

PETER WEIBEL

ÄRA DER ABSENZ (1994)

S. 10-26

Die industrielle Revolution hat Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Basis einer neuen Maschinenteknologie die Techno-Zivilisation geschaffen, in der einerseits ein Leben für Milliarden von Menschen möglich wurde und in der andererseits viele Erfahrungsformen und Vorstellungen verschwanden, die bisher die Konstruktion von Wirklichkeit begleitet haben. Das Ende der Echtzeit, der Kollaps des Raumes, die Agonie des Realen, Dromologie, Chronokratie, Immaterialität, Simulation, Virtualität heißen beispielsweise die Konzepte, mit denen die Kulturtheorie die Techno-Transformation der Welt, die Transition von der natürlichen zur mediatisierten Erfahrung, zu analysieren versucht¹.

MASCHINENÄSTHETIK

Parallel zur industriellen Maschinen-Gesellschaft hat sich beginnend mit der Photographie (1839) eine Maschinenästhetik entwickelt, die auch die historische Ästhetik verändert und vorangetrieben hat. Vom kubistischen Gemälde bis zur kinetischen Skulptur ist der Einfluß der Bewegungs- und Beschleunigungs-Apparatur erkennbar. Léger publizierte 1923 sein Manifest „Maschinenästhetik“ und 1920 schrieb Grosz und Heartfield „Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins“ auf ein Transparent. Die kulturelle Produktion wurde insbesondere in der Zeit zwischen 1880 und 1920 zu einer Ära der maschinellen Bewegungsstudien. Die maschinelle Beschleunigung der materiellen Produktion in der industriellen Revolution hat verspätet auch die kulturelle Produktion erfaßt und eine maschinelle Beschleunigung der Zeichenproduktion in der postindustriellen Revolution bewirkt. Der Kult der Geschwindigkeit erstreckte sich auch auf die Kunst. Nach den beschleunigt bewegten Zeichen (per Telegraph) und Maschinen (Eisenbahn) sind die beschleunigt bewegten Bilder (Film) aufgetaucht. Der Virus der maschinellen Beschleunigung hat nach der industriellen die kulturelle Revolution hervorgebracht. Mit der Beschleunigung der kulturellen Produktion beginnt der Modernismus, dessen Wirkungen bis heute andauern und in vielen Aspekten heute erstmals bewußt werden. So erkennen wir zum Beispiel heute, daß die Maschinen-Ästhetik und die Ära der Bewegungsstudien eine „Ära der Absenz“² hervorgebracht haben.

Bereits am 23. August 1837 beschrieb Victor Hugo, der auch Maler war, in Antizipation der abstrakten Malerei, wie das Auge vom fahrenden Zug aus die Landschaft sieht: „Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote oder weiße Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont; ob und zu taucht ein Schatten, eine Figur, ein Gespenst an der Tür auf und verschwindet wie der Blitz, das ist der Zugschaffner.“³ Durch die laufenden Maschinenräder des Zuges wird die Landschaft selbst zum laufenden Bild. Die Geschwindigkeit der Fahrt hat eine neue Wahrnehmung und eine neue malerische Ästhetik ausgelöst. Die Verflüchtigung der Landschaft durch die für damalige Verhältnisse rasenden Vehikel sollte exemplarisch werden für das Vorbeirasen der sichtbaren Welt, das wir heute mittels der Maschinen-Technologie der Beschleunigung (Zug, Auto, Flugzeug) erleben und das bei entsprechender Steigerung der Beschleunigung bis zum Verschwinden der sichtbaren Welt führt. Paul Cézannes berühmter Ausspruch: „Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet“, setzt die Erfahrung von Victor Hugo fort und zeugt vom Bewußtsein, einer Ära der Absenz entgegenzueilen, in der Raum und Zeit durch die Beschleunigung zu verschwinden scheinen. Fast zur gleichen Zeit wie Victor Hugo, nämlich 1843, schreibt Heinrich Heine: „Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.“⁴

Folgt auf die Kunst
des Überlebens
die ironische Kunst
des Verschwindens!

Jean Baudrillard,
Die fatalen Strategien,
München, 1983

Ästhetik der Absenz - Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: hg. mit Ulrike Lehmann, Mülheim, Berlin

ÄSTHETIK DES VERSCHWINDENS

Auf die Maschinenästhetik folgt eine Ästhetik des Verschwindens, auf eine Ära der Absenz eine Ästhetik der Absenz. Insbesondere der Film, die Kunst des maschinell bewegten Bildes, verdeutlicht dies. Es müssen ja die projizierten Bilder 24 mal in der Sekunde auf der Leinwand verschwinden und Platz für die nachfolgenden machen, um die Illusion der Bewegung erzeugen zu können. Der Film ist die erste „Ästhetik des Verschwindens“⁵. In einer Reihe von Büchern⁶ hat Paul Virilio beschrieben, wie die Maschinen der Geschwindigkeit zum Verlust des materiellen Raumes führen und wie dadurch die gesamten Vektoren des Sozialen, von der militärischen Logistik bis zur Logik der Wahrnehmung, von der Zeit dominiert werden: „die Gewalt der Geschwindigkeit ist ... zur Bestimmung der Welt geworden.“⁷ Virilio beschreibt das Erscheinen der klassischen Kunst aus dem Sein, der Nähe der Zeichen zu den Dingen und der Dinge zum Sein. Durch die Technik wurde der Bezug zum Sein gebrochen. Die Dinge und die Zeichen in der nicht-klassischen Kunst, in der technischen Kunst, beginnen, durch ihr Verschwinden, durch ihre fortgesetzte Absenz zu sein.

„Bis zur Erfindung der fotografischen Platte durch Niepce gab es für uns eine Ästhetik des Erscheinens. Die Dinge kamen aus dem Sein, sie kamen aus dem Stein der Skulptur, aus der Leinwand der Malerei, aus der architektonischen Konstruktion. Ihr Verschwinden bedeutet ihren Verfall. Bis zur Erfindung der Fotografie hat der Mensch seit Tausenden von Jahren, seit den Höhlenmalereien, sich darum bemüht, Formen erscheinen zu lassen, die Realität auftauchen zu lassen. Und plötzlich kehrt sich alles um: Die Dinge existieren durch ihre Eigenschaft des Verschwindens; nicht durch ihren langsamen Verfall wie bislang, sondern durch ihr unmittelbares Verschwinden, durch ihr einfaches und reines Verschwinden. Die Präsenz in 24 Bildern pro Sekunde vergegenwärtigt uns die Realität viel mehr als die Ästhetik des Erscheinens, als die des Moses von Michelangelo, die sich Stück für Stück in der Materie des Marmors verkörpert. In der Ästhetik des Verschwindens sind die Dinge desto präsenter, je mehr sie uns entgleiten.“⁸

FIGUREN DER ABSENZ

Auch die historischen Kunstmedien reagierten auf die Absenzstrategien der technischen Medien und auf die Maschinen-Zivilisation des Verschwindens und Beschleunigens. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts gestalten Dichter und Maler der Prämoderne die ersten Spuren und Figuren der Abwesenheit, entwickeln Ansätze einer Ästhetik der Leere und des Nichts. In seiner Novelle „Das unbekannte Meisterwerk“ (der Erzählung „Der Baron von B“ E.T.A. Hoffmanns nachempfunden) präsentiert Balzac die Malerei als Apotheose der Leere und des Nichts. Als der Maler Frenhofer zwei Schülern sein vollendetes Meisterwerk, das Porträt „Catherine Lescault“, an dem er jahrelang gearbeitet hat, zeigt, sehen diese „nichts“. „Wo ist die Kunst?“, fragt Frenhofer, „verloren, verschwunden“. Das stets drohende Verschwinden der Kunst wird hier bereits ausgesprochen. Die symbolistischen Maler versuchten, dieses Verschwinden, dieses Nichts, mit einer Explosion von Formen, mit einer Emphase der Maske, gleichzeitig zu bannen und zu bergen, gleichzeitig zu entbergen und zu bedecken. Die Dichter des Symbolismus (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) waren fasziniert von der Leere, dem Weiß, dem Ende. Berühmt sind Mallarmés Verherrlichungen des „leeren Papiers, das die Weiße verteidigt“ (im Gedicht „Brise marine“, 1866). Das Idealgedicht wäre „das schweigende Gedicht aus lauter Weiß“, wo die „leeren Stellen wie ein Rahmen aus Schweigen“ das gleiche Gewicht haben wie die schwarzen Lettern, schreibt Mallarmé im Vorwort zu seinem Buch „Ein Würfelwurf“ (1897).

In der Malerei tauchen Anfang des Jahrhunderts versteckt Leerstellen, von Farbe unbedeckte Stellen der Leinwand, auf. Zum Beispiel in James Ensors Bild „Le feu d'artifice“ (1887), in Paul Cézannes „Sous-Bois Provencal“ (1900-1906), in André Derains „Les Arbres“ (1906), in Paul Sérusiers „Der Talisman“ (1888) oder in „Der orange Christus“ (1889) von Maurice Denis. Insbesondere die symbolische

Malerei hat das Tafelbild transformiert: von einem zur Welt geöffneten Fenster, das die Dinge in ihrer Klarheit zeigt, in einer cartesianischen Metaphysik der Präsenz, zu einem Vorhang, zu einem opaken Schleier, welcher die Dinge zugleich verhüllt wie entbirgt⁹. Der Tod, die Einsamkeit, die Schwierigkeit der Existenz entfachen eine Rhetorik der Abwesenheit, welche die Bilder zu vergegenwärtigen versuchen. Die Metaphysik der Absenz beginnt aber schon in der Romantik. Caspar David Friedrichs Bilder von Gräbern, Wanderern, Mönchen am Meeresstrand, unendlichen Horizonten, inszenieren die Absenz. Als William Turner die Gedichte „To the Rainbow“ (1837) von Thomas Campbell illustrierte, warf ihm die Kritik vor, es seien „Bildnisse des Nichts“. Das Bild „Die Hinrichtung von Kaiser Maximilian“ hat Edouard Manet in vier Versionen gemalt. Die letzte (von aller Expressivität gereinigte) Version vom 19. Juni 1867, schrieb Bataille, sei gekennzeichnet „vom seltsamen Eindruck einer Absenz“¹⁰. Leere Plätze, verlassene Städte, geschlossene Fenster und Augen, Bahnhöfe, Züge, Fabriken, unendliche Horizonte bestimmen auch die Bilder von Fernand Khnopff („Une ville abandonnée“, 1904), Paul Delvaux und Giorgio de Chirico („Méditation automnale“, 1910; „Mysterium und Melancholie einer Straße“, 1914). Die Symbolisten Gustave Moreau („La tentation de St. Antoine“, 1898), Lucien Lévy-Dhurmer („Nocturne“, 1896), Odilon Redon („Yeux clos“), Bäcklin, Delville, Toorop, Klinger, Schwabe u. a. machten das Abwesende figurativ sichtbar, mit verschleierte Gesichtern, mit gebrochenen Farben. Dieses Moment der Figuration hat dazu beigetragen, den Symbolismus bislang aus der Moderne auszuschließen, da diese sich hauptsächlich über die Auflösung des Gegenstands seit dem Impressionismus definiert. Dann aber müßte die Moderne konsequenterweise auch den Surrealismus ausschließen. Würde man die Moderne als Bewältigung der Absenz definieren, hätten auch Symbolismus und Surrealismus ihren Platz. Man sollte den Symbolismus nicht auf die Deklination von Allegorien reduzieren, sondern erkennen, daß es sich um Figurationen der Absenz handelt, um eine Malerei vor dem horror vacui, vor dem heiligen Horror, „horreur sacrée“ (Bataille), vor einer Präsenz, deren Sinn die Absenz ist. Das Dekorative ist daher ein Überfluß an heterogenen Zeichen, mit dem dieser Horror operiert.

