

lungsebene ist die Ebene des Schreibens und Lesens. Zählen kann man nicht ohne Ziffer. In der Ziffer, die wir schreiben, ist die Fläche, auf der wir schreiben, schon impliziert. Diese Fläche schickt sich an, sozusagen selber der neue Weltboden zu werden, Hardware verwandelt sich in Software. Wir werden lernen, Software als Realität zu begreifen.

Peter Weibel

Transformationen der Techno-Ästhetik (1997)

S. 205-246

Im folgenden soll die Auffassung begründet werden, daß die durch die technischen Medien hervorgebrachte Kunst eine in vieler Hinsicht radikal andere ist als die Kunst davor. Die Medienkunst ist eine Transformation, wenn nicht sogar Transgression, eine Überschreibung und Überschreitung der klassischen Künste. Die Überschreitung hat (auch) mit der Grundlagenkrise der Kunst im Zeitalter der Techno-Kultur zu tun, welche als Grundlagenkrise der Moderne die Postmoderne hervorgebracht hat.

Diese Transformation soll an zentralen Begriffen der klassischen Ästhetik untersucht werden, als da sind Autor, Werk, Wahrheit etc. Wir werden zeigen, wie diese Begriffe in Schwierigkeiten geraten und Widersprüche oder Fallen erzeugen, wenn sie zur Beschreibung von Medienkunstwerken herangezogen werden.

Betrachten wir einflußreiche Ästhetiken der letzten zwei Jahrhunderte, dann fällt auf, daß sie auf einer Ontologie des Bildes aufgebaut sind, auf einem statischen Seinsbegriff, welcher a priori das Wesen der Medienkunst, besonders des bewegten Bildes, negiert bzw. ausschließt, nämlich dessen Dynamik, dessen Immaterialität und dessen Zeitform. Zeitform eines dynamischen Systems zu sein, ist die Seinsform der Medienkunst. Statt auf einem statischen Seinsbegriff baut die Techno-Kunst auf einem dynamischen (interaktiven) Zustandsbegriff auf. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei gleichfalls erwähnt, daß klassische Kunst und Medienkunst sich einen gemeinsamen semantischen Raum teilen und zwar, mengentheoretisch gesprochen, als Durchschnitt.

Ästhetische Theorien?

Eine Ästhetik ist im wesentlichen der Versuch, eine Theorie zu formalisieren, die aus dem Umgang mit einer bestimmten Menge intuitiven künstlerischen Materials gewonnen worden ist. Es werden dabei nicht nur formale Mechanismen und Regeln der Beur-

teilung, sondern auch der Erzeugung explizit oder implizit eingeführt. Dabei sind die »impliziten Systeme, die ohne unser Wissen unser alltägliches Verhalten bestimmen«, nach Michel Foucault die entscheidenden, weil sie die eigentlichen Zwänge auf uns ausüben.

Das Wesentliche eines formalen Systems der Ästhetik ist daher nicht so sehr seine Interpretations- und Erzeugerkapazität, sondern eben jenes (meist) implizite System, das den verwendeten Worten und Symbolen ihre Bedeutung zuordnet. Es wird also ein semantisches Feld abgesteckt, sozusagen der Paradigma-Claim, auf dem das Kunstwerk angesiedelt wird. Auf der Grundlage dieses expliziten oder impliziten semantischen Feldes wird nun geurteilt (bzw. auch erzeugt), was ein Kunstwerk sei, wie ein Gebilde in ein Kunstwerk transformiert werde und was ein gutes Kunstwerk definiere. Ohne dieses semantische Feld, auf dem das ästhetische System aufgebaut wird, ohne diesen elementaren Kontext ist die Frage nach dem (Text des) Kunstwerk(es) sinnlos. Daher wird also besonders jenem Isomorphismus Augenmerk geschenkt, welcher die Menge des intuitiven Materials I in eine Theorie T verwandelt, indem er den Symbolen, Materialien und Regeln von I ihre Bedeutung in T zuordnet. Natürlich gibt es grundsätzliche Beschränkungen, wie wir seit Gödels Unvollständigkeitsgesetz von 1931 wissen: Intuitive und mentale Prozesse lassen sich nicht vollständig in einem formalen System abbilden. Doch unser Argument gegen die Gültigkeit des klassischen Isomorphismus, wie er sich in den bekannten ästhetischen Systemen ausdrückt, ist die historische Beschränkung der semantischen Realisierung durch diesen Isomorphismus. Wie kann man hoffen, daß die symbolischen Ausdrücke von T den intuitiven Gehalt des Materials I abdecken, wenn das Material, wie es in der technischen Medienkunst der Fall ist, relativ neu ist und zum Teil zur Zeit der Theorienbildung noch gar nicht existierte, und die entsprechenden Begriffe der Theorie sich an altem Material ausgebildet haben? Die klassischen Ästhetiken sind schließlich vor dem Auftauchen der Bewegungs- und Medienkunst entstanden.

Vom Ursprung der Techno-Kunst Aus der industriellen Revolution

Das Problem, mit dem wir es zu tun haben, sind weniger die Ästhetiken selbst als die Geschichtsmächtigkeit, mit der diese Ästhetiken des Statischen und die ihnen nachgebildeten gegenwärtigen Systeme bis heute die Kultur dominieren. Es geht also darum, den Ursprung dieser Ästhetiken des Statischen, die Formation ihrer Begriffe und die Ursache ihrer sozialen Wirksamkeit zu finden bzw. zu beschreiben. Wir werden ihren Ursprung in das 19. Jahrhundert verlegen und die Ursache der Geschichtsmächtigkeit in der Dominanz des Kapitals orten. Dies deswegen, weil unsere fundamentale These lautet: Es ist die industrielle Revolution, insbesondere die zweite elektronische (postindustrielle) Phase, welche die Transformation der klassischen Kunst in die Medienkunst bewirkt hat. Die geltenden ästhetischen Urteile sind aber von dieser Transformation mehr oder minder unberührt geblieben, weil die Logik des Kapitals, die untrennbar mit der Logik der Kunst verknüpft ist, die soziale Dominanz der klassischen Ästhetiken durchsetzt. Einerseits willentlich aus Gründen des Klassenkampfes, der gesellschaftlichen Reproduktion von Wissen als Monopol der staatlich subventionierten Bürgerkultur, andererseits weil die Adjustierung der klassischen Ästhetiken an die zeitgenössischen künstlerischen Produktionsmethoden eine Analyse des Isomorphismus von I und T bedeuten würde, die letztlich nach einer Uminterpretation seiner sozialen Basis, der industriellen Revolution verlangen würde, also nach einer radikalen Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung selbst. Die klassischen Ästhetiken sind ein Instrument des Klassenkampfes, dessen Kern die Ideologisierung der Isomorphie darstellt, welche den Produkten der menschlichen Kreativität nach klassenspezifischen Interessen Symbole und deren Bedeutungen zuordnet. Die Kapazität der Selbstbestimmung des Menschen kann in der gegenwärtigen industriellen Gesellschaft auf der Höhe der historischen Möglichkeiten weder realisiert noch vollständig erfahren werden, weil die semantische Realisation aller Isomorphismen, nicht nur der ästhetischen, sondern auch der ökonomischen, moralischen etc., dies verhindert. Durch eine sistierte Ästhetik werden die historischen Möglichkeiten der industriellen Revolution für eine gesteigerte Entfaltung der individuellen Möglichkeiten sistiert.

Dies ist der eigentliche Sinn jener ungeheuren Wortschlachten auf dem ästhetischen Felde. Unsere Absicht ist es, diese implizite Zwangsjacke historischer ästhetischer Systeme, welche die Medienkunstwerke bedecken und fesseln, zu zeigen. Darum ist es paradox, wenn der klassischen Kunst das Wort »Freiheit« in den Mund gelegt wird, so wie etwa die Feststellung, daß das Wort »lang« ja selbst kurz ist. Diese Freiheit der Kunst ist eine Art heterologische Paradoxie (siehe das implizite Zwangssystem).

Ästhetische Systeme: Kant, Hegel, Heidegger

Wie kann eine Ästhetik des Statischen auf eine Kunst der Bewegung angewendet werden? Unsere Kultur, in der eine Ästhetik des Statischen und des Objekts dominiert, wird daher mehrheitlich und fundamental eine Ästhetik der Bewegung und der Zeit exilieren und marginalisieren. Dies entspricht auch der tatsächlichen Situation, wenn wir den zentralen Schauplatz der Kultur im Kapitalismus, den Markt, betrachten. Eine Ästhetik des Objekts triumphiert über die Ästhetik des Zeichens (der Sprache, der immateriellen elektronischen Zeichen, der reisenden Zeichen der Zeit), eine Ästhetik des Raumes herrscht über die Zeit.

Beginnen wir mit der klassischen Kunstdefinition Lessings von 1776 in seiner Abhandlung über *Laokoon*: »Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.« (18. Kap.). Dem Raum werden isomorph Bild und Skulptur und deren Symbole zugeordnet, der Zeit Musik und Sprache. Was geschieht nun aber, wenn auf Grund einer fortgeschrittenen Dynamisierung der Gesellschaft und einer Technologie der Bewegung die Bilder und Skulpturen selbst bewegt und dadurch zur Kunst der Zeit werden? Wenn es Bilder der Zeit gibt? Dann eben treten genau jene Widersprüche auf, wie ich sie vorher prophezeit habe. Allerdings besteht das Problem darin, daß diese Widersprüche gar nicht gesehen werden und auf Grund der beschriebenen ideologischen Funktion der Isomorphie auch gar nicht wahrgenommen werden können. Insofern die zeitbegründeten Werke nicht in das Schema des ästhetischen Systems passen, werden sie einfach nicht evaluiert. Da die klassischen Kriterien nicht passen, nicht passen können, werden die Werke ausgestoßen. Dies wird mit der Behauptung legitimiert, es gebe ja gar

keine guten Werke der Medienkunst. Kein Wunder, da sie dem isomorphen Apparat der klassischen Ästhetik gar nicht entsprechen.

Kant und die Repräsentanz-Theorie der Kunst: Kunst und Schönheit

Kant sagt:

»Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge« (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, 1974, S. 246).

Die Kunstschönheit wird also als repräsentative Relation definiert, wobei die Eigenschaft des repräsentierten Objekts von diesem subtrahiert und auf die Relation selbst projiziert wird. Die Abbildung des Objekts durch den Isomorphismus (die Repräsentanz) verwandelt und neutralisiert das Objekt (zu einem Abstraktum). Die Objekteigenschaften werden zu Relationseigenschaften und umgekehrt. Zumeist werden die Eigenschaften der isomorphen Abbildung auf das abgebildete Objekt selbst übertragen:

»Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges, und dergleichen können, als Schändlichkeiten, sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden« (*op. cit.*, S. 247).

Kunst als schöne Beschreibung häßlicher Dinge ist nicht nur moralisch verwerflich, sondern vor allem als Isomorphie nicht valide. Wenn Krankheiten als schön beschrieben werden können, dann handelt es sich um beliebige Zuordnungen und Entsprechungen, um x-beliebige Isomorphismen. Dann können nicht nur Schmerzen als schön und heilsam, Verbrechen als schön und nützlich, dann kann auch das Häßliche selbst als schön beschrieben werden. Woher aber soll ich dann wissen, daß das Häßliche häßlich ist? Es handelt sich also wiederum um einen Widerspruch. Kant ist das selbst aufgefallen, darum hat er – ähnlich wie bei den 100 Jahre später auftretenden Paradoxien der Mengenlehre – naive Einschränkungen auferlegt:

»Nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zu

Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt« (*op. cit.*, S. 243).

