

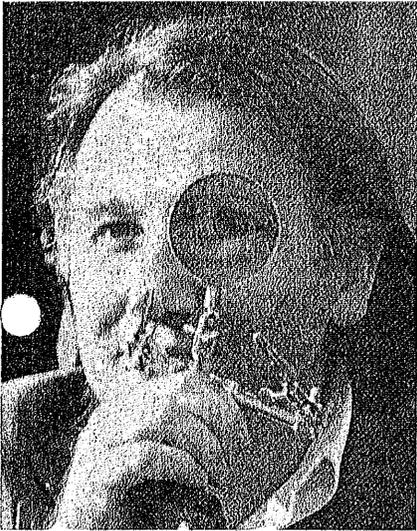
Computer art fascination = Dotzler (Hrsg.), Medien
Institut computer art, Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Peter Weibel

Der Bruch des Bildes Vom Tafelbild zum Bildschirm

(1990)

S. 25-31



1945 Odessa, UdSSR;

seit 1946 in Österreich;

Studium der Literatur an der Sorbonne;
Film an der I.D.H.E.C Paris;

Studium der Medizin, Mathematik, Logik und Philosophie
in Wien

Promotion über mathematische Logik;

Professur für visuelle Medien an der Hochschule für
angewandte Kunst in Wien;

Professur an der Gesamthochschule Kassel;

Direktor des Digital Arts Laboratory und Professur für
Video der State University of New York at Buffalo, N.Y.;

Gründungsdirektor des Institutes für Neue Medien an der
Städelschule in Frankfurt

Ausstellungen:

1977 Teilnahme an der Documenta 6;

1978 Biennale Venezia;

1984 Museum of Modern Art N.Y.;

1988/89 Ausstellung „Inszenierte Kunstgeschichte“
im Museum für angewandte Kunst in Wien;

seit 1968 Programm-Mitgestalter der Ars Electronica
in Linz

Publikationen:

1974 Studien zur Theorie der Automaten, München;
1984 Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst,
Linz;

1987 Jenseits der Erde: das orbitale Zeitalter, Wien;

1987 Die Beschleunigung der Bilder, Bern;

1988 Clipp, Klapp, Bum, Köln;

1990 mit Edith Decker Herausgeber von
„Vom Verschwinden der Ferne.
Telekommunikation und Kunst“

Es geht um die Problematik, die durch das Vorherrschen der klassischen Ästhetik entstanden ist, die sich im Tafelbild ausgebildet hat, und den radikalen Bruch, den das bewegte Bild bewirkt hat. Das bewegte Bild ist nicht zu verstehen, wenn nicht vorher auch die bewegten Maschinen verstanden werden, denn die Bewegungsmaschinen sind nicht nur konzeptionell, sondern auch technisch mit den bewegten Bildern verfrant. Daraufhin entsteht dann auch die Frage: Was ist Technik? Hier werde ich nicht auf eine ontologische Begründung aus sein, sondern versuchen, sie auf den Körper zu begründen, auch aus Gründen, die mit der industriellen Revolution zu tun haben, weil gerade in der industriellen Revolution nicht nur die Metapher Mensch-Maschine triumphierte, sondern insgeheim in der Soziologie die Metapher Körper und Gesellschaft dominierte. Aus dieser Theorie des Prothesen-Körpers – die Technik als Prothesenkörper – werde ich dann in einige Probleme des elektronischen Bildes einsteigen.

Ich bin der begründbaren Auffassung, daß die durch die technischen Medien hervorgebrachte Kunst eine in vieler Hinsicht – um nun ein Lieblingswort des 20. Jahrhunderts zu gebrauchen – radikal andere ist als die Kunst davor. Die Medienkunst ist eine Transformation, wenn nicht sogar eine Transgression: Überschreibung und Überschreitung der klassischen Künste.

I. Der semiotische Bruch

Medienkunst: Seinsentzug durch Bewegung und Zeichenhaftigkeit.