Die Abstraktion des Tafelbildes auf der Basis der Gegenständlichkeit und der Figur (Anthropomorphie) durch Vision, Traum, Intuition, Gefühl bei den Symbolisten bleibt ungeachtet ihrer nicht-rationalen Mittel ein Versuch der Abstraktion und Absention. Die symbolische Malerei nähert sich auf ihre Weise der Immaterialität. In dem Maße, in dem sie die sichtbare Welt untergräbt und das figurativ darstellt, was die Welt verlassen hat, und indem sie figurativ darstellt, was die sichtbare Welt nicht zuläßt, die spirituelle, die unsichtbare Welt, malt sie die Absenz. Gustav Moreau beschrieb die symbolistische Malerei in der Tat als „Manifestation des Traums und der Immaterialität“ („la manifestation du rêve et de l'immatériel“). Kandinskys „Das Geistige in der Kunst“ (1912) und der Surrealismus, eine weitere Form figurativer Darstellung des Unsichtbaren, Abwesenden, Unbewußten, Undarstellbaren, kündigen sich an. Die Beziehung Symbolismus und Surrealismus müßte also neu überdacht werden, denn die Tendenz zu Absenz und Immaterialität bestimmte bereits Aspekte der Malerei und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts, vor der Abstraktion¹¹.

FORMEN DER ABSENZ

Die Ästhetik der Absenz, des leeren Rahmens, der Immaterialität, hat im 19. Jahrhundert, auch in der Figuration, ihren Ursprung und bestimmt bis heute, aber besonders bei der Neomoderne nach 1945 (Fontana, Manzoni, Klein, Cage v. a.) die künstlerischen Konzepte¹². Die Tendenz zur Entmaterialisierung des Kunstobjektes und andere Immaterialisierungs-Strategien dominierten die Kunst der sechziger und siebziger Jahre¹³.

Am Beginn der Moderne steht also die Absenz — auf doppelte Weise: Zum einen die Absenz der Dinge, die verschwinden, die entfernt sind. Zum anderen bedeutet 'Absum' aber nicht nur räumliche Ferne und

Distanz, sondern auch Mangel, Fehler, Verlust und Defekt. Zur räumlichen kommt eine psychische Dimension und drittens eine semiotische hinzu. Denn 'Absum' beinhaltet die Unvereinbarkeit zwischen zwei Elementen, zwei Realitäten. Aus der dritten Bedeutung entsteht das Paradox der figurativen Malerei der Absenz: wie das sichtbar machen, was unsichtbar ist, wie das vergegenwärtigen, was abwesend ist? Dieses Spiel zwischen 'prae' und 'ab', Praesentia und Absentia, bestimmt die Geschichte der okzidentalen Malerei, aber auch der Philosophie von Heraklit bis Heidegger. „Malerei zwischen Präsenz und Absenz“ heißt daher der Titel des Hauptessays in dem von Wolfgang Drechsler und mir herausgegebenen Buch „Bildlicht“¹⁴.

Hier wird die Entwicklung der Malerei im 20. Jahrhundert zwischen diesen beiden Polen in extenso entfaltet. Die sie begleitende Geschichte der Faszination von der Leere und der Selbstauflösung der Malerei — von der absoluten Autonomie der Farbe (van Gogh) über die Monochromie (Malewitsch) bis zur Desertion der Malerei (Duchamp) in der Immaterialität der Medien — habe ich in mehreren Essays abgehandelt, auf die ich hier verweisen möchte: „Das Bild nach dem letzten Bild“¹⁵ und „Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei“¹⁶. In diesen Büchern und Essays sind die malerischen Formen der Absenz seit der Abstraktion kunstimmanent analysiert worden. In ihnen wurde eine Geschichte der Moderne entworfen, die auf dem Impressionismus basiert und auf Hegels Absage an die Kunst. Malerei erscheint in dieser Perspektive als ständige Dekomposition und interne Dekonstruktion ihrer eigenen Elemente und Materialien, als eine fortgesetzte Absentierung aller ästhetischen Codes. Das Dispositiv der Malerei wurde selbst ständig der Dialektik der Absenz unterworfen, und zwar grosso modo in einem Dreischritt: 1. Verabsolutierung eines Elementes (z. B. Farbe) und Vernachlässigen anderer. 2. Vertreibung und Verschwinden eines Elementes (z. B. Gegenstand). 3. Ersetzung durch neue Elemente, Materialien, Codes.

Die Dialektik von Präsenz und Absenz ersetzt dabei das Begriffspaar „gegenständlich versus abstrakt“. Im Streit um die Legitimität von abstrakter oder figurativer Malerei wird die tieferliegende Dialektik von Präsenz und Absenz verkannt.

Nach den vielen Stufen der Abstraktion bis zum monochromen Tafelbild fällt es leicht zu erkennen, daß in den Bildern von Bram van Velde („Malen, das ist meine Annäherung an das Nichts, die Leere“) und Barnett Newman („Onement 1“, 1948; „Pagan Void“, 1946; „Here I“, 1950; „End of Silence“, 1949) die malerische Tabula rasa als Ausdruck des Nichts inszeniert wird. „Die Leere ist nicht so leicht, das Problem ist, sie mit Malerei zu produzieren“, sagte Newman. War es schon „gegenstandslos“ schwer, nur mit Fläche und Farbe die Leere zu malen, um so schwieriger war es, mit Gegenständen und Figuren die Absenz zu malen. Der Symbolismus hat vor der Abstraktion versucht, das „in absentia“ zu malen. Er hat Szenen der Absenz mit Formen und Figuren gemalt. Insofern gehört er zum Diskurs der Moderne. Es muß fortan die Unterscheidung getroffen werden zwischen abstrakter und figurativer Malerei der Absenz. Diese Unterscheidung ermöglicht auch, die objekthaften Vergegenwärtigungen, die Reifikationen der Absenz nach Duchamp („Elevage de poussière“, Staubzucht, 1920, auf dem work-in-progress „Grosses Glas“) zu begreifen.

Im 19. Jahrhundert begann das Wirken von 'Absum'. Es wurde aber zuerst vornehmlich figurativ dargestellt. Die Faszination durch die Leere löste nach Angst aus und die Absenz wurde noch bedeckt durch eine Metaphysik der Präsenz. Doch immer mehr breitete sich im 20. Jahrhundert die reine Leere aus. Die formalen Freiheiten der Abstraktion erlaubten total leere Bilder und Räume (schwarze, weiße, monochrome Bilder, leere „weiße Würfel“ etc.). Der leere, weiße Raum, the white cube, wurde nach 1945 zum Ideal der Neo-Moderne. Auf die Figuration der Absenz der Prämoderne und zu Beginn der Moderne folgten die reinen Formen der Absenz (die Abwesenheit von Gegenständen, von Farbe, von Linien, von Materialien, von Fläche) als Höhepunkte der Moderne und Neo-Moderne. In der postmodernen Ge-

genwart werden wir zu Zeugen von Szenen der Absenz. Diese Szenen der Absenz wollen wir nun Schritt für Schritt beschreiben.

SZENEN UND STATIONEN DER ABSENZ

Die industrielle Revolution hat in den letzten zwei Jahrhunderten das Gesicht der Erde in einem solchen Ausmaß verändert, daß viele Menschen sie nicht wiedererkennen und daher der Meinung sind, die Welt verschwinde (siehe das Zitat von Paul Cézanne). Doch die Zahl der Dinge hat in den letzten zwei Jahrhunderten sicherlich zugenommen. Die Zahl der Menschen, die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Milliarde erreichte, hat sich bis heute verfünffacht. Alles vermehrt sich, alles wächst mit einer derartigen Beschleunigung, daß die Grenzen des Wachstums erkennbar sind und gefordert werden. Dennoch haben viele das Gefühl, als würden die Dinge verschwinden und die Philosophen sprechen vom Verschwinden des Menschen. Trotz der Flut an Produkten, welche die Erde überschwemmen, trotz der Ausdehnung der menschlichen Reichweite ins Weltall und trotz der Bevölkerungsexplosion leben viele Menschen mit dem Bewußtsein, daß die Welt verschwindet. Doch nichts verschwindet, sondern alles wird mehr. Was in Wirklichkeit verschwindet, ist nur die alte Welt, die alte Ordnung der Welt. Nur die historischen Erscheinungsformen der Dinge, der Kunst, der Zeit, der Landschaft, der Gesellschaft verschwinden, nicht die Welt selbst. Weil die Welt, wie wir sie kennen, täglich sich ändert und daher die „alte Welt“ verschwindet, entsteht durch die von der industriellen und postindustriellen Revolution ausgelöste Beschleunigung der Transformation der Welt dieses „falsche Bewußtsein“ vom Verschwinden der Welt.

