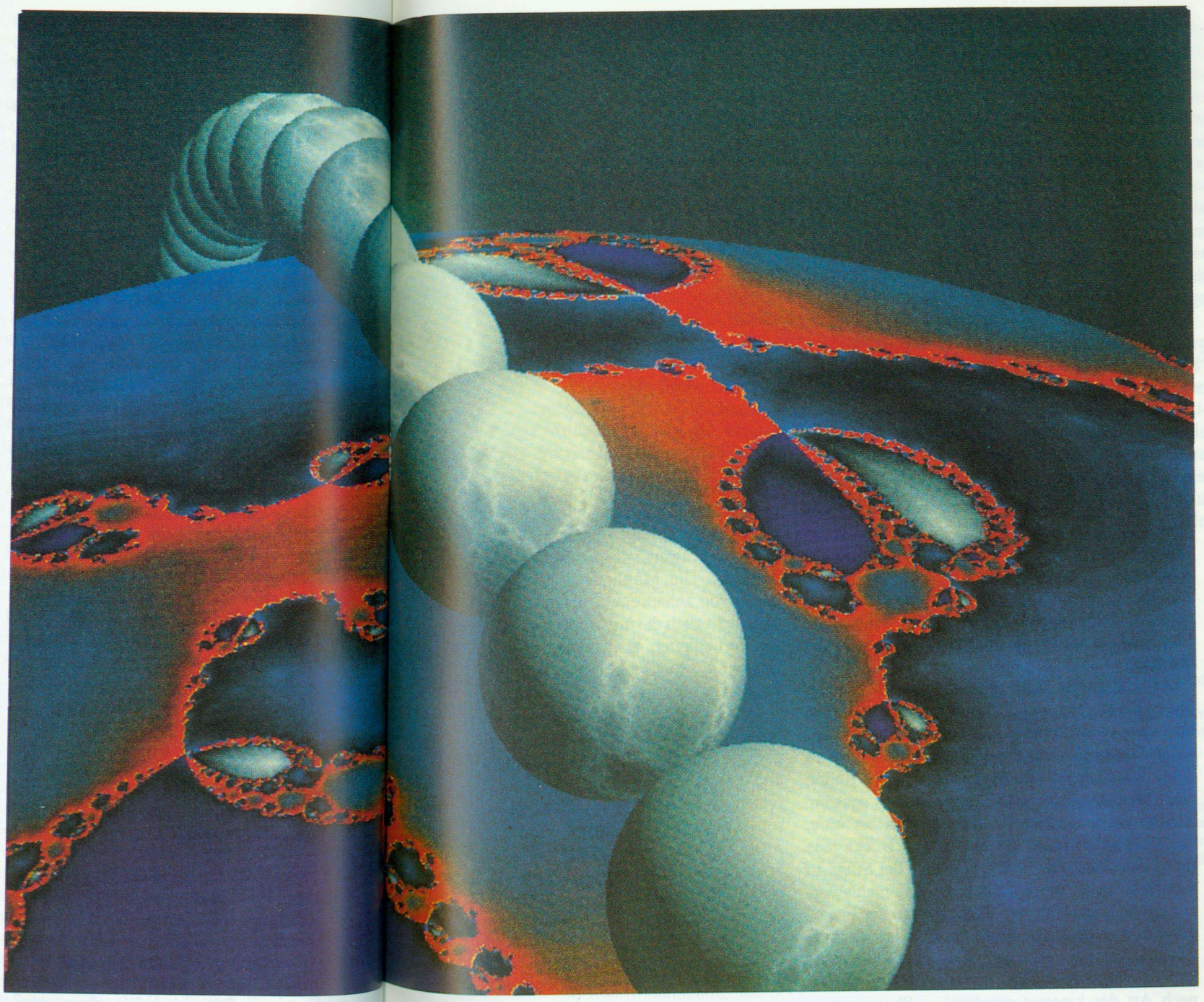
und heikel ist, habe ich das im Gewande komischer Grotesken gezeigt, um diesen schrecklichen Stachel ein wenig abzustumpfen. Eine der wichtigen Aufgaben der Literatur ist die Aufgabe, in die Zukunft hineinzusehen. Nicht in der Weise, daß man sagt, in diesem oder jenem Jahr wird so etwas zustande kommen, sondern daß uns solche Entscheidungen schwieriger Art bevorstehen.

Die Juristen sollten sich schon heute ein bißchen damit beschäftigen und nicht erst im Nachhinein, denn es gibt bekanntlich kein Verbrechen, wenn es kein Gesetz gibt. Das ist eine sehr wichtige Angelegenheit. Die Literatur bewegt sich an erster Stelle im Konkreten. Das müssen Menschen nicht sein, das können auch Probleme sein. Ein Philosoph beschäftigt sich mit seinem Weitblick nur mit den allerletzten Dingen, und hier gibt es dann diese große Diskrepanz. Um aber schlauer zu werden, als ich es als Person sein kann, habe ich versucht, Rezensionen von Büchern zu schreiben oder Kritiken von Werken, die es nicht gibt. Das gab mir die Möglichkeit, sogar eine philosophische Problematik in dieser Weise anzufassen, in der ich es alleine, als Ich sozusagen, nicht machen würde. Wenn ich mich in jemand anderen versetze, in diesen fiktiven Autor, kann ich so etwas machen. Einer der Unterschiede zwischen Computersimulation und dem Schreiben solcher modellhafter Fabeln ist der Umstand, daß in der Literatur immer auf dem Umschlag der Name des Autors steht, wogegen die Simulation von einem Computer gemacht wird und ganz anonym ist.

Das sind alles labyrinthische Situationen, in die man sich auf meine Weise begibt, deren Gefahren ich gut kenne, von denen meine Leser aber meist keine Ahnung haben, weil das ein sehr ausbalancierter Trick ist. Literatur als Philosophie, das hat auch Borges versucht. Das ist etwas ausnehmend Riskantes und Halsbrecherisches. Wenn zu diesem Teufelsgemisch noch die Moral hinzukommt, dann wird daraus eine explosive Substanz. Ich weiß nicht, ob ich das gut gemacht habe. Solange man lebt, weiß man das nicht. Ein Werk wird nur abgeschlossen, weil sein Autor nicht mehr lebt. Das Werk Schopenhauers ist uns bereits in einer endgültigen Form gegeben, aber wir können es immer wieder neu auslegen.

BIOGRAFISCHE DATEN

Stanislaw Lem, geb. 1921 in Lwow, ist einer der bekanntesten Science-fiction-Autoren. Er lebt abwechselnd in Krakau und in Wien. Neben seinen Romanen, Erzählungen und Hörspielen hat er eine Reihe theoretischer Abhandlungen zu Fragen der Kybernetik, Methodologie der Wissenschaften, der Literaturtheorie und der Futurologie verfaßt. Die Werke von Stanislaw Lem sind im Suhrkamp Verlag erschienen.



