

Epistemologie des Performativen: Christoph Ulf, Jörn
Zirfas (Hrsg.), München 2005

Peter Weibel

DER IKONOKLASMUS ALS MOTOR DER MODERNEN KUNST (2005)

Von der Repräsentation zur Partizipation

S. 365-389

„(Sokrates:) Längs dieser Mauer - so mußt du es dir nun weiter vorstellen - tra-
gen Menschen allerlei Geräte vorbei, die über die Mauer hinausragen, Statuen
verschiedenster Art aus Stein und Holz von Menschen und anderen Lebewesen
wobei, wie begreiflich, die Vorübertragenden teils reden, teils schweigen.

(Glaukon:) Ein sonderbares Bild, das du da vorführst, und sonderbare Ge-
fangene. (Sokrates:) Sie gleichen uns. Können denn zunächst solche Gefesselte
von sich selbst und voneinander etwas anderes gesehen haben als die Schatten,
die von dem Feuer auf die ihnen gegenüberliegende Wand der Höhle geworfen
werden?“ (Platon, Der Staat, VII., 515b).

Die politischen Gründe für den Drang zur Bilderstürmerei

Seit der ikonoklastischen Kontroverse des 8. und 9. Jahrhunderts in Byzanz
scheinen die Fragen, was ein Bild ist, wofür es steht und welche Funktionen es
erfüllt, das Publikum in zwei Lager gespalten zu haben: Ikonoklasten und
Ikonophile. In der Neuzeit ging diese Aufspaltung mit einer parallelen Klassi-
fizierung einher: radikalem Fortschrittsdenken und naivem Konservatismus.
Seit der byzantinischen ikonoklastischen Kontroverse werden die Ikonokla-
sten, die die Kirche reinigen wollten, indem sie die Idolatrie beseitigten, von
ihren späteren Abkömmlingen als radikal und progressiv betrachtet, und die
Ikonophilen, die an der traditionellen liturgischen Praxis festhalten wollten,
gelten als konservativ. Doch wo liegen die Wurzeln der Bildzerstörung und
der Bildverehrung, die dem Ikonoklasmus stets den Ruf anhaften ließ, radikal
und fortschrittlich, und der Idolatrie den Ruf, konservativ und rückschrittlich
zu sein? Lässt sich diese Spaltung im Hinblick auf das Bild aus der Welt des
Bildes selbst erklären? Oder ist es wahrscheinlicher, dass sich die Ursache die-
ser politischen Etikettierung - was progressiv und was konservativ sei - auf
eine Zuschreibung zurückführen lässt, die jenseits des Feldes des Bildes ange-
siedelt ist, wie bereits Jaroslav Pelikan (1974) vermutete?

Im England des 17. Jahrhunderts war die Beziehung zwischen der Funktion des Bildes und der ihr entsprechenden gesellschaftlichen Bewegung relativ offensichtlich. Im englischen Bürgerkrieg verbarg sich der Bilderstreit hinter dem Kampf zwischen den Monarchisten und den Reformern.¹ Seit der Französischen Revolution ist das Zerschlagen von Bildern und die Zerstörung von Idolen mit der Rhetorik progressiver revolutionärer Politik, Freiheit und Aufklärung verbunden: Vernunft statt Aberglauben. Diejenigen, die politische Systeme stützten, hielten nicht nur am politischen, sondern auch am visuellen Status quo fest. Die Reformen hingegen wollten die tatsächliche politische Macht gemeinsam mit den Bildern politischer Macht zerstören.

Diese bekannten Tatsachen liefern bereits eine Antwort auf unsere kritische Frage, wo die Idealisierung der Bilder herrührt. Offenbar wollten politische Reformen stets die Bilder und Statuen der vorausgegangenen politischen Klasse zerstören. Dieses Gesetz scheint bis heute gültig zu sein, von der Schleifung der Vendôme-Säule am 16. Mai 1871 bis zur Zerstörung unzähliger Lenin- und Stalinstatuen in der Zeit des Post-Kommunismus und der Sprengung der Buddhastatuen durch die Taliban. Ikonoklastische Konflikte, die wir als *Iconoclashes* bezeichnen, korrelieren also mit sozialen Konflikten. *Die Repräsentation der Politik ist in der Politik der Repräsentation gegenwärtig*. Vielleicht kann diese Sichtweise eine Antwort auf unsere Frage liefern: Warum gilt der Ikonoklasmus als progressiv und die Ikonophilie als restaurativ?

Zielen ikonophile Strategien tatsächlich immer darauf ab, historische politische Situationen wiederherzustellen? Ist die Kritik an den Bedingungen der Bilderproduktion tatsächlich immer synonym mit der progressiven Kritik der Bedingungen politischer Konstruktion? Können Bilderstürmer politisch anachronistisch und konservativ sein? Könnte es sein, dass Restauration, die scheinbar mit der Wiederherstellung historischer, politischer, ökonomischer und sozialer Bedingungen verknüpft ist, zugleich darauf abzielt, historische Bildbedingungen aufzulösen? Ist jeder Bewunderer der Malerei ein politischer Reaktionsär? Oder kann umgekehrt auch jemand, der die Malerei verabscheut, dem reaktionären Lager angehören? Solche Vergleiche zwischen ästhetischer und politischer Reaktion oder ästhetischem und politischen Progressivismus scheinen die ästhetischen, ideologischen und politischen Debatten über die Funktion der Bilder zu begleiten.

Das Wesen des englischen Ikonoklasmus war die Ersetzung visueller Motive – an Kirchenwänden durch Worte. Worte – ob gesehen, gesprochen oder imaginiert – wurden privilegiert, während man visuelle Motive marginalisierte und in Verruf brachte. Ein Paradigma für den englischen Ikonoklasmus war die Ersetzung visueller Motive durch Worte. Doch auch Worte konnten in den gefährlichen Rang des Bildes erhoben werden (Paulson 1989, S. 16 f.).

1 Siehe das Kap. „Eikonoklastes and Idolatry“. In: Hill 1977. Vgl. auch Cooper 2001.

Ein weiteres im englischen Ikonoklasmus präsenten Paradigma war die Zerstörung des intervenierenden Mediums. Da er sich gegen die Welt der Götzen und Phantome richtet, ist es wichtig, dass nichts zwischen dir und Gottes Werk vermittelt. Wie es in der Bibel heißt: „Ihre Altäre sollst du umstürzen und ihre Götzen zerbrechen und ihre Haine ausrotten“ (2. Mose 34.13).

In der Gegenwart, in denen Bilder eine für die Götzenanbeter der Antike unvorstellbare Macht besitzen, sind die Mechanismen des Bildes schwerer zu bestimmen, denn je zuvor. Je mehr Bilder wir haben, desto weniger scheinen wir darüber zu wissen, wie sie funktionieren. Im Zeitalter der Aufklärung war das Bild ein vollkommen transparentes Medium, durch das die Realität auf eine Weise repräsentiert wurde, die sie verstehbar machte. Heute jedoch stimmen viele Theoretiker, die die Medien kritisieren, in der Tradition Platons darin überein, dass Bilder Gefängnisse sind, die das Verständnis der Welt verhindern und täuschen. Bilder sind Rätsel und Probleme geworden, statt ein durchsichtiges „Fenster“ zur Welt zu sein, wie Leon Battista Alberti das Bild definierte. Bilder heute gelten als Zeichensysteme, die Repräsentation unmöglich machen, Mechanismen, die Repräsentationen präsentieren, die täuschen (vgl. Boorstien 1977; Nichols 1981). Die Kritik der visuellen Darstellung, d. h. die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, die Welt zutreffend zu sehen, hatte ihre Apotheose im Werk des späten Wittgenstein, der behauptete, die Welt ließe sich nicht einmal genau mit Worten repräsentieren. An die Stelle der Repräsentation tritt die Konvention, die übereinstimmende Verwendung von Worten.²

Das von der Philosophie verkündete „Ende der Kunst“

Die Politik der Repräsentation ist keineswegs auf politische Symbole oder das Gebiet der Kunst beschränkt. Eine ihrer Grundlagen bildet die Philosophie, und dort ist das Thema des „Endes der Kunst“ am deutlichsten zum Ausdruck gebracht worden. Dies überrascht nicht, da Ideen, Idole, Bilder und Repräsentationen alles Begriffe sind, die zueinander in Beziehung stehen. Der Begriff „Ideologie“ selbst geht auf den Begriff „Idee“ zurück. Und gerade die gegenseitige Definition von Idee und Bild bildet die Grundlage des Konflikts

2 In der Kunst thematisierte kein Geringerer als René Magritte die Krise des Bildes und die Krise der Repräsentation durch seine schwankenden Bedeutungen. Es überrascht nicht, dass einer der bedeutendsten poststrukturalistischen Kritiker der Repräsentation, Michel Foucault, in seiner Theorie nicht nur über ein Bild von Velázquez, *Las Meninas*, nachdenkt, sondern auch über die Bilderwelt Magrittes. Siehe *Las Meninas*, in Foucault 1966 und Foucault 1974.

zwischen Ikonophilen und Ikonoklasten. In der Geschichte der Philosophie lässt sich die Wissenschaft der Ideen nur schwer von der Ikonologie trennen. Ideen werden als Bilder aufgefasst. Die Frage lautet: Welche Rolle spielen die Bilder der Ideen?