DIE ENTFREMDUNG DER WELT

Hegel war wahrscheinlich der erste, der die zunehmende Kluft zwischen dem Bewußtsein des Menschen und der Wirklichkeit der Welt formulierte. Er verlieh diesem Zustand den berühmten Namen „Entfremdung“. Er hat die Techno-Transformation der Welt als Umwandlung der Natur durch die Arbeit des Menschen in eine Form des Selbstseins des Menschen, als Voraussetzung des Menschseins schlechthin definiert. Daher ist für Hegel der Mensch „das negative Wesen, welches nur ist, insofern es Sein aufhebt“. Der Mensch wird nur zum Menschen, indem er das Sein, die Wirklichkeit, wie sie ist, negiert und transformiert. So wird aus Natur Geschichte. Daher kann die wirkliche Welt nur eine entfremdete sein, es gibt keine andere Welt als die „des sich entfremdenden Geistes“. Das „ohne Entfremdung an und für sich geltende Selbst ist ohne Substanz ... seine Substanz ist also seine Entäußerung selbst“, schreibt Hegel in der „Phänomenologie des Geistes“¹⁷. „Das Selbstbewußtsein ist nur etwas, es hat nur Realität, insofern es sich selbst entfremdet“¹⁸. Entfremdung und Entäußerung bilden die Substanz des Selbst. Durch diese Entäußerung und Entfremdung schafft der Mensch sich seine Welt, seine Wirklichkeit. „Das Ganze ist daher wie jedes einzelne Moment eine sich entfremdete Realität.“¹⁹

DAS VERSCHWINDEN DER DINGE, INDEM SIE ZU WAREN WERDEN

Die „Verwüstung“ (Hegel) der Welt durch diese Entfremdung des Menschen von seinen eigenen Produkten im Prozeß der Umwandlung der Erde hat bekanntlich Marx in „Das Kapital“ (1867) auf die ökonomische Basis zurückgeführt. Marx beschreibt das Verschwinden der Dinge durch ihre Umwandlung in Waren. Die Welt der Dinge erscheint als gespenstisches Reich von Toten, seit sie in unserer Welt nur mehr als Waren zirkulieren und ihr Warenwert den eigentlichen Dingcharakter darstellt. Die Dinge verlieren ihren sinnlichen, göttlichen oder menschlichen Charakter, als sie ihren Gebrauchswert verlieren. Der Tauschwert der Ware ist es, der allein in der Welt des Kapitals zählt. Alle Dinge wurden zu Waren, und alle Waren haben nur ein Maß, ihren durch das Geld definierten Tauschwert. Die Warenform der Dinge verwandelte die Gegenstände in Gespenster und leitete ein großes memento mori ein. Die Ver-

gänglichkeit der Welt wurde an der Vergänglichkeit der Warenwerte erkannt. Mit dem Verschwinden der Dinge durch ihre Verwandlung in Waren hat der erste große Schub eingesetzt, der das Verschwinden der historischen Welt einleitete. „Es ist nicht länger Tisch oder Haus oder Garn oder sonst ein nützliches Ding. Alle seine sinnlichen Beschaffenheiten sind ausgelöscht. Mit dem nützlichen Charakter der Arbeitsprodukte verschwindet der nützliche Charakter der in ihnen dargestellten Arbeiten, es verschwinden also auch die verschiedenen konkreten Formen dieser Arbeit“, schreibt Marx in „Das Kapital“²⁰. Die Rhetorik des Verschwindens hat sich am Verschwinden der Dinge im Prozeß der Abstraktion der Warenwerte ausgebildet.

VERWÜSTUNG UND VERDINGLICHUNG DER WELT

Nachdem der Wert der Dinge nicht mehr durch ihre Brauchbarkeit bestimmt wurde, sondern durch einen abstrakten Tauschwert, entstand eine neue Qualität der Dinge: der Fetischcharakter der Ware. Dieser Fetischcharakter der Ware dringt in alle Bereiche des Lebens vor und wird „Verdinglichung“ (Reifikation) genannt. Wenn eben alle Beziehungen des Menschen unter das Gesetz der Warenform gestellt werden, spricht man von universaler Verdinglichung. Zur Verwüstung und Entfremdung gesellt sich die Verdinglichung der Welt als weiteres Merkmal des Verschwindens der historischen Welt. Denn der Prozeß der Verdinglichung wird in der Tat universal. Die Herrschaft der Ware überformt das gesamte gesellschaftliche Leben. Wir müssen uns endgültig bewußt werden, daß es die Dinge nicht mehr gibt, sondern wir in einer Welt der Waren leben, in einer Logo-Kultur. Mit dem Verschwinden der Dinge, indem sie zu Waren werden, verschwinden auch die Zeichen, indem sie zu Warenzeichen werden, zu Logos. Die ikonische und symbolische Kultur wird zu einer indexikalischen und logotherischen Kultur²¹. Das Geheimnis der Warenform verwandelt nicht nur die menschliche Arbeit in die Ware Arbeit, sondern auch die Natur in die Ware Natur, auch die Landschaft in die Ware Landschaft, auch die künstlerischen Produkte in die Ware Kultur. Von der Natur bis zur Kultur ist alles Ware geworden. Die Warenform verformt ebenso Ich-Formen, unsere Erlebnisformen und Selbstbewußtsein.

DAS VERSCHWINDEN DER ERFAHRUNG IN IHRER WARENFORM

Zwei Philosophen haben in ihrem Werk die Verwandlung der Kultur zur Ware, wo nicht nur die Dinge, sondern auch die Zeichen als Waren zirkulieren, thematisiert: Guy Debord in seinem Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ (1967) und Jean Baudrillard in „Zur Kritik der politischen Ökonomie des Zeichens“ (1972), eine Replik auf Marx' „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ (1859), und in „Der symbolische Tausch und der Tod“ (1976). Für Debord wird in unserer Warengesellschaft jedes Erlebnis, jede Erfahrung, jedes Ereignis zum Spektakel. Im Spektakel beschlagnahmt die Ware das gesamte gesellschaftliche Leben. „Es ist bereits in sich selbst der Pseudogebrauch des Lebens. Die zugleich anwesende und abwesende Welt, die das Spektakel zur Schau stellt, ist die jedes Erlebnis beherrschende Warenwelt“²². In dieser Gesellschaft muß auch „die Kultur, die ganz und gar zur Ware geworden ist, zur Star-Ware werden“²³. In der Warengesellschaft werden die Erscheinungen nicht mehr gerettet, sondern jede Rettung ist Schein. In ihr gibt es weniger Erkenntnis der Dinge als vielmehr verdinglichte Erkenntnis. Die Selbstreflexion wird zum Spektakel von Waren, die sich selbst anschauen (vgl. die Werke des Künstlers Ange Leccia). Die Gegenstände der Erfahrung (Kant) werden zur Vergegenständlichung der Erfahrung (Debord).

DAS ENDE DER ECHTZEIT: DER KREDIT ALS ABSTRAKTION DER ZEIT

Der Verfall der Dinge im Tauschwert wurde das Modell für den Verfall und das Verschwinden der Zeit. Die Zeit begann zu fliehen, zu entfliehen. Unter dem Diktat der Beschleunigung des Produktionsprozesses von Waren, unter dem Diktat des beschleunigten Verfalls von Kurs- und Tauschwerten verfiel auch der

Wert der Dauer. Geschwindigkeit und Zeit wurden das höchste Maß (time is money). Der Welt war ein irreparabler Schaden zugefügt worden: Fugit irreparabile tempus. War bei Kant die Zeit „die wirkliche Form der inneren Anschauung“, so ist für Debord die Zeit „in Wirklichkeit nur die konsumierbare Verkleidung der Zeit der Produktion, der Zeit als Ware. Die Zeit, die ihre Basis in der Produktion der Waren hat, ist selbst eine konsumierbare Ware“²⁴. Ein Kredit stellt einen Verkauf von Zeit dar, wenn ein Mensch nichts anderes mehr zu verkaufen hat als seine künftige Arbeitszeit. Ein Scheck stellt die abstrakteste Form der Arbeit und der von ihr produzierten Konsumzeit dar, abstrakter noch als Geld. Wenn Zeit als Ware verkauft werden kann, in Form von Krediten, wird erlebbare Zeit zur Zeit der Produktion und zur Zeit des Konsums entfremdet. Der Kredit bedeutet eine Abstraktion und Absenz der Arbeit und eine Anwesenheit von künftiger Arbeit, bedeutet also eine Abstraktion von Zeit. Zu Meistern des Seins werden nicht mehr die Herren des Raums, die Lehen auf Territorien verleihen, sondern die Herren der Zeit, welche Dar-Lehen auf Zeit gewähren. Banken und Versicherungsgesellschaften werden zu großen Werbefirmen der Zeit, die sie an ihre Kunden verkaufen wollen, geboren aus der Erkenntnis, daß das Monopol auf Zeit auch Herrschaft über das Sein bedeutet. Deswegen gibt es keine Zeit mehr, nur noch Reklame für Zeit, schreibt Debord. Diese Warenzeit als neue Form der Lust, die Ewigkeit will, triumphiert über die Zeit des Körpers und dessen Endlichkeit. Der Mensch „ist höchstens noch die Verkörperung der Zeit“ (Marx) als abstrakter Tauschwert. Die Herrschaft der Zeit als Warenzeit ist das Ende der Geschichte und bedeutet deren Verschwinden als Form der Erfahrung, der Erkenntnis und der Anschauung. Daher leben wir im Zeitalter der „Post-Historie“, der Nachgeschichte. An die Stelle der Demokratie tritt die Chronokratie, die Herrschaft der Zeit, wo der Universalismus des Tauschwertes in der Ware Zeit seinen höchsten Abstraktionsgrad und seinen tiefsten Ursprung als Gesetz erreicht.

DAS VERSCHWINDEN DES REALEN DURCH SIMULATION

Hier setzt Baudrillard mit seiner Idee der universalen Simulation ein, die den Unterschied zwischen sinnlich erfahrbaren und überprüfbarer Realität und medial konstruierbarer Hyperrealität löscht. Wenn der Unterschied zwischen Landschaft und Landkarte verschwindet und der Mensch nicht mehr weiß, steht er in der Wüste oder auf ihrer Landkarte, verschwindet natürlich das Land selbst und verfällt die Realität insgesamt einer Agonie, in der Simulation absolut triumphieren kann. Baudrillard weist in seinem Werk eine Ausdehnung des Wertgesetzes der Ware auf die Stufe des Zeichens nach. Diese strukturelle Revolution beruht im Prinzip darauf, zu zeigen, wie die Marxsche Spaltung der Ware in Gebrauchs- und Tauschwert 50 Jahre später von der Saussureschen Spaltung des Zeichens in Signifikat und Signifikant wiederholt wurde. Der Austausch der sprachlichen Zeichen in der Zirkulation des Sinns folgt dem Austausch der Waren im Kreislauf des Geldkapitals. Saussure selbst setzte bereits die Natur des Zeichens mit dem Tausch, dem allgemeinen Wertgesetz und dem Geld in Beziehung.