Grafische Umsetzung des Mandelbrot - Sets. Aus: H.-O. Peitgen / P. H. Richter " The Beauty of Fractals ", Images of Complex Dynamical Systems, 1986. Springer - Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo

Synergie von Mensch und Maschine

FRIEDRICH KITTLER IM GESPRÄCH MIT FLORIAN RÖTZER

Gerade von Künstlern wird gegenwärtig ein Begriff geradezu fasziniert aufgenommen, der ursprünglich aus dem Bereich der mathematischen Wissenschaften kommt und in dem der Informationstechnologien sich verbreitet hat, nämlich der Begriff der Simulation. Er scheint die traditionellen Kategorien, die für ästhetische Theorien bestimmend waren - wie Schein, Bezug zur Realität, Erscheinung, Mimesis, Abbildung oder Idealisierung - abzulösen und zu ersetzen. Kommt denn in der Verwendung dieses Begriffs und für den phänomenalen Bereich, den er umfassen soll, wirklich eine neue Kategorie in die ästhetische Theorie, sofern sie von Simulationsprozessen ausgeht?

Die Faszination am Begriff Simulation hängt für die Künstler wohl an dessen Technizität, mit der er in der Mathematik und Ingenieurskunde funktioniert. Künste heute sind fasziniert davon, was die Technik durch Simulation machen kann, weil das Effekte sind, die sie in ihrer herkömmlichen Form nicht haben hervorbringen können. Die klassischen Begriffe für das, was neuerdings Simulation heißt, waren Fiktion und Illusion und bezeichneten immer ein Zurückbleiben der ästhetischen Aktivität gegenüber dem Begriff oder der sogenannten Wirklichkeit. Dieser Mangel resultierte aus den notwendigen Reduktionen, die Kunst, um operativ zu sein, durchführen mußte.

Niemand kann die Sterne selber manipulieren. Eben deshalb manipulierte die Lyrik das entsprechende Wort: Sie brachte die "Sterne" in Versfüße einer Alltagssprache und reimte sie auf "Ferne". Nicht viel anders reduzierte die Musik reale Klänge oder gar Geräusche, weil sie nicht speicherbar waren, auf Intervalle. Nur so kam der Klang auf Papier oder auf die Klaviertastatur, die ja das Notenintervallpapier noch einmal war. Nicht viel anders schließlich das Tafelbild, das dreidimensionale Gegenstände zweidimensional auf die Leinwand und ihren Rahmen abbildete. Für die Wahrnehmung der Kunstkonsumenten jedenfalls blieb immer meßbar, daß Fiktion vorlag und nicht das, was sie fingiert.

Simulation im technischen Wortsinn dagegen heißt schlicht und einfach, daß ein System ein beliebiges anderes System imitiert. Daß das auch noch mit beliebiger Genauigkeit stattfindet, stieß bei den ersten analogen Simulationen vorm Zweiten Weltkrieg auf Rauschprobleme, die aber (seit von Neumanns Beweis) durch digitale Simulationen prinzipiell umgehbar sind. So entsteht das Hyperreale im Wortsinn Baudrillards, weil die Simulation mit Genauigkeitsgraden in Zeit und Raum arbeitet, die die menschliche Wahrnehmung mit ihrer Trägheit nicht mehr kontrollieren kann und die menschliche Kunst, deren Motorik ja an der Sensorik der Wahrnehmung hängt, auch nicht herstellen kann.

Mit anderen Worten: Bevor es Computer gab, spielte die Simulation immer nur mit Zeichen, mit Codes, mit Alltagssprachen. Das Schachspiel, diese uralte Simulation des Kriegs, beweist es schon. Aber auch die Wortgeschichte von Simulation zeigt die Beschränkung aufs Reden. Der Indogermanist, bei dem ich studierte, behauptete immer, die Griechen hätten nur Wörter für Bejahen und Verneinen gehabt. Das Lateinische dagegen sei die erste Sprache gewesen, die neben affirmo und nego noch die beiden komplementären Wörter simulo und dissimulo kannte. Erst seitdem ist es möglich, in und mit Wörtern etwas zu behaupten, was nicht ist, und etwas zu verneinen, was ist. Computer haben diese Machbarkeit, die die Griechen nur in ihrem Kunstbegriff der Techne oder Technik und die Römer nur in ihrer Sprache hatten, über alles Menschenmaß hinaus universalisiert.

Simulation ist aber immer noch ein Relationsbegriff, ein Verhältnis der Darstellung, der Übersetzung oder Abbildung. Wäre es nicht interessanter, die neuen Technologien darauf zu untersuchen, was durch sie an Effekten entstehen kann, die in keinem Relationsverhältnis mehr zu etwas vor ihnen Liegendem einzubegreifen wären?

Simulation ist natürlich ein Relationsbegriff. Ein System simuliert immer ein anderes System. Dazu als amüsante Fußnote: Wenn in einem dickleibigen Mathematiklehrbuch nach sechshundert Seiten das Wort Simulation auftaucht, fällt gleichzeitig zum erstenmal der Ausdruck Wirklichkeit. Simulationen, heißt es dort, werden vorzugsweise dann eingesetzt, wenn der Ernstfall zu ernst wäre: Im Falle von Kriegen oder Explosionen.

Bei der ersten Atombombenzündung in Alamogordo bestand die Gefahr, daß ganz New Mexico von der Landkarte verschwinden würde, einfach weil man nicht wußte, was eine noch nie getestete Waffe anrichten könnte. Amerikas Computer sind folglich im Zweiten Weltkrieg entwickelt worden, um genau solche Fälle zu simulieren, die zwar einen Bezug zur Wirklichkeit haben, aber einen futurischen. Von Neumann ließ sich Bombendruckwellen vorhersagen, Norbert Wiener die Flugbahnen von Flakgeschossen. Das reale Korrelat von Simulation ist vielleicht die Katastrophe.

Dieser Bezug auf Zukunft macht es sogar möglich, Simulationen zu entwickeln, deren Korrelat noch unbekannt ist. Sicher, in der historischen Medienentwicklung herrschte weitgehend der Trend, Sichtbarkeiten oder Hörbarkeiten nachzustellen, die vertraut waren oder doch vertraut gemacht werden konnten. Inzwischen aber öffnen sich Möglichkeiten der reinen Berechnung, die dann in zufälliger oder witziger Weise ästhetische Outputs produziert. Der klassische Fall ist das Mandelbrot-Männchen, dessen filigrane Schönheit zwar selbst manche Mathematiker kitschig finden, dessen Herstellungsregeln aber viel wichtiger sind: Ein schlichter Algorithmus durchläuft Riemanns komplexe Zahlenebene, seine Resultate erscheinen nach ziemlich willkürlichen Zuordnungen auf einem Farbfernsehschirm, und plötzlich ist da eine äußerst komplexe ästhetische Figuration, die man der Gleichung in ihrer Primitivität nie hätte ansehen können.

Mit Mandelbrot sind lauter Unvorhersehbarkeiten in die Welt gekommen. Erstens mußte seine Gleichung erst über Computergraphiken laufen, um klarzumachen, daß sie überhaupt etwas simulierte. Mandelbrot nämlich entdeckte nachträglich, daß die Wolken und Ufer, die Korallen und Schwämme ähnlich komplexe, ähnlich vernachlässigte Geometrien wie sein Männchen aufweisen. Was zweitens bedeutet, daß bei solchen Entdeckungen die Mathematiker selber abzudanken beginnen. Um den Mandelbrot-Algorithmus oder auch das nicht minder ästhetische Vierfarbenproblem durchzuspielen, würden hunderte von Mathematikern hunderte von Jahren mit Bleistift und Papier arbeiten müssen. Erst als Mandelbrot als Harvard-Gastprofessor die nötige Hardware vorfand, entstand jene neue Ästhetik, die kein Mensch hätte entwerfen können. Zur Langsamkeit menschlicher Motorik und Sensorik kommt eben auch die Langsamkeit menschlicher Berechnungen.