Die Kunst kann daher nur jenseits von schön und häßlich, jenseits der Diktatur des Geschmacksurteils funktionieren, wie Duchamp gezeigt hat. Um die in seinem Isomorphismus lauende Beliebbarkeit zu kaschieren, muß Kant das relationale Gefüge seines ästhetischen formalen Systems zurückbiegen auf den Ausgangspunkt der Referenz selbst. Seine Isomorphie wird selbstreferentiell. Die zu I gehörenden Symbole S werden zuerst in T abgebildet, wobei die Eigenschaften von S auf T projiziert, um schließlich wieder auf I rückprojiziert zu werden. Die Naturschönheit ist zuerst ein schönes Ding. Repräsentanz und Objekt sind isomorph, identisch. Die Kunstschönheit zeichnet sich dadurch aus, daß Repräsentanz (schön) und Objekt (schändlich) getrennt sind, eine arbiträre Relation haben, wie später de Saussure entdecken wird. Diese Arbitrarität wird verdeckt, indem die Kunstschönheit nicht mehr das Ding ist, sondern bloß repräsentiert. Die Repräsentanzfunktion übernimmt dabei die Eigenschaften des Objekts. Der Signifikant wird gleichsam zum Signifikat. Daher ist es logisch, daß schließlich auch die Differenz zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit zerfällt und wieder identisch wird. In einem semantischen Zusammenbruch wird die Kunstschönheit doch wieder zu einer Naturschönheit.

»§ 45. Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint. An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmäßig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht« (*op. cit.*, S. 241).

Aus dieser Passage erkennen wir, daß sich unter dem (scheinbaren) Antagonismus von Natur und Kunst in Kants Begriffsnetz ein weiterer (scheinbarer) Antagonismus verbirgt, nämlich von Zweckmäßigkeit und Freiheit. Kunst soll zwar von Regeln hergestellt sein, durch Absichten geleitet werden und einem Zweck folgen, aber gleichzeitig muß sie die Eigenschaften der Natur

aufweisen, einer natürlichen Ordnung folgen und nicht willkürlichen Regeln. Sie soll ein freies Spiel sein und nicht dem Zwang der Zweckmäßigkeit unterliegen. Dieser Widerspruch zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit ist also der von Absicht und Absichtslosigkeit, von Zweck und Zwecklosigkeit, von Interesse und Interesselosigkeit. Die Aporie in Kants ästhetischem System verlangt, daß ein Kunstprodukt gleichzeitig ein Naturprodukt ist. Da dies aber nicht möglich ist, soll es Kunst sein, aber wie Natur scheinen. Der Kunst haftet also der Schein als Notwendigkeit an. Die Kunst wird zu einer Maschinerie der Illusion. Sie soll ein Produkt von Regeln sein, aber die Regeln nicht zeigen. Sie soll absichtlich sein, doch nicht absichtlich scheinen.

»Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d. i. schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist. Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle Pünktlichkeit in der Übereinkunft mit Regeln, nach denen allein das Produkt das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird; aber ohne Feinlichkeit, ohne daß die Schulform durchblickt, d. i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe« (*op. cit.*, S. 241).

Doch der Illusionscharakter der Kunst ist nicht der alleinige logische Kunstgriff, mit dem Kant den Widersprüchen seiner Ästhetik zu entfliehen trachtet. Er führt dazu zwei weitere Begriffe ein, nämlich das Genie und das Sublime. Das Genie ist eine Art *Deus ex machina*, welches die widersprüchlichen Eigenschaften in sich vereint. Es ist nämlich Natur pur, welches der Kunst die Regeln gibt. Genie ist gleichsam eine angeborene, also natürliche Regel. Über das Genie schreibt die Natur der Kunst die Regeln vor. Das Genie ist dadurch ausgezeichnet, daß es die historischen Regeln der Kunst weder kennt noch akzeptiert. Das Genie kennt keine Regeln, weil es selbst Regeln setzt. Das Genie ahmt nicht nach, nämlich irgendwelche Regeln, sondern ist ursprünglich, sein Maß ist die Originalität allein. Daher müssen die »schönen Künste notwendig als Künste des Genies betrachtet werden«. Um den logischen Konflikt zwischen Regeln und Regelfreiheit zu lösen, erfindet Kant den Begriff des Originalgenies. Von daher datiert der Mythos des Originals, sei es als Schöpfer, sei es als Werk, welcher die Kunst des 20. Jahrhunderts, die eine technische Kunst der Reproduktion ist, negativ überschattet.

Die logische Kluft zwischen Natur und Kunst, d. h. zwischen Freiheit und Regel, löst Kant, indem er ein tertium comparationis einführt, das Genie, vergleichbar dem Geld. Das Genie ist regellos, daher ist es Natur, und zugleich setzt es Regeln, daher ist es Kunst. Das Genie, das »als Natur die Regel gebe«, ist Kunst und Natur zugleich. Kant mußte den Begriff des Originalgenies einführen, um die begrifflichen Widersprüche seines Systems zu überbrücken und zu kitten. Nur durch das Genie kann Kunst in seinem System schöne Kunst werden. Damit wurde zwangsläufig die technische, mechanische, konzeptuelle Kunst, für die das Walten eines »natürlichen« Genies, beispielsweise seine »natürlichen« Handbewegungen (gestisch, motorisch) weniger zu beobachten waren als die Regeln des Systems, der Sprache, die mechanischen Bewegungen oder digitalen Berechnungen des Apparates, nicht nur abgewertet, sondern zur zweckmäßigen Nichtkunst oder Lohnkunst, zu Gewerbe erklärt. Der »Konstrukteur« ist nicht das Sinnbild des Originalgenies. »Es lebe die Maschinenkunst« – dieses künstlerische Programm, das zu Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzte, war daher ein Gegenprogramm zu Kants Ästhetik und bildet auf logische Weise ein Element der Antikunst, die sich als Negation der klassischen Ästhetik versteht.

Unter dem Druck der »Naturgabe der Kunst als schöner Kunst«, des Genies und der Originalität wird die mechanische Kunst zu einer minderwertigen Kunst des Fleißes und der Erlernung. Aber um den Naturbegriff zur Kunst erweitern zu können, reichte der Begriff der Schönheit nicht aus. Da auch in der Natur selbst Regeln und Systeme nach Gesetzen vorzufinden sind (»Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ihr System nach Gesetzen... vorstellig macht, ...«, S. 166), kollabierte die Unterscheidung des Kunstschönen vom Naturschönen auf der Basis der Regelmäßigkeit. Zur Differenzierung mußte daher Kant einen weiteren Begriff einführen, den der Erhabenheit, den er dann allerdings nicht in der Natur, sondern nur im Menschen selbst verankern konnte.

»Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in der Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt; eine sehr nötige vorläufige

Bemerkung, welche die Ideen des Erhabenen von der einer Zweckmäßigkeit der Natur ganz abtrennt, ...« (*op. cit.*, S. 167).

Erhabenheit ist also nur im urteilenden Subjekt, nicht im Naturobjekt selbst, zu finden. Nicht die Gebirgsmassen sind erhaben, sondern die Macht der Einbildungskraft des Menschen erregt in uns das Gefühl des Erhabenen. Kunst als Mythos des Originals – vom Schöpfer als Originalgenie bis zum Werk als Original – entstand, weil Kant so die Widersprüche der Produktion auf der Seite des Menschen, nämlich daß offensichtlich dabei Regeln befolgt wurden, aber gleichzeitig nicht durften, zu tilgen hoffte. Mit einem zweiten Mythos der Kunst, nämlich dem Mythos der Imagination, hoffte Kant, die Widersprüche der Produktion auf Seiten der Natur, da es offensichtlich auch in der Natur Regeln und Gesetze gibt, zu löschen. Kants Ästhetik der Repräsentation ist insofern transzendental, als sie nicht nur das konstitutive Element der Schönheit in den Repräsentationsapparat selbst verlagert hat (in der Natur ist ein Ding schön, in der Kunst ist die Repräsentation eines Dings schön), sondern auch die eigentliche zentrale ästhetische Kategorie, nämlich das Erhabene, in das Bewußtsein des Subjekts. Andererseits bleibt Kants Ästhetik stets referentiell auf die Realität der Dinge angewiesen.

»Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken« (*op. cit.*, S. 171).

Durch diese Referenz der Repräsentation auf die Natur als letzten Signifikant liefert Kant letztendlich doch eine ontologische Begründung des Kunstwerkes.

Heidegger und die ontologische Begründung des Kunstwerkes: Kunst und Sein

Martin Heidegger hat die Physik des Dinghaften am Kunstwerk auf die Spitze getrieben. Er wählte als exemplarisches Werk van Goghs bildliche Darstellung von »Schuhzeug« (ein Paar »Bauernschuhe«).

»Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die

weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören erstet das Zeug selbst zu seinem Insichruhen« (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1962, S. 29-30).

Doch nicht nur Welt und Erde sind da im Zeug, van Goghs Gemälde ist die Öffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist. »Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist« (op. cit., S. 32). Um die Probe aufs Exempel zu machen bzw. zu geben, verweisen wir auf den Brief Meyer Shapiros, des eminenten amerikanischen Kunsthistorikers, worin dieser nachwies, daß es sich bei den abgebildeten Schuhen nicht um irgendwelche Bauernschuhe, sondern um Stadtschuhe von van Gogh höchstpersönlich handelte, mit denen dieser die Boulevards von Paris abgegangen ist. In ihnen wäre also nicht der Zuruf der Erde, sondern der Steine und der Stadt zu suchen. Das Zeugsein des Zeugens bedarf des Kunstwerks, um als solches zu sein. »Erst durch das Werk und nur im Werk, kommt das Zeugsein des Zeugens eigens zu seinem Vorschein« (op. cit., S. 32). Wenn wir nun das Ding mit Heidegger als eine Art von Zeug definieren, »das seines Zeugseins entkleidet« ist, so sehen wir, daß Heidegger versucht, über das Tripel Ding, Zeug und Werk zum Begriff des Seienden im Allgemeinen vorzustoßen. »Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. Die Unverborgenheit des Seienden nannten die Griechen *alétheia*. Wir sagen Wahrheit und denken wenig genug bei diesem Wort. Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk« (op. cit., S. 33). Das Zeug bedarf also des Werks nicht um zu sein, sondern um wahr zu sein. Wenn das allgemeine Wesen der Dinge und des Zeugens im Werk wiedergegeben wird, so deshalb, weil »im Werk der Kunst sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt hat«. Das Dinghafte des Dinges, das Zeugsein des Zeugens

und das Werkhafte des Werkes bilden bei Heidegger die dreifache Begründung des Kunstwerkes aus dem Sein. Das Sein des Seienden kommt im Werk in das Lichte seines Seins. Doch dieses Sein hat nur insofern Bedeutung, als es unverborgen ist, als es wahr ist. Wie bei Kant ein Signifikant den anderen verdeckte, verbirgt der Text des Seins den Subtext der Wahrheit. Es geht nicht mehr um Naturschönheit und Kunstschönheit, sondern die neuen Antagonismen lauten: Wahrheit des Seins und Kunstwerk. »Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« (op. cit., S. 38). Die Verkoppelung von Werkbegriff und Wahrheitsbegriff in der Kunst ist allein möglich durch ihre ontologische Fundierung, durch ihre Referenz auf das Sein. Bei Heidegger tritt das Sein an die Stelle des Schönen bei Kant. Das Schöne ist nur mehr »das Erscheinen der Wahrheit«. Das Schöne gehört zum Sich-Ereignen der Wahrheit.

Kunst und Wahrheit: Hegel, Begründung und Beendigung der Kunst durch den absoluten Geist

Die Frage nach der Wahrheit als Begriffsbestimmung der Kunst hat Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* eingeführt:

»Die Form der sinnlichen Anschauung nun gehört der Kunst an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in der Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt« (op. cit., S. 140).

Die Repräsentanz-Theorie Kants lehnt er vorweg ab. Er durchschaut den Trick der isomorphen Abbildung, mit der die Qualität von Gegenständen (z. B. »schöne Blumen«) zur allgemeinen Schönheit (der Natur und der Kunst) abstrahiert wird. Seine Referenz, sein letzter Signifikant ist der Geist. Hegel fundiert die Kunst aus dem Geist (nicht aus der Natur). Daher steht die Kunst a priori über der Natur.

»Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur« (op. cit., S. 14).