LOGO-KULTUR: DIE ZEICHEN ALS WAREN

Baudrillard verkoppelt die Doppelstruktur der Ware als Gebrauchswert und Tauschwert mit der Doppelstruktur des Zeichens als Signifikat (Vorstellung) und Signifikant (materielle Erscheinung). Der Austauschbarkeit aller Waren entspricht die Funktion des Zeichens als Symbol: die Austauschbarkeit aller Zeichen. Als ein symbolischer Tauschwert kann das Zeichen nicht nur für jedes andere Zeichen, sondern auch für jede andere Ware getauscht werden, wobei der Gebrauchswert mit dem Signifikat und der Tauschwert mit dem Signifikanten korrespondieren. Der abstrahierten universalen Austauschbarkeit der Waren und ihren frei flotterenden Kurswerten entsprechen daher die „frei flotterenden Signifikanten“, welche die semikratische Katastrophe und Konfusion der Warengesellschaft erzeugen. Der Ozean dieser frei flotterenden Signifikanten ist die Logo-Kultur, die Welt der Warenzeichen (die Logos). Wir ver-

langen in einem Geschäft nicht mehr einen Klebstoff, nennen also den Gegenstand nicht mehr bei seinem Gebrauchsnamen, sondern wir verlangen „Uhu“, nennen also die Ware bei ihrem Firmenzeichen. Das Logo hat übrigens den Gebrauchsnamen in vielen Fällen vollkommen verdrängt und ersetzt. Die Logo-Kultur bringt die symbolische Kultur zum Verschwinden, wie auch die Warenwelt die Welt der Gegenstände.

DAS VERSCHWINDEN DES RAUMES

Zu Beginn der Ära der Absenz, der Maschinenbeschleunigung, der Bewegungsstudien und der Techno-Zeit galt es noch als Utopie, in 80 Tagen um die Welt zu reisen. Heute reist ein orbitaler Satellit in 90 Minuten um die Erde. In dieser orbitalen Beschleunigung verschwindet der Raum. Der Raum wird zu einer Zeifform, zu einer Erfahrung gemessen in Zeit. Man sagt nicht mehr, zwischen New York und Frankfurt liegen so und so viele Kilometer, sondern acht Stunden. Man spricht nicht von Distanzen, sondern von Dauer. Man sagt, je nach Transportmittel dauert es mehrere Wochen oder mehrere Stunden. New York und Paris sind mit der Concorde drei Stunden von einander entfernt. Die Entfernung wird also in Zeiteinheiten gemessen. Der Raum kollabiert, implodiert, er wird leer. Der Raum implodiert mit der Beschleunigung der Transportmaschinen. Im orbitalen Blick einer Satelliten-Kamera schrumpft der Raum. Kontinente werden zu Keksen, Städte sehen aus wie Mikrochips. Die City als Chip ist die Metapher für den gelöschten Raum der telematischen Zivilisation. Der reale Raum ist leer geworden; wir leben im virtuellen Raum der Telekommunikation. Wir leben nicht mehr nur in Straßen und Häusern, sondern auch in Telephonleitungen, Kabeln und digitalen Netzwerken. Wir sind telepräsent in einem Raum der Absenz. Dort, wo wir sind, sind wir absent, und wo wir nicht sind, sind wir omnipräsent. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts bis zur unmittelbaren Gegenwart liefert für das Verschwinden des Raumes in der Zeiterfahrung und für die Telepräsenz im virtuellen Raum eine Reihe eindringlicher Indizien.

Der immaterielle Raum der Telekommunikation, der dematerialisierte virtuelle Raum der Techno-Zeit ist nicht nur ein Raum der Absenz, ein Raum der fehlt, sondern ist auch ein neuer Raum der Präsenz, der Telepräsenz, ein neuer Raum jenseits des Sichtbaren, der schon immer da war, nur nicht gesehen werden konnte. Techno-Raum und Techno-Zeit sind Räume jenseits der körperlichen Erfahrung, Räume, welche durch die telematischen Maschinen erfahrbar geworden sind, unsichtbare Zeiträume.

Wie aber der Kollaps des Realraumes und das Ende der Echtzeit nicht nur Effekte der Absenz, Effekte des Mangels, sondern auch Neues, Produktives entfalten, kann am besten am Radar demonstriert werden. Wie die Ära der Absenz eine neue Art der Präsenz erzeugt und die bislang unsichtbare Welt sichtbar macht, zeigt uns ein neues maschinelles Verfahren zur Auffindbarkeit von Gegenständen jenseits der Bereiche unserer Sinne: Radar (radio detecting and ranging). Radar (Funkermittlung und Funkentfernungsmessung) ist ein Verfahren zur Auffindung und Lokalisation von reflektierenden Objekten wie Flugzeugen, Schiffen, Satelliten im nicht einsehbaren Raum durch strahlenartig gebündelte elektromagnetische Wellen. Selbst bewegliche Objekte, die keine Signale aussenden, kann man durch das zurückkehrende Echo des Radarstrahles orten. Bezeichnenderweise hat an der Entwicklung des Radars auch ein Abkömmling des Dampfmaschinen-Erfinders Watt mitgearbeitet, nämlich Sir Robert Watson-Watt (1926). In der Patentbeschreibung zum „Telemobiloskop“, dem Vorläufer des Radars, 1904 von Christian Hülsmeier entwickelt, einem „Gerät zur Feststellung und Entfernungsbestimmung bewegter metallischer Gegenstände im Nebel durch hör- und sichtbare Signale“, finden wir unsere Theorie besonders gut formuliert. Bewegung und Distanz, d. h. Zeit und Raum werden korreliert. Die Bewegung wird von der Umgebung gelöst wie der Körper vom Raum. Bewegung, Umgebung, Raum, Körper verschwinden, genauer gesagt ihr historisches Trajektoriensystem. Radar ist sozusagen das Instrument, mit dem wir uns im „Nebel“, im annullierten, gelöschten Raum bewegen und uns mathematisch im

leeren, schwarzen Raum orientieren. Auf dem Radarschirm, dem Bildschirm einer Braun'schen Röhre, wo der Abstand vom Bildschirmmittelpunkt dem Abstand des reflektierten Objektes proportional ist, wird uns in einem mathematischen Raum der nicht einsehbarer Raum zugänglich gemacht. Wir verlieren also nichts, sondern gewinnen etwas: den virtuellen Raum. Der Raum der Absenz, der rein mathematisch modellierte Radar-Raum ist der virtuelle Raum, der nicht zur konventionellen historischen Welt gehört, wie sie unseren Sinnen zugänglich war.

Im virtuellen Techno-Raum der Telekommunikation, der immer mehr den Real-Raum ersetzt, bewegt sich die Menschheit mehr denn je. Wie der Real-Raum der Absenz durch virtuellen Raum nicht nur ersetzt, sondern angereichert wird, so bedeutet auch die gesamte Ära der Absenz eine Anreicherung, ein Verwandeln historischer Aneignungsformen von Raum und Zeit in neue maschinengeprägte, beschleunigte Formen von Raum und Zeit, von Körper und Erfahrung. Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die Prinzipien einer Ästhetik der Absenz fußen: Simulation, Simultaneität, Similarität, Selbstsimilarität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopie, Synchronie, Synthese, Polytropie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität, Molekulardimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.

DAS VERSCHWINDEN DES KÖRPERS

Die Ära der Absenz, das Verschwinden historischer Aneignungsweisen der Welt, hat also eine neue Ära der Präsenz erzeugt, neue Formen der Aneignung der Welt, der Transformation der Wirklichkeit nach den Bedürfnissen des Menschen, neue Formen der „Entfremdung“, „Entföberung“ und „Verwüstung“, wenn man so sprechen will.

Der in Jugoslawien geborene, in Amerika lebende Erfinder Nikola Tesla, Zeitgenosse von Edison, kann als Visionär der gegenwärtigen Telegesellschaft gelten. Er hat bereits 1898 ferngesteuerte Roboterboote in Miniaturausführung vorgeführt. Durch diese Tele-Simulation zeigte er, wie die Robotik zum Double des Körpers und zum Double der Dinge wird. Das Reich der computergesteuerten und -erzeugten Simulation tendiert in der Gegenwart insgesamt zu einem vollkommenen Ersetzen der Realität, zu einem Verschwinden der wirklichen Welt. Dieses Reich des digitalen Doubles der Welt wird „virtuelle Realität“ oder auch Cyberspace genannt (computererzeugte künstliche Bild-Welten, in denen der Mensch einer an seinen Körper angepaßten Schnittstelle interaktiv teilnehmen kann).

Neben den Dingen ist es also vor allem der Körper, als Eckpfeiler der historischen Wirklichkeitsauffassung, der durch die Techno-Transformation der Welt in seiner historischen Erscheinungsform verschwindet; und mit ihm die historische Welt. Funktionen des Körpers werden schon seit 150 Jahren maschinell verdoppelt, z. B. durch die Fotokamera sein Bild. Seine Stimme wird durch das Magnetophon verdoppelt. Durch den Roboter wird der Körper insgesamt verdoppelt. Sind schon Raum und Zeit durch die Simulation gedoubelt worden und somit Echtzeit und natürlicher Raum fragwürdig geworden, verfällt nun der Körper selbst dem Double und wird fragwürdig. Die Extension des Körpers durch die Maschinen der Tele-technik wie Telephon, Telefax etc. tendiert zu einer Immaterialisierung, zu einer Entkörperlichung des Körpers. Hat das Auto den Körper von einem Ort zum anderen bewegt, ist es im Reich der Telemaschinen und in der virtuellen Realität möglich, daß der Körper, ohne real fortbewegt zu werden, sich als digitales Double an einem anderen Ort bewegt. Sind in der mechanisch-maschinellen Phase der industriellen Revolution durch Eisenbahn, Auto und Flugzeug, unsere historischen Vorstellungen von Raum und Zeit annulliert worden, verschwunden, wie Heinrich Heine bereits 1843 schrieb: „Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet ...“, so wird in der elektronisch-digitalen Phase der postindustriellen Revolution

der Körper nicht nur von Raum und Zeit abgetrennt, frei flottierend im orbitalen Raum, im Datenraum schwebend, sondern die historische Vorstellung des Körpers als kompaktes Volumen wird annulliert. Diese Annullierung bedeutet aber beileibe keine Auslöschung des Leibes, sondern eine Ausdehnung des Körpers durch technische Prothesen, eine Überlagerung des realen Körpers durch den virtuellen Körper. Der virtuelle Körper, der durch telematische Maschinen konstruiert ist, ist der „Abwesende Körper“, gemessen an den Kriterien des Realen, aber „anwesend“, gemessen an symbolischen und imaginären Bedürfnissen²⁵. Das Verschwinden des Körpers bedeutet dann das Auftauchen eines neuen virtuellen Körpers, der in den telematischen Netzwerken residiert und residuiert. Der virtuelle Körper als Datendandy verdoppelt den realen Körper.