Technologien verändern, erweitern oder erzeugen Wahrnehmungsmöglichkeiten, lassen Wirklichkeitsstrukturen anschaulich werden oder erfinden solche, die von Menschen unmittelbar nicht wahrzunehmen sind. Gerade die moderne Kunst hat sich mit dem Aufkommen von technischen Wahrnehmungsapparaturen, dem Fotoapparat oder dem Film, immer mehr in die Position drängen lassen, nun auch Wirklichkeitseffekte zu produzieren und Illusion zu negieren. Wenn Simulation, wie Sie vorher am Beispiel der Atombombe oder des Krieges angedeutet haben, nicht die von etwas Wirklichem, sondern von etwas Möglichem ist, dann eröffnet sie doch die Dimension einer Darstellung von möglichen Welten, die noch nicht realisiert sind und die ohne diese Techniken undarstellbar wären. Könnte denn darin für die Künste, die dann identisch werden mit anderen Verfahren der Produktion, eine Chance liegen, sich aus dem Ghetto der Autonomie, das sie gesellschaftlich bedeutungslos macht, wieder zu befreien?

Wenn sie dabei technologisch und mathematisch werden, wäre das sicher die große Chance, aber um den Preis unseres Kunstbegriffs. Wenn sie dagegen bloß Analogien zur technischen Simulation verfolgen, bleiben ihnen die möglichen Welten, die schon bei Campanella auf dem Papier oder bei Raffael auf der Leinwand aufgetaucht sind, also mögliche Welten, deren Komplexität in keiner Weise die Komplexität der Welt, in der wir leben, erreicht. Der Witz bei Simulationen ist es ja, unvorstellbare Mengen an Komplexität vorauszusagen, die in Menschenhirnen nicht mehr berechenbar sind. Wenn die Künste das nicht lernen, werden sie weiter am Mediensystem parasitieren, und ob sie dabei überleben, weiß kein Mensch.

Wahrscheinlich liegt die Autonomie und damit Folgenlosigkeit der Künste eben darin, daß sie auf der Basis von endlichen Codes arbeiten. In solchen geschlossenen Systemen, etwa mit sechsundzwanzig Buchstaben oder mit zwölf Halbtönen, sind Voraussagen und Rückgriffsoperationen immer möglich und heißen Kunst, wenn sie den Spielraum des jeweiligen Systems ausschöpfen. Die Musik manipulierte keine Zufallsgeräusche dieser Erde, geschweige denn das Rauschproblem analoger Simulationen. Beide hätten mit Unendlichkeiten konfrontiert. Statt dessen schrieb der Komponist

einen aus dreißig erlaubten Akkorden und wußte dabei schon, welchem anderen Akkord er vorhergegangen sein würde. Man konnte von vornherein auf ein Ziel hin planen und auf einen Anfang zurückgreifen, also einen Prozeß strukturieren. Aber dieser Prozeß, zumindest bei Literatur und Musik, lief allein im Code, in dem, was Lacan das Symbolische genannt hat.

Von Neumanns Atombombensimulation dagegen untersuchte Differentialgleichungen, die das Reale selber betreffen: die Thermodynamik, die Wellenbildung und all jene unendlichen Streuungen, die uns umgeben und in der ganzen Menschheitsgeschichte immer liegengeblieben sind, einfach weil es kein Verfahren für sie gab. Man muß endlich begreifen, was Platons berühmter Satz besagt, daß es von allen Dingen auf der Welt Ideen gibt, nur nicht von Haaren, Dreck und Kot, von Sandkörnern oder Sandhaufen. Diese Ideen kann die Philosophie dann erkennen und die Kunst, laut Platon, in ihrer empirischen Nachahmung nachmachen. Aber Sandhaufen und Geräusche, Chaos und Katastrophen macht erst das digitale Signalprozessing manipulierbar. Auch und gerade mit Zufallsdaten können Computer umgehen, als ob sie Elemente eines endlichen Codes wären, also voraussehbar und rückrufbar.

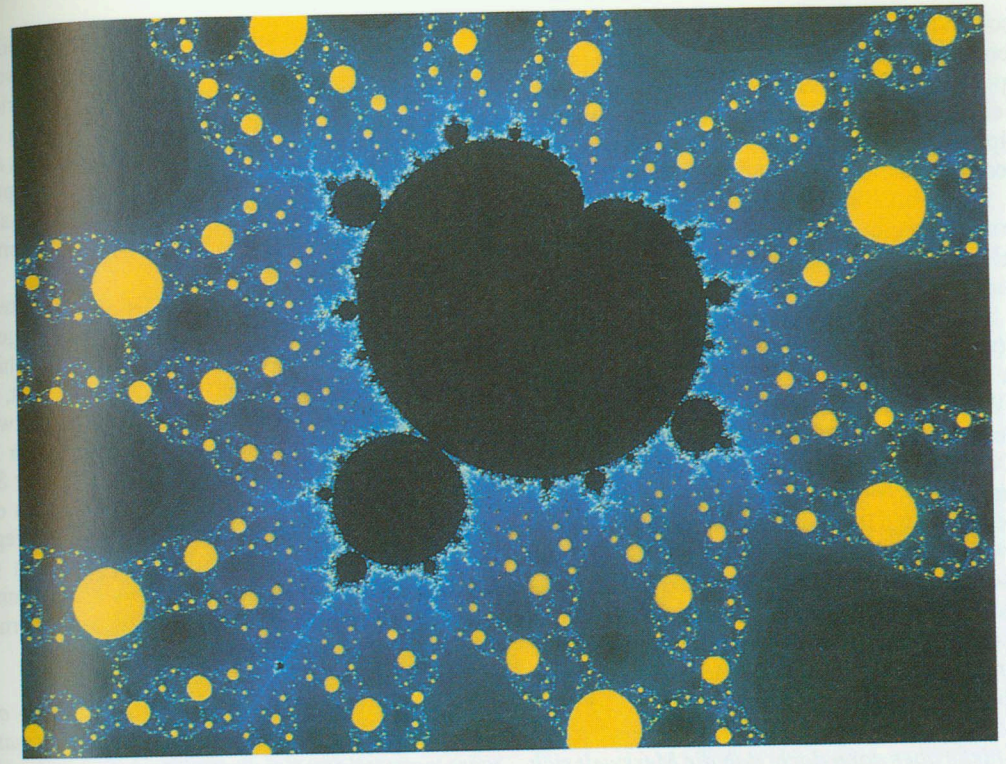
Natürlich liegt der Kunst daran, solche Kunststücke durch Pseudomorphose (wie Adorno sagen würde) im nachhinein zu übernehmen. Sie haben schon angedeutet, daß das zu ihrer Modernität gehört. Nur sind leider die Kunstvermarktungssyteme nicht so modern. Mich ärgert immer wieder, daß selbst im vorsätzlich modernen Musée d'Orsay nur eine Ecke im Obergeschoß für die Filme der erfinderischen Brüder Lumière reserviert ist. In der Haupthalle dagegen prunken die Gemälde, zum Beispiel "La source" von Ingres und "La vague" von Courbet. Nicht daß ich neben dieser Quelle und dieser Welle noch ihre Differentialgleichungen oder Computersimulationen sehen wollte. Aber man weiß, daß Ingres seine mythische Quelle nicht nach der sogenannten Natur gemalt hat, sondern nach dem Aktfoto einer Pariser Prostituierten. Statt die Medien ins museale Fegefeuer zu verbannen, hätte man jenes Prostituiertenfoto neben Ingres' Gemälde hängen müssen, um ein Reales zu zeigen, dessen Stilisierung die Kunst seit Daguerres Erfindung so oft gewesen ist.