Auch wendet sich Hegel gegen Kants Bestimmung der Kunst als Illusion, als Schein. Da Kunst von Geist kommt, kann sie nicht

täuschen, sondern ihr Schein ist nur der höhere Schein des Geistes, der dem Anschein der Dinge widerspricht. »... der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht für Eines wäre, für sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt« (*op. cit.*, S. 21). Der Kunst fehlen daher nicht Wahrheit und Realität, denn die Welt der gewöhnlichen Wirklichkeit, der Empirie, deren Eigenschaften der Kunst fehlen mögen, ist nicht »die Welt der wahrhaften Wirklichkeit«.

»Den Schein und die Täuschungen dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben« (*op. cit.*, S. 22).

Das Wirkliche und Wahre stiftet der Geist. An dessen Absolutheit allerdings scheitert nicht nur die Realität, sondern letztlich auch die Kunst. Die Kunst schwebt zwar über der Natur, aber unter dem Geist. Scheint Hegel zuerst die Kunst (vor Kant) retten zu wollen, stürzt er sie bald umso tiefer, als er beginnt, die Kunst an den absoluten Ansprüchen des Geistes zu messen.

»Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebenso sehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalt noch der Form nach die höchste absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden« (*op. cit.*, S. 23).

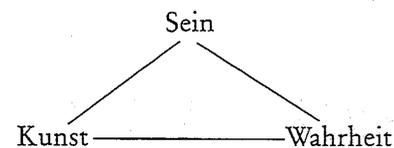
Die Begründung der Kunst auf dem selbstreflexiven Geist, dem Bewußtsein, und auf der Wahrheit, erwies sich als das »Ende der Kunst«. In dieser Weise besteht das Nach der Kunst darin, daß dem Geist das Bedürfnis einwohnt, »sich nur in seinem eigenen Innern als der wahren Form für die Wahrheit zu befriedigen« (*op. cit.*, S. 142). Die Kunst ist also nicht die wahre Form der Wahrheit.

Als Hegel in der Einleitung fragte, ob die Kunst noch immer »die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein«, antwortete er: »Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr

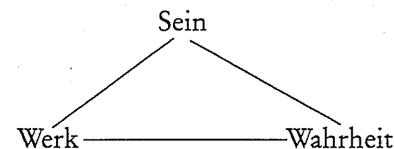
aus... Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt« (*Vorlesungen über Ästhetik*, Frankfurt 1986, S. 24). Nach Kunst und Religion als Bewußtsein von der Wahrheit ist gemäß Hegel die dritte Form des absoluten Geistes endlich die Philosophie. Für Hegel »bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«. Der Begriff trat an die Stelle des Bildes.

Erzeugerprinzipien von Kunst und Anti-Kunst

Trotz der Negativität seines Kunstverständnisses kommt Hegel das Verdienst zu, die Wahrheitsfunktion als neuen Begriff der ästhetischen Theorie aufgestellt zu haben. Die bisherigen Funktionen Repräsentanz und Referenz, das Schöne und das Sublime, wurden nun im Lichte der Wahrheit gemessen und erhielten nur in diesem Lichte ihre eigene Bedeutung. Mußte sich zuerst das Kunstwerk als Kunstschönes gegen Naturschönes behaupten, ging es nun um die Kunstwahrheit versus die Seinswahrheit. Sein und Wahrheit, Kunst und Wahrheit bildeten ein neues Beziehungs-Dreieck, welches das Begriffsfeld der Kunst absteckte:

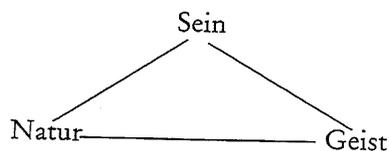


Dieses Tripel kontrastiert (bei Hegel) Werk und Wahrheit wie einst (bei Kant) Kunstschönheit und Naturschönheit, und wie künftig (bei Heidegger) Sein und Wahrheit. Wir können also ein neues Tripel bilden, das Kunst im klassischen Sinn erzeugt:

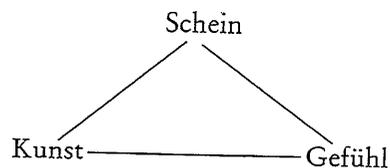
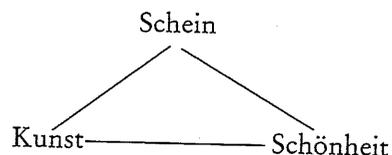


Dieses Tripel ist das fundamentale Beziehungsgestell, Dispositiv, der klassischen Ästhetik. Aus diesem fundamentalen Beziehungs-

gerüst lassen sich alle weiteren, detaillierteren Tripel der klassischen Ästhetik ableiten. Zwischen Schönheit und Wahrheit, zwischen Sein und Schein, zwischen Natur und Geist oszillierte das Kunstwerk. Wenn wir Kant, Hegel, Heidegger und ihre Erzeuger-Prinzipien zusammenfassen, kommen wir zu folgendem Tripel:



Aber wir erkennen gleichzeitig, daß abgründigere Begründungen dahinter lauern, nämlich:



Das Wesen der Techno-Kunst hat darin bestanden, alle diese Erzeuger-Prinzipien und Tripel, zumal das grundlegende Tripel (Sein, Werk, Wahrheit), zu transformieren. In der Techno-Kunst, soweit sie Anti-Kunst ist, geht es also anfänglich schlichtweg nur um Negationen der historischen Dreifach-Begründungen der Kunst. Statt »absolut« wird »relativ« bevorzugtes ästhetisches Ziel sein, statt »allgemein« »partikulär«, statt »häßlich« »schön«. Sie wird contra die Natur sein, für die empirische, schmutzige Realität und gegen »Vergeistigung«. Oder sie wird wie die Konzept-Kunst auch der Philosophie ihr »Nach« vorrechnen und eine »Kunst nach der Philosophie« (J. Kosuth) deklarieren, so wie einst Hegel eine »Philosophie nach der Kunst«. Sie wird also den Begriff im Bild inthronisieren. Sie wird auch Werke ohne

Wahrheit schaffen, nur Hypothesen, Hybride und Simulationen. Sie wird sogar Kunst ohne Werke schaffen und Kunst ohne Kunst, die nicht mehr als solche kognisiert wird, anonyme, kollektive Kunst, ohne Originalgenies. Künstliche Kunst, ohne Natur und ohne Geist, ohne Sein und ohne Wahrheit, eine »Kunst« jenseits von Kunst.

Das Fundamental-Tripel: Sein, Werk, Wahrheit und seine Derivate

So ist es nur ein spätes Echo, wenn Heidegger fragt: »Welche Wahrheit geschieht im Werk?« und in Widerspruch zu Hegel antwortet: »So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden« (*op. cit.*, S. 33). Heidegger unterschlägt die geschichtliche Wahrheit, wenn er im nächsten Satz behauptet: »Aber bislang hatte es die Kunst doch mit dem Schönen und der Schönheit zu tun und nicht mit der Wahrheit.« So wie er Hegel verleugnet, verdreht er Kant, wenn er fortfährt: »Diejenigen Künste, die solche Werke hervorbringen, nennt man im Unterschied zu den handwerklichen Künsten, die Zeug verfertigen, die schönen Künste.« Allerdings stellt Heidegger die Frage nach der Wahrheit und nach der Schönheit anders als Hegel und Kant, ohne Transzendenz, ohne Subjekt, ohne Selbstreflexion des Geistes.

»Das Dinghafte am Werk soll nicht weggeleugnet werden; aber dieses Dinghafte muß... aus dem Werkhaften gedacht sein. Steht es so, dann führt der Weg zur Bestimmung der dinghaften Wirklichkeit des Werkes nicht über das Ding zum Werk, sondern über das Werk zum Ding« (*op. cit.*, S. 37).

Am Anfang steht das Ding. Das Kunstwerk ist vor allem ein Ding. Heideggers Denken bewegt sich also innerhalb des Tripels (Ding, Werk und Zeug). Was das Zeug sei, ließ er uns durch ein Werk sagen, nämlich van Goghs Gemälde. Er zeigt uns, was im Werk am Wirken ist: »Die Eröffnung des Seienden in seinem Sein: das Geschehnis der Wahrheit« (*op. cit.*, S. 36). Durch das Tripel Ding, Zeug, Werk schimmert also eine Seinslehre der Wahrheit. Wahrheit und Sein werden selbstreferentiell wie Kunstschönheit und Naturschönheit bei Kant. Im Werk geschieht die Wahrheit des Seienden. Im Werk ist die Wahrheit am

Werk und Schönheit ist nur eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west. Heidegger definiert also nicht nur die Wahrheit als Unverborgenheit des Seienden ontologisch, sondern auch die Schönheit. Insofern ist bei ihm Kunst ein Diskurs des Seins und der Wahrheit, aufgebaut auf dem Tripel Ding, Zeug, Werk.

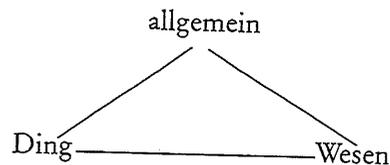
»Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden. Im Werk geschieht diese Eröffnung, d.h. das Entbergen, d.h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« (*op. cit.*, S. 37-38).

Wir können also sagen, daß auf dem Tripel Ding-Zeug-Werk sich ein neues Tripel aufbaut, das lautet: Werk-Sein-Wahrheit, wobei unter Werk Ding und Zeug subsumiert werden. Das Wesen der Kunst wird bestimmt als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Und das Werksein des Werkes ist, wie Wahrheit geschieht. Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden.

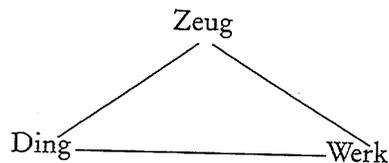
»Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist – als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk – die Schönheit. So gehört das Schöne in das Sich-ereignen der Wahrheit« (*op. cit.*, s. 93).

Wir können also nun zusammenfassend die klassische Ästhetik als eine ontologische Begründung des Kunstwerkes definieren, in der die Begriffe Wahrheit, Schönheit, Ding, Werk, Wirklichkeit und Sein in einem Begriffsnetz zirkulieren. Dieses Begriffsnetz ist als eine Kette von Tripeln formulierbar, dessen Elemente eine logische Signifikanten-Kette darstellen.

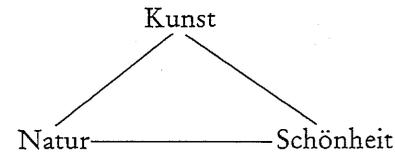
Das Tripel:



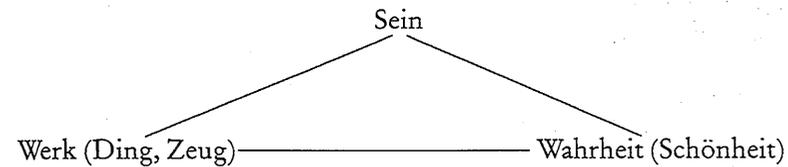
wird zu:



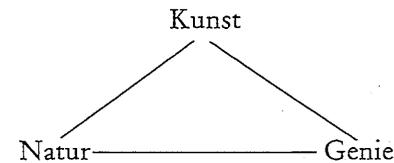
oder zu:



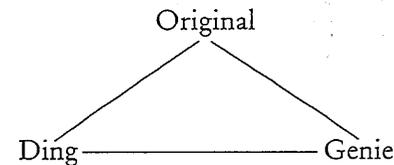
Das zentrale Tripel der klassischen Ästhetik, die aus dem Sein begründet wird, lautet daher:



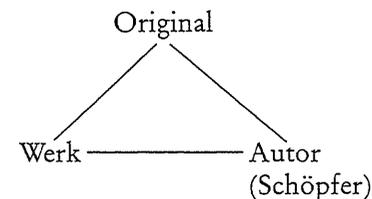
Unter diesem fundamentalen Tripel der klassischen Ästhetik verbergen sich aber noch viele andere mögliche Tripel, wie z. B.:



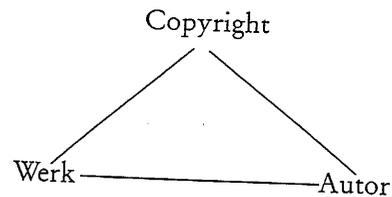
oder:



oder:



Dieses letztere Tripel (Werk-Original-Autor) stellt offensichtlich die Normalausgabe des metaphysischen Tripels Werk-Sein-Wahrheit dar. Das Original anstelle des Seins bürgt in der bürgerlichen Ideologie sowohl für die Wahrheit des Autors wie für die Qualität des Werks. In Wahrheit wird jedoch am Werkbegriff sklavisch festgehalten, weil so das Dinghafte des Kunstwerkes konserviert bleibt, und am Autorenbegriff, weil so die verlorene Gottähnlichkeit des Menschen, seine metaphysische Deszendenz weiterhin behauptet werden kann. Und am Originalbegriff wird festgehalten, um das bürgerliche Copyright zu sichern. Wenn wir also das Tripel Werk-Sein-Wahrheit mit dem bürgerlichen Gesetzbuch in der Hand lesen, was die einzige Weise ist, wie die Wahrheit sich ins Werk setzt, so lautet seine kapitalistische Version Werk-Copyright-Autor.



