

# Geburt der Bildwissenschaft aus dem Zeitgeist der Biopolitik. Ein dialektisches Aufklärungsstück

gewidmet einem außergewöhnlich guten Jahrgang zu seinem 60. Geburtstag

## Prolog. „An Immaculate (Mis-)Conception“

Seit dem Tod des letzten und höchsten Propheten liegt die Prophetie im Sterben und kann es nicht, weil ihre Prophezeiungen nicht erfüllt sind. Neue Propheten werden geboren oder durch Visionen zu Propheten berufen. In diesem Lust- und Trauerspiel bringt die Dialektik der Todesphilosophie und Gebürtlichkeit Licht in die finstere Vorgeschichte der postprophetischen Zeit. Eine allgemeine Typisierung der Generation der '83er dient als Vorwand für die Historisierung der Prophetie im Zeitalter ihrer Aktualität. Es ist ein kunst- und biopolitisches Aufklärungsstück, eine Chronik des wilden Treibens und Abtreibens, der umsichtigen Hütung und Verhütung mit Hindernissen.

Wir schreiben das Jahr 1947, das Geburtsjahr der '83er. Wenn das Jahr 1942 als das Durchschnitts-Geburtsjahr der '68er akzeptieren (1937–1947), dann fällt die verblüffende Diskrepanz zwischen der biologischen Datierung und der biopolitischen Bezeichnung der beiden Generationen auf. Obwohl die '83er durchschnittlich nur fünf Jahre nach der Geburt der '68er auf die Welt kamen (1942–1952), bekamen sie ihre erste Rolle auf der biopolitischen Bühne erst fünfzehn Jahre danach. Es ist daher naheliegend, das große Interesse der '83er für Freud und die Psychoanalyse als eine Projektion der lange verdrängten Folgeschäden dieser schweren biopolitischen Geburt anzusehen. Das macht das Verhältnis der '83er zu den '68ern umso komplizierter. Die Geburt der '83er liegt, seismographisch gesehen, im chronologischen Epizentrum, also etwas *über* dem Mittelpunkt (griech. *epikentros*) der '68er-Geburt und zugleich über dem Scheitelpunkt ihres biopolitischen Nachbebens. Aufgrund ihrer viel zu späten biopolitischen Geburt sind die '83er, mythologisch gesehen, quasi aus dem Schatten der *Venus Anadyomene*, der „Schaumgeborenen Göttin der Liebe“ entsprungen, aber nicht als kleine, Venus begleitende Erogen, sondern als freche Satyren, äußerlich fröhlich-freundliche, dennoch unscheinbare und einfallslose Waldgeister. Dies erklärt zum Teil ihr starkes Geltungsbedürfnis und ihre Schadenfreude sowie ihre dialektische Vorliebe für die Schäume und die fäkale Sprache.

Die Hauptdarsteller unseres mit Koinzidenzen gesegneten Aufklärungstückes wurden alle 1947 geboren: Peter Sloterdijk (lebt heute in Karlsruhe), Beat Wyss (lebt ebenfalls in Karlsruhe), Boris Groys (lebt heute auch in Karlsruhe), Horst Bredekamp (lebt in Berlin), Howard Rheingold (Erfinder der „Virtual Reality, lebt auch dort), Salman R. Rushdie („Prophetenbeleidiger“, lebt in New York, hier nur symbolisch beteiligt).

Drei symbolträchtige Ereignisse koinzidieren mit der biologischen Geburt der '83er: Am 16. April 1947 wird der ehemalige Kommandant des Konzentrationslagers Auschwitz, Rudolf Höß, hingerichtet.<sup>1</sup> 1947 erscheint das Buch „Dialektik der Aufklärung“ (sozialphilosophische Untersuchungen) von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. Und schließlich: Nam June Paik, ein junger koreanischer Marxist, entdeckt 1947 Arnold Schönberg für sich und wird Dadaist.

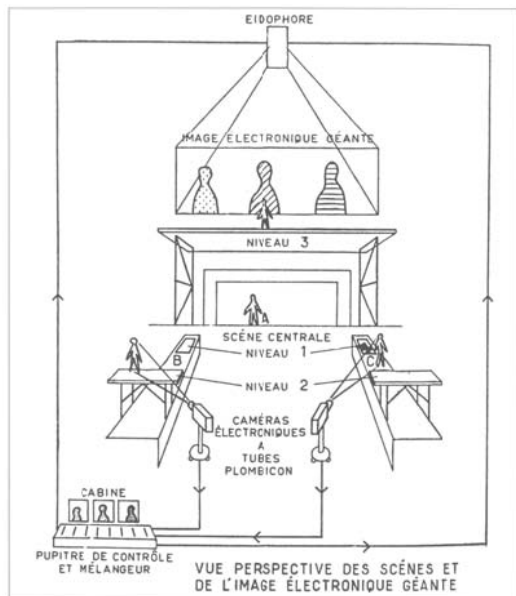
---

<sup>1</sup> Dreißig Jahre später wird Theodor Kotulla in seinem Film „Aus einem Deutschen Leben“ der Frage nachgehen, wie es möglich gewesen sei, dass aus einem durchschnittlichen, unauffälligen Arbeiter der Kommandant des Konzentrationslagers Auschwitz und damit der berüchtigte Mozartverehrer wird.