Aber das ist nur die eine mögliche Illustration unseres Problems. Statt immer zu fragen, was die Heraufkunft von Medien den Künstlern bringt, wäre umgekehrt zu untersuchen, ob nicht die Medien selber zu Künsten einer technischen Zeit geworden sind und ihren Stellenwert übernommen haben. Ingres würde zur Fußnote eines Aktfotos. Erst dann käme nämlich zutage, was Künste weder konnten noch können mußten. Sie standen ja im Dienst von Mächten, die wie die alte Kirche oder der Staat des 18. Jahrhunderts ihre Untertanen auch nur durch Reden manipulieren konnten. Wenn dagegen heute die Industrie herrscht, von den Nahrungsmitteln bis zur machbaren Apokalypse, dann dokumentiert oder feiert sich ihre Herrschaft eben in Medien, nicht in Künsten.

Einige Gegenwartsdiagnosen gehen davon aus, daß heute die traditionellen Unterscheidungskriterien des Realen und Imaginären in einer universellen Simulation miteinander verschmelzen. Die Aktivitäten würden tendenziell auf die Bedienung des Fernsehschirms zusammenschrumpfen, das Drükken von Tasten, das Abrufen von Programmen, die sich in simulierten, jedenfalls künstlichen Ebenen der Erfahrung bewegt. Daraus wird das Ende von Geschichtsbewußtsein in einem posthistorischen Delirium der Gleichzeitigkeit prognostiziert, ein Verschwinden des kritischen Diskurses und überhaupt aller Werte, die das klassische Europa hervorgebracht hat. Mit apokalyptischen Tönen oder mit Enthusiasmus wird die Ankunft der neuen Sensibilität, einer Synergie von Mensch und Maschine, einer immateriellen Informationserzeugung verkündet. Sind das nicht bloß Übertreibungen, die immer die Durchsetzung neuer Technologien begleitet haben?

Ich bleibe bei der nicht eben traditionellen Unterscheidung von Realem, Symbolischem und Imaginärem, wie Lacan sie getroffen hat, und sehe nicht, daß alle drei Ebenen, operativ definiert, unter High-Tech-Bedingungen einfach wegfallen würden. Wenn Imaginäres heißt, Gestalten zu erkennen, was Menschen leicht fällt und Computern bekanntlich schwer, wenn Symbolisches heißt, mit Ketten von Code-Symbolen umzugehen, und wenn Reales die materiellen Streuungen heißen, mit denen keine Sprache umgehen kann, dann laufen diese drei Register in Alltagswahrnehmung und Alltagssprache weiter wie gehabt. Die Frage ist überhaupt, ob Technologien, deren Medienoutput mit dem vorsätzlichen Ziel entwickelt wurde, die Wahrnehmung zu unterlaufen - 25 Bilder pro Sekunde beim Film, 50 und nächstens 60 Hertz Bildwechselfrequenz beim Fernsehen -, diese Wahrnehmung wirklich verändern können oder wollen. Deshalb läuft alles aufs Konsumverhalten des Knopfdrucks hinaus, während die Deckelhaube desselben Geräts natürlich "nur vom Fachmann zu öffnen ist". Und wenn der kritische Diskurs - als wäre im klassischen Europa nur eine Frankfurter Schule zustande gekommen - an dieser Gebrauchsanweisung nicht rüttelt, sondern bei geschlossener Deckelhaube über seinen Untergang durch Bewußtseinsindustrien philosophiert, ist schwerlich zu helfen.

Viel produktiver wären Synergien zwischen





Grafische Umsetzung des Mandelbrot - Sets. Aus: H.-O. Peitgen/P. H. Richter " The Beauty of Fractals ", Images of Complex Dynamical Systems, 1986. Springer - Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo

Mensch und Maschine, die zwar auch keine Deckelhauben öffnen, aber doch mit allen Knöpfen spielen. Nur gibt es dabei Anpassungsprobleme. Wenn wir - nach einem Wort Alan Turings, der das Computerprinzip immerhin angegeben hat - "damit rechnen müssen, daß die Maschinen die Macht übernehmen", ist das auch kein Wunder. Offenbar sind die Leute mit ihrer motorischen, sensorischen und intellektuellen Ausstattung gar nicht dafür gebaut, hochtechnische Kriege zu führen. Seit dem Ersten Weltkrieg zwingen Geschwindigkeit und Beschleunigung (um mit Virilio zu reden) zur Einrichtung spezieller Trainingslager, die den langsamen Leuten neue Wahrnehmungsformen beibringen und ihnen die Mensch-Maschine-Synergie nachgerade verordnen. Das fing mit der Armbanduhr von 1914 an und wird mit den Kampfpilotensimulatoren von heute nicht enden. Was Benjamin als Veränderungen der Merkwelt beschrieb, fällt jedenfalls nicht vom Himmel. In Zwischenzeiten, also wenn der Krieg nicht als Echtzeit läuft, übernehmen wahrscheinlich Rockkonzerte oder Diskotheken die Rolle solcher Trainingslager für Wahrnehmungen, die die Wahrnehmungsschwelle unterlaufen.

Das hieße aber dann doch, daß die Merkwelt sich verändert, wenn im Krieg, in der Produktion und im Alltagsleben die Handlungen der Menschen immer mehr auf die Bedienung von Maschinen und die Registrierung von maschinenerzeugten Daten zugeschnitten werden? Die Wahrnehmung würde in der Anpassung an die Geschwindigkeit gegenüber bestimmten Wahrnehmungsmöglichkeiten doch bestimmte Signalwerte benötigen, die in einem Prozeß der Überbietung sich möglicherweise immer weiter steigern müssen, um noch überhaupt Aufmerksamkeit zu erregen.

Ich will das Paradox nicht aufgeben, daß die Anpassung eigentlich eine Unmöglichkeit ist, auch wenn im genauesten modernen Roman - bei Thomas Pynchon - ein paar Helden nur mit Ohren und Augen schon zum digitalen Signalprozessing imstande sind. Aber das heißt an der unveränderlichen Laufzeit unserer Sinnesnerven rütteln. Die Gattung kann das System ihrer Physiologie nicht restlos umstellen, es sei denn, sie würde mutieren. Doch genau das scheint gefordert.