Nehmen wir entscheidende und einflußreiche Ästhetiken der letzten zwei Jahrhunderte als Beleg, dann werden wir sehen, daß sie etwas verbindet; und was sie verbindet, ist, daß sie auf einer Ontologie des Bildes aufgebaut sind, welche a priori das Wesen der Medienkunst, besonders des bewegten Bildes, negiert, bzw. ausschließt. Ich sage immer: Die Medienkunst kann gar nicht Teil der Kultur sein, denn das, was wir unter Kultur verstehen, ist auf einer ontologischen Ästhetik begründet, und das bewegte Bild – etwa bei Paul Virilio „Ästhetik des Verschwindens“ genannt – kann daher nicht Teil der Kultur sein. Es scheint mir daher die Annäherung der Avantgarde-Medienkunst an die klassischen Künste eine durchaus verfehlte Strategie. Man muß einfach sagen, daß die klassischen Künste natürliche Feinde sind, Feinde, die sich aus der gesellschaftlichen Entwicklung ergeben haben. Die kulturelle, die kunsthistorische Entwicklung ist über jeden Ansatz der technischen Künste glatt hinweggegangen, sodaß es heute kaum mehr Ansätze für eine Geschichte der Medienkünste gibt. Daraus ist auch die obstinate Unterdrückung der technischen Künste im gegenwärtigen Kunstbetrieb zu erklären.

Aus der Definition von Lessing in „Laokoon“ (1776) – die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters wie der Raum das Gebiet des Malers – haben sich übrigens zwei fundamentale formale Prinzipien ergeben, wie die Zeit in der Zweidimensionalität des Bildes darzustellen sei, nämlich die Methode der Simultaneität von Marey und die Methode der Sukzession von Muybridge. In allen Filmbüchern, in allen Büchern über die Geschichte des bewegten Bildes finden sie diese beiden

Prinzipien angeführt, aber das Wesentliche wird immer ausgelassen: Diese Arbeiten sind ja um 1880, sozusagen zur Spätzeit der industriellen Revolution entstanden, während parallel die Entwicklung des elektronischen Bildes schon stattgefunden hatte. Man übersieht immer, daß das bewegte Bild ja nicht nur eine mechanisch-chemische Geschichte hat, die dann im kinematografischen Bild, im Kino landet, sondern daß nicht nur gleichzeitig, sondern sogar früher, das elektronische Bild bereits entwickelt worden war, etwa 1843-47 durch Bain und Bakewell das Screening-Prinzip, das bis heute das Grundprinzip des Fernsehens ist. Das elektronische Bild steht also der Musik näher als der Malerei.

Dieses Screening-Prinzip ist aus dem Rad, aus der Perforation von Rädern entwickelt worden: eine klare Übertragung der Metapher der Maschine, der Eisenbahn in den Bildkörper hinein. Dies ist ein Beweis für die Transformation der Bewegungsmaschine in das Bewegungsbild. Aber wenn man diese grundlegende Tatsache übersieht: die Geburt der Medienkunst aus der industriellen Revolution, entsteht diese Einseitigkeit, daß man immer vom Kino, vom bewegten Bild spricht, und nicht vom elektronischen Bild, das bereits um 1840 beginnt.

Gehen wir einmal weiter von Lessing zu Kant. Er sagt in der Sektion 48 seiner „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“: „Die Schönheit der Natur ist ein schönes Ding. Die Schönheit der Kunst ist eine schöne Repräsentation eines Dings.“ Die Schönheit ist also eine bloße Weise der Repräsentation, einer Darstellungsform, nicht das Objekt selbst oder dem Objekt selbst inhärent oder immanent. Wie kann aber nun diese Ästhetik der Repräsentation von der Kunst zur Natur einen Bogen schlagen, der in diesen beiden Sätzen angegeben ist: von der Welt der Zeichen zur Welt der Objekte? Indem ich die Repräsentation in eine Referenz verwandle und die Zeichen, bzw. die Kunst und ihre Schönheit insgeheim doch an die Dinge und die Natur binde – zurückverweise. Kant drückt dies in einem bekannten Paradoxon so aus: „Die Natur erscheint schön, wenn sie den Anschein von Kunst hat, doch die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir bewußt sind, daß es sich um Kunst handelt, auch wenn sie den Anschein von Natur hat“.