Wir schreiben das Jahr 1953. Carl Djerassi und Frank B. Cotton gelingt unabhängig voneinander die Herstellung des oral wirksamen weiblichen Sexualhormons Gestagen. Infolge ihrer Forschung an synthetischen Gestagenen kommt 1960 in den USA die erste Antibabypille auf den Markt, zwei Jahre später wird sie auch in der Bundesrepublik eingeführt. Djerassi und Cotton bauen auf die Forschung von Inhoffen und Hohlweg auf, die in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts allerdings ein ganz anderes Ziel verfolgten – die Synthetisierung des oral einzunehmenden wirksamen *männlichen* Sexualhormons. Stattdessen gelang Inhoffen und Hohlweg die Herstellung von Ethisteron, einer Substanz, die überraschenderweise auch gestagene Eigenschaften hat. Heute wissen wir, dass Ethisteron oral verabreicht androgene Wirkung aufweist: Statt einer die Manneskraft steigernde Wirkung besitzt es eher antiandrogene Teileigenschaften, was zur Maskulinisierung der weiblichen Genitalien führt, zur sogenannten Klitorishypertrophie. Die hormonale Verhütung als wissenschaftsgenealogischer Nebeneffekt der hormonalen Virilitätsforschung leitet die tragisch-komische Dialektik der *post-modernen* Biopolitik ein.

In einem zweiseitigen Artikel in „Nature“ geben 1953 der amerikanische Vogelkundler James Dewey Watson und der britische Physiker Francis Harry Compton Crick die Entdeckung der Doppelhelixstruktur der Desoxyribonukleinsäure (DNA) bekannt. Als Trägersubstanz der Erbanlagen wird die Molekülstruktur der Doppelhelix als „Code“ beziehungsweise „Erbinformation“ beschrieben. Bereits einkalkuliert in dieses Konzept der Entschlüsselung des proteinbasierten „Lebens“ ist seine potenzielle Verschmelzung oder Austauschbarkeit mit seinem silikonbasierten Pendant, dem Computerchip. Die Dialektik der radikalen Lebensverkürzung und der radikalen Lebensverlängerung wird zur Haupteigenschaft der globalen Biopolitik.

## Erster Akt. Sommer der Performer



Jacques Polieri, „Gamme de 7“, Théâtre Gérard-Philipe in Saint-Denis 1964

Erste Szene: 1964, Saint-Denis, Ruhestätte der französischen Könige. Im Oktober 1964, knapp ein Jahr nach der Erscheinung seines Buches „Scénographie nouvelle“ realisiert der Szenograph und Medienkünstler Jacques Polieri seine erste Bühneninstallation unter Verwendung von Live-Videokameras und schafft damit weltweit die erste Symbiose von Performance- und audiovisueller Medienkunst. Der Schauplatz von „Gamme de 7“ ist das Théâtre Gérard-Philipe in Saint-Denis. Aus dem Entwurf für die Bühnenaufstellung von 1961 wird ersichtlich, dass die Aufhebung des Theaters im traditionellen Sinn erklärtes und erreichtes Ziel ist. Die Dynamisierung des gesamten Theaterraumes einschließlich des Verhältnisses zwischen Zuschauer und Akteuren sowie das Zusammenspiel ihrer physischen und medialen Präsenz erreicht Polieri durch eine Lösung mit unterschiedlichen Niveaus und der Platzierung des Publikums inmitten des multimedialen Geschehens. Das eingesetzte Eidophor-System mit dem Eidophor-Videoprojektor und Videokameras mit Plombicon-Aufnahmeröhren war die erste und 1964 wohl einzig verfügbare Technik für die Live-Videoprojektion großer Dimensionen (mehrere Meter). Erst ein bis zwei Jahre später erschienen die ersten tragbaren Videogeräte, die es einer größeren Zahl interessierter Künstler ermöglichten, dieselbe Technik einzusetzen. Der mit Polieris „Gamme de 7“ performativ und medial erweiterte Theaterkontext (griech. theatron = Schauplatz) impliziert im Resultat seine faktische Aufhebung.