Die ontologische Begründung des Kunstwerks steht also im Dienste der Legitimation eines kapitalistischen Werkbegriffs, der auf bürgerlichem Besitzdenken aufgebaut ist. Die ontologische Begründung des Kunstwerkes dient dem bürgerlichen Besitzdenken, west nicht aus dem Sein, sondern stammt aus dem Haben.

Techno-Ästhetik: Transgression statt Transzendenz

Es gab eine Zeit, da war das Gras grün, der Himmel blau, auf der Erde wuchsen noch Bäume. Der Mensch sehnte sich nach Fleisch, Farben und Gerüchen statt nach Geld. Fuji war noch ein Berg und kein Videokonzern. Heute trägt der Himmel die Farbe von Bildschirmen, die verloschen sind. Wo einst Wälder waren, gibt es nur mehr ausgebrannte Brennstäbe der Kultur. Die Vor-

orte heißen alle TV. In den Wüsten aus Beton, die einst Städte waren, grüßen einander nur mehr die Gerippe der technischen Zivilisation. In der Vorhölle der Zeit tritt der schwitzende Teufel auf als Fernsehintendant und der Abend bricht zusammen unter der Last der Programme, schweißüberströmt und stöhnend. Eine Zivilisation gebaut auf Schuld und Hohn hieß Eurovision. Kritik war die optimale Strategie des Opportunismus, Kunst eine Filiale der Banken und Konzerne. Daß Sein verweste. Wolken voller Blut rollten über die Dome leeren Papiers. Menschenleere Türme aus geschmolzenen Banknoten bildeten eine undurchdringliche Skyline der Korruption. Realität war nur die Fiktion der Macht. Es gab eine Zeit, da gab es noch Zeit und nicht nur Reklame für Zeit.

So oder anders könnte in apokalyptischen Tönen der Zustand der Welt nach ihrer Techno-Transformation beschrieben werden. So gewaltig waren die Wirkungen jener Wesen, welche die Menschen mit Hilfe der Natur und ihrer Gesetze zur Welt brachten: die Maschinen. Die Techno-Welt der Maschinen stellt eine radikale Transformation des Seins dar. So weit und so tief, daß Heidegger sagen konnte: »Die Technik, deren Wesen das Sein selbst ist, läßt sich durch den Menschen niemals überwinden. Das hieße doch, der Mensch sei der Herr des Seins« (Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, S. 38). So sah Heidegger im »Wesen der Technik... die äußerste Gefahr«. In der Tat will der Mensch mit Hilfe der Technik Herr des Seins werden und sich die Erde untertan machen. Insofern transformiert die Technik das Verhältnis des Menschen zur Natur und zur Gesellschaft. Unter dem Druck der industriellen Revolution erfolgte auch die Transformation der klassischen Kunst in die technische Medienkunst. Die Isomorphie fand neues intuitives Material I für neue Theorien T vor. Diese neue Techno-Ästhetik bildete eine der Grundlagen, wenn nicht die zentrale, für alle Avantgarde-Bewegungen der Künste im 20. Jahrhundert, die allerdings zum Teil jenseits des Kunst-Marktes und -Betriebes stattfanden. Im Überschreiten der Grenzen der klassischen Künste und des Marktes definierte sich der Motor der Geschichte der Avantgarde: Transgression statt Transzendenz. Die Transgression (und Transformation) wurde zu einem Element der Kunst.

Techné und Kunst: Techniken der Kreation

Nicht mehr die Welt in toto ist im technischen Zeitalter das Medium des Menschen wie einst im paradiesischen Zustand seiner vollkommenen Übereinstimmung mit der Natur, sondern durch die Technik ist das Verhältnis von Natur und Gesellschaft, von Kultur und Mensch ein unendlicher Prozeß der Differenzierung geworden, ein ins Unendliche verschobener Prozeß der Entscheidung.

Der Begriff Technik kann nämlich seit Aristoteles von dem der Schöpfung nicht getrennt werden: »Überhaupt sucht unsere Techné teils zu bewirken, was die Natur nicht zustande bringen kann, teils ahmt sie die Natur nach.« (Aristoteles, *Physikalische Vorlesung*, Paderborn 1956, S. 80). Die Technik ist also keinesfalls bloßes Instrument noch Werkzeug, sondern eine schöpferische Tätigkeit, wenn nicht sogar als Rationalität des Realen eine absolute Schöpfung. Wenn Leroi-Gourhan unter diesem Aspekt schreibt, »die technische Tendenz führt die Konstruktion des ganzen Universums fort« (A. Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, Paris 1945, S. 359), so muß diese an und für sich richtige Behauptung dahingehend modifiziert werden, daß es sich um eine sozial vermittelte, menschliche Konstitution des Wirklichen handelt. Insofern ist die Technik die Konstruktion des Universums als Morphogenese des Menschen, ist Technik der Text der Natur im Buch des Menschen, der aber selbst wiederum seinen Ursprung in der Natur hat. Wenn also die Technik erschafft bzw. nur vollendet, was die Natur nicht zustande bzw. nicht zu Ende bringen kann, dann erhebt sich die Technik unstreitig aus der Sphäre der Ontologie, aus dem Modus des Seins, und wird zu einem entscheidenden Moment menschlicher Tätigkeit und Vernunft, zu einem sozialen Akt. Das Wesen der Technik ist also weniger das Sein als der Mensch selbst. Technik ist nicht mehr das Werkzeug, sondern das Schaffen von Werkzeugen und Werken. Technik muß mit Aristoteles dynamisch, prozessual gedeutet werden, als Wirken und Bewirken, als Schaffen und Schöpfen. Technik erzeugt und schafft Geschichte, nicht nur des Menschen, sondern auch der Erde. Die Geschichte der Erde als Umformung der Natur durch den Menschen – das ist Technik. Insofern geht es bei der Technik weniger um die Unterscheidung von Handwerk und Kunst, oder von Natur und Kunst oder Sein und Mensch,

sondern von Wissen und Nichtwissen. Techné bedeutet also in erster Linie eine Weise des Wissens, erfahrenes Wissen. Daraus erschließt sich, daß Handwerk und Kunst dasselbe Synonym, nämlich techné hatten, weil sie im Wissen eins waren. Aristoteles nennt das Fehlen der Kunst, die atechnia, ausdrücklich falsche Vernunft. Kunst könnte daher ein Wissen sein, das nicht aus der Dialektik des Hegelschen Geistes stammt, sondern aus dem erfahrenen Wissen, aus dem logos aléthés. Techné heißt daher Vernunft (was beileibe nicht das gleiche ist wie technische Intelligenz), und atechnia heißt Unvernunft.

Technik und Sein

Es ist offenbar der Logos, der logos aléthés, der darüber entscheidet, ob etwas existiert, etwas sein kann, etwas zu sich kommt, oder nicht. Nur insofern hat Heidegger recht, wenn er die Frage nach der Technik mit der Seinsfrage verknüpft. Die Gefahr besteht darin, daß die Technik (und nicht der Mensch) der Herr des Seins werde. Der Mensch kann ja, laut Heidegger, niemals Herr der Technik werden und damit niemals Herr des Seins. »Technik läßt sich niemals durch ein bloß auf sich gestelltes menschliches Tun meistern« (Heidegger, *op. cit.*, S. 38). Andererseits nimmt Heidegger zur Kenntnis, daß zum Wesen des Seins das Menschenwesen gehört, also auch die Technik nicht ohne die Hilfe des Menschenwesens auskommt bzw. zu sich kommt. Er muß also zwischen Technik und Mensch hinsichtlich ihres Wesens ein Wesensverhältnis auf der Basis des Seins stiften. So wird es für Heidegger immer schwieriger zu entscheiden, wer Herr über wen ist. Die Technik über das Sein, der Mensch über die Technik, der Mensch über das Sein, die Technik über den Menschen? Heidegger kann sich nur retten, indem er entgegen seiner ursprünglichen Hierarchie, daß der Mensch nicht Herr über das Sein und über die Technik sein kann, also an letzter Stufe der Ontologie steht, eine »Kehre« einführt und sich dabei bekanntlich auf Hölderlin beruft:

»Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.«

Technik und Wahrheit

Wenn die Technik als Ge-stell die Gefahr der Seinsvergessenheit war, die sich gegen die Wahrheit seines Wesens verkehrt, und somit die Technik das Scheinen und Walten der Wahrheit als Ge-stell verstellt und auch den Weg zur Natur verstellt, aber gleichzeitig die Technik jenes Entbergen ist, das die Wahrheit in den Glanz des Scheinenden bringt, die Technik geradezu das Geschick der Entbergung der Wahrheit, d. h. die eigentliche Wahrheitsform ist, dann ist Technik auch die Rettung und die Befreiung: »Alles Entbergen kommt aus dem Freien, geht ins Freie und bringt ins Freie« (*op. cit.*, S. 25). Technik als Ge-stell verstellt also nicht den Weg zur Natur, sondern als Weg, Weise und Wesen des Entbergens stellt Technik auch Freiheit her. So wird der Mensch nicht Herr des Seins, sondern »der Hirt des Seins«, der auf die Wahrheit des Seins wartet. Technik als Form der Vernunft, als Form der Wahrheit des Seins.

Diese dubiose Dialektik der Kehre, wonach die Technik sowohl Wahrheit entbirgt wie verbirgt, wonach die Technik sowohl die Gefahr wie das Rettende, sowohl das Sein wie Feind des Seins ist, rührt im Grunde aus der schöpferischen Funktion und schöpferischen Bestimmung der Technik selbst her. Durch diese Macht des Herstellens tritt die Technik gleichsam in Konkurrenz zur Natur. Wie aber Plato und Aristoteles schon feststellten, kann die Technik die Natur sowohl nachahmen wie auch vollenden. Solange die Technik als Poesie oder als Kunst die Nachahmung einer Physis ist, die schon existiert und vorgegeben ist, scheint sie für eine konservative Ideologie in Harmonie mit der Natur zu sein. Sobald die Technik aber bewirkt und vollendet, was die Natur nicht zustande bringen kann, also die Natur übertrifft, wird die Technik scheinbar das Andere der Physis, der Natur. Dann wird die Technik (scheinbar) zur Gefahr und zur Zerstörung. Aber der Anspruch und Zuspruch der Befreiung, der aus dem Wesen der Technik kommt, kann nicht in der Nachahmung der Natur konstituiert sein, im Reich der Notwendigkeit, sondern gerade im Gegenteil, in der menschlichen Konstitution der Wirklichkeit als Reich der Freiheit. Technik befreit von der Tyrannei des *hic et nunc*, vom Terror der Natur.