Emmet Kennedy (1978, S. 255) bezeichnete Destutt de Tracy als den Begründer des Konzepts der Ideologie. Der moderne Ursprung der Bildkritik und die Konnotation des politischen Progressismus lässt sich in der Aufklärung und in den ikonoklastischen Konflikten der Französischen Revolution und ihren Folgen lokalisieren. Während der Französischen Revolution gebrauchten die Intellektuellen erstmals den Begriff „Ideologie“, um eine klassische Wissenschaft der Ideen zu erfinden, in der soziale Angelegenheiten die Gewissheit der materialistischen empirischen Wissenschaft erlangten. Eine „Ideologie“ von allen Dingen schien die richtige Methode zu sein, um wahre Ideen von falschen zu unterscheiden, indem man bestimmte, welche Ideen eine wahre und wirkliche Beziehung zur äußeren Realität haben. Daher ging es bei der „Ideologie“ um jene Ideen, die die Fähigkeit haben, die Realität auf eine realistische Weise darzustellen; doch es ging ihr nicht darum, dem Bild diese Fähigkeit völlig abzusprechen. Ideologie war ursprünglich eine Wissenschaft, die an die Repräsentationsfähigkeit des Bildes glaubte. Es war eine Frage der Trennung der richtigen Bilder von den falschen.

Die Auffassung der Ideologie als einer Methode, mit der sich falsche und wahre Bilder von einander unterscheiden lassen, geht auf Francis Bacon und Descartes zurück. Francis Bacon schrieb 1620 in *The New Organon*:

„Die Idole und falschen Begriffe, die jetzt von dem menschlichen Verstand Besitz ergriffen haben und tief verwurzelt in ihm sind, erfassen den Geist der Menschen nicht nur so sehr, dass die Wahrheit kaum Einlass in ihm findet, sondern selbst, wenn sie Einlass gefunden hat, werden sie uns erneut gerade bei der Etablierung der Wissenschaften begegnen und uns Sorge bereiten, solange die Menschen nicht rechtzeitig vor dieser Gefahr gewarnt werden und sich soweit wie möglich gegen diese Angriffe wappnen.“³

Zwischen 1790 und 1830 bildete sich in Deutschland eine Reaktion auf die Aufklärung. Im Rückgriff auf die mittelalterliche Kunst, Dürer und die Renaissance, vor allem Raffael, propagierte man begeistert eine emotional gefärbte Subjektivität. Die Vermählung von künstlerischen Bildern und Religion wurde verkündet und ästhetische Gattungen wie die von Lessing vertretenen wurden abgelehnt. In Kunstwerken lösten sich die Gattungsgrenzen auf. Die Dichter und Maler der Romantik lehnten den Klassizismus und Rationalismus des deutschen Idealismus ab, die ihren Höhepunkt in Hegels Begriffssystem fanden. Sie entdeckten die Unmittelbarkeit des Blicks.

Der Zugang zur Welt und zum Verständnis der Welt wird, im Gegensatz zu Platons Ablehnung des Bildes, durch das Bild selbst erreicht. Betrachtung ist

3 Bacon, Francis: *The New Organon* (1620), zit. n. Mitchell 1986, S. 164.

das Fenster zur Welt. Kunstwerke lehren uns zu sehen und mehr als dies, zu sehen, um des Sehens willen.⁴ Diese romantische Reaktion stand im radikalen Gegensatz zum Deutschen Idealismus, der sich auf die Macht des begrifflich-rationalen Denkens stützte. In der *Phänomenologie des Geistes*, die Hegel 1806 in Jena vollendete, schrieb er: „Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System desselben sein“ (Hegel 1998, S. 14). Hegel sah sich selbst als Gegner der Überzeugung der Romantiker. „Das Absolute soll nicht begriffen, sondern gefühlt und angeschaut (werden), nicht sein Begriff, sondern sein Gefühl und Anschauung sollen das Wort führen und ausgesprochen werden“ (ebd., S. 15). Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Positionen Schellings, Schlegels und der Romantiker gelangte Hegel zu dem Standpunkt, dass die Erkenntnis der Wahrheit nur mittels eines systematisch entwickelten Begriffs möglich ist. Hegel kritisierte den romantischen Versuch, das Bild und die unmittelbare Betrachtung zu rehabilitieren, als einen begrifflichen Mangel:

„Dieser Gegensatz scheint der hauptsächlichste Knoten zu sein, an dem die wissenschaftliche Bildung sich gegenwärtig zerarbeitet und worüber sie sich noch nicht gehörig versteht. Der eine Teil pocht auf den Reichtum des Materials und die Verständlichkeit, der andere verschmäht wenigstens dies und pocht auf die unmittelbare Vernünftigkeit und Göttlichkeit“ (ebd., S. 20).

Hier erkennen wir unsere Matrix von Ideologie und Bild. Die Aufklärung insistierte auf dem Begriff und der Rationalität und warf der Romantik bloße Erscheinungen und Heiligkeit vor. Hier erkennen wir die beiden Fluchtlinien der Geschichte: die Geschichte des Materialismus vs. die Geschichte der Heiligkeit. Hegel schlug die rationale Richtung der Philosophie im 19. Jahrhundert ein und gewährleistete so den Triumph der reinen Vernunft, den Sieg der Naturwissenschaft über die Humanwissenschaften. Seine Auseinandersetzung mit der romantischen Kunst führte ihn, dank seinem Primat der Begriffe, schließlich zu seinem Diktum vom „Ende der Kunst“, das für die Moderne von zentraler Bedeutung war.

„In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als dass sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Rang einnähme“ (Hegel 1970, S. 25).

Die Krise der Kunst begann also in dem Moment, in dem ihr die Philosophie die Rolle eines Mediums des Wissens und der Wahrheit absprach, eines Mediums, mit dem die Welt sich erkennen und erklären ließ. Auf der Grundlage von Hegels Erfahrung mit dem romantischen Begriff der Kunst war

4 August Wilhelm Schlegel (1799, S. 62) fragt in *Die Gemälde. Gespräch* im Hinblick auf die Bilder des Volks von Dresden, „Wann werdet ihr um des Sehens willen sehen?“

Kunst offenbar kein durchsichtiges Fenster zur Welt mehr, sondern vielmehr ein opakes, beschlagenes Fenster, das durch die „direkte Kenntnis des Absoluten“ (Jakobi), wie die Romantiker das nannten – was für Hegel reine Mutmaßung war – trübe geworden war. Nahezu jeder kritische Gedanke über die Kultur zitiert das marxistische Konzept der Ideologie. Der Schlüsseltext zur Ideologie ist die zwischen 1845 und 1847 von Karl Marx verfasste *Deutsche Ideologie*, die erst postum veröffentlicht wurde. In seinem Text bedient Marx sich des Begriffs der „Ideologie“, um die Funktionsweise des Geistes und des Bewusstseins zu analysieren und den Einfluss der idealistischen Philosophie zurückzudrängen. Wie W. J. T. Mitchell deutlich herausgearbeitet hat,⁵ vergleicht Marx interessanterweise die Funktion der Ideologie mit dem Mechanismus einer Camera obscura:

„Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozess hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen“ (Marx/Engels 1978, S. 26).

Die Camera obscura als Metapher für die Ideologie ist in einem gewissen Grade verlockend, da der Begriff Ideologie auf der Kamera als einer Bildmaschine basiert. Von daher lässt sich der Schluss ziehen, dass die Ideologie selbst eine Bildmaschine ist, *eine Maschine, die Bilder produziert*, Bilder der Welt, Darstellungen der Welt unter dem Diktat der Ideologie. So färbt die Ideologie das Fenster zur Welt.

Die Metapher der Camera obscura wiederholt also das Höhlengleichnis Platons. Empfindungen sind die Fenster, durch die das Licht der Welt in den dunklen Raum eindringt. Während Locke die Camera obscura als etwas Positives begriff, hielt Marx sie für etwas Negatives. Wie die Ideologie liefert sie die Mechanismen der Illusion: Phantome, Chimären, Geister und Schatten der Wirklichkeit. Marx bediente sich der Camera obscura, um sich über die Illusionen der idealistischen Philosophie lustig zu machen. In seiner Philosophie möchte er die Verhältnisse, die in der Camera obscura auf dem Kopf erscheinen, wieder ins rechte Lot rücken. Von daher leitet er, in einer ikonoklastischen Strategie, seine Forderungen ab, die verkehrten Bilder der Ideologie (die auf den Kopf gestellten Bilder der Camera obscura) im historischen Lebensprozess zu verankern und sie zu berichtigen.

Mitchell benennt drei ikonoklastische Strategien. Die erste besteht darin, keiner Repräsentation zu trauen, alle Vermittlungen abzuweisen. Dieser Ruf nach einem direkten positiven Wissen ist jedoch sehr problematisch, da er sich mit Locke's Modell empirischer Beobachtung trifft. Die Frage lautet: Wie soll man wahre Bilder, Versionen und Repräsentation der Welt erhalten und

⁵ In: Mitchell 1986, S. 160-208. Meine Argumentation ist diesem Text sehr verpflichtet.

gleichzeitig die Camera obscura, das Instrument der Vermittlung vermeiden? Ist es überhaupt möglich, zu reinem, unvermitteltem, direktem Wissen zu gelangen? Der radikale Ikonoklasmus glaubt an die Möglichkeit, ohne Augen zu sehen, ohne Instrumente Bilder der Welt zu erhalten. Wenn es nicht möglich ist, einen direkten Blick auf die Realität zu werfen, besteht die Alternative dann darin, sich in einem Prozess der kritischen Deutung durch die Ideologie hindurchzuarbeiten? (Groys 2000).

Die dritte Option, die das Dilemma der Idealisten mit ihrer Schattenwelt und der Empiristen mit ihrer direkten Repräsentation vermeidet, ist der historische Materialismus, der sowohl den Schatten der Illusion als auch die direkte Repräsentation als historische Produkte erkennt. Nur durch die Rekonstruktion der materiellen Geschichte der Produktion, aus der Bilder und Ideen hervorgehen, lässt sich die Ideologie berichtigen. Die toten Fakten der Empiriker und die imaginierten Aktivitäten der Idealisten enden durch die Verbindung der Bilder mit den materiellen Bedingungen ihrer Herstellung. Die historische Erfahrung wird so die bedeutungsgenerierende Praxis schlechthin. Marx betrachtet sich selbst nicht als außerhalb dieses Prozesses stehend, sondern vielmehr als bewussten Agenten für eine bestimmte Klasse, nämlich die des Proletariats, die über keine Herrschaftsgewalt verfügt. Ist nun die Geschichte das neue Idol des Geistes?