Bereits 1955 stellt Polieri das Stück „Une voix sans personne“ im Théâtre de la Huchette in Paris zur Disposition. Dieses Theaterstück ohne Schauspieler wurde einem *stage set* gleichgesetzt, das aus unbesetzten Stühlen und drei Bildschirmpaneelen bestand, die gelegentlich durch das dezente Lichtspiel animiert wurden. Polieris mutige Lösung verursachte einen echten Medienskandal. Eine Fotografie und die Beschreibung der „Performance“ erschienen auf der Titelseite des konservativen „Le Figaro“ und beeinflusste Künstler wie Piero Manzoni und insbesondere Yves Klein, der sich im später berühmt gewordenen „Journal du Dimanche“ vom 27. November 1960 auch explizit zu Polieri und seiner Szenographie geäußert hat. Der Weg vom „Théâtre du Vide“ zum „Théâtre de la Vidéo“ macht Jacques Polieri zum anerkannten „Créateur d’une scénographie moderne“ (Corvin). Für die Kunst-, Theater oder auch Medienwissenschaft bleibt Polieri ein Hauptzeuge der performativen und medialen Entwicklung. Die am 8. Juni 1966 in Frankfurt am

Main uraufgeführte „Publikumsbeschimpfung“ von Peter Handke (in der die Schauspieler Publikum spielten und am Ende dem Parkett applaudierten) war in „Gamme de 7“ bereits vorweggenommen worden.

Die Live-Übertragung in „Gamme de 7“ brachte die Dialektik der performativen und medialen Potenziale zu ihrer frühen Aktualität. Diese Aktualität spiegelte die derzeitige Dialektik der Kunst- und Biopolitik sowie der Theorie und Praxis im weitesten Sinne wider. Am 30. April 1965 veröffentlichte „Life“ die ersten Fotos eines menschlichen Embryos im Mutterleib. Am 4. Oktober 1965 zeichnet Nam June Paik mit einem gerade exklusiv gekauften tragbaren Videogerät den Besuch Papst Pauls VI. (1897–1978) in New York auf und veranstaltet am gleichen Abend im Café Au Go go in New York, 152 Bleecker Street, eine Test-Vorführung. Es handelte sich wahrscheinlich um die erste Aktion mit einer tragbaren Videoeinheit. Zur Gesamtpresentation gehört die Verteilung eines Flugblattes, in dem Paik die Verbindung von Kunst und der vorbildlichen „Idee“ im Sinne Platons kritisiert und für den Indeterminismus und Variabilität in der Kunst plädiert. Paiks erstes lebendes Model, Papst Paul VI. (das Videoband ist bedauerlicherweise unter mysteriösen Umständen verschwunden) erlässt seinerseits am 25. Juli 1968 die Enzyklika „Humanae vitae“, die päpstliche Antwort auf die Pille: Es wird festgelegt, dass der Geschlechtsverkehr und die gottgewollte Fortpflanzung untrennbar miteinander verknüpft seien. Damit wird den Katholiken die Antibabypille verboten. Die Geburtenziffer in der Bundesrepublik ist dennoch rückläufig. Obwohl Ende der 60er-Jahre erst 20 % der Frauen das hormonale Verhütungsmittel benutzen, wird von konservativen Politikern und Wissenschaftlern die Pillenknick-These aufgestellt und die Einführung der Antibabypille für die abnehmende Geburtenzahl verantwortlich gemacht. Der Medienphilosoph Norbert Bolz argumentiert in einem Fernsehauftritt noch 2006 mit der Pilleknick-These.

Thomas McEvilley bezeichnete die Zeit zwischen 1966 und 1970 als die kritischen Jahren der Kunstgeschichte. Lucy R. Lippard dokumentierte in ihrem Buch „Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972“ (1973) ausführlich die Verfestigung von „instabilen“ Kunstformen und die durchgreifende Infragestellung des Status des traditionellen Bildes. Die frühen intermediären und performativen Kunstformen, Happenings, Fluxus-Aktionen und Events, Videotheater und ambitionierten Gemeinschaftsprojekte zwischen den Künstlern und Ingenieuren (E.A.T. – Experiments in Arts & Technology) führten in relativ kurzer Zeit zur Festigung des Realzeitlichen in veränderbaren Zusammenhängen – des „Theatralischen“, wie es Michael Fried in seinem Essay „Art and Objecthood“ von 1967 mit negativer Konnotation bezeichnete. Die situationistische Theorie von Guy Debord (1931–94) und die Idee von „ästhetischen Aktionen“ schlug sich auch im künstlerischen Umfeld Ende der 60er-Jahre nieder. Am 3. Mai 1968 wird die Universität von Paris nach blutigen Auseinandersetzungen zwischen demonstrierenden Jugendlichen und der Polizei erstmals in ihrer Geschichte geschlossen. Es folgt ein Generalstreik, der das Land lahmlegt: die „68er“ sind zwar noch nicht salonfähig, aber geschichtsfähig geworden.