Sie sehen, daß Kant in diesem Paradoxon versucht, eine grundsätzliche Aporie seines Systems zu klären. Kants Ästhetik der Repräsentation ist insofern bekanntlich transzendental, da sie ein konstitutives Moment der Schönheit in die Repräsentation, d.h., in die Bewußtheit des Subjekts, des Interpreten, verlagert. Andererseits bleibt sie referentiell auf die Welt der Dinge ausgerichtet. Er liefert durch die Referenz der Repräsentation auf die Dinge letztendlich doch eine ontologische Begründung des Kunstwerkes. Das Dinghafte bleibt trotz aller Transzendenz im Kunstwerk haften. Die Kunst als Werk bleibt stets ein Ding. Heidegger blieb es dann bekanntlich vorbehalten, das Dinghafte an den Kunstwerken zu betonen und zu metaphysieren. Wie Sie wissen, wählte er als exemplarisches Werk van Goghs Darstellung eines Schuhzeugs aus. Laut Heidegger zeigen ja die Kunstwerke durchgängig das Dinghafte. Doch aus dem heiligen Tripel Zeug, Werk, Ding, wo erst „durch das Werk und nur im Werk das Zeug eines Zeuges eigens zum Vorschein kommt“, entsteht mehr.

Er beansprucht mehr: „Van Goghs Gemälde ist die Öffnung dessen, was das Zeug, ein paar Bauernschuhe in Wahrheit ist“.

Es gesellt sich also die Frage der Wahrheit zu den Problemen von Werk, Ding und Zeug dazu. Plötzlich taucht die Wahrheit als Funktion der Begriffsbestimmung der Kunst vordringlich und eindringlich auf. Die Repräsentation und Referenz wird im Lichte der Wahrheit gemessen, erhält nur in diesem Lichte ihre eigentliche Bedeutung. „So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das sich ins Werk setzen der Wahrheit des Seienden“. Sie merken: Hinter diesem Tripel Zeug, Werk, Ding enthüllt sich ein anderes Tripel, nämlich Werk, Wahrheit, Sein, obwohl Heidegger noch an dem zweiten Moment der Kantschen Analyse des Schönen festhält, nämlich an der Universalität des Schönen, die er allerdings als die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge ontologisch definiert.

Es geht ja nun nicht mehr um die Universalität der Schönheit, es geht nun bereits um die Universalität des Wesens der Dinge im Kunstwerk, hält Heidegger trotzdem Kant entgegen: „Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen“ (und hierbei wendet er sich gegen die transzendentalen Bezugspunkte des Interpretieren), „unser Beschreiben des Bauernschuhwerkes von van Gogh habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. Wenn hier etwas fragwürdig ist, dann nur dieses, daß wir in der Nähe des Werkes zu wenig erfahren, und das Erfahren zu grob und zu unmittelbar gesagt haben. Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeugs eigens zu seinem Vorschein. Van Goghs Gemälde ist die Öffnung dessen, was das Zeug in Wahrheit ist. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. Im Werk ist das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk ...“.

Die Moderne hat im wesentlichen versucht, dieses Tripel der klassischen Ästhetik: Ding, Sein und Wahrheit zu transformieren.

Ein anderes Tripel, das wir von dem Tripel Ding, Sein und Wahrheit als Fundamente der klassischen Ästhetik ableiten können, sind z.B.: das Ding ist das Werk, die Wahrheit der Autor und das Sein das Original, oder – wie wir schon gesehen haben –, das Original heißt das allgemeine Wesen oder die Universalität der Schönheit. Das Werk wiederum ist das Ding und die Wahrheit kann das Wesen sein. Es gibt eine Kette von Tripeln, die sich gegenseitig bedingen. Während es genügend Versuche zwischen Baudelaire und Mallarmé gibt, etwa auch von Rimbaud, auch von Nietzsche bekanntermaßen, den Autor aufzukündigen, die Wahrheit aufzukündigen. Die Moderne hat dies parallel zu den technischen Medien, die schon im 19. Jahrhundert existiert haben, versucht, nur hat es keine Ästhetik dazu gegeben. Die technischen Medien erzeugen Kunstformen, von der Fotografie über den Film zu Video und zur Computeranimation, die sich diesem Tripel widersetzen. Die Transformation der Kunst durch die Moderne wie auch die progressive Kritik an der Moderne ist eine parallele Bewegung, die versuchte, diese Schlüsselbegriffe der klassischen Ästhetik außer Kraft zu setzen.