Man kann also sagen, dass der ikonoklastische Konflikt ein ideologischer Konflikt ist. Doch es ist nicht nur eine Kontroverse über die Ideologie des Bildes, über die Repräsentation der Welt durch Bilder, sondern eine Kontroverse über die Zusammensetzung der Welt selbst, und damit ein sozialer und politischer Konflikt. Und erneut stellt sich die Frage: Warum werden diejenigen, die Bilder verehren, weil sie die Welt zutreffend repräsentieren, als naiv und reaktionär beschrieben, während diejenigen, die Bilder deshalb zerstören, weil sie nicht in der Lage sind, die Welt richtig zu repräsentieren, als fortschrittlich und modern eingestuft werden?

Das von der Kunst verkündete „Ende der Kunst“

Das Wort „Bild“ umfasst alle möglichen Repräsentationen und Mediationen, doch ist der Fall der Malerei in der westlichen Bildtradition besonders bemerkenswert. Hier ist der Tod der Kunst eine Folge des Todes der Malerei. Dabei handelt es sich nicht um einen Tod, der von außen, sondern um einen, der *von innen*, von den Malern selbst, angekündigt wurde. Genauer gesagt, haben wir es mit dem Selbstmord der Kunst zu tun. Der Tod der Malerei, nach dem die Maler selbst verlangt hatten, fand in drei Stufen statt, die sich anhand des

Dreiecks Van Gogh-Malewitsch-Duchamp beschreiben lassen: Von der Verabsolutierung der Farben zur Selbstaflösung der Malerei.

Van Gogh und seine berühmte Erklärung „der Maler der Zukunft wird ein Maler der Farben sein“ kann für die Verabsolutierung der Farben stehen (der Verzicht auf Lokalfarben, die die Farben der Gegenstände repräsentierten). Nachdem die Farben nicht mehr verpflichtet waren, Gegenstände zu repräsentieren, war die Malerei folgerichtig auch nicht mehr verpflichtet, Gegenstände zu repräsentieren. Das Gemälde wurde zu einer flachen Leinwand für Farben, ja, sogar selbst nur für eine Farbe. Kasimir Malewitschs Verkündigung des Endes der Malerei, von der Malerei als einem „Vorurteil der Vergangenheit“ in seinem berühmten Gemälde „*Weißes Quadrat auf weißem Grund*“ (1918) markiert ein Datum für das Ende der Farbmalerie und den Beginn einer nicht-gegenständlichen Malerei. Und Duchamp spottete gar über die Malerei als reine Stimulation der Netzhaut und gab sie vollständig auf, indem er Kunstwerke schuf, die aus nichts als einem, nicht vom Künstler hergestellten Objekt bestehen: das Ready-made.

Dieser *innere* Tod der Malerei am Anfang des Endes der Kunst ist nicht dasselbe, wie das Ende der Kunst, das anlässlich der Erfindung der Fotografie verkündet wurde. In seinem *Dictionnaire des idées reçues* hatte Flaubert die Auffassung, die Fotografie „détrônera la peinture“, bereits als Gemeinplatz entlarvt.⁶ Natürlich ist offenkundig, dass das seit mehr als 150 Jahren herrschende Paradigma der Fotografie für die Malerei eine Krise der Repräsentation heraufbeschwor, die radikaler war als alles Bisherige. Man kann diese Epoche, diese Periode, dieses Ensemble von Strategien, die versuchten, mit der Krise der Repräsentation unter dem Paradigma der Fotografie zurechtzukommen, als *moderne Kunst* bezeichnen. Die Art und Weise, wie die moderne Kunst mit der Krise umging, folgte der Tradition des Ikonoklasmus.

Dieser Prozess der Selbstaflösung folgt dieser Dialektik der Moderne, die sich in drei Schritten erläutern lässt: Erstens, wie Farbe als Medium der Malerei analysiert werden und neue emphatische Akzente erhalten kann (Impressionismus); zweitens, wie Malerei unabhängig werden, die Gesetze der Lokalfarben hinter sich lassen und einen absoluten Status erlangen kann (vom Symbolismus zum Suprematismus); und drittens wie Farbe als Material (Faktura) durch andere Materialien wie Aluminium als Weiß ersetzt wird.

⁶ Nach der Prüfung der Fotografie, die von der Französischen Akademie in Auftrag gegeben worden war, verkündete Paul Delaroche 1839 den Tod der Malerei: „Vom heutigen Tag an ist die Malerei tot.“ Diese Erklärung war jedoch nur ein Echo auf die These, die Constantin Huygens 1622 in Anbetracht der Camera obscura und ihrer mimetischen Vollkommenheit formuliert hatte: „Toute peinture est morte.“

Die Emanzipation der Farbe und Oberfläche

Die Entthronung des Objekts erfolgte dadurch, dass die reinen Farben unabhängig wurden. Die Verabsolutierung der Farben bildete die erste nicht-klassische, anti-objektive Transformation des cartesianischen Koordinatensystems der Tafelmalerie. An die Stelle des Gegenstands, des historischen Bezugspunkts, trat als neuer Bezugspunkt die Farbe. Da die Farbe bis zu Malewitsch als Quelle der Malerei galt und es für Kandinsky noch 1938 unvorstellbar war, ohne Farbe zu malen, war es möglich zu behaupten, dass Malerei ohne Farbe keine Malerei sei. „Wir werden nie die Möglichkeit haben, ein Bild ohne ‚die Farbe‘ und ohne ‚die Zeichnung‘ zu erschaffen“, schrieb Kandinsky 1938 über die konkrete Kunst. Die Künstler machten aber Gemälde ohne Farbe und ohne Farbstoff. Die historische Malerei, als mit der Farbe identische Malerei, verabschiedete sich mit der Eliminierung der Farbe aus dem Bild.

In der Folge wurden auch die materiellen Ausdrucksmittel wie Rahmen und Leinwand thematisiert. Und am Ende wurden nicht nur die Rahmen der Bilder, sondern sogar die institutionellen Rahmenbedingungen der Kunst vom Ausdrucksfeld vereinnahmt. Im 20. Jahrhundert ersetzte die Analyse der Mittel der Kunst zunehmend das wiedergegebene, das dargestellte Objekt als Ausdrucksmittel. *Die Analyse der Darstellungsmittel wurde zum Gegenstand der Darstellung* und bewies so, dass die moderne Kunst aus historischer Sicht eine ikonoklastische Aktivität ist.

Ähnlich wie in der Literatur der Moderne wurde die Analyse der Welt von einer Analyse der Mittel, die für eine Analyse der Welt benutzt werden, begleitet und von dieser ersetzt. In der Moderne analysierten und stellten Maler und Schriftsteller zunehmend die Bedingungen der Repräsentation selber dar. In einer Art Laborsituation wurden die Kritik und die Krise der Darstellung das Medium der Darstellung in der modernen Kunst.

Die Malerei und der semiotische Bruch

Was anfangs ein Schock gewesen war, nämlich die Krise der Repräsentation und das erklärte Ende der Malerei als Folge der Emanzipierung ihrer spezifischen Bestandteile (wie Farbe, Fläche und Form) gipfelte in einer gewaltigen Befreiung der Künste im 20. Jahrhundert. Offensichtlich war es für die Kunst des 20. Jahrhunderts nötig gewesen, sich durch einen Bruch mit der Staffeilmalerei von all dem Ballast der vorherigen künstlerischen Konventionen zu

befreien. So entstanden Objektkunst, Medienkunst, Installationskunst, Concept Art, Happening, Body Art, Action Art und Performancekunst in ihrem ganzen unendlichen Gestaltenreichtum. Das bereits von Hegel verkündete „Ende der Kunst“ wurde initiiert, als sich eine bestimmte Weltordnung auflöste, die Ordnung der Dinge durch die industrielle Revolution durch die Ordnung der Zeichens ersetzt wurde. Dieser semiologische Bruch (Wetzel 1989), so könnte man sagen, bestand aus einer existentiellen Leugnung, die man als Krise der Repräsentation beschreiben könnte.

Unter dem Druck der technologischen Revolution waren wir gezwungen, unsere Begriffe der mentalen und physischen Eigenschaften des Menschen und die ihnen entsprechenden Dimensionen im Imaginären, Symbolischen und Realen einer Revision zu unterziehen. Vor allem die Verwandlung des Körpers und seine Externalisierung in technologische Medien sowie die Verwandlung von Materie in Energiewellen und immaterielle Signale haben die Kunst transformiert. Die Optionen, die uns zur Verfügung stehen, sind einerseits der Widerstand gegen die Entmaterialisierung und ein Insistieren auf dem Leiblichen oder, andererseits, die Entschlüsselung der sprachlichen Struktur und der symbolischen Ordnung in der Auseinandersetzung mit Phänomenen der Immaterialisierung. Alle diese Optionen wurden in der Malerei nachhaltig gefeiert und in Szene gesetzt.

Doch die Malerei ist nur ein Bildtypus, eine Art von Vermittlung, ein Typus von Repräsentation. Viele andere gerieten ebenfalls unter den mächtigen Hammer der Bilderstürmer. Wenn man dem Kult der Leere bereits im 19. Jahrhundert begegnet, wird deutlich, dass die Industrielle Revolution mit ihren „Telemaschinen“ (Telegraf, Telefon, Fernsehen und Radar) wirkliche Löcher durch den Raum gestrahlt hatte. Nicht nur der Filmstreifen ist perforiert, sondern die ganze Gesellschaft. Das Fließband der Geschichte schuf eine neue Synchronizität und eine neue Simultaneität.