Die zweite Szene spielt sich in Frankfurt am Main, der Finanzmetropole Europas, ab. Am 22. April 1969 findet im Hörsaal VI der Frankfurter Universität die Vorlesung „Einführung in dialektisches Denken“ von Theodor W. Adorno statt. Kurz nach Beginn wird der Dozent in seiner Rede unterbrochen. Auf der Wandtafel ist zu lesen: „Wer nur den lieben Adorno lässt walten, der wird den Kapitalismus sein Leben lang behalten.“ Drei in Lederjacken gekleidete Studentinnen umtanzen den Professor, versuchen ihn zu küssen und halten dem Professor ihre nackten Brüste hin. Der Filmemacher Guido Knopp gehörte zu den Zeugen des Vorfalls. In einem Interview beschrieb er die Fassungslosigkeit des Theoretikers: Das Gefühl der Demütigung durch drei hüpfende Busenpaare auf seiner Augenhöhe bringt ihn letztlich dazu, die

Szene unter Tränen zu verlassen.



Am 6. August 1969 stirbt Adorno an Herzversagen. Es ist vorstellbar, dass Theodor W. Adorno noch zwei Wochen vor seinem Tod, am 21. Juli 1969 wie 500 Millionen andere Fernsehzuschauer weltweit die erste Live-Videoperformance vom Mond beobachtet haben könnte. Wir wissen es nicht genau, wie er darauf reagiert haben mag, genauso wenig, wie wir wissen, wie er auf die Bilder und Klänge des berühmten Woodstock-Festivals reagiert hätte, das knappe zwei Wochen nach seinem Tod zu Ende ging. Fünfhunderttausend Fans feierten damals das Open-Air-Konzert, das zum Inbegriff der Flower-Power-Bewegung wurde.

Das gesellschaftspolitische Klima um 1970 führte dazu, dass sich etliche Künstler dem handelbaren Objekt verweigerten. Sie zogen sich auf Konzepte zurück oder begannen, mit Video und Film zu experimentieren. Die Dialektik theoretischer und praktischer sowie medialer und performativer Fragen der Zeit lässt sich ohne die Dialektik der Kunst- und Biopolitik weder darstellen noch nachvollziehen. Am 4. September 1970 gewinnt der Sozialist Salvador Allende (1908–1973) die Präsidentschaftswahlen in Chile und damit steht zum ersten Mal in Lateinamerika ein frei gewählter Marxist an der Spitze eines Landes. Am 14. Oktober des gleichen Jahres wird der Sozialdemokrat Olof Palme (1927–1986) zum neuen Ministerpräsidenten gewählt. Er setzt sich für eine Sozialpolitik ein, die als „Dritter Weg“ zwischen Kapitalismus und Sozialismus eingeschlagen werden sollte. Die Hervorhebung des marxistischen Praxiskonzeptes übt einen gewaltigen Einfluss auf die internationale Kunst- und Biopolitik und dadurch zwangsläufig auch auf die Interpretation der Rolle von Performance- und Medienkunst für die Gesellschaft, Theorie und Gesellschaftstheorie aus.

Adornos posthum erschienene „Ästhetische Theorie“ (1970) erinnerte an die emanzipatorischen Potenziale der Kunst und hob ihre Fähigkeit zur Transzendenz des Status quo. Sowohl die damaligen Marxisten als auch die Konservativen deuteten dies mit einigem Recht als philosophische Kapitulation. Die Marxisten kritisierten die Vernachlässigung des Marxschen Praxiskonzeptes, konnten sich aber mit dem konservativen Konzept „Kunst“ kaum anfreunden. Der Verdacht des angeblichen Elitismus Adornos und seine zunehmend undurchschaubare Position unmittelbar vor und nach dem „Busenattentat“ wurde zum beliebten Feinbild der

Rechten, die den '68ern zynische Attitüde vorwarfen und den zitierten Vorfall im Vortragssaal dankbar argumentativ einsetzten. Die Frage, was es bedeuten könnte, den studentischen Busen-, Küssen- und Tanzperformances *theoretisch* auf Augenhöhe zu begegnen, wurde nicht einmal gestellt. Die Auflösung des künstlerischen, politischen, theoretischen, auch biologischen „Werkes“ im Ereignis und die damit einhergehende performativ-mediale „Formalisierung“ der jeweiligen Attitüde blieb dennoch eine wichtige Errungenschaft der '68er. Darin liegt auch ihre unumstrittene historische und biopolitische Bedeutung. Die Performance- und Medienkunst versuchte sich ihrerseits als *Pontifex*, als Brückenbauer an der Schnittstelle zur gesellschaftlichen Alltagspraxis. Sie stand 1969/70 im Zentrum der historischen Ausstellung „Quand les attitudes deviennent forme“ / „Wenn Attitüden Form werden“ / „When Attitudes become Form“, die Harald Szeemann in Bern und Krefeld inszenieren konnte.