Technik und Freiheit

Die Freiheit, welche die Menschwerdung des Menschen aus dem Reich der Notwendigkeit, der Physis, darstellt, kommt aus jener schöpferischen Funktion der Technik, die gleichzeitig ihre Gefahr ist. Wenn Heidegger also schreibt, daß uns »unter der Herrschaft der Technik Hören und Sehen durch Funk und Film vergeht«, verstößt er gegen sein eigenes Denken, denn das Ge-stell verstellt nicht nur Welt, sondern schafft diese auch: »Dieses Sein selber aber west als das Wesen der Technik« (*op. cit.*, S. 43). Die Dialektik von Gefahr und Kehre, die solche Widersprüche schafft, daß Heidegger einmal dem Ge-stell zuschreibt, den Menschen in die Gefahr der Preisgabe seines freien Wesens zu stoßen, an anderer Stelle jedoch das Gegenteil behauptet – »Wenn wir uns dem Wesen der Technik eigens öffnen, finden wir uns unverhofft in einen befreienden Anspruch genommen« (*op. cit.*, S. 25) –, ist also auf jene ursprüngliche Ambivalenz der Technik zurückzuführen, sowohl Nachahmung als auch Vollendung der Natur, sowohl Knecht als auch Herr der Physis zu sein. Jenseits dieser Dialektik ereignet sich aber das eigentlich Entscheidende, nämlich die schöpferische, konstruierende Funktion der Technik selbst, welche den Menschen unweigerlich in ein neues Verhältnis zur Natur und zu sich selbst stellt. Freiheit ist im Horizont der Voraussage als Auto-Determination, als Selbst-Bestimmung über das, was jetzt und in der Zukunft geschehe, zu definieren. Hören und Sehen vergehen daher nicht durch die Technik, sondern kommen erst an: anfangs durch »die Technik der Natur« (Kant), dann durch die Technik der Technik.

Wir werden nun versuchen, jene Transformationen dieses Verhältnisses Schritt für Schritt beim Namen zu nennen, soweit es sich in der schöpferischen und nachahmerischen Funktion der Kunst selbst spiegelt.

Technik und Geist: Virtualität

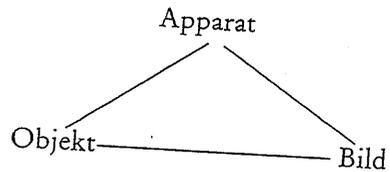
Wenn wir nun als das Wesen der Technik seine Kraft des Herstellens, seine schöpferische Funktion als ursprüngliche Konzeption erkannt haben, so wird es sogleich offenkundig, daß die Versuche der gesamten bürgerlichen Ästhetiken, technische Kunst als bloß

mechanische nachahmerische, unschöpferische, unoriginale, un-kreative abzutun, einer heillosen Begriffsverwirrung entstammen. Diese Verwirrung entstammt dem Ge-stell, dem Auftauchen der Apparatur, die sich bei der technischen Kunst unvermeidlich zwischen das Darzustellende und das Dargestellte stellt, zwischen das Objekt und das Bild.

All jene Signifikanten-Ketten der klassischen Ästhetik, in denen Begriffe wie der Schöpfer, die Autonomie des Werkes, das Original, die Souveränität, die Unmittelbarkeit etc. eine entscheidende Rolle spielen, funktionieren nicht mehr, wenn etwas auftaucht, ein Element, ein Signifikant, der die historische Bedeutung dieser Begriffe stört oder gar negiert. Dieser Signifikant ist die Maschine. Wir haben gezeigt, wie das Mechanische und Technische in den historischen Ästhetiken als Gegenbild des Menschlichen, des Freien, des Kreativen abgewertet wurden. Die klassische Isomorphie hat alles Apparative in der künstlerischen Praxis vernachlässigt oder ausgeschlossen. Die klassische Isomorphie hat die Umwandlung eines Objektes in ein Bild, die Umwandlung eines Zustandes in eine Skulptur ohne ein Medium, ohne eine Methode, ohne einen Prozeß fingiert. Das, was den Isomorphismus ausführt, was die Abbildung realisiert, das Wie, Womit etc. hat diese ästhetische Theorie einfach ausgeschlossen. Das »implizite System«, auf dem dieser Isomorphismus aufgebaut ist, war natürlich getragen von einer ideologischen Absicht. Sie war eine bestimmte Ideologie, die die Fiktion von der absoluten Souveränität des Künstlers, des Bewußtseins, des Subjekts diktierte. Das Material, das Medium des Kunstwerkes, das Trägersystem der Transformation von einem Objekt zu einem Bild oder das materiale Medium der Konstruktion eines Kunstwerkes wurden ganz einfach deswegen ideologisch ausgespart, weil es einen zentralen Punkt, wenn nicht den zentralen Punkt der Ideologie, berührte: die Ontologie der Bilder selbst. Nämlich die Frage, womit, wodurch, worauf erscheint die Wahrheit (als Schönheit), »setzt sich die Wahrheit des Seienden im Kunstwerk ins Werk«. Ein Objekt wird nicht aus Luft und durch nichts zu einem Bild. Aber die Ontologie des Bildes setzt dies gleichsam voraus. Die ontologische Begründung des Kunstwerkes ist nur möglich, wenn ich die realen, materialen Prozesse der Konstruktion leugne. Dadurch gibt es eigentlich per se auch kein falsches oder schlechtes Kunstwerk. Laut der ontologischen Formulierung

setzt sich ja »im Kunstwerk«, d. h. in jedem Kunstwerk, das – als solches einmal fixiert – jedes x-beliebige Werk sein kann, jede Wahrheit durch. Bestätigung des materialen Apparates des Kunstwerkes würde die Unmittelbarkeit der Entbergung des Seins in Frage stellen. Der technische Apparat der Kunst zeigt, daß es keine Ontologie der Kunst gibt, keine Wesenheiten, sondern nur Konstruktionen von Kunst. Das bewegte Bild zerstört also – wegen seiner unübersehbaren Apparatur (von der Kamera bis zum Projektor) – nicht nur die Ontologie des (statischen) Bildes, sondern jeder Kunst. Die Techno-Kunst vereitelt endgültig den klassischen Traum einer ontologischen Begründung der Kunst, da sie ein Konstrukt des Geistes und nicht der Natur ist. Das ambivalente, widersprüchliche Schwanken der ideologischen Position des Kunstwerkes zwischen Technik und Poesie, zwischen Technik und Kunst, zwischen Technik und Natur, das aus der antiken Frühphase der künstlerischen Praxis stammt, wo es durch die reine handwerkliche, menschliche Kreationstechnik der Kunst (wenn man Hammer und Pinsel beiseite läßt) noch eher möglich war, diese konstruktive Seite der künstlerischen Kreation beiseite zu schieben, ist bei der Techno-Kunst nicht mehr möglich, da diese ganz augenscheinlich mit Hilfe der technischen Apparatur erst ins Sein und ins Werk gesetzt werden kann. Die Technik setzt erst das Werk ins Sein. Ohne Technik gibt es bei der technischen Kunst keine Ontologie. Ohne Kamera kein Foto. Die Technologie begründet also bei der Techno-Kunst die Ontologie und nicht umgekehrt.

Wie ich zu zeigen versucht habe, wußten die klassischen ästhetischen Systeme selbst schon von ihrer diesbezüglichen Ambivalenz und wollten die dadurch auftretenden Widersprüche durch (naive) Konstrukte und Einschränkungen (vom Sublimen bis zur Kehre) aufheben. Dieses Schwanken zwischen Natur(schönheit) und Kunst(schönheit), zwischen Natur als Natur und Kunst als Technik, ist in der Techno-Kunst wegen ihrer eindeutigen Technologie nicht mehr möglich. Hier schiebt sich zu offenkundig und »axiomatisch«, zu einflußreich und zu »ontologisch« der Apparat zwischen Objekt und Bild. Gab es in der klassischen Ästhetik eine eindeutige Isomorphie zwischen Objekt und Bild, so kennzeichnet die Techno-Kunst das Tripel:



Diese Herrschaft des Apparates über die Ontologie der Kunst, obwohl in den klassischen ästhetischen Systemen geleugnet, ist aber den großen klassischen Künstlern immer schon bewußt gewesen und von diesen als Anti-Illusionismus, als Aufhebung der ontologisch gezeichneten Illusion betrieben worden. Von Zeuxis und Parrhasios in der Antike bis zu »Las Meninas« von Velázquez wurde versucht, den im Tafelbild suggerierten Illusionismus als Ausbeutung des Realen und des Bewußtseins bloßzustellen und die illusionistischen Bedingungen des Bildes selbst zu sprengen. Kommerzielle Kunst (wie Hollywoodfilme) haben daher im Gegenteil wieder die Tendenz, den Beitrag der Apparatur bei der Konstruktion des Kunstwerkes zu verschleiern. Je maschineller das Kunstwerk wird, umso mehr versucht der Kommerz, die Maschine zu tarnen. Der perfekte Illusionismus der Kommerzkunst, das Illusions-Theater und der Hollywoodfilm, verwenden die Macht des Apparates (der symbolischen Ordnung), um das Imaginierte (das Bild) möglichst real aussehen zu lassen. In der Illusionskunst wird der Apparat unterdrückt, gibt es die apparativ erzeugte Fiktion und Illusion von der apparatfreien Entbergung des Seins. Seinskunst ist Illusionskunst. Kunst hingegen zeigt, wie der Apparat das Bild konditioniert und den Geist codiert. Die technische und semiotische Codierung des Bildes ersetzt die Ontologie. Konsequenz der bürgerlichen Fiktion der Ontologie der Kunst ist es dann schließlich, in einem Käfig zu leben, aber die Zeichnungen an der Wand machen dich glauben, du seist in einer freien Welt. Platons Höhlengleichnis kennt daher keine Ausgänge, weil es ein Opfer der Ontologie des Bildes, der ontologischen Begründung und des ontologischen Anspruchs des Kunstwerkes ist. Erst wenn wir das Tripel *Apparat-Objekt-Bild* in Beziehung setzen, um nicht zu sagen gleichsetzen mit Lacans Tripel *symbolisch-real-imaginär* erkennen wir, warum es bei der Leugnung der Apparatur im ontologischen Denken geht, nämlich um die Unterdrückung der symbolischen Ordnung, damit diese um so tyrannischer als »implizites System« herrschen kann. Denn

nur »impliziert«, nicht bewußt, kann das »Gesetz« wirken. Wenn ich beginne, nach ihm zu fragen, beginne ich auch, es in Frage zu stellen und ende damit, zu erkennen, daß das Gesetz nicht von Anfang an da war, also unverrückbar und ewig ist, von Gott gesandt und natürlich, sondern daß es in der Zeit von Menschen konstruiert wurde und somit veränderlich und fiktiv ist. Die Macht des Symbolischen wird gebrochen, wenn ich den Apparat explizit mache, Einblick gebe in die Konstruktion des Werkes.

Eine zentrale Einschränkung der Gültigkeit der ontologischen Begründung des Kunstwerkes durch die Apparatur läßt sich mit Gödels Beweis verständlich machen. Gödels Beweis der Unvollständigkeit mathematischer Systeme hat nämlich als Konsequenz auch die Hypothese, daß wir eines Tages vielleicht durchaus im Stande sein werden, eine Maschine zu konstruieren, die alle menschlichen Tätigkeiten (z. B. rechnerische Operationen, maschinelles Beweisen und Übersetzen etc.) simulieren kann, nur werden wir dann nie wissen, daß es diese Maschine gibt, weil wir kein Mittel mehr zur Hand haben, sie vom Menschen zu unterscheiden. Die formale Unentscheidbarkeit der Gültigkeit mathematischer Thesen innerhalb eines Systems mit den Mitteln des Systems selbst gilt auch für ästhetische Systeme oder für Theorien der ästhetischen Kreativität und bedeutet, daß das Apparative (die *techné*) eines Tages vielleicht die Kunst (die *poesis*) soweit und so perfekt simulieren und substituieren wird, bis sie unentscheidbar bzw. eins werden. Aber dann werden wir es nicht feststellen und wissen können. Mit anderen Worten besagt dies, daß letztlich jede Kreativität technischer Natur ist, d. h. ein Formalismus, was nicht besagt, apparativ. Man muß sich die Hierarchie so vorstellen: das Apparative ist schwächer als das Formale und das Formale schwächer als das Intuitive. Die höchste Gleichung, wenn das maschinell Apparative und das Formale und das Intuitive identisch wären, wäre unentscheidbar, daher nie feststellbar, außer mit den Mitteln eines höheren Systems und das wiederum kommt allein aus dem Geist. Die Technik als Produkt des Geistes stellt sich also ständig selbst in Frage. Das Ge-stell ver-stellt sich in der ontologisch begründeten Kunst, hingegen stellt das Ge-stell her und stellt sich selbst in der semiotisch begründeten Kunst. Paul Virilio definiert daher zu Recht den ontologischen Status der »paradoxen Logik des Bildes« in der Videographie, Holographie, Infographie als Virtualität (P. Virilio, *Die Sehma-*

schine, Berlin 1989).