Genau die Grundlagen der modernen Kunst und Literatur mit ihrer vernunftbegründeten Autonomie betonten die Bedingungen ihrer Methode, ihres Materials, ihres Ursprungs und ihrer Tradition: Sie machten die Kunst zu einem Gegenstand der Kunst, der an sich die Existenz und Autonomie der modernen Kunst bedroht. Michel Foucault (1977, S. 92) schrieb: „Flaubert ist das für die Bibliothek, was Manet für das Museum ist. Beide schufen Werke in einem selbstbewussten Verhältnis zu früheren Gemälden oder Texten – oder vielmehr zu jenem Aspekt in der Malerei, der unendlich offen bleibt. Sie errichteten ihre Kunst innerhalb des Archivs.“ Bereits ganz am Anfang des, durch die Industrielle Revolution ausgelösten Modernismus, wird der Samen seines Ablebens gelegt. Die Beispiele von Mallarmé, Flaubert, Manet und Malewitsch arbeiten in diesem selbst-reflexiven Kunstdiskurs.

Die Krise der Repräsentation, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die abstrakte Malerei hervorgebracht hatte, führte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Krise der abstrakten Malerei selbst. In *Die Krise des Staffeleibildes* (1948) schrieb Clement Greenberg (1961, S. 223-225):

„(...) hier in Amerika wird sie von Künstlern ausgeübt, die hinsichtlich ihrer Herkunft und Fähigkeiten so unterschiedlich sind wie Mark Tobey, Jackson Pollock, der verstorbene Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg, Janet Sobel. (...) Zumindest für die Disziplin der Malerei bedeutet dies, dass die Zukunft des Staffeleibildes als Ausdrucksmedium ehrgeiziger Kunst sehr problematisch geworden ist; denn so wie diese Künstler das Staffeleibild benutzen – und anders ist es ihnen nicht möglich – zerstören sie es.“

Die Krise der Repräsentation, die die bedeutendste Signatur der modernen Kunst, nämlich das abstrakte Gemälde hervorbrachte, führte am Ende zur Krise des Staffeleibildes selbst, was sich als ikonoklastische Geste interpretieren ließ. Doch innerhalb der Evolution der modernen Kunst wurden diese Gesten immer schon auch außer Kraft gesetzt, etwa durch den Surrealismus, der nicht nur an die Repräsentationskraft der Bilder glaubte, sondern dessen Anhänger sogar an die Möglichkeit der Repräsentation des Unbewussten durch Bilder glaubten. Eine weitere Antwort auf den Ikonoklasmus der modernen Kunst waren die Konstruktivisten, die nützliche Dinge für die Massen produzieren wollten, oder das Bauhaus mit seinem Hang zum Industriedesign.

Michail Bachtins Theorie einer endlosen Kontextualität, die literarische Werke von ihren formalen Begrenzungen befreite, eröffnet diesem geschlossenen selbstreflexiven Diskurs der Kunst die Möglichkeit einer neuen Praxis (vgl. Bachtin 1990). Laut Bachtin ist der Ursprung eines Textes nur ein Glied in einer Kette möglicher Übertragungen vorausgegangener Texte. Die Enttötung der klassischen Autonomie des Textes und des Autors versetzen den Text in einen endlosen Deutungsraum. Die Guillotine der Modernität mit ihrer Innenschau als eines sich selbst herabwürdigenden Prozesses wird angehoben, und lässt sich so tatsächlich in einen Flugapparat verwandeln, um dem Labyrinth der Selbstreferenz zu entkommen. Bachtin betont die Interpretation als Ursprung des Textes, die seiner Schaffung ebenbürtig ist. Folglich ist auch der Leser dem Autor ebenbürtig, so wie es später mit dem Betrachter der Fall sein wird, der das Kunstwerk durch Interaktion erzeugt. Das geschlossene Objekt und der geschlossene Text werden zu einer offenen Praxis. Die Anwendung von Bachtins Theorie auf die Malerei sollte in der Tat die Kontinuität des letzten Bildes gewährleisten.

Unter historischen Gesichtspunkten haben wir bislang eine zunehmende Ablehnung der Repräsentationsfunktion von Kunst erlebt, die eine Rhetorik und Ästhetik der Absenz hervorbrachte, von der weißen Seite über die freie Fläche bis hin zur leeren Leinwand, und von dort vom leeren Rahmen zu einem leeren Raum, was die Malerei scheinbar immer näher an den Rand der Entmaterialisierung brachte. Selbstzweifel bis hin zur Entmaterialisierung ist die logische, der Kunst innewohnende und ihre Entwicklung vorantreibende Kraft. Die Malerei konstituiert ein Umblättern der Seite, und jedes letzte Bild stellt ein Umblättern dar. Dies läuft auf jene Art Katastrophe hinaus, die notwendig ist, um ein dynamisches System am Leben zu erhalten. Jedes Gemälde könnte ein letztes Bild sein, doch jedes Gemälde baut auch auf

seinem letzten Vorgängerbild auf. Ich kann jedem letzten Gemälde ein weiteres letztes Bild hinzufügen, so wie ich jeder Zahl die Zahl „1“ hinzufügen kann. Da jedes Bild unter dem Gesichtspunkt der Summe seiner Vorgänger definiert werden kann, gelangen wir zu einer unendlichen Abfolge von Bildern, die nicht abgeschlossen werden kann. Ebenso wenig wie es eine letzte Zahl gibt, gibt es ein letztes Gemälde. Das Verschwinden der Kunst (in ihrer historischen Erscheinung) gehört zur inneren Logik der Kunst selbst. Die Selbst-Materialisierung ist also nicht mehr als eine Ablehnung eines historischen Selbst, von etwas, das traditionell als relevant und für die Kunst konstitutiv aufgefasst wurde. Dieses Selbstkritik als Axiom der modernen Kunst bringt logischerweise die Anti-Kunst als eine die Kunst selbst in Frage stellende Wiedergänger-Bewegung hervor. Diese Kunst nach der Kunst eröffnete den Weg für neue Kunstpraktiken. Die moderne Kunst stellt ihre raison d'être ständig in Frage. Diese Selbstkritik kann als ikonoklastisch gedeutet werden, doch in Wirklichkeit ist sie der Motor der Evolution und Transformation. Daher zerstört ihr ikonoklastischer Hammer die Kunst nicht, sondern erzeugt paradoxerweise neue Kunst.

Offene Praktiken der Kunst – Handlungsanweisungen

Die Kunst des 20. Jahrhunderts erscheint unter der Kontrolle des autoritativen Paradigmas der Fotografie. Künstlerische, aus dem Primat der fotografischen Methoden abgeleitete Methoden haben nicht nur zu fundamentalen Veränderungen in der Malerei und Skulptur geführt, sondern auch zu ganz neuen Kunstformen wie dem Film. Doch vor allem haben sie unsere Kunstbegriffe und -Praktiken grundlegend verändert. Die performativen Bedingungen der Kunst „im Zeitalter ihrer mechanischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) treffen nicht nur auf die Fotografie zu, sondern zwangen auch die bereits existierenden historischen Kunstformen, Skulptur und Malerei, neue Entscheidungen zu treffen, die sie nachhaltig verändert haben. So lässt sich die Wirkung der radikalen Veränderungen nach Duchamps Ready-mades von 1913 nicht einfach im nominalen Sinne als eine diskursive Operation hinsichtlich des Sinnes und der Institution der Kunst erklären. Und ebenso wenig lässt sich diese Wirkung als ein einfacher Satz erklären, der verkündet „Dies ist Kunst“, wie Thierry de Duve (1996) in seinen Büchern meint. Vielmehr wird die Wahrheit der Duchampschen Geste durch Verweise auf neue Produktionsweisen legitimiert, die während der Industrialisierung und neuer Bildherstellungsverfahren und Reproduktionstechniken wie der Fotografie bereits seit 100 Jahren existierten. Durch die Erfindung des Negativs ließen sich Fotografien inzwischen als Serienprodukte herstellen, die nicht mehr der Signatur

des Künstlers, ja nicht einmal mehr der Handarbeit oder Hand des Künstlers bedurften, da das Gerät imstande war, das Bild selbständig zu produzieren, wie der Titel der berühmten Vorlesung William Henry Fox Talbots in London am 31. Januar 1839 unterstrich: „Ein Bericht über die Kunst des fotogenen Zeichnens oder des Prozesses durch den natürliche Gegenstände dazu gebracht werden können, sich ohne Hilfe des Stifts des Künstlers darzustellen.“

Von nun an war klar, dass die Künstler durch die Logik der Kunst gezwungen waren, diesen Prozess in andere Formen der Bildproduktion und der Kunstproduktion insgesamt zu überführen. Nicht nur Bilder, sondern auch Skulpturen konnten ohne die Hand oder das Werkzeug des Künstlers hergestellt werden, wie Duchamps Ready-mades bewiesen. 1977 stellten Jean Clair (1977) und Rosalind Krauss (1977, 1985) aus unterschiedlichen Blickwinkeln fest, dass sich Parallelen zwischen dem Produktionsprozess des Ready-made und der Fotografie ziehen ließen. Der Druck und andere Bildproduktionsverfahren, die abgewertet worden waren, gewannen mit der Fotografie eine neue, vorrangige Position. Dies wurde zunächst von Rosalind Krauss und später von George Didi-Huberman (1997) in einer umfassenden Publikation und Ausstellung in Paris gezeigt. Der Druck als Verfahren hatte augenscheinlich einen wesentlichen Beitrag zur Modernität in der Bildhauerkunst geliefert, und in diesem Licht ist offensichtlich, dass Duchamps ganzes skulpturales Werk Hinweise auf indexikalische Prozesse, Drucke und Spuren aufweist, von der berühmten *Staubzucht* (1920), die Man Ray auf dem *Großen Glas* ablichtete, bis zu dem Werk *Weibliches Feigenblatt* (1950) und der Schaumgummibrust auf schwarzem Samt (1947) mit dem Titel *Bitte berühren*. Duchamp erweiterte also das Register der Skulptur auf radikale Weise, indem er *das Objekt an Stelle der Skulptur* einführte. Auch die Maler selbst reagierten auf das Ende der Malerei. Maler, nicht Bildhauer führten das Objekt in dem Versuch in die Kunstgeschichte ein, die Krise der Repräsentation zu lösen, die das Ende der Malerei verursachte. Ebenfalls im Bereich der Skulptur produzierten sie das Ende der Repräsentation durch einen Paradigmenwechsel von der klassischen anthropomorphen Skulptur, die den menschlichen Körper darstellt, zu dem Objekt, das nichts repräsentiert, sondern einfach nur da ist. Das Ready-made und das Objekt als Skulptur erscheinen am selben Horizont wie Rodtschenkos Schlachtruf „Keine Repräsentation mehr!“ Gewöhnliche Objekte und industriell produzierte Objekte galten als Skulpturen, Ready-mades, die die industrielle Fabrikation von serienmäßigen Objekten ohne die Hand des Künstlers erlaubten. Duchamp hatte die künstlerische Konsequenz des fotografischen Paradigmas gezogen, ohne Fotograf zu werden.