DIE ENTKÖRPERLICHUNG DER DINGE: IMMATERIALISATION

Der Grundstein dieser ultimativen Auflösung und Entkörperlichung des Körpers in der elektronischen Kultur wurde durch eine Reihe von Entdeckungen gelegt, welche das historische Bild der Materie zum Verschwinden brachten, indem sie die Materie gleichsam als immaterielles Feld von Teilchen und Wellen definierten. 1873 formulierte J. C. Maxwell die Theorie der elektromagnetischen Wellen, deren Existenz Heinrich Hertz 1887 bewies und welche die Voraussetzung für die Erfindung der drahtlosen Telegraphie und des Hörfunks bildeten. Erstmals gelang durch die Funk(en)übertragung eine Kommunikation in Raum und Zeit, an der der menschliche Körper nicht mehr beteiligt sein mußte. Die drahtlose, körperlose Überwindung von Raum und Zeit begann. Der Raum wurde buchstäblich zum Zeichen-Raum, zum Raum der mit elektronischer Geschwindigkeit reisenden Zeichen.

Was bleibt bei der gegenwärtigen Verfügbarkeit von Raum und Zeit durch die mechanischen und elektronischen Maschinen an Körperlichkeit und Materialität von Raum und Zeit noch übrig? Experimente der Fernübertragung von Botschaften, wie sie beispielsweise 1833 der berühmte Mathematiker C. F. Gauß und der Physiker W. E. Weber durchführten, waren der Beginn der Telegraphie, der Fernschrift. Die Entdeckung des Scanning-Prinzips um 1840, die Zerlegung eines Bildes (eine zweidimensionale Raumform) in eine lineare Sequenz von Punkten in der Zeit, und die Entdeckung der elektromagnetischen Wellen (Maxwell 1874, Hertz 1888) ermöglichten es, Botschaften durch elektromagnetische Felder zu symbolisieren. Auf die Telegraphie per Draht folgte die drahtlose Telegraphie, die quasi immaterielle Übertragung von Botschaften. Bis dahin hatte jede Botschaft einen Boten benötigt, der sie übermittelte. Ohne Schiff, Soldat, Taube, Pferd konnte keine Botschaft auf Distanzen übertragen werden, die sich dem Horizont des Sichtbaren entzogen. Seit Beginn der Telekommunikation können Bote (Körper) und Botschaft (Zeichen) separiert werden. Die Trennung von Bote und Botschaft ist das Axiom der telematischen Zivilisation. Der menschliche Körper löste sich von den Bewegungs- und Kommunikationsmaschinen. Die Separation von Körper des Boten und Zeichenkette der Botschaft, von Körper und Nachricht, von Trägermaterial und Code ist die eigentlich grundlegende Errungenschaft unserer gegenwärtigen telematischen Kultur, die dafür verantwortlich ist, daß es uns scheint, als wäre die Welt verschwunden, weil unsere Körper in der neuen Welt nicht mehr die gleiche bedeutende Rolle spielen wie früher. Seitdem die Botschaften ohne Boten reisen, indem sie in elektromagnetischen Wellen codiert übertragen werden, seitdem Signale, Informationen, Nachrichten ohne Körper reisen, seitdem die Zeichen als körperlose Botschaften alleine reisen, und zwar rund um die Welt, mit einer Geschwindigkeit, die sie überall gleichzeitig sein läßt, ist die alte Welt eingestürzt. Die Separation von Bote und Botschaft in der elektromagnetischen Welt, in der elektronischen Kultur, in der digitalen Technologie hat bewirkt, daß der Mensch als Maß aller Dinge sich selbst relativiert und damit auch die Maße der Dinge selbst. Bestimmte Wirklichkeitsformen und symbolische Ordnungen gelten durch das Verschwinden der Ferne, der Materie, der Dinge, des Körpers und der historischen körperlichen Erlebnisformen von Raum und Zeit nicht mehr.

DER TRON-WALD: DAS DIGITALE DOUBLE DER WELT

1897 entdeckte J. J. Thomson bei Experimenten mit Kathodenstrahlen in Vakuumröhren einen Körper, der kleiner als ein Atom war. Diesen kleinen Körper nannte Thomson Korpuskel (von lat. corpus = Körper). War es um 1900 für viele hervorragende Wissenschaftler schwer genug zu glauben, daß die Materie durchlöchert sei und aus Atomen bestehen sollte, so war es noch schwieriger sich vorzustellen, daß es Materieteile gäbe, die kleiner als Atome sind. Die Entdeckung des „Korpuskels“ vernichtete die traditionelle Vorstellung der Materie und als Folge davon der Dinge, des Körpers und der Welt. Der von Thomson entdeckte kleine Körper war ein negatives Teilchen der Elektrizität und wurde daher später Elektron genannt. Der Tron-Wald unserer elektronischen Kultur wurde gesät. Das goldene Zeitalter der Strahlen und Röhren, der Dioden und Transistoren, der Halbleiter und des Siliziums, der integrierten Schaltkreise und der Chips begann. Die ganze Welt ist heute ein Silicon Valley: ein Chip ersetzt die Leistungen einer City. Unsere ganze Zivilisation ist silizium-basiert. Die perforierte Materie führt im Computer-Zeitalter schließlich dazu, „das dramatische Moment der Umwandlung von Energieereignissen in der Zeit in einen binären Code zu erkennen“ (Woody Vasulka). Die Welt als digitaler Code war der Traum Descartes'. Die Welt als digitales Double, wie sie in der virtuellen Realität dargestellt wird, ist das ultimative Ziel der Techno-Transformation der Erde durch Menschen. Im entkörperlichten und entmaterialisierten, vollkommen manipulierbaren digitalen Bild ist dieses Begehren des Menschen bereits angekündigt. In einem Medium, das Raum durch Zeit und Zeit durch einen binären digitalen Code darstellt, nämlich im Computer, wird die Beschleunigung vorangetrieben, die Befreiung von der natürlichen Welt. Wie die Arbeit der Landschaft, gemäß Heiner Müller, darin besteht, nur mehr auf das Verschwinden des Menschen zu warten, wie gemäß Michel Foucault der Mensch durch die neue Ordnung der Dinge verschwinden wird wie Zeichnungen im Sand am Meeresufer, wie gemäß Elias Canetti die Provinz des Menschen sich entleert, so besteht unserer Auffassung gemäß die Arbeit und das Begehren des Menschen eben darin, die Welt – so wie sie ist oder einmal war – zum Verschwinden zu bringen. Nicht der Mensch wird verschwinden, sondern die historische natürliche Welt. Die Techno-Wissenschaften führten zu einer totalen Veränderung der Welt. Diese Transformation konnte so total wirken, daß sie als Verschwinden der vertrauten historischen Welt empfunden wurde. Nicht die Welt verschwand, sondern nur die Welt und die Wirklichkeit, wie wir sie kannten, die alte Welt. Das Vertraute stürzte – daher unsere Bestürzung.

ALLEGORIEN DER ABSENZ

Die Allegorie versucht zu retten, was anders aussterben würde. „Ist doch die Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive“, schrieb Walter Benjamin²⁶. Doch nicht nur die antike Götterwelt oder die humanen Tugenden sterben, nicht nur die mittelalterlichen oder barocken Menschen durchwehte das Todesdurchdringungsein, auch der moderne und postmoderne Mensch steht ständig vor dem Schauspiel des Verschwindens historischer Bedeutungen und des Verlustes sozialer Formen. Die Allegorie tritt also immer dann verstärkt auf, wenn eine Kultur sich bedroht fühlt, wenn eine Kultur sich radikal verändert und historische Formen verschwinden. Die Allegorie ist die Klage über dieses Verschwinden wie auch gleichzeitig eine Heilsökonomie. Sie hat eine Reihe ästhetischer Strategien entwickelt, welche das Verschwinden aufhalten, den Untergang bannen, zumindest aber das Verschwindende in verwandelter Form gegenwärtig und am Leben halten sollen. In der Figur der Allegorie liegen Epigrammatik, Heraldik und Emblematisierung der zeitgenössischen Kunst (siehe Jenny Holzer, Barbara Kruger) begründet.

Die zeitgenössische Wiederbelebung der Allegorie und ihrer verwandten Ausdrucksformen wie Emblematisierung und Heraldik hat ihre historische Voraussetzung in der neueren allegorischen Anschauungsweise, den literarischen und graphischen Emblemen und Werken des Barock. Die Erkenntnis von der Wandel-

barkeit und Vergänglichkeit der Dinge als Teil einer vom Menschen erschaffenen Geschichte im Gegensatz zur Ewigkeit der Natur hat das Barockzeitalter mit voller Wucht getroffen. Daher entweder die Flucht in die Melancholie oder die pompöse Lebenssucht. Das Bewußtsein von der Vergänglichkeit der Dinge in der Geschichte, das damals deutlich in das abendländische Denken eintrat, bewirkte einen unaufhaltsamen Verfall, hat als „memento mori“ das Barock seit dem Augenblick begleitet, in dem der Mensch sich als Teil der Geschichte und nicht als Ganzes der Natur zu begreifen begann. Deswegen konnte nur der zerstückelte, zerteilte Körper als Emblem dienen. Der Körper, Ort der Natur, wurde zur Schrift, zum Ort der Geschichte, zu einer rekombinierbaren Sammlung von Fragmenten. So konnten die Haare dies, das Kinn jenes und die Brust etwas anderes bedeuten. Das emblematische Diktat der Aufteilung, das aus der Schrift hergeleitet wurde, wurde auf den ganzen Körper des Menschen und die Natur übertragen. So ist die Geschichte (als Vergängliches) in das Bewußtsein hineingewandert, nämlich als Schrift. „Auf dem Antlitz der Natur steht 'Geschichte' in der Zeichenschrift der Vergängnis“, formulierte Walter Benjamin²⁷. Die Umwandlung der Natur in Geschichte am Vorabend der industriellen Revolution hat das Barock die Macht der Zeit entdecken lassen. Tempus fugit, das „Buch der Natur“ und das „Buch der Zeiten“, sind daher favorisierte Gegenstände des barocken Sinns. Der Einbruch der Zeit, der Vergänglichkeit als Form der Geschichte in die sakrale Natur, war die eigentliche Entdeckung des Barock. Damit wurde auch der Mensch aus der Ewigkeit geworfen und fiel als Teil der Zeit in Melancholia.