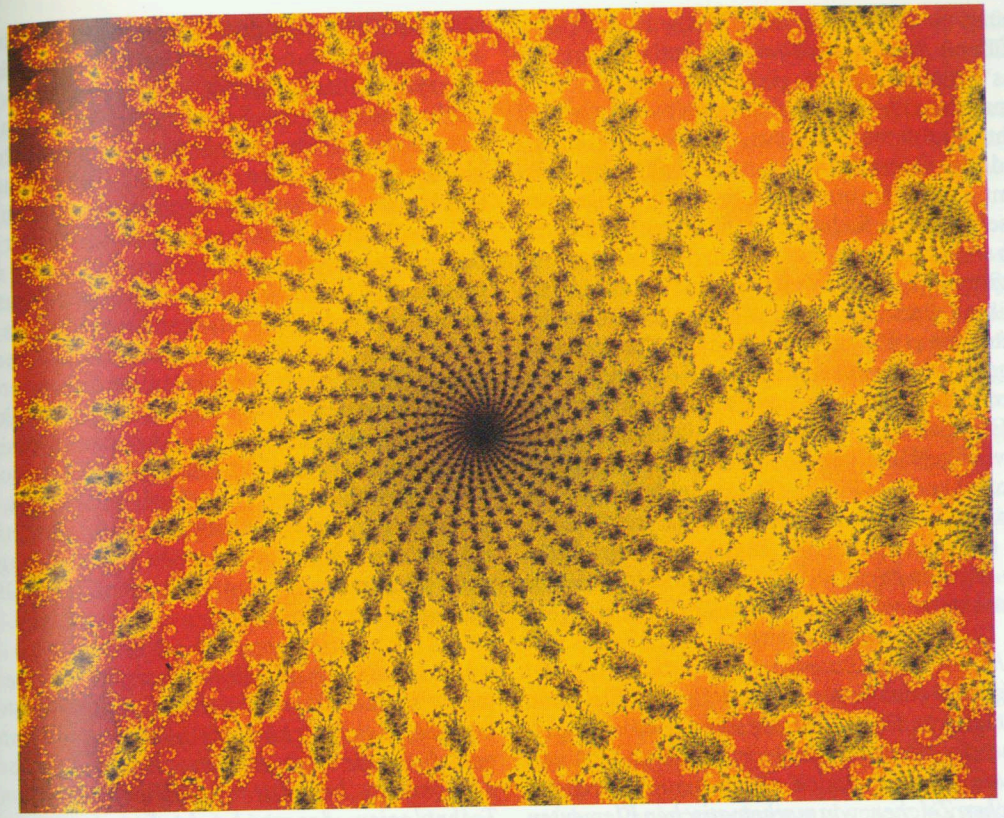
Die ganz triviale These meinerseits war nur die, daß die Künste bei aller Komplexität eine derart rasante Mutation nie erfordert haben, sondern immer in Reichweite ihrer Begehung, ihrer Besichtigung oder Anhörung geblieben sind. Insofern ist die Merkwelt tatsächlich denkbar oder undenkbar anders geworden. Allerdings nicht so, daß erst über unser Jahrhundert die Abstraktion und das Ablesen maschineller Daten eingebrochen wären. Was die neuen Medien beweisen, ist ganz im Gegenteil die Tatsache, daß es nie anders war und immer schon um Informationen gegangen ist. Sie demonstrieren sehr handgreiflich, wohin Texte, Musiken und Bilder gehören - in Computerspeicher nämlich. Also haben Kunst oder Philosophie keinen Standpunkt gehabt, der über Datenverarbeitung erhaben gewesen wäre. Alles, was von ihnen überliefert ist, ist auch schaltbar.

Insofern würde ich denen folgen, die die alte europäische Kultur Ballast nennen - Ballast in genau dem Maß, wie sie sich in Überlieferungsmaschinen wie der Universität zu etwas aufgebläht hat, das mehr als schiere Datenverarbeitung gewesen wäre. Man kennt die Sitzordnung: der Geist über den Buchstaben, das Genie über den Werken, der Sinn jenseits aller Systeme... Solche Aufladungen oder Maskeraden der Datenverarbeitung fallen weg in dem Blick, den wir von unseren Knöpfen und Medien zurück auf die alten Dinge werfen können.

Als Fans übrigens nicht des Sinnlosen, sondern der Genauigkeit alias Information.

Sie haben viel von Komplexität und Daten- oder Informationsverarbeitung gesprochen. Information wäre ganz allgemein die Erzeugung von unwahrscheinlichen Situationen, die vielleicht durch Komplexität gekennzeichnet sind. Informationen solcher Art werden ja überall produziert. Wo würden Sie denn das Spezifische einer oder die Schwelle für eine Datenverarbeitung sehen, die einen ästhetischen Effekt erzeugt? Wäre jede Informationserzeugung zugleich ein ästhetischer Effekt? Man könnte ja auch sagen, daß die mathematischen Verfahrensweisen in sich von ästhetischen Kategorien geleitet sind wie Deutlichkeit, Einfachheit oder Kohärenz.

Sicher, wenn die Ästhetik auf Deutlichkeit setzt und nicht (wie an ihrem Beginn bei Baumgarten) auf das Gegenteil: die "verworrene Erkenntnis". Ästhetisch für die Wahrnehmung (oder aisthesis, wie die Griechen sagten) scheint weiterhin, was zugleich komplex und strukturiert ist. Die Hoffnungen, das mathematisch zu erfassen, sind im Moment wieder im Steigen, aber der Algorithmus dieser Komplexität ist, im Unterschied zu Shannons Informationsmaß aus dem Zweiten Weltkrieg, noch Zukunftsmusik. Dieses Informationsmaß, auf dem Benses ästhetische Forschungen und damit wohl auch die Ulmer basierten, leidet an der Schwäche, daß es, indem es Unwahrscheinlichkeit so hoch bewertet, kein Kriterium mehr angeben kann, um die Unwahrscheinlichkeit von der Unordnung ernsthaft zu unterscheiden. Eine solche Formel für komplexe Ordnungen wird im Moment gesucht - mit dem Ziel, die Zahl der Schritte anzuschreiben, die ein elementarer Computer braucht, um eine gegebene symbolische



Grafische Umsetzung des Mandelbrot - Sets. Aus: H.- O. Peitgen/H. Richter " The Beauty of Fractals ", Images of Complex Dynamical Sysems, 1986, Springer - Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo

Ordnung zu zerstören, also in reales Rauschen zu überführen. Dann wäre Shannon überboten.

Was drittens das Imaginäre im strengen Sinn Lacans, also die Gesetze der Gestaltwahrnehmung angeht, ohne deren Effekt das Ästhetische im Unterschied zur Computermathematik wohl nicht auskommt -: Es müßte unter heutigen Bedingungen neu erforscht werden. Sicher, Gestalten oder Modelle erfüllen weiter ihre alte Funktion in der Gattungsfortpflanzung: Bei Taubenweibchen ruft das Papiermodell ihres Partners einen Eisprung hervor; bei Soldaten tun es Pin-up-Girls. Aber mittlerweile gibt es abgelöste Modelle nicht nur von Körpern, Sinnesfeldern und Muskelfunktionen, also Fotos, Gemälde und Energiemaschinen. Integrierte Schaltkreise, also winzige Konfigurationen aus Silizium, Siliziumdioxyd und Golddraht, sind zugleich Konfigurationen oder Modelle des Denkens. Zu welcher Ästhetik dieses Imaginäre der Zukunft einlädt, ist eine Frage für Künste, Kunsttheorien und Ingenieurswissenschaften zugleich.

Sie hatten zuvor Baumgarten erwähnt. Nun hat Baumgarten ganz in der rationalistischen Tradition die ästhetische Dimension auf der Ebene einer primären verworrenen Erkenntnis angesetzt, während rationale Erkenntnis sich auf der von klaren und deutlichen Zeichen, von mathematischen Elementen also ansiedelt. Sie hingegen begreifen ästhetische Phänomene als komplexe Ordnungen. Wäre denn der Ausdruck einer verworrenen oder konfusen Wahrnehmung wirklich mit der Idee komplexer Ordnung in Verbindung zu bringen, die doch bei den Medien aus einfachen Elementen aufgebaut sein würde, während die rationalistische Teleologie von der Konfusität zur Einfachheit ausgerichtet ist?