Der Surrealismus war für die dialektische Entwicklung des Objekts von besonderer Bedeutung. Ähnlich wie bei der Collage verbanden die Surrealisten reale und gemalte Gegenstände miteinander. Sie verwendeten industriell hergestellte kommerzielle Objekte, aber auch mathematische und andere wissenschaftliche Methoden und selbst natürliche Gegenstände, so genannte

„gefundene Objekte“, „objets trouvés“. Diese Gegenstände wurden entweder vom Künstler verändert oder mit anderen Gegenständen verknüpft; schließlich gab es auch Objekte mit symbolischen Funktionen, die vom Künstler hergestellt wurden. Die Entwicklung des Objekts spielte sich also auf zwei Ebenen ab: der der Nützlichkeit und der der Nutzlosigkeit. Die Sphäre der Objekte lässt sich daher in funktionale und nicht-funktionale Bereiche unterteilen. Wie schon der Begriff „Gebrauchsgegenstand“ nahe legt, sind Objekte normalerweise für den Gebrauch bestimmt bzw. nützlich. Und umgekehrt sind Kunstobjekte nicht im alltäglichen Sinne benutzbar. Von daher Duchamps provozierender Vorschlag, einen Rembrandt als Bügelleisen zu benutzen. Eine skulpturale Strategie für die Zukunft bestand darin, Kunstgegenstände im direkten Gegensatz zu ihrer historischen Funktion benutzbar zu machen. Die Surrealisten verfolgten ihre Strategie, indem sie alltägliche Gegenstände nutzlos und unbenutzbar machten, etwa indem sie ein Bügeleisen mit Nägeln versahen wie bei Man Rays berühmtem Werk *Cadeau* (1921) oder Meret Oppenheims *Pelztasse* (1936).

Die Entwicklung des Objekts als Skulptur folgte damit der paradoxen Dialektik, bis dahin nutzlose Kunstwerke nützlich zu machen und nützliche Objekte unbenutzbar. Brancusi, der so eng mit Duchamp befreundet war, dass dieser jahrzehntlang als sein Agent und Kunsthändler fungierte, spielte eine wesentliche Rolle in dieser Gegenbewegung der Transformation der Skulptur. Wie allgemein bekannt, benutzte Brancusi Sockel, die nach Gestaltung des Studios entweder als Möbel oder als Skulptur verwendet werden konnten. Der Sockel konnte entweder für sich selbst als Skulptur stehen, oder als Basis für eine andere Skulptur oder auch als Sitzgelegenheit dienen. Weniger bekannt ist allerdings, dass Brancusi 1914 für sein Atelier Holzmöbel herstellte, die einem rustikalen rumänischen Stil frei nachempfunden waren und die er ausstellte, allerdings nicht als Möbel, sondern als Skulpturen von gleichem Rang wie seine Bronze- oder Marmorwerke. Die Bänke überschritten also ihre Funktion als Untergebene der Skulptur so sehr, dass der Künstler sie fotografierte und dann als autonome Skulpturen präsentierte.⁷ Im Gegensatz zu Duchamp stellte Brancusi seine Kunstwerke von Hand her, und bestätigte damit den Satz, dass alle von ihm hergestellten Objekte, seien sie abstrakte geometrische Skulpturen oder Möbelwerke, Kunstwerke sind. Indem er die Möbel im Rahmen seines Studios funktional einsetzte, und sie dann zu Ausstellungssockeln für seine Skulpturen umfunktionierte, lieferte er einen wichtigen Beitrag zum Übergang der Skulptur zu einem nützlichen Objekt.

7 Brancusi begann auch mit den Genre der Möbelskulptur, das Richard Artschwager in den 1960ern vollendete. Mit Skulpturen wie *Sokrates und Tasse* (1922) und *Bogen* (1914-1916) machte Brancusi Gebrauchsgegenstände unbenutzbar und skulpturale Kunstwerke wie seine Bänke (1914-1916) benutzbar.

Auf die materiellen Untersuchungen der Objekte folgte die Gegenbewegung der „Dematerialisten“. Das materialgebundene objekthafte Paradigma wurde durch den Begriff „Concept Art“ oder „Post-Objectiveness“ aufgegeben. Von grundlegender Bedeutung für die Idee der Konzeptkunst ist die Einsicht in die sprachliche Natur aller künstlerischen Äußerungen, unabhängig von den Bestandteilen, die bei ihrer Herstellung Verwendung fanden.⁸ Sie ersetzten die konventionellen Methoden der Malerei und Skulptur durch linguistische Operationen auf dem Gebiet der visuellen Repräsentation.

Die Ergebnisse der erweiterten Sicht der Concept Art, nämlich Land Art, Process Art, Behavior Art usw. wurde im Prinzip mittels Fotografien dokumentiert. Wieder einmal wechselte also das fotografische Paradigma in die Position der Malerei und Skulptur, selbst in jenen Bewegungen, in denen es darum ging, den Bezugsrahmen und die Praxis der Malerei und Skulptur unter der Überschrift „Abkehr vom Bild“ zu erweitern oder sogar abzuschaffen. Parallel zu dieser Erweiterung der Idee der Kunst in den 1960er Jahren waren es primär Fluxus, Happening und Aktionismus, die das Konzept der Skulptur verwandelten. Interessanterweise weisen die beiden einander ansonsten entgegen gesetzten Kunstrichtungen der Concept Art und der Action Art auf einem Gebiet eine gemeinsame künstlerische Praxis auf, nämlich hinsichtlich der „Sätze“, „Instruktionen“ und „Statements“.⁹ In *Art after Philosophy* (1969) schrieb Kosuth als eine Antwort auf Hegels Diktum *Philosophie nach der Kunst*: „Ein Kunstwerk ist eine Art Satz, der innerhalb des Kontextes der Kunst als ein Kommentar zur Kunst präsentiert wird.“¹⁰

Diese Instruktionstechniken waren an den Betrachter der Kunst gerichtet, woraus sich in den 1960er Jahren in verschiedener Form das Modell der Zuschauerbeteiligung bei der Herstellung des Kunstwerks entwickelte.

In seiner Retrospektive in der Londoner Tate Gallery entwickelte Robert Morris 1971 Skulpturen, die das Publikum aktiv miteinbezogen: Sperrholzkonstruktionen, auf denen Besucher laufen, Seile, auf denen sie balancieren, und Holzwände, gegen die sie sich lehnen konnten. Nach dem innovativen Jahrzehnt der 1960er wurde die Skulptur vollständig transformiert und verwandelte sich - entmaterialisiert und semiotisiert - fast in ihr Gegenteil. Sie wurde unter völlig neuen Bedingungen inszeniert: einerseits als ein Medium oder eine Reproduktion unter dem fotografischen Paradigma (Land Art usw.),

8 Neben Lawrence Weiner, Douglas Huebler und Sol LeWitt sollte man auch die Werke von Joseph Kosuth und Art & Language erwähnen, die sich selbst als den rein analytischen Zweig der Konzeptkunst beschrieben, weil sie keine Materialien, Zeichnungen oder Gemälde herstellten, sondern rein sprachanalytische Untersuchungen der Kunst und ihrer Bedingungen durchführten. (Kosuth 1965: „Kunstwerke sind analytische Sätze.“)

9 Wie es im Titel des Buches von Lawrence Weiner heißt: *Statements* (1968).

10 Es gibt zahlreiche schriftliche Anweisungen von Fluxus und Eventkünstlern: „Zeichne eine imaginäre Karte“ schrieb Yoko Ono 1962. Das berühmte Telegramm, das Robert Rauschenberg 1961 an Iris Clert als Beitrag zu einer Porträtausstellung schickte, hatte den Wortlaut: „Wenn ich es sage, dann ist dies ein Porträt von Iris Clert.“

andererseits als partizipatorisches Modell. Der menschliche Körper wurde nicht mehr in einer anthropomorphen Skulptur dargestellt (oder sogar abstrahiert wie in einer Moore'schen Skulptur), sondern zum Sitzen, Laufen, Schlafen, Essen, Pissen und zur Verwendung von Objekten auf unterschiedliche Weise benutzt.

In seiner Arbeit *Objekte, benutzen* von 1968 präsentierte Franz Erhard Walther einen ganzen Band, in dem die Aktivitäten von Personen, die vorgeschriebene Objekte benutzen, zu einer neuen Definition von Skulptur führt.¹¹ In der Serie *One Minute Sculptures*, in denen der Künstler Erwin Wurm selbst und andere Personen auftreten, wurden menschliche Körper in Verbindung mit Objekten und in Positionen, die sie nur einige Minuten lang einnehmen konnten, die ideale Erweiterung der Skulptur in die Medien Fotografie und Video. Die Elemente, deren er sich bedient, sind Objekte, Körper und Medien, doch die Art und Weise, wie er diese Elemente miteinander verbindet und sie aktualisiert, hat einen sprachlichen Charakter. Kontinuierlich benutzt er die Methoden der Kontiguität (Tangibilität) und Metonymie. Skulptur als *Verhaltensform tritt an die Stelle der abstrakten Skulptur und der Skulptur als Objekt*. Die Verwendung der Objekte – etwa Möbel – durch die Besucher und Betrachter eröffnet eine neue Palette künstlerischer Praktiken jenseits der Krise der Repräsentation. Die skulpturalen Formen der Inszenierung und die neuen Medienwerke mit interaktiven und partizipatorischen Verhaltensmustern sind die Innovationen des 20. Jahrhunderts. Daher können wir von den drei großen Metamorphosen der plastischen Form im 20. Jahrhundert sprechen: *Skulptur, Objekt und Inszenierung*.