Diese Schlüsselbegriffe sind der Begriff des Originals, des Werks, des Autors, der Wahrheit, des Dings und des Seins. Von Duchamp bis Daniel Buren, von Walter Benjamin bis Rosalind Krauss, von Baudelaire bis Baudrillard können wir solche Umformungen studieren.

Die Medienkunst vollends stellt an die Stelle der ontologischen Begründung des Kunstwerks aus dem Sein die Begründung des Kunstwerks aus der Semiosis, aus dem Zeichen. Ich würde sagen: Die Medienkunst des 19. Jahrhunderts hat es bereits als Antipode der klassischen Ästhetik getan, mußte aber auf die Theoretik des 20. Jahrhundert warten, um beweiskräftig werden zu können. In diesem Sinne macht die postmoderne Transformation der Moderne diesen Zug der Moderne, die semiotische Begründung, nur deutlicher.

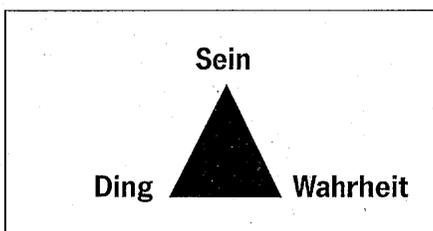


Fig. 1

Es ist nun die Frage: Was ist das neue Tripel, auf dem sich diese postmoderne Revision der Moderne begründen könnte? Ich würde für die Begründung des Kunstwerkes im postindustriellen Zeitalter in Hinblick auf das 21. Jahrhundert folgendes Tripel vorschlagen: Wir lassen die Wahrheit einmal, wo sie steht; anstelle des Werks und des Dings setzen wir das Zeichen, aber wir führen den Begriff Macht ein. Statt des klassischen Tripelteils Sein setzen wir Macht ein, weil wir als Anhänger einer ökonomischen Analyse der Kunst, eines historischen Materialismus der Kunst, bei der Begründung der Bewegungskunst aus der industriellen Revolution den Seinsbegriff nicht anders aufrecht erhalten können, sondern den Begriff der sozialen Macht an seine Stelle setzen müssen. Das Ding wird ersetzt durch das Zeichen, und das Sein durch die Macht.

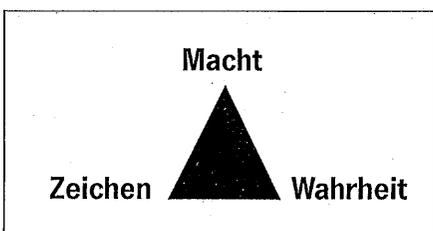


Fig. 2

Warum Macht? Weil uns zum Beispiel – abgesehen von dem, was ich bereits erwähnt habe –, Michel Foucault klar gemacht hat, wie wichtig es ist, dem Diskurs nicht die Seinsfrage stellen zu lassen, sondern die Frage nach der Macht. Das bedeutet, im System der Zeichen nach den Repräsentationen der Macht und nicht der Dinge zu forschen, denn die Macht ermöglicht es bestimmten Formen des Diskurses der Zeichen, die Wahrheit zu beanspruchen. Die Macht ermöglicht bestimmte Formen des Diskurses der Zeichen, und somit bestimmte Formen der Wahrheit. In einer systematischen Durchquerung unserer sozialen Systeme hat er von der Geburt des Gefängnisses bis zur Geburt der Klinik alle Systeme der Macht von der Justiz bis zur Medizin, von der Sexualität bis zur Psychiatrie untersucht. In einem hypothetischen Werk „Die Geburt der Galerien“, hätte er auch die Repräsentation der Macht im Diskurs der Kunst untersuchen können. Die Geburt der Humanwissenschaften – also auch der Kunst, könnte man anfügen – geht nach Foucault heute von den Machtverhältnissen aus, die sie zugleich möglich und notwendig gemacht haben. Wir müssen also nicht nur fragen, was Wahrheit ist, was ist Kunst, sondern auch, was Macht ist.