Von der digitalen Erkenntnis her, die keine menschliche mehr ist, stellt sich das spiegelbildlich dar. Diffusität, also das, was Baumgarten im ersten Schritt cartesianisch anklagte, um es im zweiten zu rehabilitieren, ist heute eher ein Fernziel und schwer zu erreichen. Die Computer der fünften Generation, über die man immer nur liest, ohne sie zu besitzen, revidieren ja das vollständig determinierte und sequentielle Prinzip, nach dem Von-Neumann-Computer ihre eindeutigen Programme Schritt um Schritt abarbeiten. Damit liefern sie zwar Modelle des Denkens, aber keine des Gehirns. Die fünfte Generation dagegen soll aus Rechnern bestehen, die nicht sequentiell, sondern parallel arbeiten. Das steigert nicht bloß den Datendurchsatz, was nur eine Maximierung des alten Prinzips wäre, sondern die Parallelverarbeitung soll einen Effekt von Feldern ergeben, sogar mit unscharfen Rändern. Offenkundig verfährt so die Wahrnehmung, die ja ganze komplexe Felder erkennt und nicht nur Punktmengen sieht oder hört. Was der Ästhetik und den Künsten das Leichteste war, nämlich Gestalten zu produzieren und bei aller Diffusität auch wiederzuerkennen, ist für Computer das Schwierigste. Immerhin, mit ihrer fünften Generation beginnt der Versuch, die klassische Wegstrecke umgekehrt zu durchlaufen. Das könnte auch ästhetisch bedeutsam werden.

Nur vor dem Träumen sei gewarnt. Bei aller Faszination durch die neuen Medien sollte man nicht vergessen, daß ihre Maschinen nicht gerade zur ästhetischen Produktion entwickelt wurden. Das sind Anwendungen zweiter oder zehnter Hand. Aber Gestalterkennung zählt auch, wenn ein Industrieroboter an seinem Fließband vor lauter Halbfabrikaten steht oder wenn eine Rakete über lauter russische Steppen den rechten Weg sucht. Primär sind also Anwendungen militärischer und industrieller Art, was unter Umständen auch so bleiben dürfte. Ästhetik ist ein luftleerer Raum, solange sie keinen Bezug zur strategischen Macht, dem wirklichen Einsatz dieser Technologien unterhält.

Nun könnte man aber trotzdem sagen, um eine Vermutung von Virilio aufzunehmen, daß die Entwicklung der Kriegstechnologie nicht in der Strategie aufgeht, sondern immer auch von einer ästhetischen Komponente begleitet wird. Die Faszination an Technologien - das mag bei den Futuristen erstmals klar geworden sein -, die zu schnell sind, um noch von der menschlichen Wahrnehmung kontrolliert werden zu können, machen aus dem Krieg auch ein ästhetisches Spektakel, ein "Schlachtfeld der Wahrnehmung". Daher der Versuch, in dem Zusammengehen der Produktion von Waffen und Medien wie dem Film von einer "Ästhetik des Verschwindens" zu sprechen. Ein solcher Ansatz überschreitet natürlich das Feld einer Ästhetik, die sich auf künstlerische Effekte beschränkt, und untersucht gewissermaßen das gesellschaftliche Feld der Ästhetik, das Produktion und Destruktion begleitet oder gar bedingt.

Solche ästhetischen Effekte mögen eindrucksvoll sein, aber um den Preis des Lebens. Schlachtfelder der Wahrnehmung ist ein guter Name. Wir haben bislang nur von der Wahrnehmung des Schönen gesprochen und so getan, als ob Medien, frei nach McLuhan, reine Prothesen des sensorisch-motorischen Körpers wären. Aber die Frage nach dem technischen Krieg, wie sie Virilio stellt, bringt neben dem Schönen das Erhabene ins Spiel. Dieser Krieg ist das übernatürlich Erhabene. In Grabbes Schlachtbeschreibung hört das Erhabene erstmals auf, eine Qualität der unmanipulierbaren Natur wie die Alpen oder der Vesuv zu sein. Waterloo bei Grabbe ist der von Menschen selber produzierte Vulkan, nur daß die Menschen keine Menschen mehr sind, sondern die Artilleriekompanien Napoleons, immerhin

schon damals 254 Geschütze. Stendhal beschreibt es ganz ähnlich.

Damit beginnt das Erhabene des technischen Krieges, der in einem strengen Sinn nicht wahrnehmbar ist, weil das Trauma (nach Freud) jedes Bewußtsein ausschließt. Während die Wahrnehmung des Schönen sich mit dem, was sie sieht, befreunden kann, muß das Erhabene und Nicht-Darstellbare der modernen Kriege unbewußt wiederkehren wie der Wiederholungszwang des Freudschen Traumas. In Texten wie bei Pynchon oder Bildern wie bei Kiefer.

Dieses Erhabene, dieses Trauma - sie würden nicht sein, wenn die Aufklärung mit ihrer Theologie des Menschen recht hätte. Der Mensch hätte zunächst Götter, dann Staaten und schließlich Technologien erfunden, deren Schreckensmacht immer dann zusammenbricht, wenn ihr Erfinder mit einiger Verspätung "sich selbst in ihnen erkennt", also Patentrechte anmeldet. Nicht viel anderes lehrt die landläufige Medientheorie: Der menschliche Einzelkörper hätte aus unerfindlichen Gründen zunächst seine Muskeln in Dampfmaschinen, Eisenbahnen und Autos externalisiert, dann seine Sinne auf Analogmedien wie Film oder Grammophon übertragen und schließlich sein Gehirn in Digitalrechner gesteckt. Er wäre ein Zauberlehrling, der dringend das Lösungswort braucht.

Die Medienwirklichkeit sieht anders aus als ihre Theorie: Sie läuft eskalatorisch und strategisch. Es gibt nur einen zwingenden Grund, die Alltagsmündlichkeit aufzugeben, nämlich gegenüber Untergebenen und Feinden. Und weil beide nur im Krieg *nicht* zusammenfallen, ist die Geschichte der Medien eine militärische Ausdifferenzierung. Napoleons Siege in den ersten technischen Feldzügen verdankten sich dem Übergang vom Kommandowort zur Eilpost, von der Eilpost zur Telegraphie. Weil seine Befehle schneller bei den Untergebenen ankamen, waren diese Untergebenen schneller am Feind. Aber Feinde als solche sind lernwillig. Zur Jahrhundertwende verfügte Britannien, nicht Frankreich, über das größte Telegraphenkabelnetz. Um gegen dies Empire antreten zu können, blieb dem Deutschen Reich, zwei Weltkriege lang, nur die Option, das Kabelprinzip zu überbieten, also auf drahtlose Funkverbindungen zu setzen. Unser UKW-Netz entstand nicht zur Unterhaltung und Belehrung einer Bevölkerung, sondern zur Fernsteuerung der Blitzkriegwaffen zu Land, Luft und See: für Panzer, Stukas und U-Boote. Woraufhin dem Empire seinerseits die Möglichkeit blieb, ein totales Analogmediensystem durch ein nicht minder totales Digitalsystem zu schlagen: Um den deutschen Wehrmachtsgeheimfunk zu knacken, bauten Turings Freunde und Schüler den ersten Computer.