Der philosophischen und gesellschaftswissenschaftlichen Biopolitik der Zeit entsprach die öffentlich diskutierte Biopolitik, die sich nicht zuletzt als Verhütungs- und Abtreibungspolitik manifestierte.



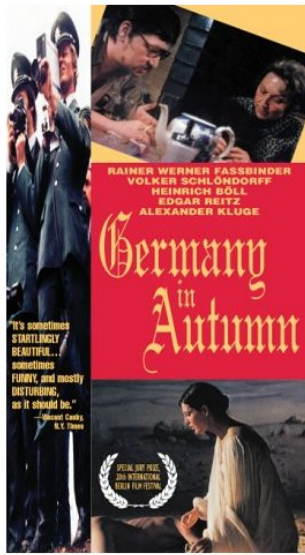
Am 6. Juni 1970 gaben 374 Frauen der Bundesrepublik in einer Selbstbeichtigungskampagne in „Stern“ bekannt: „Wir haben abgetrieben“. Am 9. März 1971 beschloss die Volkskammer der DDR – erstmals seit ihrem Bestehen nicht einstimmig – eine Fristenlösung beim Schwangerschaftsabbruch. Danach war die Abtreibung innerhalb der ersten drei Monate erlaubt. Am zweiten Weihnachtstag des gleichen Jahres wurde in New York die erste Samenbank der Welt für menschliche Spermien eröffnet.<sup>2</sup>

„Die Revolution frisst ihre Kinder“, könnten böse Zungen zur bösen Pille der '68 sagen. Die

<sup>2</sup> Der Krieg der Sternen, Halbmonde und Kreuze wird natürlich parallel mit den Mitteln der Biopolitik weitergeführt. Am 21. März 1974 verabschiedet der Bundestag ein Gesetz zur Finanzierung der ärztlichen Beratung über Empfängnisverhütung, legale Schwangerschaftsabbrüche und die freiwillige Sterilisation von Männern und Frauen. Die Erstattung von Verhütungsmitteln wird von der Regelung ausgenommen. Am 5. Juni des gleichen Jahres verabschiedet der Bundestag eine Reform des Paragraphen 218, die sogenannte Fristenlösung, die den Schwangerschaftsabbruch innerhalb der ersten drei Monate nach der Empfängnis legalisiert. Das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe erklärt jedoch am 25. Februar 1975 die beschlossene Reform für verfassungswidrig. Aus Protest gegen dieses Urteil verübt die Gruppe „Frauen der Revolutionären Zelle“ einen Bombenanschlag auf das Gerichtsgebäude in Karlsruhe. Erst am 12. Dezember 1976 verabschiedet der Bundestag ein Reformgesetz zum § 218, wonach ein Schwangerschaftsabbruch in den ersten drei Monaten nach der Empfängnis bei ethischer, medizinischer oder sozialer Notlage der Frau Straffreiheit gewährt. Sechs Wochen später erscheint die erste Ausgabe der Zeitschrift „Emma. Eine Zeitschrift für Frauen von Frauen“. Die Herausgeberin Alice Schwarzer legt Schwerpunkte der Berichterstattung auf die Probleme von Frauen in der Arbeitswelt, Gewalt in der Familie, die Behandlung von Vergewaltigungen durch die Justiz sowie die Auseinandersetzungen um den § 218.

Revolutionen taten es seit ehe und je – der Generationswechsel machte den spezifischen, historisch relevanten Unterschied. 1977 stellte die so genannte Mediendocumenta Kassel zum ersten Mal in der Geschichte die Performance- und Medienkunst ins Zentrum einer bereits global ausgerichteten Kunstschau. Die Frühzeit der Performance- und Medienkunst, der bedeutendsten Errungenschaften der '68er-Revolution, war nun vorüber. Die Suche nach der Beschreibung und Deutung der performativen und filmischen, diachronischen Abläufe setzt sich an der Stelle fort, wo die Kunst- und Literaturtheorie eines Peter Bürger vor der ästhetischen und biopolitischen Praxis kapitulieren muss. Die Performer gingen, die Semiotiker und Psychoanalytiker kamen. Die Theorie sollte durch Biographie ersetzt werden.