Mechanismus und Mentalismus, Maschine und Geist gehen in der Techno-Kunst eine synergetische Beziehung ein. Nur deswegen war es möglich, daß Kant und Hegel der Kunst sowohl das Eine (die Maschine) wie das Andere (den Geist) nehmen wollten.

Im ursprünglichen antiken Sinne bedeutet »technische Kunst« eigentlich eine Verdopplung des Schöpferischen wie der Kunst, denn *techné* hieß ja Kunst wie auch Technik. Kunst als *poiesis* hieß das schöpferische Prinzip schlechthin, somit »technische Kunst«. Das könnte man fast als Pleonasmus verstehen und in die moderne Werbesprache übersetzen als »wirklich kreative Kunst«. Wenn Kant, wie wir gesehen haben, mechanische Kunst als zweitrangig und nicht-künstlerisch abwertet, wenn Hegel der Kunst ihre geistige Kraft abspricht, so mögen sie durchaus einen realen Verfall der Künste als Komplizen sozialer Herrschaftssysteme beobachten, die immer wieder aufs neue darum ringen, diese ursprüngliche Verdopplung des Schöpferischen, wie es in der gemeinsamen etymologischen Wurzel von Kunst und Technik im Wort *techné* angelegt ist, zu beweisen, und die immer wieder aufs neue ansetzen, Technik und *Poesis*, Kunst und *Physis*, Wahrheit und Vernunft im *logos aléthés* zu vereinen und die Arbeit des Universums fortzusetzen. Wenn Kunst den Namen *techné* trug, dann im Zeichen des schöpferischen Hervorbringens und Herstellens. Sollte daher nicht Techno-Kunst das logische Zeichen für das Schöpferische sein? Setzt daher nicht erst recht die Techno-Kunst die menschliche Konstruktion des Universums fort?

Wenn allerdings die Technik das menschliche Tun insgesamt umgeformt hat, dann sind auch sicherlich jene Formen des menschlichen Tuns, welche wir die ästhetischen, poetischen, künstlerischen oder schöpferischen im engeren Sinne nennen, verwandelt. Gegen diese Verwandlung haben die bürgerlichen Ästhetiker von Kant bis Hegel und Heidegger gekämpft, indem sie jedes neu auftauchende Element innerhalb des Systems der traditionellen Künste bzw. insgesamt die Künste abwerteten. Dabei waren es selbstverständlich gerade jene technischen Momente, die seit ca. 1800, also zu Beginn der industriellen Revolution, die Künste transformierten und von den bürgerlichen, seinsversessenen, ästhetischen Systemen, Museen und Märkten unerbittlich

bekämpft wurden, welche in Wahrheit die noetischen, poetischen und befreienden Ansprüche der Künste erhöhten, zumindest bewahrten. Die Fiktionen der Ontologie konnten im postindustriellen Zeitalter nicht mehr aufrechterhalten werden, zu offenkundig waren die Wirkungen des industriellen Zeitalters schon geworden. Die Welt hatte einen derart dynamischen Zustand der Komplexität erreicht, daß die Kunst eines statischen Seins weder die äußere Realität, die von der Philosophie so verachtete ephemere Empirie, noch die höhere Realität der geistgewordenen wahrhaftigen Wirklichkeit darstellen konnte. Die Bilder der Bewegung, bewegte Bilder, lieferten die eigentlichen Bilder der Zeit. Historische Kunst mit ihren Engeln und alten Symbolen lieferte in der Tat nicht mehr die wahre Form der Wahrheit. Die letzte Bastion dieser alten Ästhetiken ist das Forum der bürgerlichen Ontologie selbst, nämlich der Markt. Insofern ist der Markt in erweitertem Sinne zur obersten Instanz der Kunst und der Kunstgeschichte geworden.

Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault

Wir wollen daher zweierlei tun. Einerseits jene Transformationen der Künste beschreiben, die sich unter dem Druck und im Zusammenspiel (Synergetik) mit der Techno-Transformation der Welt ereigneten. Diese Transformationen werden an jenen Begriffsdreiecken selbst schematisch aufgezeigt, welche die ontologischen Ästhetiken ausformuliert haben. Da der bürgerliche Kunstmarkt sich gegen diese Transformationen wehrt, welche zur Ausbildung einer technischen Kunst führten, geht es darum, die sozialen Mechanismen zu beschreiben, welche diese Transformation der Kunst verbergen und unterschlagen. Die Macht des Marktes, welcher die Kunstgeschichte schreibt und insofern definiert, was Kunst ist, stellt im Ästhetischen jenes »Bestellen des Bestandes« dar, welches Heidegger eigentlich der Technik unterstellt. Der Markt ist also gleichsam das Ge-stell der Kunst, das Dispositiv, die eigentliche Technik der Kunst, welche der Kunst den Weg verstellt. Haben wir auf der einen Seite die Transformationen der Kunst durch die Techno-Transformation der Welt, und gibt es dazu eine Reihe von Theoretikern und Künstlern, von Walter Benjamin bis Jean Baudrillard, welche diese Transforma-

tionen emanzipatorisch kommentieren, so gibt es auf der anderen Seite den Markt, der diese Transformationen blockiert und sistiert. Bei dem Versuch, jenem System der Macht auf die Spur zu kommen, das den Diskurs der Kunst, die soziale Konstruktion der Kunst diktiert, können wir nicht anders als den Theorien von Michel Foucault zu folgen.

Foucault hat nämlich jedem Diskurs (sei es dem der Wahrheit, der Schönheit, usw.) nicht die Seinsfrage, sondern die Machtfrage gestellt. Er hat im System der Zeichen nach der Repräsentation nicht des Realen, sondern jener Macht geforscht, welche dieses Reale konstituiert. So wollen wir nicht nach der Kunst fragen, sondern nach jener Macht, welche diese als solche konstituiert. Unter verschiedenen Titeln hat Foucault diverse Diskurse der Macht untersucht. Die Macht der Medizin, die über Leben und Tod entscheidet, beschrieb er als »die Geburt der Klinik«, die Macht der Psychiatrie, die über Vernunft und Wahnsinn entscheidet, als Geburt des Narrentums, die Macht der Justiz, die über Freiheit und Strafen entscheidet, als »die Geburt des Gefängnisses«. So könnten wir aus einem fiktiven Nachlaß von Foucault ein Buch mit dem Titel »die Geburt der Galerie« herausgeben, welches jenes System der Macht beschreibt, das über Kunst und Nicht-Kunst entscheidet. Wir sehen durch die Aneinanderreihung der verschiedenen Geburtsorte Klinik, Gefängnis und Galerie, in welche gefährliche Nachbarschaften sich die Kunst begeben hat und befindet. Klinik, Gefängnis, Galerie sind die Geburtsstätten symbolischer Ordnungen, welche höchst effektive Systeme der Macht darstellen. »Die Geburt der Kunst aus dem Geiste der Galerie als Gefängnis«, so könnten wir Nietzsche paraphrasieren. Klinik, Gefängnis, Galerie sind drei verschiedene Namen für ein und denselben Ort des Seins. Medizin, Justiz, Kunst sind nur verschiedene Weisen der Entbergung von Wahrheit als der Unverborgenheit des Seienden. Wir fragen aber, wer produziert diese Wahrheit? Wer sagt, daß es sich um eine Entbergung und nicht um eine Verbergung handelt? Welcher Diskurs bestimmt, was unverborgen und was verborgen ist? Auch die Wahrheit ist nur gestellt. Was verstellt und entstellt jeder Diskurs beim Entbergen? Jeder Diskurs, der sich als Wahrheit inthronisiert, verdrängt einen anderen als unwahr. Foucault stellte als erster in der Nachfolge von Nietzsche dem Diskurs die Machtfrage: wem nützt er?

»Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser Welt wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre »allgemeine Politik« der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht« (Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 51).

Dieser Typus des Machtdiskurses bestimmt auch die Kunst. Dies wird ganz offensichtlich, wenn wir den ontologischen Beschreibungen der Kunst selbst folgen, aber anstelle der Unverborgenheit des Seienden danach fragen, wer dieses Seiende hervorgebracht hat. Hat uns Nietzsche gezeigt, »wie die »wahre Welt« endlich zur Fabel wurde«, so können wir mit Foucault zeigen, wie die Fabel zur wahren Welt wurde und zwar gerade durch den Nietzscheschen »Willen zur Macht«, der auch ein »Wille zur Wahrheit« ist. Daher ist es Nietzsches These, daß Kunst Täuschung ist.

Auch Kunst wird in dieser Welt aufgrund vielfältiger Zwänge produziert und verfügt über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Kunst. Sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre und gute Kunst funktionieren läßt, und sie verwirft Diskurse, die sie als unkünstlerisch oder schlechte Kunst definiert. Es gibt Instanzen und Mechanismen (Sammler, Händler, Kuratoren), welche die Modi festlegen, in denen die einen oder anderen Diskurse als Kunst sanktioniert werden. Es gibt bevorzugte und kanonisierte Techniken und Verfahren zur Findung von guter Kunst, und es gibt einen hohen sozialen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was Kunst ist und was nicht, was gute Kunst und was schlechte Kunst ist. Die Macht ermöglicht erstens nur bestimmte Formen der Diskurse von Zeichen und zweitens legitimiert sie nur bestimmte Diskursformen als wahre, schöne und gute. Man kann mit Foucault diese Diskursformen des Wissens und der Schönheit, der Wissenschaft und der Kunst durch fünf Merkmale charakterisieren:

1) Kunst ist um die Form jener Institutionen zentriert, die sie

produzieren (Kunst als Kunst, Galeriekunst, Marktkunst, Kunst, die die Kunst selbst thematisiert, die weiße Wand der Galerie, etc.).

2) Sie ist ständigen ökonomischen und politischen Anforderungen ausgesetzt, die einen raschen Wechsel der Stile bedingen, die an und für sich als Diskursformen vollkommen unvereinbar wären, würde nicht der Markt sie aus Bedürfnissen der Macht und aus den Notwendigkeiten der ökonomischen Produktion gewaltsam versöhnen und sanktionieren.

3) Kunst erfreut sich in den verschiedensten Formen enormer Verbreitung und Konsumption, insbesondere durch die Massenmedien. Sie zirkuliert in allen nur erdenklichen Beziehungs- und Informationsapparaten, die sich relativ weit über den sozialen Körper des Fachpublikums hinaus ausdehnen.

4) Kunst wird aber bei dieser Distribution wie bei ihrer Produktion der überwiegenden Kontrolle einiger weniger großer politischer und ökonomischer Apparate (Sammler, Museen, Galerien) unterworfen.

5) Schließlich ist die Kunst der Schauplatz und Einsatz zahlreicher politischer und ideologischer Kämpfe.

Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst, diese Utopie der Antikunst, heißt also demnach:

1) Ausstieg aus der historischen Form der Kunst als Machtdispositiv.

2) Mit einer Kunst nichts mehr zu tun haben wollen, die durch diese fünf Merkmale einer Ökonomie der Macht bestimmt wird.

3) Votum für die metaphysische Idee der Kunst, welche die Kunst nicht wie alle anderen Diskurse der politischen Ökonomie des Staates und des Marktes, also der Polizei, dem Heer, den Medien, der Medizin, der Justiz gleichstellt und unterwirft.

4) Streben nach einer Kunst, die sich eben der Justiz, dem Markt, den Medien, der Kirche, dem Militär, der Polizei, der Wissenschaft und allen anderen Diskursen der Macht und des Staatsapparates widersetzt und entzieht. Kunst als Diskursanalyse der Kunst.