Medien sind keine Pseudopodien, die der Menschenkörper ausfahren würde. Sie folgen einer Logik der Eskalation, die uns und die Schrift-Geschichte hinter sich läßt. Jünger nannte den Ersten Weltkrieg den "Würger unserer Literatur". Das Trauma der "Stahlgewitter", auch wenn es bei Jünger zugleich ein Romantitel ist, bleibt durch die Unmöglichkeit von Rückvermittlungen definiert.

Das würde aber auch heißen, daß die Ordnungsfunktion, die Sie dem Ästhetischen zugewiesen haben, vom Erhabenen der technologischen Effekte untergraben würde. Das ließe sich schon in der Ästhetik Kants sehen, die dem Erhabenen zuschrieb, daß es die Sinne und den Verstand überwältigt und die Einbildungskraft wegen seiner Unfaßbarkeit empört. Bei Kant übt die Überschreitung der menschlichen Beherrschung im Erhabenen vor allem eine moralische Wirkung aus, dennoch taucht auch bei ihm bereits das Moment einer ästhetischen Faszination auf, die das Subjekt traumatisch überrascht, schockiert und durch flüchtige Erscheinungen, wie sie Explosionen darstellen, überwältigt - eine Ästhetik, die fundamental subjektlos ist.

Mit alldem könnte man wunderbar an Kants Begriff vom Mathematisch-Erhabenen anknüpfen: eine Komplexität eben der Mathematik wie bei den Mandelbrotmengen, die Mathematiker nicht mehr auf dem Papier errechnen und unsere Vorstellungen nicht einholen können. Aber wenn ein Computer die Rechenergebnisse ausdruckt, erscheinen sie als schön. So schwer sind Schönes und Erhabenes zu trennen.

Als die Wehrmacht den UKW-Funk eingeführt hat, hatte das eine komplexe, von niemand mehr überschaubare Ordnung, deren Abbildung im gleichzeitigen Unterhaltungsfunk, also nur auf Mittel- und Langwelle, dann Effekte des Schönen produzierte. Syberbergs Hitlerfilm baut ein Tondokument der Zeit ein, das diesen Punkt sehr klar macht. Der Großdeutsche Rundfunk hatte Weihnachten 1942, also während sich der Kessel um Stalingrad schloß, eine Ringsendung zu und von allen Fronten geschaltet. Berlin rief, zur Antwort kamen Stimmen aus Stalingrad, dann vom Eismeer, dann vom Atlantik-U-Boot, aus der Biskaya, Süditalien und Kreta. Alles in Echtzeit und alles noch hörbar, weil das Tonband eben als Geheimwaffe eingeführt worden war. Berlin rief noch einmal, und die Nochnicht-Toten an den Fronten fingen nacheinander mit Singen an: "Stille Nacht, heilige Nacht"... Wenn das nicht erhaben war - ein Machteffekt, der den Leuten daheim an den Volksempfängern eine ganze komplexe Struktur als Livesendung hinübergebracht hat. Flüchtig und subjektlos war die Ringsendung auch wie das sich angeblich feiernde Volk unter Speers Lichtdomen. Aber ihre Logik verraten weder der Radiosprecher noch Syberbergs Film: Um die Ring-

sendung überhaupt möglich zu machen, mußten die geheimen Wehrmachtnachrichtenverbindungen über UKW und Feldkabelnetz ausnahmsweise einmal ins öffentliche Rundfunknetz eingespeist werden. Dieser Abstand zwischen Geheimem und Öffentlichem, komplexen Technologien und Unterhaltungsmedien ist das eigentlich Erhabene, weil er eine Drohung einschließt: Dieselben Technologien können dazu dienen, ganze Städte oder Landstriche zu pulverisieren. Seitdem die vormals rein genannte Mathematik an Ingenieure und Computer gefallen ist, kann auch diese Pulverisierung als das ästhetisch Erhabene, die tabula rasa oder das Undarstellbare fungieren. Einen so formalen Ordnungsbegriff wie den des Algorithmus untergräbt das sicher nicht. Aber wenn Algorithmen nach einer neueren Definition nicht bloß Logik praktizieren, sondern sie mit Kontrolle verbinden, wäre zu fragen, was das von Granaten zerfurchte Flandern mit dieser Kontrollfunktion zu tun hat.

Viele Künstler, die unter dem Prinzip der Simulation mit den neuen Medien arbeiten, verwirklichen vor allem das Flottieren zwischen verschiedenen Schichten der Realität und der Fiktion, die fortwährend ineinander überkippen und sich so gegenseitig zur Indifferenz auslöschen. Diese ästhetischen Strategien vollziehen buchstäblich eine Wahrnehmungsschlacht, die zu faszinieren scheint, weil die Ordnungen, an denen man sich orientieren kann, aufgelöst werden.

Das sieht aus wie der Krieg der Codes, aber mein naiver Eindruck ist eher der eines Geplänkels. Wenn die verschiedenen Schichten der Realität und der Fiktion zum Beispiel eine Montage aus Fotografien, Filmbildern und Digitalbildern sind, stoßen einfach verschiedene Normen aufeinander. Filmstreifen sind im Format genormt, Fernsehbilder darüber hinaus in allen Parametern des Bildaufbaus. Solche Normierungen, die teils staatlich, teils in industrieller Konkurrenz getroffen werden, wären als Möglichkeitsbedingungen des Ästhetischen in der Moderne überhaupt erst einmal zu untersuchen. Die Zeiten sind vorbei, als Raffael zur Konkurrenz mit Michelangelo antreten und seine Perzeption von Sachverhalten als neuen Stil ausprägen konnte. Heute regeln zahllose DIN-Normen, die übrigens auch im Ersten Weltkrieg entstanden, was für uns, die Konsumenten, die Wirklichkeit einer Fernsehsendung ist. Das besagt leider auch, daß sie regeln, wie schlecht die Bild- oder Tonqualitäten sein dürfen.

Statt immer weiterzufragen, was die Künstler jetzt machen und was ihnen alles möglich ist, sollte klar sein, wie riskant und eingeschränkt ihr Status in der Gegenwart als einer technischen geworden ist. Darüber allein lohnt es sich zu reden. Die Welt der Humanisten hat es nie gegeben, schon weil vormals die Kunst selber normierend gewirkt hat. Also wäre es angebracht, wenn Künstler sich in die Normierungsausschüsse hineinschmuggeln würden. Da könnten sie mehr erreichen, als wenn ihr neues Bild irgendwo im Museum landet. Sie sollten offensiv werden, statt bloß zu kombinieren, was die Normierung unter den Titeln Realität und Fiktion schon längst vorproduziert hat. Aus dem Geplänkel könnten Schlachten werden.

Was wären denn mögliche ästhetische Strategien, die sich wirklich auf der Ebene der technischen Wirklichkeit ansiedeln?

Was auf uns zukommen wird und ein Feld ist, auf dem Normen nicht sofort greifen sollten, wäre die digitale Bildverarbeitung, die aus Gründen ihrer Zweidimensionalität sehr aufwendig ist. Ein Musikstück hat pro Zeiteinheit, bei Compact Discs also pro vierzigtausendstel Sekunde, immer nur eine Information; bei Stereo sind es gerade zwei. Jedes Fernsehbild enthält pro fünfundzanzigstel Sekunde tausende von Bildinformationen. Um das in Echtzeit, also so wie Menschen laufen und wahrnehmen, einigermaßen zu verarbeiten und damit alle Möglichkeiten zu entfalten, die dem Film nie zugänglich waren, wäre ästhetischer Einsatz gut. Simulation heißt dann, Fantasy-Filme zu drehen mit computererzeugten Bildern, die nirgendwo fotografierbar sind, nicht einmal an einem Trickmodell. So werden ästhetische Räume reiner Irrealität möglich, die allem widersprechen, was wir auf den uns bekannten Planeten wahrnehmen.