Das Barock hat in der Flüchtigkeit der Zeit schon jenen Verfall der Dinge gespürt, der eintritt, wenn die Dinge Teil des Marktsystems werden, wenn die Dinge Waren werden. Wie den antiken Göttern in ihrer erstorbenen Dinghaftigkeit die klassische Allegorie entsprach, so entspricht im Barock die Allegorie einer „Götterdämmerung“ des Gegenstandes in seiner erstorbenen Dinghaftigkeit, mit der er zur Ware wird. Die Zeit wurde zum Feind des Gegenstandes, weil er im Marktsystem in zwei Werte zerteilbar und somit (ver)tauschbar wurde. Nicht der Gegenstand selbst verfiel mit der Zeit, nur sein Wert. Das Barock erahnte die Raffgier der Zeit, welche die Dinge verschlingt, wenn sie in Gebrauchswert und Tauschwert zerlegbar werden. Nur in einem Marktsystem kann man zwischen dem Gebrauchswert und dem Tauschwert eines Gegenstandes sinnvoll unterscheiden. Marx hat in seiner „Kritik der politischen Ökonomie“ gezeigt, daß der Gegenstand als Ware in diese zwei Wertformen zerfällt, und daß es im Marktsystem der Tauschwert ist, der zählt und daher der Gebrauchswert des Gegenstandes rasch verfällt. Diesen rapiden Verfall des Gebrauchswertes hat das Barock früh geahnt und in den Allegorien der Trauer und Tugend zu bannen gesucht. Als das Absterben der Dinge im Frühkapitalismus offenbar wurde, begann die große Klage über die Flüchtigkeit der Zeit. Nicht die Gegenstände selbst verfielen natürlich, sondern im historischen Augenblick, in dem alle Gegenstände Waren wurden, zählte nur mehr der Tauschwert. Marx hatte ja, Ricardo folgend, den Wert eines Gegenstandes durch seine Geschichte, die menschliche Zeit, die Arbeitszeit ist, definiert. Eine Ware hingegen wird zwar durch Arbeit zum Gebrauch eines Konsumenten geschaffen, aber für einen Markt produziert, und dort für Geld getauscht. Der Markt diktiert im Kapitalismus den Tauschwert als einzigen Wert einer Ware und somit eines Gegenstandes. Das Vergängliche an den Dingen wurde also zur Vergänglichkeit der Ware.

Jean Baudrillard geht der Frage nach, ob nicht die rationale Abstraktion, welche dem Konzept der Ware inhärent ist, also die Dominanz des Zeichens von Anfang an die eigentliche Bedeutung dessen war, was wir Kapitalismus nennen und was in der Renaissance begann, als das Zeichen den symbolischen Tausch ersetzte. Um 1910 hat Ferdinand de Saussure das Zeichen als Januskopf definiert, das aus einem Signifikat (Vorstellung) und einem Signifikanten (Lautbild) besteht. Baudrillard hat das Signifikat dem Gebrauchswert zugeordnet und den Signifikanten dem Tauschwert. Der Signifikant ist vom Signifikat genauso losgelöst wie der Tauschwert vom Gebrauchswert, und wie der Tauschwert dominiert auch der Signifikant in der modernen kapitalistischen Gesellschaft. Es gibt eine neue Struktur der Kontrolle, einen

Wechsel von der Ware zum Zeichen. Für einen Marxisten wie Henri Lefebvre ist die Saussuresche Trennung des Zeichens von dem Referenten ein Symptom des Kapitalismus selbst, eine Art Ansteckung der Sprache durch die Krankheit des Kapitalismus. Im fortgeschrittenen Kapitalismus nahmen nicht nur die Beziehungen unter den Menschen den Charakter von Waren an, wie Georg Lukács in „Geschichte und Klassenbewußtsein“ bemerkt hatte, sondern nun auch die Beziehungen der Zeichen untereinander. Die strukturalistische Theorie ist daher für ihn nicht Analyse, sondern Symptom des Kapitalismus. Baudrillard beschreibt diesen eintretenden Kollaps der Referenten, in dem die Zeichen selbst unter das gleiche Warengesetz geraten wie einst die Dinge. Waren werden sozial signifikant nicht als materielle Objekte, sondern als Zeichen, unabhängig von ihrer Produktionsweise, das heißt von ihrer Geschichte. Das ursprüngliche Thema der Allegorie, die Transformation von Natur in Geschichte, einst als Verwandlung von Göttern in Kreaturen behandelt, taucht wieder auf, und zwar als Verwandlung von Gegenständen in Waren und Waren in Zeichen. Daher durchweht auch die Schriften Baudrillards eine Melancholie. Die barocke Lehre der Trauer und Tugend und ihr ästhetisches Arsenal, Sinnbilder und Spruchbänder, Sinnprüche auf Schleifen und allegorische Reben tauchen deshalb allenthalben auch in der Kunst wieder auf.

Die moderne Kunst sieht sich einer Welt gegenüber, in welcher die Gegenstände zweimal kollabieren. Einmal im schwarzen Loch der Ware und einmal im weißen Loch der Zeichen. Wieder will (von Ed Ruscha bis Jenny Holzer) Schrift zu Bild werden und Bild zu Schrift (von On Kawara bis zu Barbara Kruger). Wieder leuchten die Tugenden, ethischen Warnungen und moralischen Appelle in Epigrammen auf Holz und Marmor. Auch den Mythos gibt es wieder als Dekorationsmalerei (Anselm Kiefer). Doch die Gegenstände sind rettungslos besudelt und entwürdigt. Es gibt Gegenstände nur mehr als Ware, und zwar als Massenware. Indem Baudrillard gezeigt hat, daß die Ware sich wie der Signifikant des Zeichens verhält, ist auch der Schluß möglich, daß die Gegenstände nur mehr als Zeichen fungieren; und zwar als Zeichen unter dem Warengesetz. Die Ohnmacht der Gegenstände ist universal, ihre Daseinsform banal. Auch die Weissagung des Prudentius: „Rein von allem Blut wird endlich der Marmor strahlen, schuldlos werden die Bronzen dastehen, die jetzt für die Idole gehalten werden“²⁸, wird nicht gelten, obwohl so verschiedene Künstler wie Ian Hamilton Finlay, Jenny Holzer oder Jasper Johns sich darum bemühen. Auch in Bronze noch kennt Coca Cola sein Verfallsdatum; auch in Marmor noch wird der Sinnspruch sinnlos. Die Dinge sterben und verschwinden unentwegt, besonders seit im fortgeschrittenen Kapitalismus Massenproduktion und Massenkonsumption von Waren ein globales Maß erreicht haben. Eben aufgrund dieser Morifikation der Dinge (und nicht des Leibes wie im Barock) weht ein allegorisches *memento mori* durch die Welt der Dinge im Spiegel der Kunst. Doch Errettung wurde versprochen, solange man an Emblemen festhält. Ein Blick durch Ausstellungen aktueller Kunst zeigt eine Prozession von Emblemen, von Worten und Begriffen, die aber im selben Grade wie die Lebenszusammenhänge verloren gehen werden. Die Kunst erweist sich als konservative Kraft, die bewahren will, was verschwindet, statt auf der Absenz und Verwüstung zu beharren. Die alten Körper in modernen Medien (B. Naumann, B. Viola, G. Hill, N. J. Paik), die alte Moral in neuen Medien, sie leisten allerdings bürgerliche Trauerarbeit, Kunst als Ablaß-Kauf, als Tilgung der Schuld, die dem allegorischen Empfinden zugrunde liegt, ohne die Ursache zu klären. Moralische Kunst heute ist das schlechte Gewissen der Bourgeoisie. Eine Ästhetik der Absenz will hingegen ohne Moral die Abgestorbenheit der Gegenstände und Zeichen aufzeigen. Den Kollaps von Gegenstand und Begriff demonstriert zum Beispiel eine Arbeit von Marcel Broodthaers „Entre deux mers se dressait le Château Magaux“ von 1974, wo auf zwei gleichen, hellen Flaschen das Etikett „Meer“ zu lesen ist und auf einer dunklen Flasche dazwischen in der Mitte das Etikett „Château“. Auch das ständige Aufreißen der Grenzen von Bild und Objekt, von Jasper Johns' Flaggenbildern bis zu Richard Artschwagers Möbelobjekten, ist als Oszillieren zwischen Gebrauchswert (Möbel) und

Tauschwert (Bild) des Gegenstandes interpretierbar. Die Identität des Gegenstandes ist es, die eigentlich verschwand, als er zur Ware wurde. Nicht mehr nur Zeichen können Zeichen für andere Zeichen sein, sondern wir beginnen zu erkennen, was das Endziel der kapitalistischen Abstraktion ist, daß nämlich Gegenstände auch Gegenstände für andere Gegenstände sein können. Ein Gegenstand kann mehrere Gegenstände zugleich sein. Diese endgültige Herabwürdigung des Gegenstandes zur universalen Pornographie des Tauschwertes ist es, mit der sich der wahrhaft zeitgenössische Künstler auseinandersetzen hat.