5) Sehnsucht nach einer Kunst, die sich nicht in das allgemeine Funktionieren innerhalb des Räderwerks der Macht einfügt und die keine weitere Überwachungs-, Bestrafungs- und Normalisierungsinstitution darstellt.

6) Daher auch Gegnerschaft zu einer Konzeption der Kunst als

Therapie.

Denn alle Machtdiskurse, von der Medizin bis zur Justiz beanspruchen für sich bereits die Therapie. Die Medizin verkauft ihren Machtanspruch als Therapie, als Heilung. Kunst als Therapie lautet das Programm einer Kunst mit Machtanspruch, mit dem verdeckten Machtanspruch der angepaßten Staatsreformer. In unserem sozialen System, auf jenem Schlachtfeld, dessen Wachtürme Klinik, Gefängnis und Galerie heißen, ist auch die Kunst ein Diskurs der Macht. Indem der Kunst die Machtfrage gestellt wird, wird die Kunst selbst in Frage gestellt. Denn wer ist Clio, die Göttin der Geschichtsschreibung? Wer hat die Macht, die Kunstgeschichte zu schreiben? Nur der Künstler, das Kunstwerk, wie die Ontologie gerne behauptet? Oder auch der produktive und distributive Apparat, der das Kunstwerk umgibt (Sammler, Händler, Kuratoren, Kritiker, etc.)? Die Ontologen verschweigen den Einfluß dieses sozialen Apparates, um seine Herrschaft als »implizites System« um so stärker zu machen. Es ist die Macht, welche die Erzählungen der Kunst und die Kunstgeschichte schreibt. Selbstverständlich will auch der Künstler an dieser Macht teilhaben, um Teil der Kunstgeschichte zu werden. Deswegen werden so viele Künstler per se zu Komplizen der Macht. Deswegen ist die Kunst der politisch und wirtschaftlich mächtigsten Länder auch die mächtigste, produktivste und distributivste Kunst. Auf die gleiche Weise wie in einer Gesellschaft Geschichten geschrieben werden, so wird in dieser Gesellschaft auch Geschichte gemacht. Der Künstler versucht an dieser Macht teilzuhaben, indem er Kunst macht. Mit seinem Kunstwerk will der Künstler sich der Kunstgeschichte einschreiben, ein Teil ihrer Erzählungen werden, indem er die Kunstgeschichte umschreibt und fortschreibt. Welche Macht aber legitimiert einen beliebigen Diskurs als Kunst?

Es geht daher eindeutig darum, herauszufinden, welche Machtwirkungen unter unseren wissenschaftlichen Aussagen und Kunstwerken zirkulieren. Es geht um eine Neuordnung des Diskurses in der Kunst, wenn wir versuchen, die Kette und den Rhythmus der Transformationen, die mit den wahren Sätzen und den schönen Werken der Kunst und ihren ontologischen Begründungen gebrochen haben, zu untersuchen. Es geht darum, jenes ganze Ensemble von Praktiken in der Kunst, die der Macht als Stütze dienen, in Frage zu stellen. Denn offensichtlich ist Kunst

nicht der Ort der Freiheit, des Wahren und des Absoluten, sondern Kunst ist eine Praktik, die mit einer ganzen Reihe von Institutionen, politischen Notwendigkeiten, gesellschaftlichen Regeln, ökonomischen Mechanismen verbunden ist, ohne die sie nicht existiert. Kunst ist daher nicht die Gefangene, sondern der Wärter – soviel zum Geschrei »Freiheit für die Kunst«.

Foucault paraphrasierend können wir zusammenfassen: Kunst ist zu verstehen als ein Ensemble von geregelten Verfahren von Produktion, Gesetz, Zirkulation und Wirkungsweise von Aussagen. Dieses Ensemble von Verfahren ist an Machtssysteme gebunden, die sie produzieren und stützen, codieren und legitimieren. Insofern reproduziert Kunst Machtwirkungen und man kann von einem Herrschaftssystem der Kunst selbst sprechen. Kunst als historische Diskursform, wie wir sie heute kennen, ist nur zu denken unter den ökonomischen und politischen Bedingungen – und ganz und gar nicht unter ontologischen –, welche den Kapitalismus herausgebildet und entwickelt haben. Insofern wäre es ein Hirngespinnst, die Kunst von der Macht zu trennen und die Kunst von jeglichem Machtssystem zu befreien, weil damit auch die Kunst selbst verschwinden würde. Es geht vielmehr darum herauszufinden, ob es möglich ist, eine neue Politik der Kunst zu konstituieren, die nicht in der Veränderung des Bewußtseins der Menschen bestünde, sondern in der »Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit (von Kunst, P. W.), ..., die Macht der Wahrheit (der Kunst, P. W.) von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie zu lösen, innerhalb derer sie gegenwärtig wirksam ist.« (Michel Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 54.) Wenn also jemand sagt, die amerikanische oder die französische Kunst ist die beste der Welt, so ist es genau das, was man ihr vorwerfen könnte. Denn welcher Machttypus ist es, der Diskurse der Kunst zu produzieren vermag, die mit derart mächtigen Wirkungen ausgestattet sind, daß wir uns ihnen so vollkommen unterwerfen? Der soziale Körper der Kunst ist derart von vielfältigen Machtbeziehungen überzogen, ist derart von Institutionen der Macht wie Sammlern, Banken, Corporations, Museen, Magazinen und Galerien konstituiert, daß die Kunst, die von diesem Diskurs produziert wird, kaum mehr von der Macht selbst unterschieden werden kann, weil umgekehrt auch diese Machtbeziehungen nicht ohne den Diskurs

der Kunst und der Künstler funktionieren können. Hat der Diskurs der Kunst daher in seiner historischen Erscheinungsform seine Autonomie verloren? Ist die Kunst nur mehr Simulation dessen, was Kunst ist und die Funktion von Kunst einmal war? Künstler sind der Legitimation von gültiger, marktvalider Kunst durch die Macht unterworfen, doch die Macht selbst bedarf, um ihre Macht ausüben zu können, wiederum des Diskurses der Kunst, der sie legitimiert. Weil so jeder Diskurs an die Macht gebunden ist und die Macht über den Diskurs operiert, entsteht ein Paradox: Es geht nicht um die Frage, was Kunst herstellt oder darstellt, sondern es wird der Diskurs der Kunst selbst in Frage gestellt. Dieser Erkenntnis entspringt die Koketterie der Kunst mit den kreativen Äußerungen der sogenannten geisteskranken Künstler und mit der Art Brut, der rohen Kunst ohne Diskurs. Es wird mit der Illusion gespielt, daß die »wahre Kunst immer da ist, wo man sie nicht erwartet, da wo niemand an sie denkt noch ihren Namen nennt« (J. Dubuffet). Doch die Macht des Marktes ist so groß, daß er auch die rohe Kunst in einen Diskurs der Macht verwandelte, indem er deren Vertreter innigst umarmte und ins Zentrum rückte, genau dorthin, wohin die professionellen Künstler, welche die Diskursformen des Anderen, des sogenannten Geisteskranken, ausbeuteten, ohnehin mit aller ihnen zur Verfügung stehenden Macht drängten.

Techno-Kunst als Anti-Kunst: Das semiotische Tripel

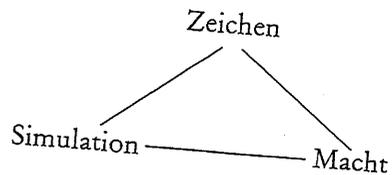
Die eigentliche Antwort ist daher noch immer die Bewegung der Antikunst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Dazu sind auch die Transformationen der Techno-Kunst zu zählen, weil sie versucht, sich aus der Unterwerfung unter die historischen Kunstformen, unter die historischen Diskursformen der Kunst, zu befreien. In Form von Fragmenten, Fragen, Fallen, Verwerfungen, Verweigerungen, Thesen, Askesen, Umstürzungen, Aufhebungen und Theorien versucht die Antikunst, zu dessen Genealogie, wie gesagt, die technische Kunst zu rechnen ist, gegen den dominierenden Zwang eines einheitlichen Diskurses zu kämpfen. Dieser Kampf bestand nicht einfach darin, auf die Frage: Ist das Kunst? mit »nein« zu antworten, sondern eben präzise darin, jene Kette von Tripeln, welche den ontologischen Diskurs der Kunst

definierten, Punkt für Punkt umzuschreiben und zu verändern, damit eben eine Veränderung des Systems der Produktion von Kunst möglich werde. Gerade deswegen war es notwendig, die Analyse und Forderung Foucaults zu folgen, deren Ergebnis eine radikale Umwertung der Ontologie ist.

Somit kann ein fundamentales Axiom für die Technotransformation der Kunst, welche der technischen Entfaltung des Universums folgt, angegeben werden:

Die Wahrheit, der Diskurs und die Kunst sind nicht mit dem Sein, mit den Dingen und der Realität in Beziehung zu bringen, sondern mit den Machttechniken, die sie ermöglichen und produzieren, die ihnen die Bedingungen ihrer Möglichkeit geben und sie zugleich legitimieren und konsolidieren.

Dies führt uns dazu, jenes fundamentale Tripel der klassischen Ästhetik: Sein, Werk, Wahrheit in allen Punkten zu dekurvieren: Wenn es die Macht ist, die einen bestimmten Diskurs ermöglicht und produziert, und wenn es die Macht ist, die diesen Diskurs als wahren und schönen legitimiert, dann setzen wir an die Stelle, an der bisher der Begriff Wahrheit bzw. Schönheit stand, den Begriff Macht. Wenn die Macht die Bedingungen diktiert, unter denen etwas möglich und produziert wird, unter denen etwas zum Vorschein und zum Sein kommt, dann sind es nicht mehr die Dinge selbst, die sprechen. Dann wird die Realität zu einem Text der Macht, dann werden die Objekte zu Zeichen im Diskurs der Macht. Daher schreiben wir an die Stelle, wo bisher »Sein« (Realität) stand, die Worte »Zeichen« (Fiktion). Wenn der Diskurs der Macht darin besteht, fiktive Zeichen als Realität, als Dinge des Seins auszugeben, dann erkennen wir, daß auch das Werk selbst nur ein Falsifikat ist, eine Hypothese, eine Simulation. Wir schreiben also dort, wo bisher Ding, Zeug, Werk stand, die Worte Medium, Simulacrum, Immaterialität, Substitut, Reproduktion, Hybrid, Leerstelle. So entsteht ein Übergangs-Tripel, das die »wahren Drahtzieher«, die Dispositive im Keller der Ontologie zeigt und zur Techno-Kunst führt:



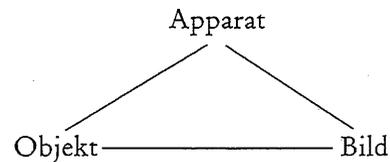
Anstelle einer ontologischen Begründung der Kunst, welche die Machtfrage verbirgt, setzen wir auf eine semiotische Begründung der Kunst, weil sie die Machtfrage stellt.

Eine semiotische Begründung der Kunst: techné

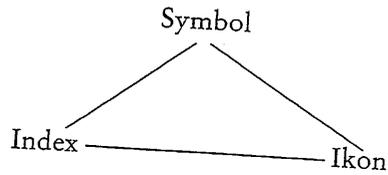
Eine Reihe von Theoretikern hat im 20. Jahrhundert versucht, diese semiotische und technologische Transformation der Kunst in den Be-Griff zu bekommen: Walter Benjamin, Max Bense, André Malraux, Guy Debord, Jean Baudrillard, Marshall McLuhan, Rosalind Krauss, François Lyotard, Paul Virilio u. a. Desgleichen haben natürlich auch Künstlerphilosophen wie Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, John Cage, Joseph Kosuth, Daniel Buren, etc. auf diese Transformationen reagiert.

Sie haben versucht, das Verschwinden der zentralen Begriffe der klassischen ästhetischen Systeme zu beschreiben und sie durch neue zu ersetzen. Der Tod des Autors wurde festgestellt, der Verlust der Aura, das Ende des Subjekts. Der Mythos des Originals wurde angeklagt, das Ende der Geschichte, die Agonie des Realen: Technische Reproduzierbarkeit, imaginäres Museum, das Medium als Botschaft, Simulation, Immaterialität, Virtualität wurden als neue Signifikanten eingeführt.