Es gibt unzählig viele Aussagen von Foucault selbst zu diesem Problem. Ich zitiere Ihnen nur einige: „Nicht die Veränderung des Bewußtseins der Menschen oder dessen, was in ihrem Kopf steckt, ist das Problem, sondern die Verände-

... rung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion der Wahrheit", und damit auch der Kunst. Der Kunstbegriff kann also ohne die soziale Veränderung gar nicht wirklich erweitert werden. Das wäre eine der Aufgaben eines Medienzentrums. „Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit“ (– ich füge an, auch der Kunst –). Sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt. Es gibt bestimmte Diskurse der Kunst, die als Kunst akzeptiert werden. Sie brauchen nur durch den Kunstmarkt und die großen Kunstausstellungen zu gehen. Sie werden dort nie und nimmer eine Videoinstallation sehen, Sie werden dort auch nie und nimmer einen Film sehen. Die Kunstbücher sind ja so geschrieben, daß sie „Die Kunst des 20. Jahrhundert“ heißen und Sie werden nie ein Kapitel über Film, Video darin finden, eventuell kleinere Kapitel über Fotografie. Das heißt in abstracto: Es gibt bestimmte Diskurse, die die Macht als wahre Diskurse funktionieren läßt, als wahre Kunst. Andere Kunstformen sind dann Nicht-Kunst. Das betrifft dann klarerweise ja nicht nur die technische Kunst, sondern auch die feministische Kunst.

II. Der technische Körper in der telematischen Kultur

Ich kürze nun ein wenig hinsichtlich der Frage nach dem Machttypus im Diskurs der Kunst und der Wahrheit ab, und komme zum zweiten Kapitel. Bei dieser Frage nach der Macht im Diskurs der Kunst: Welche Kunstform wird von der Gesellschaft unterdrückt, welche Kunstform wird gefördert? möchte ich mich auf eine etwas unkonventionelle Quelle beziehen, nämlich auf Sigmund Freud, der in seinem Werk „Das Unbehagen in der Kultur“ eine Grundlage für eine Medienästhetik insofern geliefert hat, als er die bekannte Analogie von Körper und Maschine in der industriellen Revolution ausdehnt. Er schreibt: „Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe“ – und Sie sehen, er spricht auch von Werk und Werkzeug, aber nicht ontologisch. „Er vervollkommnet seine Organe, die motorischen wie die sensorischen oder räumt die Schranken für seine Leistungen hinweg“ (Mir ist sehr wichtig, das Wort „Schranken“ zu betonen, weil ich später sagen werde, daß die Technik exterritorialisiert, daß sie die Territorien von Raum und Zeit überwindet). „Die Motoren stellen ihm riesige Kräfte zur Verfügung, die er wie seine Muskeln in beliebige Richtungen schicken kann. Das Schiff und das Flugzeug machen, daß weder Wasser noch Luft seine Fortbewegungen hindern können. Mit der Brille korrigiert er die Mängel der Linse in seinem Auge, mit dem Fernrohr schaut er in entfernte Weiten. Mit dem Mikroskop überwindet er die Grenzen der Sichtbarkeit, die durch den Bau seiner Netzhaut abgesteckt werden. In der fotografischen Kamera hat er ein Instrument geschaffen, das die flüchtigen Seheindrücke festhält, was ihm die Grammophonplatte für ebenso vergängliche Schalleindrücke leisten muß – beides im Grunde Materialisationen des ihm gegebenen Vermögens der Erinnerung, seines Gedächtnisses“. Auch hier ist für mich wichtig festzuhalten, daß er von „Gedächtnis“ spricht und von seiner Materialisation; eine mentale Eigenschaft wird physikalisch realisiert. „Mit Hilfe des Telefons hört er aus Entfernungen, die selbst das Märchen als unerreichbar respektieren würde.“