Eine der Folgen der Moderne ist die ästhetische Reflexion ihrer eigenen Natur: Die Kritik der Moderne ist ein integraler Bestandteil der Moderne selbst. Mit ihrem Streben nach Transparenz im Zeichen der Rationalität und den Begriffen der europäischen Aufklärung verspürt die Moderne ständig das Bedürfnis, sich selbst zu rechtfertigen. Neuheit um ihrer selbst willen ist daher weniger ein Kennzeichen der Moderne als die radikale Reflexivität, die unermüdlich die Konventionen und Übereinkünfte hinsichtlich der Natur der Kunst und Moderne revidiert. Tatsächlich gewinnt die Reflexivität mit der Ankunft der Moderne einen neuen Charakter. Sie trägt nicht dazu bei, das Konzept der Kunst zu stabilisieren, wie so häufig gehofft oder erwartet, sondern führt vielmehr zu seiner Instabilität und Ungewissheit. In den 1960er Jahren schuf der politische Widerstand in der Ersten Welt gegen die Ausbeutung der Dritten einen Kontext, der zu einer radikalen Revision der Bedingungen und Konventionen der europäischen Gesellschaft und Geschichte sowie der Kunst der Mo-

11 Walther (1968) schreibt: „Die Werke sind eine Art Sockel und die Personen, die auf ihnen stehen, können als Skulpturen aufgefasst werden. Korrelate von Tätigkeit, die sich auf die Position, den Raum, und Zeit, Wandel beziehen. Bedeutung kommt erst durch die Handhabung dieser Dinge zustande.“

derne führte. In diesen Jahren begann die Kritik an den ästhetischen Praktiken der Moderne und am Objektstatus des Kunstwerks parallel zur politischen Kritik und Emanzipation zu verlaufen. Der Begriff der Kunst wurde neu verhandelt.¹² Als Reflexion der Geschichte der Moderne und der unmittelbaren historischen Vergangenheit, der Traumata des Stalinismus und Faschismus, des Holocaust und der Atombombe, kehrte – im Theater des Absurden und in der Kritischen Theorie – ein radikaler Ikonoklasmus zurück. Theodor W. Adorno formulierte 1949 sein berühmtes Verdikt gegen Repräsentation nach dem Holocaust:

„Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich war, heute Gedichte zu schreiben“ (Adorno 1980, S. 26).

Der Holocaust-Forscher Raul Hilberg (1996, S. 130 f.) schließt sich dieser Argumentation an. Ein realer Gegenstand statt einer visuellen Repräsentation verkörpert Hitlers Deutschland:

„(...) Eine Dose Zyklon B (...), mit dem die Juden in Auschwitz und Majdanek vergast wurden. Ich hätte gerne als Inbegriff von Hitler-Deutschland eine einzige Dose auf einem Sockel in einem kleinen Raum gesehen, wo sich sonst keine anderen Gegenstände befunden hätten, so wie im Metropolitan Museum of Art einmal eine Vase des Euphronios als eines der vollkommensten Kunstwerke der griechischen Antike ausgestellt wurde.“

Erneut sehen wir politische Gründe für den ikonoklastischen Drang, den ich zu Beginn dieses Essays als paradigmatisch beschrieben habe. Es bildete sich ein Horizont jenseits des Status quo in der Gesellschaft und Kunst. Innerhalb dieses Horizontes wurden neue Strategien und Praktiken jenseits der Grenzen der Kunst und jenseits der Grenzen der Gesellschaft entwickelt. Die Krise der Repräsentation und die Bilderkriege hinter sich zu lassen, wurde das Programm für eine neue Lebensweise.

Die Tendenz zur Konzeptualisierung und Immaterialisierung des Kunstobjekts wurde auch von Umberto Eco mit seiner Theorie vom *Offenen Kunstwerk, Opera aperta* (1962) formuliert. Eco beschreibt die Transformation des Kunstwerks während des Übergangs vom maschinen-orientierten Industriezeitalter zum postindustriellen Zeitalter der Kybernetik und Informations- und Kommunikationstechnologie. Das Kunstwerk der Moderne ist ein autonomes ästhetisches Objekt, ein geschlossenes System. Die Auflösung des Objektstatus des Kunstwerks brachte das Zeitalter der Moderne an ein Ende. Nach der Moderne wurde die Kunst ein offenes System. Ihr Spielfeld hat sich von

12 Dies zog Konsequenzen wie die Entrahmung von Bildern, die Abkehr vom Bild, die „Demaaterialisierung des Kunstobjekts“ (Lippard 1973) und die Dekonstruktion des „White Cube“ nach sich.

rein ästhetischen Regeln der Objekt-Konstruktion in den Rahmen sozialer Praktiken verschoben, zu denen etwa handlungsbestimmte Ereignisse und Situationen, von Fluxus bis zum Happening, vom Aktionismus bis zur Performance, zählen. Die Sphäre der Kunst dehnte sich so auf verschiedene Weise aus. Im Kontext der bereits erwähnten Reflexivität wurden der Autor, das Kunstwerk und der Betrachter, mit anderen Worten, die drei Konstanten der klassischen Kunst, radikal untergraben und transformiert. Gruppen, Kollektive, Algorithmen usw. traten an die Stelle des Autors. Das Kunstwerk als Objekt wurde durch offene Ereignisse, Aktionen, Prozesse, Spiele, Handlungsanweisungen und Konzepte ersetzt. Der passive Beobachter wurde Mit-Schöpfer, -Spieler und Teilnehmer.

Handlungsanweisungen an den Benutzer eines Gegenstandes bzw. den Betrachter eines Bildes führten in einer weiteren Stufe zur expliziten Integration des Rezipienten, der an der Konstruktion des Kunstwerkes wesentlich Anteil hatte. Dieser Schritt wurde in der Musik wie auch in der bildenden Kunst durch den Computer wesentlich erleichtert, da das berechenbare interaktive Bild in seiner Entstehung von Entscheidungsprozeduren des Beobachters abhängig ist. Die Handlungsanweisung, der Algorithmus ist nichts anderes als eine Entscheidungsprozedur, ein Rezept, ein generelles Verfahren, das aus einer endlichen Menge von Regeln besteht, welche eine Sequenz von Operationen vorgibt, die zur Lösung eines spezifischen Problems führen sollen. Ein Algorithmus ist eine endliche Folge von eindeutig bestimmten Elementaranweisungen, die den Lösungsweg eines Problems exakt und vollständig beschreiben. Das Besondere am Algorithmus als Lösungsprozedur ist nicht nur seine Endlichkeit und Allgemeinheit, sondern vor allem seine jederzeitige Anwendbarkeit. Der Algorithmus ist ein Verfahren, das für jeden möglichen Zustand, der bei der Bearbeitung des Problems entstehen kann, eine genaue Anweisung bereitstellt, die auf diesen Zustand anwendbar ist. Ein Algorithmus ist also eine generelle Handlungsanweisung, die jederzeit gültig ist, objektiv, methodisch und effektiv.

Die Umsetzung von Algorithmen auf einem Computer geschieht in der Form der Programmierung des Computers. Ein Programm ist also ein Algorithmus, der in einer Sprache formuliert ist, welche die Abarbeitung durch einen Computer ermöglicht. Jedes Programm ist ein Algorithmus. FORTRAN, COBOL, ALGOL (ALGOriThmic Language), MODULA, Pascal, BASIC sind klassische Programmiersprachen.

Die Idee der algorithmischen Entscheidungsmethode entstand im Jahre 1914, als der norwegische Mathematiker Axel Thue über einige Entscheidungsprobleme bei der Veränderung von Zeichenreihen nachdachte. Er hat in seiner Arbeit „Probleme über Veränderungen von Zeichenreihen nach gegebenen Regeln“ (Thue 1915) das erste Umformungs- bzw. Umschreibungs-Programm (Rewriting program) geliefert, das über Buchstaben-Ketten (strings of signs) operiert. Gegeben seien ein endliches Alphabet X aus 6 Buchstaben (A,B,C,D,E,F) und die beiden Umformungsregeln $A \rightarrow B$ und $B \rightarrow AB$. Er

stellte sich dann die Frage, ob jederzeit von einer beliebigen Zeichenreihe, z. B. ABACADABA, gesagt werden könne, dass sie mit Hilfe der beiden Umformungsregeln aus dem vorgegebenen Alphabet abgeleitet werden könne. Thue hätte nun durch endloses Probieren herausfinden müssen, ob das möglich wäre. Um das zu vermeiden, suchte er nach einer Entscheidungsprozedur, die ihm in endlichen Schritten die Antwort gibt oder das Problem wegen Unlösbarkeit abbricht. Er suchte also nach einem Algorithmus. 1947 bewies Emil Post die „rekursive Unlösbarkeit“ des Thue-Wortproblems. Der Linguist Noam Chomsky verwendete in den 1950er Jahren Semi-Thue-Systeme für den Aufbau seiner mathematisch logischen Modelle zur Beschreibung formaler syntaktischer Strukturen natürlicher Sprachen. Die Programmiersprache Algol-60 (ALGOriThmic Language) von Naur und Backus griff ebenfalls auf Semi-Thue-Systeme zurück. Jedes korrekte Programm ist ja nichts anderes als die Beschreibung eines Algorithmus, einer Handlungsanweisung. Programmiersprachen sind Sprachen zum Formulieren von Algorithmen. Die Programme, die den Computer nutzbar machen, nennt man Systemprogramme und fasst sie unter dem Oberbegriff Betriebssystem zusammen. Benutzerspezifische Probleme werden durch sogenannte Anwenderprogramme gelöst.