## Zweiter Akt. Herbst der Semiotiker



Die erste Szene findet in New York, der *Stadt der Städte*, statt. 1977, Aula eines Kinos. Der vierzigjährige Alvy Singer alias Woody Allen und seine Freundin Annie Hall alias Diane Keaton verpassen den Beginn des aktuellen Bergmann-Films („Von Angesicht zu Angesicht“, 1976) um knappe zwei Minuten. Sie stellen sich deshalb in eine andere Schlange, um Karten für eine vierstündige NS-Dokumentation zu ergattern („The Sorrow and the Pity“, Marcel Ophüls u. Andre Harris, 1969). Die beiden belauschen wider Willen das Gespräch eines hinter ihnen stehenden Paares: Ein junger Mann hält seiner Freundin einen Kurzvortrag über den Regisseur Fellini und den Medienphilosophen Marshall McLuhan – und bringt Singer schließlich zur Verzweiflung:

Alvy Singer: „... Wie kommen Sie dazu, über Marshall McLuhan zu reden, Sie haben doch gar keine Ahnung von Marshall McLuhan! ...“

Der junge Mann: „Das will ich Ihnen sagen, weil ich nämlich Vorlesungen an der Columbia University halte über Fernsehen und Medien und Kultur, und ich glaube, ich interpretiere den Standpunkt McLuhans präzise bis ins letzte Detail!“

Alvy Singer: „So, glauben Sie, da bin ich aber gespannt. Ich habe nämlich Mr. McLuhan zufälligerweise gerade hier; darf ich bitte, Mr. McLuhan, – kommen Sie her.“

Marshall McLuhan (persönlich): „Ich, ich habe gehört, was Sie gesagt haben, und Sie haben keine Ahnung von meiner Philosophie. Sie legen mich absolut diametral aus. Wie Sie überhaupt an eine Universität gekommen sind, ist mir schleierhaft!“

Alvy Singer, den Zuschauer ansprechend: „Wenn´s nur einmal so im Leben wäre ...“

In der 2,43 Minuten dauernden Einstellung seines Filmes „Stadtneurotiker“ (1977) demonstriert Woody Allen als Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller seine charakteristisch-liebevolle (alb-)traumdeutende Situationskomik dieser Zeit. Das überraschende Erscheinen von Marshall McLuhan *in persona* illustriert die Verlegenheitslösung eines kunst- und medienwissenschaftlichen Dilemmas, die sich bald aus dem gesicherten Umfeld der Parodie befreien sollte.

Die zweite Szene spielt sich in Köln, der *Stadt der drei Könige*, ab. Es ist Herbst 1977. Ein 24-jähriger Mann, frontal zu sehen, blickt nach vorn. Nach eineinhalb Minuten Stille erklingt seine



Stimme aus dem Off und gibt eine Passage aus Michel Foucaults Buch „Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft“ (Deutsche Erstveröffentlichung 1973) wieder. Der junge Mann beginnt Kaugummi zu kauen. Es handelt sich um eine auf Video aufgezeichnete Performance mit dem Titel „Der Rhythmus meiner Sprachlosigkeit oder damit es so aussieht, als hätte ich etwas zu sagen“. Der junge Mann ist Marcel Odenbach, noch Student der Architektur und Stadtplanung, der Kunstgeschichte und Semiotik an der RWTH Aachen. Folgt man seinen eigenen Worten, so versuchte Odenbach die Problematik von Aussage an sich anzusprechen. Die Beschäftigung mit dem Text Foucaults greift die Problematik des Buchs auf, in dem gezeigt wird, wie ganzen Bereiche des menschlichen und gesellschaftlichen Lebens in der Geschichte und im Diskurs ausgelassen werden. Als junger Künstler fühlt sich Odenbach zu dem Zeitpunkt offensichtlich dieser Gruppe der Außenseiter, die dies betrifft, zugehörig. Die Antwort auf die vollkommen subjektiv interpretierte Geschichte und ihre Auslegung ist das Schweigen.

1976 wurde in der RWTH Aachen die Semiotik als ein interdisziplinäres Seminar ins Leben gerufen. Professor Manfred Speidel versucht mit modernen Unterrichtsformen und -Themen, auf eine neue Weise der „Sinnfrage“ nachzugehen. Die Breite, der Umfang und die Mischung von semiotischen Themen und Methoden fand offenbar einen beträchtlichen Anklang in den Jahren, in denen der Nachklang der 68er noch spürbar war. Die Semiotik als Lehre der Zeichen bot sich als Methode, über die Zeichen den Sinn der Dinge zu erfahren, an. Die Frage, was Zeichen sind, wenn sie nicht von uns gedeutet werden, führte zu einer aktiven „Lebensphilosophie“, die in Studentenkreisen häufig diskutiert wurde. Aus dieser Zeit datieren Odenbachs erste Versuche, im für ihn neuen Medium Video zu arbeiten.