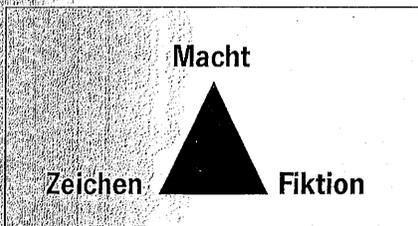


Fig. 3

So wie die Mathematik zur Physik wird, so wird die Sprache durch den Computer zur Technik. Sie sehen: Die Funktion der Sprache, Räume zeitlich zu überwinden, übernimmt heute die Technik. Er sagt hier, daß er mit Hilfe des Telefons aus Entfernungen hört; „die selbst das Märchen als unerreichbar respektieren würde; Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden.“ Die gesamte Technologie ist die Sprache des Abwesenden. „Das Wohnhaus ist ein Ersatz für den Mutterleib. Die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sich sicher war und sich so wohl fühlte“. Es ist für mich ganz erstaunlich, daß Freud in dieser Aufzählung technischer Leistungen plötzlich den Mutterleib einbringt. Das hat folgenden Grund, weil diese moderne Gesellschaft, und dies ist viel zu wenig beachtet worden, dazu beigetragen hat, den modernen Körper zu konstruieren. Und der moderne Körper ist klarerweise das, was ich den Technokörper nenne. Wenn Sie einmal die erste Ausgabe von Thomas Hobbes: „Leviathan“ in der Hand gehabt haben sollten, dann wird Ihnen ein schwindelerregender Umschlag aufgefallen sein, nämlich der Souverän, der König, besteht aus einer Unzahl menschlicher Leiber. Dieses Bild veranschaulicht sehr deutlich das grundlegende Axiom der Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts, das aus der Analogie, aus der Metapher Körper und Gesellschaft besteht. Und so spricht man ja auch heute noch vom Volkskörper, sogar Foucault spricht noch vom Gesellschaftskörper.

Ich möchte Ihnen nun die Geschichte dieser Metapher nicht ausführen, sondern Sie lediglich auf eine wesentliche Unterscheidung hinweisen, die von Malthus in seinem Werk „Principle of Population“ schon angesprochen wurde, aber dann beim vielleicht größten soziologischen Werk des victorianischen Zeitalters: „London Labour and the London Poor“ von Henry Mayhew (1861) ausgeführt wurde. Hier wird das Wesentliche dieser Körpermetaphorik gesagt, denn es wird zwischen produktiven und nicht produktiven Körpern unterschieden. Klarerweise sind die nicht produktiven Körper die wertlosen Körper, das sind z.B. die Körper der Nomaden. Die produktiven Körper sind die eigentlichen Gesellschaftsträger, die produktiven Körper sind diejenigen, die den Gesellschaftskörper konstruieren und konstituieren. Gleichzeitig bedeutet das, daß um diese Zeit auch der Mythos der reproduktiven Biologie ausgesprochen wird. Das heißt, in aller Kürze: Wenn Mary Shelley Frankenstein erfunden hat, dann ist dies nur als Antwort auf den Mythos des reproduktiven Körpers zu verstehen. Wenn Sie gegenwärtige Medizinbücher lesen, ist es erschreckend wie die Frau quasi unter dem Gesichtspunkt der Produktivität betrachtet wird. Das Produkt, um dessen willen sie zählt, ist das Kind, die Menopause ist das Ende der Produktivität, und die Regel ist eine Art Unterbrechung der Produktivität. Der Trick ist nun der: Man hat diesen Mythos der Reproduktivität erfunden, um die Frau selbst von der Konstitution der Gesellschaft ausschließen zu können. Und nun ist meine These: Wie man den reproduktiven Körper aus der Konstitution der Gesellschaft ausgeschlossen hat, so versucht man auch, die reproduktiven Medien aus der Konstitution der Kultur auszuschließen.