Die Klage über den Verlust der Dinge kann das Verschwinden der Gegenstände nicht aufhalten. Am allerwenigsten kann dies eine neumodische Leichenpoesie, die ihre Strategien und Strukturen direkt aus der Werbung übernimmt. Die Rückkehr der Gegenstände als Embleme ist eine konservative Reaktion auf ihr Verschwinden. Die Identität der Gegenstände ist für immer ambivalent geworden, seitdem sie zu Zeichen und vordem zu Waren geworden sind, zu sozialen Signifikanten. Der Wechsel von der Ware zum Zeichen in der Gegenstandswelt kann in einem aufklärerischen Sinn nämlich im Grunde gar nicht allegorisch gelöst werden, denn nur für den bereits „Wissenden“ kann etwas sich allegorisch darstellen. „Die Intention der Allegorie ist ... der auf Wahrheit widerstreitend“, schreibt Walter Benjamin²⁹. Kein *Lumen naturale* kann sich in der Nacht der Trauer als Wissenschaft auftun. Nicht Emblematik und Heraldik bringen die Errettung, sondern die wissentliche Entwürdigung des Gegenstands bewahrt ihm allegorisch sowohl seine Treue als Ding, wie sie auch seinen Verrat als Ware und Zeichen besiegelt. Sie gesteht sein Verschwinden ein. Daraus entsteht die Ästhetik der Absenz. Benjamin H. D. Buchloh hat in „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“³⁰ nach Spuren einer klassenfremden, materialistischen Allegorie gesucht. Ihm zufolge hat das historische Versagen der Pop-art darin bestanden, zwar das Verschwinden der Gegenstände im Zeitalter der Massenkultur bemerkt, aber an Stelle des Gegenstandes einfach und naiv die Ware selbst gesetzt zu haben, gelegentlich sogar noch mit allegorischen Trauerschleifen versehen (die Bronze bei Johns' Cola-Flaschen, oder die Flügel bei Rauschenbergs Cola-Flaschen, wenn wir Flügel historisch als Allegorie der Zeit interpretieren wollen). Die Verherrlichung der Banalität von alltäglichen Massenprodukten und -bildern durch Warhol und Oldenburg, anfangs als Kritik verstanden, führte schnell zu einer ununterscheidbaren Konvergenz von Objekt und Ware, von Kunstwelt und Werbewelt. Warhols Brillo-Boxen von 1964 verraten weder Trauer noch Wissen. Ihre dandyistische Indifferenz bezeugt bloße Komplizenschaft. Die Kisten, da mit Warenzeichen (Schrift) bedruckt, deuten eine Rückkehr des Gegenstandes als Emblem an. Das gilt auch für seinen besten Schüler Jeff Koons. Haim Steinbach hingegen folgt Jasper Johns, indem er die Doppelstruktur des Zeichens und die Doppelexistenz der Ware zur Schau stellt. Steinbach ist sowohl Erbe der Pop-art, indem er banale Massenwaren an Stelle von Gegenständen benützt, aber gleichzeitig hat er auch die Lektion des Minimalismus verarbeitet. Der Minimalismus hat die Warenkisten von ihrer Banalität erlöst und metaphysisch gereinigt. Er hat die Gegenstände wieder in reine platonische ideale Körper verwandelt. Das war natürlich Illusionsarbeit im Dienste des Kapitalismus und daher sind diese Skulpturen zu bevorzugten Schaustücken der Corporate Culture geworden. Steinbach mischt also kühle minimalistische Boxen als (Podeste) mit popartigen Ready-mades. Waren stehen in ihrer Doppelexistenz und ihrer trostlosen Banalität auf glänzenden, gleichsam metaphysischen Skulpturen statt in Regalen. Bei Steinbach kommt solcherart etwas zum Vorschein, das der eigentliche Ansatz des Allegorischen von heute sein könnte. Dieser kann ja nicht darin bestehen, schamlos die Geschichte der Allegorie auszuhebeln, wie es Anselm Kiefer tut, noch dazu unter Verkenennung aller Errungenschaften der Moderne. Wider diese nostalgische Allegorie ebenso wie gegen die naive Ästhetisierung der Warenwelt, gibt es eine andere Strategie der Allegorie. Von der Auflösung der Identität des Gegenstandes durch das Bild und die Schrift, durch Allegorie, Emblematik und Grammatik in Renaissance und Barock haben wir schon ge-

sprochen, ebenso von der Auflösung durch die Ware und das Zeichen. In der modernen und postmodernen Zeit bleibt nur die Auflösung der Identität des Gegenstandes durch sich selbst, durch skulpturale Prozeduren. Ein Arsenal von Absenzstrategien — realistisch oder virtuell — verwandelt die Objekte in austauschbare Zeichen. Hegel hat die Allegorie als leere Form der Subjektivität, als bloß grammatisches Subjekt definiert³¹, weil die allegorische Personifizierung von Eigenschaften der Welt wie Liebe, Tod, Zeit etc. nicht wahrhaft an ein bestimmtes Individuum gebunden ist. Die Allegorie ist für Hegel kahl. Er setzt weniger auf ihren Wert als Trost und Versprechen auf Ewigkeit als auf den Versuch, bestimmte Eigenschaften allgemeiner Vorstellungen durch verwandte Eigenschaften sinnlich konkreter Gegenstände der Anschauung nahe zu bringen.

In der skulpturalen Allegorie haben wir es demnach mit der leeren Form des Gegenstandes zu tun. Gegenstände, wenn überhaupt, mögen zwar anwesend sein, aber nicht als konkrete individuelle Gegenstände, sondern als Schemata, als abstrakte Formen, als Abstraktionen einer allgemeinen Vorstellung. Anwesenheit wird zu einer fragwürdigen Form. Von abstrakter Anwesenheit bis zu konkreter Abwesenheit reichen die Möglichkeiten der Ästhetik der Absenz. So können Unterhosen einen Berg darstellen, wie bei Georg Herold. Eben weil sie nur leere Form sind, können Gegenstände etwas anderes sein als das, was sie darstellen und daher auch andere Gegenstände darstellen. Gegenstände werden zu „Maquetten für Zeichen“ (1983/84) wie die Arbeiten von Allan McCollum, die „Surrogates“ oder die „Perfect Vehicles“, zeigen (s.S.150 ff.). Wenn 1988 zehntausend gleiche Einzelstücke „Individual works“ genannt werden, dann weist diese leere Form der Gegenstände im Zeitalter der Massenproduktion die kahle Allegorie auf. Seine schwarzen und weißen leeren Gemälde haben die leeren Gegenstände als leere Form inauguriert. Auf das leere Bild folgt das leere Podest. Hier will das Objekt zum Bild und das Bild zum Objekt, das heißt zum leeren Zeichen, zum Zeichen des Abwesenden werden. Ist der Gegenstand überhaupt verschwunden und auch das Kunstwerk als Gegenstand, weil es zur Ware geworden ist, und will man keine Waren, auch nicht als leere Gegenstände an die Stelle von Gegenständen setzen, bleibt nur mehr das Gestell übrig. Zum Beispiel das Podest, auf dem man bisher Kunstwerke als Gegenstände zur Schau gestellt hat. Alle gegenständlichen Formen vom Podest bis zum Transportwagen, die bisher der Auratisierung des Kunstwerkes, des Gegenstandes und der Ware gedient haben, ihre Inthronisation ermöglicht haben, werden nun, da das Kunstwerk und der Gegenstand selbst fehlen, an deren Stelle gerückt (vgl. Alex Hartley, S.108 und Erwin Wurm, S.109 ff.). So tritt zum Beispiel das Podest an die Stelle des Gegenstandes, der bisher auf ihm ausgestellt war und wird dadurch zum eigentlichen Gegenstand und Kunstwerk. Um das zu veranschaulichen, wird das Podest allegorisch ornamentalisiert (Willi Kopf).

Alle Verfahren, Prozeduren und Gestelle, die bisher ästhetisch nur zweitrangig waren, ontologische Serviceleistungen für das eigentliche Sein des Kunstwerkes erbrachten, rücken nun nach. Das Gestell, die Displayform tritt an die Stelle der Gegenstände, wird zur Schau gestellt. Gerade die Apparaturen, Werkzeuge, Gestelle, mit denen die Kunstwerke ehemals zur Schau gestellt wurden, sozusagen ihre Anatomie, ihr Skelett dominieren. Das ist die neue Optik der Objekte: gebrochene Knochen und Scherben der Objekte (vgl. Paolini, S.175). Diese skelettierte Gegenstandswelt mag vielleicht wiederum Anlaß sein für Melancholia, aber sie gibt uns auch eine klare Anschauung von dem radikalen Wandel unserer Kultur, von den Makler-Geschäften mit unseren Wünschen, vom Markt des Begehrens, der dem Markt der Waren folgte. In diesem Markt leistet das Künstlersubjekt Widerstand als Aufstand gegen den Gegenstand als Ware, indem es den Gegenstand bis zum Verschwinden sezziert und skelettiert. Doch in der Inszenierung seines allegorischen Verschwindens eröffnet sich dem Gegenstand ein neuer Horizont, an dem auch der verbrauchte Gegenstand seine Dignität, an dem noch das unbedeutendste Objekt seine Bedeutung erhalten kann, indem es Occasio eines Kunstwerkes wird. Dieser neue Horizont der Objekte ist die alte Heilsökonomie der Allegorie.

SPUR UND DIFFERENZ STATT 'ANWESEN': DERRIDA

In einer Reihe von Schriften (Die Schrift und Differenz, Frankfurt 1976; Grammatologie, Frankfurt 1974; Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und Jenseits, Berlin 1982, 1987) hat Jacques Derrida die Beziehung von Technik und Sein im Gefolge Heideggers neu interpretiert und eine Philosophie der Differenz entworfen, welche den Logozentrismus, das Ursprungsdenken und die Metaphysik der Präsenz in der europäischen Philosophie zu überwinden trachtet. Neue Formen der Verzeitlichung und Verräumlichung hat Derrida im Begriff der Spur gefaßt. Die Bedeutung der Spur ist niemals präsent, sie ist in einem anderen, anwesend ist sie abwesend. Das Erlöschen gehört zur Struktur der Spur. Sie ist „kein Anwesen, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist und eigentlich nicht stattfindet. Das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur.“³² Kann man also in der Spur das Wesen des Seins denken? Wäre eine Ästhetik der Spur die eigentliche Ästhetik der Absenz, als Spur des Anwesenden und als Erlöschen der Spur? Das Sichauflösen, Verschieben, Verweisen als Momente der Dynamik der Spur, als Prozessualität der Spur, bilden sicherlich Strategien (der Spur), die zum Kanon einer Ästhetik der Absenz gehören.