Für eine spezifische Atmosphäre in der *Kunststadt* Köln schufen einige biopolitische Gesetzesänderungen die notwendigen Rahmenbedingungen. Der Anfang der 70er-Jahre wurde geprägt vom Erfolg der „Gay Liberation“. Nach dem Regierungsantritt der sozial-liberalen Koalition 1969 und einer Protestwelle gelang es Lesben und Schwulen, durch die Änderung des § 175 des Strafgesetzes eine gesetzliche Garantie dafür zu erhalten, dass homosexuelle Handlungen unter Erwachsenen nicht mehr strafrechtlich verfolgt werden. Nach einem zusätzlichen Schub aus den USA durch die Christopher-Street-Demonstrationen in New York gelang den westdeutschen Schwulen in den frühen 70er-Jahren ein buchstäbliches „Coming out“. Nach erneuten großen Schwulendemonstrationen 1973 wurde die „Schutzaltersgrenze“ für Homosexuelle von 21 auf 18 Jahre herabgesetzt. 1974 trifft der 19-jährige Marcel Odenbach die Entscheidung, sich von seiner damaligen Freundin zu trennen und sich zu seinem Schwulsein zu bekennen. Es folgt eine Reihe Bekenntnisse von Männern aus dem öffentlichen Leben. (Vgl. Diedrich Diedrichsen, (Hrsg. ), *Golden Years. Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, u.a. und Graz 2006) „Der Spiegel“ brachte 1975 eine umfangreiche Schwulenstory heraus und der „Stern“ veröffentlichte 1978 das Bekenntnis „Wir sind schwul“ mit Namen von 682 Männern. Die Kunstaussstellung „Transformer-Aspekte der Travestie“ von 1974 (Luzern und Bochum) dokumentierte die aktuellsten Errungenschaften der Biopolitik, genauso wie der Faßbinder-Film „Faustrecht der Freiheit“ aus dem gleichen Jahr.

Marcel Odenbach kombiniert in seinen darauffolgenden Performances, Videobändern und Videoinstallationskonzepten die Foucault-Texte mit den Texten der aktuellen Gesetze und mit den *einprägsamen* Bildern des Deutschen Herbstes.<sup>3</sup> Die Titel lauten: „Wer im Glashauss sitzt,

---

<sup>3</sup> Am 7. April 1977 wird der Generalbundesanwalt Siegfried Buback zusammen mit seinem Fahrer in Karlsruhe von RAF-Terroristen auf offener Straße erschossen. Am 19. Oktober wird der am 5. September in Köln entführte Präsident der Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände Hanns Martin Schleyer im Kofferraum eines Autos in Mülhausen/Elsaß tot aufgefunden.

sollte nicht mit Steinen schmeißen oder was ich noch zu sagen hätte, dauert eine Zigarette!“ (1977/1978), „Damit es so aussieht als hätte ich etwas zu sagen, oder die Spielverderber“ (1978). Der damalige Direktor des kölnischen Kunstvereins Wulf Herzogenrath beschrieb 1986 mit einigem Recht die persönliche Betroffenheit und Erfahrung Odenbachs als den Ausgangspunkt, politische Bekenntnisse in intime Botschaften umzuwandeln. Die Dialektik der Aufklärung, die Dialektik der politischen, sozialkritischen und moralischen Tendenzen in Verbindung zu bringen mit Launenhaftem, Unbewusstem und Privatem, ist kein politisch-ästhetisches Handlungsprogramm mehr. Es ist ein biopolitisches Thema der '77er, einer Generation, deren Söhne Thomas Brasch zufolge *vor den Vätern* hätte sterben sollen. Der Titel einer Videoinstallation, die Marcel Odenbach auf der *Biennale des jeunes* in Paris 1982 ausgestellt hat, fasste zutreffend die Problematik: „Freud gegen Marx ist die Devise (oder unzertrennlich wie Kopf und Zahl der Münze)“. Die stattgefunden Verschiebung der Dialektik von *bios politikos* und *bios theoretikos* auf die Dialektik von *eros* und *thanatos* äußert sich nun im *Zeigen* der Gewalt, die natürlich auf das Unbewusste des Zuschauers gerichtet ist: In der 33. Einstellung seines am 30. September 1986 im ZDF ausgestrahlten Videos mit dem schönen Titel „Die Einen den Anderen“ richtet Odenbach in einer Nahaufnahme ein schwarzweißes Foto zur Kamera.<sup>4</sup>



Das Bild stammt aus dem letzten Buch von Georges Bataille, das ein Jahr vor seinem Tod unter dem Titel „Les Larmes d’Éros“ (1961) veröffentlicht wurde. Batailles letzten Zeilen handeln von der *Identität* der vollkommenen Gegensätze, „der göttlichen Ekstase und des äußersten Grauens“. (Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*, Matthes & Seitz, München 1981, 245). In seinem Verzicht auf den Begriff *Dialektik* offenbart sich bereits der konsequente antidialektische Wille, den Gegensatz der Welt der Arbeit oder der Vernunft zu der Welt der Gewalt durch ein *Hin-und-Hergerissensein* zu erfassen. Dieser „Weg zu einem bestimmten Ziel“ (*methodos*) mündet, weil ziellos, zwangsläufig in der Theorie des Schweigens. Infolgedessen verzichtet Bataille auch zum