Eine Herausforderung an die Kunst heute, die aber offenbar eher Mathematiker und Programmierer angenommen haben. Man braucht eben Großcomputer und Signalverarbeitungsalgorithmen. Was ich bei solchen Mathematikern gesehen habe, sieht so aus, als ob sich pro Sekunde 25 Magritte-Effekte nacheinander abspulen, irgendwo auf wechselnden Simulationen von Erde und Mond. Alle Magritte-Effekte, die Magritte je gemalt hat, könnte man in solchen Filmen zu einer Sequenz von phantastischen Dimensionen zusammenziehen. Zum Beispiel liegen da einmal Tausende von Steinen am Boden, die in der nächsten Sekunde aber transparent werden und ihre Rückseite zeigen. Woraufhin die Rückseiten all dieser Steine zu Spiegeln werden, die in der nächsten Sekunde den komplizierten Wolkenhimmel reflektieren. Auch wenn die Wolken eigentlich Mandelbrotmengen und die Spiegel topologische Abbildungen sind, vergehen einem Hören und Sehen. Bald wird die elektronische Musik nur noch Nebeneffekt einer elektronischen Optik sein, die sie an Komplexität überbietet wie der Großcomputer den Synthesizer. Das ist Kunst von heute - ein Maximum des Machbaren. Aber sie heißt nicht mehr Kunst, sondern Medientechnik.

Magritte hat pro Bild einen Trick eingebaut, irgendeine Konfusion zwischen Bild und Rahmen, Original und Spiegel. Wenn die Funktion des Rahmens an Normen übergeht und die des Bildes an Algorithmen, sind die Effekte zu multiplizieren und zu beschleunigen, ohne daß der Übergang (wie einst beim Spielfilm) noch als Schnitt auftritt. Wenn Künstler ins Imaging einsteigen würden, könnten sie womöglich verhindern, daß die digitale Bildverarbeitung kommerziell nur dazu dient, immer weitere Bogartfilme nach Bogarts Tod zu produzieren. Das wäre ja machbar. Man müßte Bogart nur aus allen Filmen in seinem Bewegungsstil herauszufiltern und dann wieder Punkt für Punkt auf einem Videoband synthetisieren. Auf dieses Ziel läuft der Kommerz gegenwärtig zu.

Aber auch die Erzeugung von Fantasy-Filmen absoluter Irrealität lehnt sich doch wieder nur an die klassische Narrativität an. Das kann man bei den meisten Computeranimationen ja sehen, daß hier nur mit dem neuen Medium Inhalte und Erzählstrukturen traditioneller Art reproduziert werden.

Der Inhalt eines Mediums, sagt McLuhan, ist immer ein anderes Medium und, wie nach aller Erfahrung hinzuzufügen wäre, ein altes. Wer weiß, ob die klassische Narrativität je verschwindet; heute wandern ihre Vor- und Rückgriffe ja sehr umgekehrt in den Mikrosekundenbereich ein. Woraufhin sie dann abrufbar und reproduzierbar werden.

Aber daß der Inhalt eines Mediums ein anderes Medium ist, hat Folgen. In der Unterhaltungskunst sind die Imagines der Maschinen selber ganz so besetzt wie früher nur Menschenkörper, dieses scheinbar unantastbare Thema der Kunst. Es schreit zum Himmel, daß Filme heute immer weniger davon handeln, wie ein Mann mit einer Frau ins Bett geht oder auch eine Frau mit einer anderen. Liebe war eben auch nur ein Medium - gut für gedruckte Bücher und Luhmanns Schwanengesang. Filme dagegen werden mehr und mehr zu Gebrauchsanweisungen für andere Medien, vom Telefon bis hin zum Mikroprozessor. Ein Film ohne Computer ist 1988 schlicht vergeßlich, mit Willen oder nicht. Man wüßte gern, ob nicht diese narrativitätssüchtige Unterhaltungsindustrie mit ihren Outputs nur die Funktion hat, uns an Medien anzukoppeln und deren Zivilnutzen einzureden. Lange Zeit, von den Troubadouren bis zum letzten Romantiker, sollte Kunst uns in den Sex einweisen; die Folgen sind bekannt. Nicht minder unklar ist, warum man telefonieren soll oder fernsehen. Also sind Fernsehen und Telefonieren dazu gut, uns an andere Medien anzukoppeln - und andere Medien sind Medien, um uns an weitere Medien anzukoppeln. Man müßte einmal eine Content Analysis von harmlosen Spielfilmen machen, um nachzuweisen, daß und wie Hollywood nur seine Großabnehmer ins Bild setzt. Kaum ein Film, den die Lufthansa auf ihren USA-Flügen aufnötigt, beginnt ohne den Einflug einer Boeing. Medien, das Buch nicht ausgenommen, treiben entweder Eigenreklame oder Parallelmedienreklame.

Medien spiegeln sich also in sich selber in einer schier endlosen Verkopplung, während die Menschen zu Anhängseln dieser Verbundsysteme werden. Das wäre wieder eine totale, in sich geschlossene Welt.

Es gibt keine einzelnen Medien, sondern die Medien sind in Verbundsystemen geschaltet. Wobei die Computer das Schalten selber besorgen. Ob dieses System aus Algorithmen eine Welt im Wortsinn der Philosophen bilden kann, steht dahin; aber ohne Geschlossenheit würde kein System funktionieren.

Was gerade in dieser Geschlossenheit offenbleibt, sind die Möglichkeiten des Eingreifens und Abfangens, der Intervention und Interzeption. Rauschen oder Zufälligkeit entsteht nach Shannon immer dort, wo Kanäle die Teilsysteme eines Medienverbunds aneinanderkoppeln. Deshalb wäre zu fragen, ob Interventionsmöglichkkeiten nicht primär in der Vernetzung von Medien liegen und weniger im üblichen Gebrauch oder Mißbrauch von Einzelmedien. Auch Künste sind, allen Museen und Bibliotheken zum Trotz, nicht nur Techniken der Speicherung, sondern auch der Übertragung gewesen. Auf Kanälen aber passiert alles mögliche.

Eine Botschaft, sagte Lacan, erreicht immer ihren Bestimmungsort. Eine Botschaft, hielt Derrida dagegen, kann ihren Bestimmungsort immer nicht erreichen. Beides stimmt, einfach weil es Krieg gibt, also Untergebene auf der einen Seite und Feinde auf der anderen, Rezeption und Interzeption.

Medien, die ja für technische Kriege entwickelt worden sind, fallen unter diese Regel. In ihre Übertragungen und Vernetzungen einzugreifen, sind gegenwärtig die wirklichen Ereignisse. Kunst, ob Happening oder nicht, hätte ein Modell zur Mimesis: die Hacker vom CCC Hamburg.

BIOGRAFISCHE DATEN

Friedrich Kittler, geb. 1943, ist Professor der Germanistik an der Ruhr-Universität in Bochum. Sein Arbeitsschwerpunkt ist die Diskursanalyse, besonders im Hinblick auf die medientechnischen Strukturen. Wichtige Veröffentlichungen hierzu: Aufschreibsysteme 1800/1900, München 1985; Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986.