PSYCHO-TECHNÉ: TECHNIK ALS SPRACHE DER ABSENZ

Die Ära der Absenz hat eine neue Art der Präsenz erzeugt. Ein Netzwerk von Computerterminals und elektronischen Medien wie E-mail, Telephon, Telegraphen- und Telexsystemen, Satelliten-TV etc., auf dem unsere globale Kommunikation aufgebaut ist, ermöglicht es, in einem globalen Rahmen zu kommunizieren, ohne unseren Körper zu bewegen. Die Subjekte der Geschichte werden (als Signifikantenketten) ubiquitär und simultan gegenwärtig. Aus der lokalen Präsenz des Körpers wird eine globale Telepräsenz (als virtueller Körper). Was zunächst als Abschied empfunden wird, kann auch als Gewinn verbucht werden. Die simulierte Präsenz im telematischen virtuellen Raum kann überall zur gleichen Zeit stattfinden. Daraus ergibt sich: Eine Ästhetik der Absenz ist auch eine Ästhetik der Telepräsenz. Alle Technologie ist Tele-Technologie. Aber alle Technologie ist auch Psycho-Techné. Mit der Technik werden nicht nur räumliche und zeitliche Distanzen überwunden, sondern auch die durch sie geschlagenen Wunden. Eine Ästhetik der Absenz ist auch eine Therapie gegen die Absenz, eine Überwindung der durch die Absenz verursachten Leiden. Die Abwesenheit von libidonal besetzten Objekten und Subjekten kann durch die symbolische Aktivität der Teletechnologie (von einer allegorischen, objektualen Ästhetik der Absenz bis zum virtuellen Cyberspace) überwunden werden. Das Spiel von 'Imaginär, Real und Symbolisch' wird verändert, die Akzente verschieben sich. Das Symbolische und das Imaginäre dominieren in der Techno-Welt. „Das Bild hat Vorrang vor dem Sein“, sagt Paul Virilio. Das Sein verschwindet. Seinsentzug lautet die Parole der postmodernen Welt. Durch einen Mord am Sein und am Ding, so die Botschaft von Jacques Lacan, kann das relativierte Subjekt, das aus der Dialektik mit dem Anderen geboren wird, seine symbolische Souveränität erlangen, diesseits des Realen und jenseits des Imaginären. Das Verschwinden der Sinne, des Körpers, des Anderen, der Dinge gehört also unweigerlich zur konstruktiven Tätigkeit des Subjekts. „Das Symbol stellt sich so zunächst als Mord an der Sache dar und dieser Tod konstituiert im Subjekt die Verewigung seines Begehrens“ (Lacan). Im Horizont dieser Negation (des Seins) ist auch das Wesen der Technik anzusiedeln, deren Ziel es ist, die Grenzen der Realität zu überwinden, das Reale zum Verschwinden und das Imaginäre zum Erscheinen zu bringen. Freud nennt daher die Technik „eine Sprache der Absenz“. Als solche setzt sie die Arbeit der Schrift fort. In dem Essay „Jenseits des Lustprinzips“ beschreibt Freud den Fall eines Babys, das auf die Abwesenheit der Mutter mit einem symbolischen Spiel reagiert. Das Baby läßt eine Spule an einem Faden über den Rand des Kinderbettes gleiten und sagt dabei „oh“ (soviel wie „fort“). Als es die Spule mit dem Faden zurückholt, sagt das Baby „oh“ (soviel wie „da“). Die reale Abwesenheit der Mutter, auf die das Baby keinen Ein-

fluß hat und die Unlust erregt, verwandelt es auf der symbolischen Ebene von einem Mangel in einen Triumph. Das Baby regiert symbolisch über die Abwesenheit der Mutter. Die Spule als Symbol für die Mutter ist nach Wunsch absent oder präsent. Die Abwesenheit der Mutter wird durch das symbolische Spiel, durch die symbolische virtuelle Präsenz der Mutter als Spule („ah“), für das Baby steuerbar. Das Baby ist es, das die Mutter verschwinden oder erscheinen läßt. Das Baby lernt, den symbolischen Raum zu beherrschen, in dem es seine Unabhängigkeit von der Realität konstruiert. Das Wesen der Technik ist es, sei es durch Telefon oder Television, Bilder und Töne, Landschaften und Personen auf Knopfdruck erscheinen oder verschwinden zu lassen. Der Mensch wird durch die Technik zum symbolischen Herrn über das Sein. Die Ausdehnung der menschlichen Sinne, die Reichweite der menschlichen Organe in den Makrokosmos des Universums und in den Mikrokosmos der Atome zeigt, wie jede Technik im Grunde Psycho-Techné und Tele-Technik ist: Überwinden der realen Grenzen von Raum und Zeit, Verschwinden der Ferne (von griech. 'tele'), aber auch symbolisches und psychisches Überwinden der von Distanzen und Absenzen erzeugten Schmerzen, Therapie der durch Absenzen entstandenen psychischen Defekte. Eine Ästhetik der Absenz ist also nicht nur wie das Radar eine Technik zur Auffindung von Gegenständen, sondern auch eine Theorie der Auffindbarkeit libidinal besetzter Objekte, eine Theorie des Verschmerzens. Da Raum und Zeit durch die mechanischen und telematischen Maschinen wie auch durch die globale finanzielle Integration verschwunden sind, entspricht dieser räumliche Kollaps einer neuen Emergenz: Raum und Zeit werden psychisch überwunden. Die Technik bildet ein Ensemble von Mitteln, reale Distanzen und Absenzen symbolisch zu überwinden, so daß sie psychisch auch real überwunden werden können. Peter Rech hat im Gefolge der Psychoanalyse schon sehr früh eine Ästhetik zu konstruieren versucht, die auf der Abwesenheit aufbaut: „Ich fasse zusammen: Ein Kunstwerk hat für den Erwachsenen ungefähr dieselbe Funktion wie das Übergangsobjekt für das Kind. Das Übergangsobjekt hilft, die Abwesenheit der Mutter gegenständlich zu überwinden.“³³ Eine Ästhetik der Absenz lehrt also, Abwesenheit zu überwinden. Sie überwindet selbst ihren Anlaß — die Abwesenheit von Glück. Durch jede Verwandlung verschwindet etwas und erscheint etwas. Das Alte vergeht und das Neue kommt. Verwandlung erzeugt also Abwesenheit. Die Ästhetik der Absenz begleitet eine Ära der Absenz, die um so fundamentaler werden wird, je radikaler die Welt sich wandelt. Die Welt im Übergang, nicht das Verschwinden der Welt, ist der eigentliche Gegenstand der Ästhetik der Absenz.

HARALD HULLMANN, HARDY FISCHER, HEIKO BARTELS

VON DER AUFLÖSUNG DES GEGENSTANDES IM DESIGN

Die Gruppe
„Kunstflug“
zu ihrer aktuellen
Ästhetik- und
Entwurfsauffassung

Die „individuelle Massenproduktion“ als elektronisch gesteuerte Produktionsweise elektronischer Produkte, im Gegensatz zur Vorstellung einer Massenproduktion mechanischer Produkte, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts entstand, wird zu wesentlich veränderten Einstellungen gegenüber der Dinglichkeit führen. Der „Gegenstand“ selber erfährt eine rasante Bedeutungsveränderung. Nur im Zusammenspiel beider elektronischer Produkte — der Hard- und Software — kann sich das „Ding“ noch behaupten. Die Minimalisierung in den elektronischen, aber auch in den mechanischen Bauelementen durch Elektronik, greift den Gegenstand an und beschleunigt die Entwicklung, die zum gegenstandslosen Design hinüberführt. So ist das medial vermittelte „Design“ schon heute eine etablierte Form des gegenstandslosen Designs geworden.

Seit 1985 beschäftigen wir uns als Designgruppe mit Produkten, die sich durch den Übergang von der mechanischen zur elektronischen Produktion verändern. Das umfaßt die sich entwickelnde individuelle elektronische Massenproduktion, das umfaßt das Absterben, die Veränderung oder die Neuentwicklung von Produkttypen durch die Elektronik, und das umfaßt die Minimalisierung in den elektronischen, aber auch in den mechanischen Bauteilen von Produkten durch Elektronik, und damit die Entwicklung, die zum gegenstandslosen Design führt.

Der Kleiderschrank (Abb. 1-4), den wir 1987 entworfen haben, ist nun beileibe nicht gegenstandslos, aber, und das kann man mit Fug und Recht sagen, ein sehr reduziertes Möbel. Eigentlich ist er auch gar nicht als funktionales Produkt zu sehen, obwohl man ihn durchaus nutzen kann. Es ist ein Design über Design, ein dreidimensionales Nachdenken über das Möbel und über das Gestalten des Möbels an der Schwelle zum elektronischen Produkt.

Zunächst einmal ist zu sagen, daß der Gestaltungsdrang des Designers bei diesem Produkt doch außerordentlich gebremst ist. Im Grunde beschränkt er sich auf das Auftragen von weißer Farbe und die Auswahl der Dias, die auf diese weiße Fläche projiziert werden. Dias mit Schrankfassaden aus vielen Jahrhunderten, der verschiedensten Stile, der unterschiedlichsten Designs. Die Behälter selbst sind Normkartons, wie sie von Umzugsunternehmen benutzt werden, billige Wellpappe, nicht ewig haltbar, sehr vergänglich. Die projizierten Schrankfassaden nun veredeln den Behälter keineswegs. Sie sind nichts weiter als farbiges Licht zum Ein- und Ausschalten, Vergegenwärtigung des immerwährenden Bemühens, dem Denken der Zeit auch in dem Gebrauchsgut „Schrank“ Gestalt zu geben. Vielleicht kann man sagen, daß Weltanschauung und Welterkenntnis tatsächlich (ja nichts anderes sind als eine Projektion unseres Denkens auf die Welt und damit auch auf die Dinge. Wir erkennen, was wir denken — hier auf der Wellpappe.

Nun will dieses Objekt natürlich nicht nur verzweifelt die Sisyphusarbeit der Designer aller Zeiten beklagen, sondern einiges ganz lapidar feststellen: Es wird nach wie vor — trotz der Miniaturisierung durch die Elektronik — eine Menge von Gegenständen geben, die aus reiner Notwendigkeit oder wegen kaum zu ändernder Tradition produziert werden. Dazu gehören sicher Behälter aller Art, seien es Schränke oder Schüsseln, aber genauso Stühle und Tische. Die Dinge sind eben auch Medium für wechselnde Projektionen im Sinne von Welterkenntnis, sind Medium für die Stilvorstellungen als Lebensorganisationen ihrer Produzenten, ihrer Gestalter, ihrer Verkäufer, ihrer Nutzer und ihrer Verwerter, Medium für Symbole, für Rituale. Allerdings, die Oberflächen dieser Gegenstände, ehemals wegen ihrer Materialität im physi-