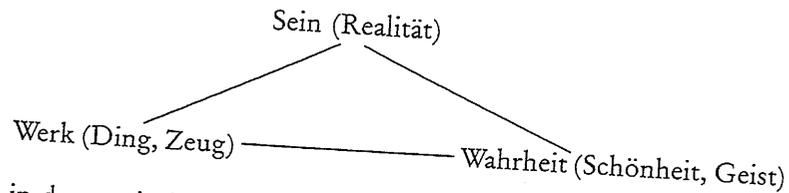
In der Tat, die Arbeit der Künstler und Philosophen setzt genau dort ein, wo die moderne Kunst ihre Achilles-Ferse hat, nämlich bei den Schlüsselbegriffen der klassischen ästhetischen Systeme. Die Techno-Transformation der Kunst, von der Fotografie bis zum digitalen Bild, sind maschinelle Kunstformen. Sie bauen auf dem grundlegenden Tripel auf:



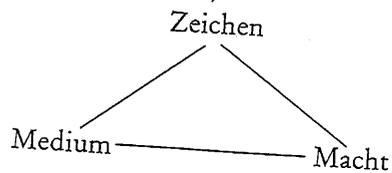
Die formale Ähnlichkeit dieses Tripels mit den semiotischen Tripeln von Ch. S. Peirce, wie



ist kein Zufall, sondern Ergebnis der semiotischen Begründung der Techno-Kunst. Die vom technischen Medium erzeugten Diskursformen der Kunst, insbesondere die Kunst des bewegten Bildes, widersetzen sich den ästhetischen Kategorien der klassischen Systeme. Die Transformation der Kunst durch die technischen Medien setzen genau bei den Schlüsselbegriffen dieser Ästhetiken an: Original, Werk, Autor, Schöpfer, Wahrheit, Ding, allgemein, Sein etc. Jeder dieser Begriffe wird in der technischen Medienkunst aufgehoben, negiert und durch einen anderen ersetzt: statt Statik Dynamik, statt Sein Prozeß, statt absolut relativ und statt allgemein partikulär. Statt Original technische Reproduzierbarkeit, Appropriation und Simulation, statt Autor Kollektiv, Maschine, Text, statt Wahrheit Veridiktion und Virtualität, statt Ding Medium, statt Material Immaterialität, statt Realität Fiktion. Statt Sein und Realität nur Zeichen, Fiktion, Simulation. Die Transformation der Techno-Kunst kann also als Transformation des ontologischen Tripels:



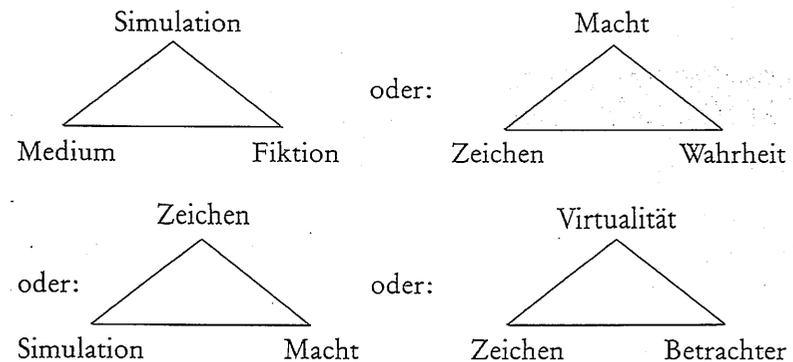
in das semiotische Tripel beschrieben werden:



Das Medium bestimmt über die materiale Form, über die Erscheinung des Werkes. Ob aus Stein oder auf Papier, ob ein mate-

rielles Ding oder ein immaterielles Bild auf dem elektronischen Bildschirm, ob aus Strichen, Farben oder aus Zahlen, ob analog oder digital, ob real oder synthetisch. Die Macht bestimmt, was wahr, was schön, was geistig ist. Die Macht verkleidet ihre Fiktivität und diktiert, was real, was möglich, was notwendig ist. Die Macht bestimmt die Modalitäten des Mediums und die Seinsform. Sie deklariert Zeichen als Dinge und Dinge als Zeichen. Das Sein ist daher im technischen Kunstwerk ein Apparat und ein System von Zeichen. Die Medienkunst vollends stellt an die Stelle der ontologischen Begründung des Kunstwerkes aus dem Sein die Begründung des Kunstwerkes aus dem Zeichen, die Semiosis. Die Medienkunst des 19. Jahrhunderts (wie die Fotografie) hat dies bereits als Antipode der klassischen Ästhetik getan, sie mußte aber auf die Theoretiker des 20. Jahrhunderts warten, um explizit zu werden. In diesem Sinne macht die postmoderne Transformation diesen Zug der Moderne, die semiotische Begründung der Kunst, nur deutlicher.

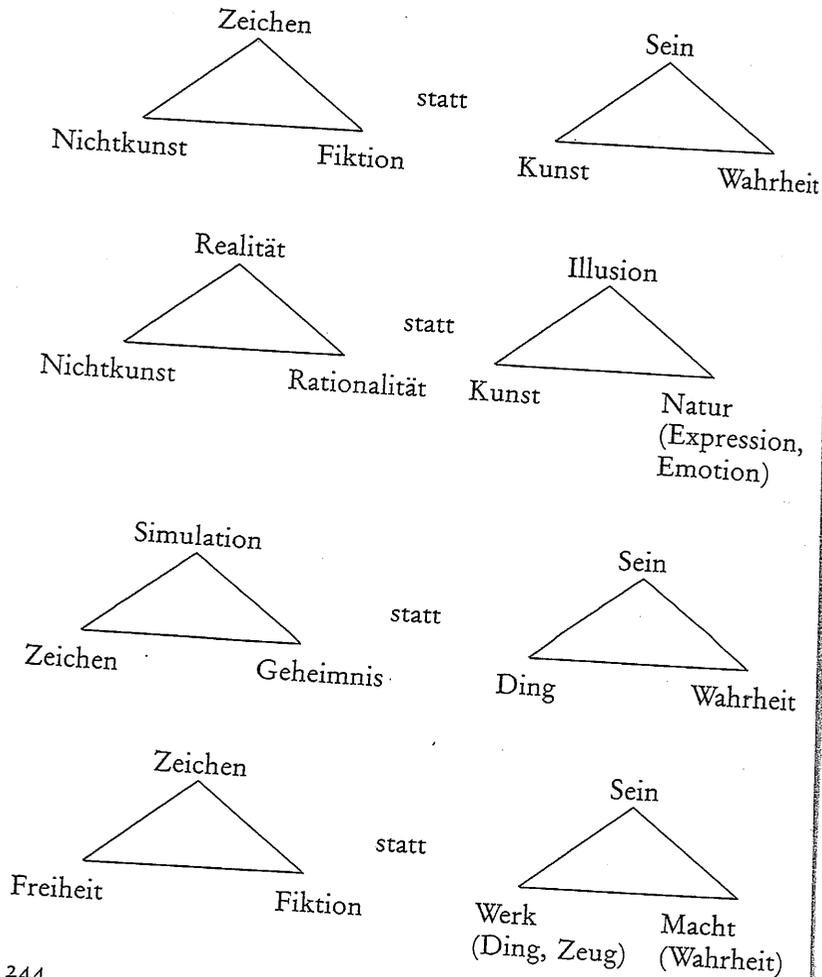
Die neuen Tripel für die Ästhetik des bewegten Bildes und der digitalen Kunst, für die Diskursformen der von den technischen Medien produzierten Kunst, für die Begründung des Kunstwerkes im postindustriellen Zeitalter im Hinblick auf das 21. Jahrhundert, würde demnach lauten



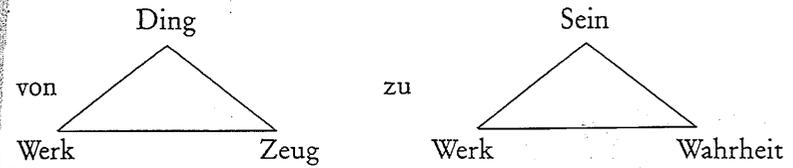
Bei dieser Umformung des ontologischen Tripels in das semiotische als fundamentales Axiom der Techno-Kunst sind natürlich ein ganzes Netzwerk von Subtripeln und Subketten von Tripeln mittransformiert worden. Die Kritik an der Moderne durch die Postmoderne baut gerade auf diesen Subnetzen auf, allerdings oft

im Zeichen einer semiotischen Konfusion. Die Erzeugerschemata aktueller Kunstformen, die unter Begriffen der Aneignung, der Appropriation laufen und einen neuen Diskurs zwischen Massenwaren, Massenmedien und singulären Kunstwerken konstituieren, entstammen diesen Subnetz-Transformationen (fälschlich als Kritik an der Moderne interpretiert, da diese Transformationen ja zum Teil Produkt der Moderne sind).

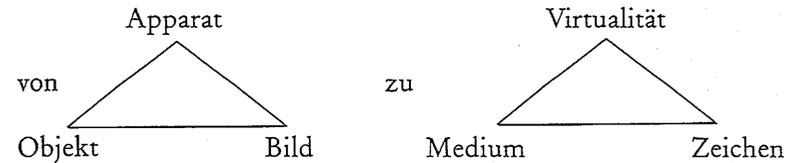
Einige dieser Subnetze von Signifikanten-Tripeln seien vorgestellt, da sie den Umfang der begrifflichen Felder der neuen ästhetischen Praktiken sichtbar machen:



Die Stratifikation des Tripels in der klassischen Ästhetik



transformiert sich in der Techno-Kunst



Die Techno-Transformation der Kunst hat also den begrifflichen Apparat der klassischen ästhetischen Systeme konsequent in Frage gestellt. Daraus sind erweiterte Diskursformen der Kunst entstanden: von der Medien-Kunst bis zur Anti-Kunst. Diese Kunst ist gegen Heidegger, weil sie nicht die Wahrheit als Sein in der Kunst ansiedelt, sondern als Inszenierungen der politischen Macht dekonstruiert. Wo etwas real erscheint, ist es für die neue Kunst fiktiv, und das Natürliche erscheint inszeniert. Die Techno-Kunst ist auch gegen Kant, indem sie das Kunstschöne vom Naturschönen abhebt und zur Künstlichkeit der technischen Kreation, der synthetischen digitalen Ästhetik verabsolutiert. Sie schafft Prothesen-Körper statt natürliche. Wo Sein, Natur und Geist scheinbar herrschten, verhöhnt sie diese mit wirklichem Schein. Die Kunstfiktion inszeniert die Seins-Wahrheit. Das gefälschte Sein spricht im fiktiven Text. Im Täuschen sehend machen, ist das Ziel des künstlichen Auges, der Wahrnehmung durch die Techno-Kunst. Die Techno-Kunst ist contra Schein als Sein, contra Macht als Wahrheit, contra Natur als Notwendigkeit. Sie ist für Fiktion als Signifikant der Veränderung, für Zeichen als Variable der Freiheit, für Medien als Gastformen der Natur (Erkenntnis). Die Macht der Wahrheit sticht sie mit der Schönheit der Simulation. Insofern ist Techno-Kunst auch gegen Hegel, weil sie die »wahre Form der Wahrheit« als Machtdispositiv durchschaut. Nach der Kette der klassischen Signifikant(en), -Schlegel und -Hegel verbreiten die Signifi-Vögel ihr dynamisches Licht. Die Techno-Kunst ist der Vorschein dieser dynamischen

schen Kunst, welche die Parameter der klassischen Kunst grundlegend umstürzen und umformen wird, in Synergie mit technischen, territorialen, politischen und sozialen Umwälzungen.

Wo das Ende der Kunst, des Schönen, des Wissens, der Wahrheit, der Natur, der Geschichte ständig angerufen wird, handelt es sich in Wahrheit nur um das Ende ihrer historischen Diskursformen. In Wirklichkeit beginnt erst alles.

Zur Ästhetik digitaler Bildwelten