Wie das Wort „Reproduktion“ schon sagt, kann es nichts Gutes bedeuten, denn es steht zwischen Nicht-Produktion und Produktion, und genauso steht es bei

Benjamin. Sein Werk hätte ja auch heißen können: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit“. Die Frage ist klarerweise, was Reproduktion überhaupt heißt. Der Sinn, den wir heutzutage damit verbinden, entsteht ja lediglich aus dem ursprünglichen Sinn, der ein Mechanismus der Unterdrückung der technischen Werke wie auch ein Mechanismus der Unterdrückung eines bestimmten Typus von Körper war.

Wie der reproduktive Körper aus dem Staatskörper, aus der Konstruktion der modernen Gesellschaft und Kultur ausgeschlossen wurde, so wird heute ein Mythos der Reproduktionstechnologie aufgeputzt, um die Kunst der Reproduktion aus der Konstitution der Kultur auszuschließen. Aber, und dies ist meine These:

Das 21. Jahrhundert wird durch die fortschreitende technische Derealisierung des Körpers, diesem Wesen der Technik selbst, bestimmt. Die Derealisierung des Körpers bringt ja nicht nur eine Entkörperlichung der Arbeit mit sich, sondern bringt auch eine Entkörperlichung der Kunst mit sich. Dies heißt, falls Sie mir diese Neologismen durchgehen lassen wollen, eine Entwerkung, eine Entzeugung und eine Entdingung der Kunst. Es hat ja zum Beispiel schon eine Ausstellung von Lyotard gegeben, die versucht hat, dies auf einen Punkt zu bringen, und die hat er bezeichnenderweise „Die Immaterialien“ genannt. Die Derealisierung unserer Gesellschaft bringt gleichzeitig eine Immaterialisierung der Kunst mit sich, und insofern wäre für ein Technologiezentrum sicherlich weniger ein Museum oder eine Kunstakademie das Modell, sondern meiner Auffassung nach eine Musikakademie. Das heißt soviel: So wie man keine Musik und kein Orchester kaufen, kann man auch nicht Medienwerke kaufen. Man kann lediglich Leute trainieren, die imstande sind, diese Werke zu verstehen und immer wieder aufzuführen. Man muß eine Generation heranbilden, die imstande ist, die Technologie zu verstehen, und imstande ist, die Partituren, die die Medien-Künstler geschaffen haben, immer wieder neu aufzuführen.

Diese Exterritorialisierungstendenz der Technik, diese Derealisierung, eine allgemeine Entkörperlichung, die im Zeitalter der Supercomputer noch viel stärker sein wird, als sie heute vorstellbar ist, setzt eben nur fort, was die Sprache schon begonnen hat. Die Sprache hat den gleichen Ursprung wie die Technik, nämlich die menschliche Fähigkeit zur Symbolbildung. Aus dieser menschlichen Fähigkeit zur Symbolbildung entstehen gleichzeitig die Werkzeuge wie auch die Sprache. Die Werkzeuge haben also schon immer einen symbolischen Charakter, einen semiotischen Charakter. Und je mehr wir unsere Gesellschaft technisieren, umso mehr werden die Werkzeuge einen symbolischen Charakter haben, umso mehr wird die Technik zur Sprache. All das, was heute als High Tech Video, als Spezialeffekte, als Computeranimation verteufelt wird, ist in Wirklichkeit eine Grammatik der Spezialeffekte, die ich eine Sprache „jenseits des Schnitts“ nennen möchte. Die gesamte Sprachlichkeit des elektronischen Bildes ist eine höherwertigere, komplexere als die vom Film her gewohnte Sprache. Diese Grammatik der Spezialeffekte in bewegten elektronischen Bildern ist Wissenstechnologie. Als Technik setzt sie die Arbeit der Sprache fort; sie ist eine Arbeit, die die Überwindung der Grenzen von Raum und Zeit beinhaltet.