Ein entscheidender Schritt bei der Entwicklung von Algorithmen gelang, als der belgische Biologe Aristid Lindenmayer 1968 die Theorie der genetischen Algorithmen aufstellte, indem er Thue-Systeme als Wachstumsprogramme, als Wachstumsanweisungen interpretierte, indem er neue Zeichenketten-Umschreibemechanismen einführte, die später nach ihm benannten L-Systeme, wo alle Buchstaben eines Wortes parallel und simultan, nicht sequentiell wie bei Chomsky, ersetzt werden. Umformungsprogramme, Umschreibesysteme von Zeichenketten sind gleichsam linguistische Wachstumsprogramme. Aus der Zeichenkette mit den Buchstaben A,B und den Umformungsregeln $A \rightarrow B$ und $B \rightarrow AB$ entsteht so eine Sequenz, die Wachstumsprozesse simuliert. Przemslaw Prusinkiewicz und Aristide Lindenmayer hatten die „algorithmische Schönheit der Pflanzen“ entdeckt (Prusinkiewicz/Lindenmayer 1990). Mit Hilfe numerischer genetischer Algorithmen konnten folglich im Computer nicht nur die exakten Formen biologischer Organismen wie Blätter, Bäume, Wälder, Wolken, Wellen nachgebildet werden, es konnten sogar Wachstumsprozesse in Echtzeit simuliert werden. Davon kommt der Name dieser Algorithmen, nämlich genetische Algorithmen. Diese steuern die Morphogenese von Formen.

Sowohl in der Literatur, Architektur, Musik und der bildenden Kunst spielen Algorithmen als Instrumente der Kreation eine wichtige Rolle. Bereits die Künstlerbücher der Renaissance waren nichts anderes als Gebrauchs- und Handlungsanweisungen zur Herstellung von Gemälden und Skulpturen. Leon Battista Albertis Traktat „Über die Malerei“ (1435), das erste kunsttheoretische Werk der Renaissance, fordert die Fundierung der Bildkünste auf wissenschaftlicher Basis. Ausführlich beschreibt Alberti die Orientierung des gelehrten Malers, des pictor doctus, an Geometrie und Perspektive einerseits,

auf die Literatur andererseits. Piero della Francesca und Leonardo da Vinci formulieren die Regeln der Malerei mit ihren Abhandlungen „Della pittura“. Albrecht Dürer fasst 1525 in seinem illustrierten Buch „Underweysung der Messung“ lebenslange Studien zu Geometrie, Proportion und Perspektive zusammen.

Eines der wichtigsten Werke für eine algorithmische Auffassung von Kreativität erschien 1786 von Alexander Cozens (1717-1799), „Essay to Facilitate the Inventing of Landscips, Intended for Students in the Art“. Sie baute auf seiner früheren Publikation *The Various Species of Landscape Compositions* (1795) auf, einer systematischen Theorie der Konstruktion von Landschaftsmalerei, in der er 16 „compositions“ bzw. die Grundelemente der Landschaft wie die Kante eines Hügels identifizierte und ebenso 27 „circumstances“ wie Tageszeit, Wetter etc. Mit der Strenge eines Wissenschaftlers definierte und testete er alle möglichen Kombinationen dieser landschaftlichen Elemente und produzierte eine große Anzahl landschaftlicher Kompositionen. Die führenden Landschaftsmaler Englands wie John Constable, William Turner und vor allem sein Sohn John Robert Cozens (1752-1797), den John Constable als „the greatest genius that ever touched landscape“ bezeichnete, waren von dieser Lehre beeindruckt. Cozens erkannte aber bald, dass die genaue Beobachtung der Natur eine Obsession mit dem Detail hervorrufen kann, welche die Imagination des Künstlers blockiert. Er suchte daher nach einer Technik, die eine größere Kreativität in der Komposition des gesamten Bildes ermöglichte. Um die Blockade der poetischen Imagination zu überwinden, erfand er eine radikale Methode, eine Regel, die den Zufall einführte und die er „blot painting“ nannte, Klecks-Malerei. Auf einem großen Blatt Papier soll der Malerestudent Tinte verteilen, dann das Papier mehrfach zusammenknüllen und wieder entfalten, so dass eine unvorhersagbare grafische Oberfläche entsteht. Dann wird über diese Tinten ein Gitter gezogen. Die darunter liegende zufällige Form wird als Umriss von Landschaftselementen interpretiert. Auf diese Weise wurde durch einen Algorithmus eine grafische Komposition erzeugt, die sich in der Interpretation des Künstlers zu einer konkreten Landschaft transformiert. Der kreative Prozess war also die Interpretation eines Algorithmus des Zufalls. Derart algorithmische Verfahren hatten bereits Vorläufer bei Thomas Gainsborough (1727-1788), der dafür bekannt war, dass er seine Dinner-Gäste damit unterhielt, für sie aus Gebrauchsgegenständen Modelle von Landschaften aufzubauen, indem er zum Beispiel einen Spiegel für einen See einsetzte, Moos für Büsche und Brokkoli für Bäume. Das Kerzenlicht tauchte das Ganze in einen romantischen Schimmer.

Auch in der modernen Kunst spielt das algorithmische Bild eine zentrale Rolle. In Fluxus, Happening, Performance wurde das Objekt der Malerei oder Skulptur durch Handlungsanweisungen ersetzt. Der Gegenstand wurde abgelöst von der Gebrauchsanweisung, die jeden Kunstgegenstand implizit immer schon begleitet hat. Handlungsanweisungen an den Benutzer eines Gegenstandes bzw. den Betrachter eines Bildes führten langfristig zur expliziten Integra-

tion des Rezipienten. Er hat an der Konstruktion des Kunstwerkes wesentlichen Anteil, ist eine der Variablen des vom Künstler definierten algorithmischen Kurationsprozesses. Das Kunstwerk als Resultat einer auszuführenden Regel entsteht in Abhängigkeit von dieser Variablen, dem Betrachter. Diese ästhetische Wendung wurde in der Musik wie auch in der bildenden Kunst durch den Computer wesentlich weitergeführt, da die berechenbare Musik bzw. das berechenbare interaktive Bild in seiner Entstehung von Entscheidungsprozeduren des Beobachters abhängig ist.

Die Grenzen zwischen den verschiedenen sozialen Akteuren auf den Kunstfeldern sowie zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Objekten und Ereignissen wurden durchlässig und unsichtbar. Die Ästhetik wurde nicht mehr vom Kognitiven oder Sozialen und Politischen getrennt; als Folge hiervon kehrten ökonomische und ökologische, politische und soziale, kognitive und wissenschaftliche Agenden in die Sphäre der Kunst zurück. Wenn eine Signifikantenkette über einem geschlossenen Objektfeld operiert - etwa eine bestimmte Zahl von Äpfeln als genau definierte Auswahl aus der Objektwelt - erzeugt diese Kette eine semantische Schließung, die der materiellen Schließung des Kunstwerks entspricht, d. h., es ist gerahmt, befindet sich auf einem Sockel, ist in Eisen gegossen, aus Marmor skulptiert. Künstlerische Praktiken, die während der Produktion und Rezeption dem Einfluss des Zufalls ausgesetzt wurden - etwa der Freiheit des Interpreten, führten zu einer Öffnung der geschlossenen Signifikantenkette, die bis dahin sowohl die Bedeutung eines Kunstwerks als auch seine Identität als solche definiert hatte. Die Signifikantenkette wurde losgekettet. Die Bestandteile der Kette lockerten sich und fielen auseinander. Die strenge Differenzierung, die zwischen der Sphäre der Hochkunst und der des trivialen Alltagslebens, zwischen Künstler und Konsument, zwischen ästhetischer Kommunikation und sozialem Handeln, geherrscht hatte, wurde flüssig und diffus. Gemäß dem Repräsentationssystem der Moderne durften nur Objekte real sein, nicht aber Menschen und Handlungen. Die mediengestützte zweite Moderne fokussierte auf die Einführung realer Aktionen und Menschen in den Repräsentationsrahmen der Kunst.

Die Kunstgemeinde hat realen Objekten schon lange den Status von Kunst eingeräumt, doch sie hat sich geweigert, Handlungen den Status von Kunst zuzuerkennen. Interessanterweise können sich die Institutionen der Kunstgemeinde darauf verständigen, dass ein Herd ein Kunstgegenstand sein kann, nicht aber der Akt der Kochens. Ein reales Bett kann ein Kunstgegenstand sein, nicht aber die Handlung, sich um einen kranken Menschen in diesem Bett zu kümmern. Die Kunst der offenen Praxis stellt solche Unterscheidungen radikal in Frage. Fluxus, Happening und Action Art waren die ersten künstlerischen Strategien, die Repräsentation auf mehreren Ebenen durch die Realität ersetzen. Das Bild eines Hundes wurde durch einen echten Hund ersetzt, das Bild einer Brust durch eine echte Brust. Aus dem Gemälde wurde ein weiß angemalter Maler, der durch die Straßen von Wien lief. Das Bild des Schmerzes wurde realer Schmerz. Aus dieser Weigerung zu repräsentieren,

entwickelten sich tatsächliche sexuelle und politische Aktionen. Nicht nur in der Malerei als Bildkunst, sondern selbst in der Filmkunst als Bildmedium wurde das Bild durch echte Handlungen in der erweiterten Filmbewegung, Performances mit kinematografischen Mitteln auf der offenen Bühne ersetzt. Die Einführung des Körpers in das Kunstsystem bildete die Garantie dafür, dass die Kunst in Echtzeit und im realen Raum stattfand. Als Ikonoklasten glaubten diese Künstler in der romantischen Tradition an die Möglichkeit eines unvermittelten Zugangs zur Wirklichkeit, ähnlich wie die Situationistische Internationale. Gleichzeitig wurde die Abkehr vom Bild durch Fotografien dokumentiert und dargestellt. Am Ende endete die Abkehr vom Bild mittels der Aktion in einem weiteren Bild, auch wenn das Bild kein Gemälde sondern einfach nur eine Fotografie war. Selbst die Action Art konnte also das autoritäre Paradigma der Fotografie nicht zerstreuen. Wiederum tritt der ambivalente Charakter ikonoklastischer Kunst offen zutage. Zugunsten aller Formen von Action Art lässt sich jedoch sagen, dass sie eine algorithmische Kunst schuf, d. h. die Kunst der Anweisungen für teilnehmende Betrachter, sei es in Theaterstücken oder in medien-basierten interaktiven Installationen. Durch diese Praktiken konnten soziale Inszenierungen den Status von Kunst erlangen.

Diese Praktiken traten an die Stelle des geschlossenen ästhetischen Objekts mit offenen Signifikantenfeldern und -praktiken, die es dem Betrachter erlaubten, plurale und multiple Beziehungen herzustellen. Daher übertrafen sie nicht nur den Objektstatus der Kunst, sondern transzendierten auch auf radikale Weise den Horizont der symbolischen Repräsentation. Echte Handlungen ersetzen symbolische. Die De-Repräsentation des Kunstwerks folgt dem Ent-Rahmen des Bildes. Die kritische Transformation der Moderne hat einen entscheidenden Wendepunkt erreicht: die Befreiung der sozialen Akteure und Agenten. Die Überquerung der Grenze des Symbolischen, die Ersetzung des Objekts durch Kommunikationspraktiken und -akte, ermöglicht es der Kunst im sozialen Bereich ästhetisch zu handeln, während sie bis dahin nur sozial im ästhetischen Bereich handeln konnte. Offene Praktiken ersetzen das offene Kunstwerk.

Mit diesen neuen Praktiken wird die Krise der Repräsentation aufgelöst. Wir haben die Evolution der modernen Kunst als eine kontinuierliche Reflexion des Endes der Kunst als einer Folge der Krise der Repräsentation gesehen, die im 19. Jahrhundert beginnt und die Kunst des 20. Jahrhunderts beherrscht. Mit diesen neuen Praktiken beobachten wir die Ankunft des Endes der Krise der Repräsentation und daher das Ende der modernen Kunst, die das Produkt dieser Krise war. Der Ikonoklasmus als Axiom der modernen Kunst kommt an ein Ende. „Abschied von einer Idee“ ist daher eine zutreffende Prognose des Schicksals der modernen Kunst, wie T. K. Clark (1999) es formuliert hat.

Das Ende der Rhetorik vom Ende der Kunst (Belting 1983, 1995; Danto 1997), von der Dekonstruktion der Kunst als einer Rhetorik der Befreiung, die

die Kunst von allen Zwängen befreit, wird von einem epistemologischen Wandel in der Bildherstellung unterstützt und abgeleitet. Hunderte von Jahren waren Maler die einzigen Experten, die im Stande waren, Bilder herzustellen, Kunst besaß das Monopol auf die Bildherstellung. Seit der Erfindung der Fotografie war das Monopol zusammengebrochen, und es entstand eine große Zahl anderer Experten, die über die Fähigkeit zur Bilderproduktion verfügten. Im Universum des technischen Bildes wurde die Bildproduktion seitens jener Klasse von Experten, die vordem als „Künstler“ bezeichnet wurden, marginal im Vergleich mit der Bildproduktion von Massenmedien wie Zeitschriften, Fernsehen und Film. Insbesondere eine neue Klasse von Experten, die Naturwissenschaftler, von der Astronomie bis zur Medizin, kann mit Hilfe von Computern und anderen neuen Werkzeugen neue Bilder des bis dato Unsichtbaren hervorbringen. Die Bilder der Wissenschaft neigen dazu, an die Macht der Bilder, an die Repräsentationsfähigkeit des Bildes zu glauben. Die Wissenschaft hatte einmal eine ikonoklastische Tendenz, eine Denkrichtung, die um 1800 mit Lagrange an Intensität gewann, welche jedes Bild und jedes grafische Symbol ablehnte, um zur idealen mathematischen Form zu gelangen.

„Man wird in diesem Werk keine Abbildungen finden. Die Methoden, die ich vertrete, sind weder auf Konstruktionen noch auf geometrische oder mechanische Argumente angewiesen, sondern ausschließlich auf algebraische Operationen, die einem regelmäßigen und einförmigen Ablauf unterliegen“ (Lagrange 1788, Vorwort).

Mit der Ankunft des Fraktals wurden wir Zeugen einer triumphalen Rückkehr des Bildes in die mathematischen Wissenschaften (Mandelbrot 1982). Von der Mathematik bis zur Medizin, von computergestützten Beweismethoden bis zur Computertomografie sehen wir eine ikonophile Wissenschaft, die der Repräsentationsmacht des Bildes vertraut. Wir leben daher in einer Zeit, in der die Kunst als der ehemalige Monopolist des gegenständlichen Bildes, die Verpflichtung zur Repräsentation aufgegeben hat. Selbst die gesamte Medientheorie ist kritisch gegenüber der Rolle technischer Bilder in der Kunst und Unterhaltung, die Wissenschaft hingegen akzeptiert die Optionen, die auf technischen Maschinen basierende Bilder für die Repräsentation der Realität bieten, umstandslos. Durch die Wissenschaft hat sich das Bild auf nützliche Weise einen Schritt weiterentwickelt. Daher könnte es sein, dass die Menschheit die Bilder der Wissenschaft für nötiger halten wird als die Bilder der Kunst. Die Kunst droht aufgrund ihrer überholten Bildideologie obsolet zu werden und sie droht, an den Rand gedrängt zu werden, wenn sie nicht versucht, mit der neuen entscheidenden Rolle des Bildes in den Naturwissenschaften zu konkurrieren, indem sie ebenfalls neue Strategien der Bilderzeugung und visuellen Repräsentation entwickelt. Die Kunst muss nach einer Position jenseits der Krise der Repräsentation und jenseits der Bildkriege suchen, um ein Gegengewicht zur Wissenschaft zu bilden.

Literatur

- Adorno, Th. W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/M. 1980.
- Bachtin, M. M.: Art and Answerability. Essays by M. R. Bachtin. Austin 1990.
- Barthes, R.: Image-Music-Text. New York 1977.
- Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983.
- Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
- Boorstien, D. J.: The Image. New York 1961.
- Clair, J.: Duchamp et la Photographie. Paris 1977.
- Clark, T. J.: Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven 1999.
- Cooper, T. (Ed.): The Journal of William Dowsing. Iconoclasm in East Anglia During the English Civil War. Nachdruck in: Boydell and Brewer. Woodbridge 2001.
- Danto, A. C.: After the End of Art. Princeton 1997.
- de Duve, Th.: Nominalisme pictural. Paris 1984.
- de Duve, Th.: Kant after Duchamp. Cambridge, MA et al. 1996.
- Didi-Huberman, G.: L'empreinte. Centre Georges Pompidou. Paris 1997.
- Eco, U.: Opera aperta. Mailand 1962.
- Foucault, M.: Les mots et les choses. Paris 1966.
- Foucault, M.: Ceci n'est pas une pipe. Paris 1974.
- Foucault, M.: Language, Counter-Memory, Practice. Ithaca 1977.
- Greenberg, C.: Art & Culture: Critical essays. Boston 1961.
- Greenberg, C.: The Crisis of the Easel Picture. In: Partisan Review (April 1948).
- Groys, B.: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München 2000.
- Hegel, G. W. F.: Die Phänomenologie des Geistes. Frankfurt/M. 1998.
- Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt/M. 1970.
- Hilberg, R.: The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian. Chicago 1996.
- Hill, Ch.: Milton and the English Revolution. London 1977.
- Kennedy, E.: A Philosopher in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of Ideology. American Philosophical Society. Philadelphia 1978.
- Krauss, R.: Notes on the Index: Seventies Art in America. (Teil 1). October 3(1977), S. 68-81.
- Krauss, R.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA 1985.
- Lagrange, J.-L.: Mécanique analytique (Analytische Mechanik). Berlin 1788.
- Lippard, L. R.: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York 1973.
- Mandelbrot, B. B.: The fractal geometry of nature. San Francisco 1982.
- Marx, K./Engels, F.: Die deutsche Ideologie. In MEW Bd. 3. Berlin 1978.
- Mitchell, W. J. T.: Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago/London 1986.
- Nichols, B.: Ideology and the Image, Indiana University Press. Bloomington 1981.
- Paulson, R.: Breaking and Remaking, aesthetic practice in England 1700 - 1820. New Brunswick et al. 1989.
- Pelikan, J.: A social movement in disguise that uses doctrinal vocabulary to rationalize an essentially political conflict. In: The Spirit of Eastern Christendom (600-1700). Chicago 1974.

- Platon, Der Staat. Reinbek 1980.
- Prusinkiewicz, P./Lindenmayer, A.: The algorithmic beauty of plants. New York 1990.
- Schlegel, A. W.: Athenaeum. 2 Bde. Bd. 1. Berlin 1799.
- Thue, A.: Probleme über Veränderungen von Zeichenreihen nach gegebenen Regeln. Skrifter utgitt av Videnskapsselskapet i Kristiana I, 10, 1915.
- Walther, F. E.: Objekte, benutzen. Köln 1968.
- Weiner, L.: Statements. Seth Siegel Gallery. New York 1968.
- Wetzel, M.: Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert. In: Kittler, F. A. (Hrsg.): Arsenale der Seele, Literatur- und Medienanalyse seit 1870. München 1989, S. 71-95.