<sup>4</sup> Zu sehen ist Fu-Tschu-Li, der angeblichen Attentäter, der den chinesischen Prinzen Ao-Hau-Uan tötete, aufgenommen im Augenblick seiner Exekution durch das LENG-TSCHE'E (Zerstückelung), wahrscheinlich am 10. April 1905. Solche Folterszenen fanden unter der Herrschaft der Mandschu-Dynastie (1644-1911) statt.

großen Teil auf das geschriebene Wort und greift auf das Bild zurück.<sup>5</sup>

„Les Larmes d'Éros“ von Georges Bataille und „Histoire de la folie à l'âge classique . Folie et déraison“ von Michel Foucault erschienen gleichzeitig im ersten Jahr nach der Einführung von *la pilule* auf dem Markt. Die späte Bataille- und Foucault-Rezeption in Deutschland (unmittelbar vor und nach dem *Deutschen Herbst*) hing offenbar mit dem neuen biopolitischen Klima zusammen.<sup>6</sup> Auch die Frage, ob wir das foucaultsche oder bataillsche Dispositiv der Sexualität für zeitgemäßer halten sollen, hängt davon ab, ob wir zwischen politischer und erotischer Souveränität unterscheiden wollen oder müssen. Die süß-salzigen Erostränen des todkranken Bataille von 1961 stehen im dialektischen Verhältnis zu den sauer-bitteren Erostränen des zutiefst gekränkten Adorno von 1969.

Michel Foucault zog die praktische Konsequenz aus seinem Perspektivismus der Betroffenen und der dazugehörigen perspektivistischen Geschichtsschreibung in „Überwachen und Strafen“ (dt. 1977) am deutlichsten am Ende seiner Laufbahn, als die Selbstpraktiken wie der Sadomasochismus, harte Drogen und erotische Männerfreundschaften die Stelle ihrer Analysen einnahmen. Die schleichende Überblendung der Theorie durch die Biographie und die Reduzierung des „Werks“ auf psychologische Motive und biographische Anlässe erreichte damit ihren Endpunkt. Foucault als *Performer* und *Ästhetiker der Existenz* inspirierte Marcel Odenbach genauso wie die an den Traum und das Unbewusste geknüpfte Thematik der Zwangsstrukturen und Sinnbildung aus seiner Psychiatrie-Lektüre. Die offene Bekenntnis zu seinem Deutschsein als der autobiographische rote Faden wurde so seit dem Anfang der 80er-Jahre zum unverzichtbaren Bestandteil der Kunst Odenbachs und des Coming Outs der deutschen Nachkriegskunst im Kontext des internationalen Kunstgeschehens. Der Galerist Rudolf Zwirner stellte fest, dass der große Durchbruch für die deutsche Kunst in den USA erst nach 1982 erfolgte, als auf der documenta 7 die figurative deutsche, italienische und spanische neoexpressive Malerei besonders herausgestellt wurde. (Rudolf Zwirner: *Erinnerungen eines Kunsthändlers*; in: *Deutschlandbilder*, 1997, 580–583) *The world took conservative turn* und die Biopolitik leistete dazu ihren Beitrag:

Nach dem Tod Papst Paul VI. (1897–1978), der das Pillenverbot durchsetzte und dem Tod des 33-Tage-Papstes Johannes Paul I. (1912–1978) wird der polnische Kardinal Karol Wojtyła, Erzbischof von Krakau, am 16. Oktober 1978 zum neuen Papst gewählt. Bereits am 19. Dezember kündigt Johannes Paul II an, dass jede katholische Frau, die eine Abtreibung vornehmen lässt, von der katholischen Kirche exkommuniziert werden soll. „Das Wort wurde Fleisch“ (Joh. 1,1–1,18) wurde in seinen Gegenteil verkehrt und das Fleisch wurde Wort: In Düsseldorf bieten 1978 erstmals in der Bundesrepublik Frauen fernmündliche Sex-Dienste, den sogenannten Telefonsex an. Großer Beliebtheit erfreuen sich auch fernbildliche Sex-Dienste, bei denen sich unbedeckte Frauen nach Einwurf einer Münze kurzzeitig den Betrachtern darbieten. Am 13. Januar 1980 konstituieren sich Die Grünen auf dem Kongress in Karlsruhe als Bundespartei.

---

<sup>5</sup> Auf das Problem „Verzicht auf das gesprochene Wort“ im deutschen Video der Achtziger weist Helmut Friedel im Katalog „Videokunst 1976–1990, der deutsche Beitrag“ (Goethe- Institut, München 1991) hin.

<sup>6</sup> Parallel zu den einflussreichen Schriften von Jean Baudrillard („Der symbolische Tausch und der Tod“, 1976, „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“, „Agonie des Realen“ und „Oublier Foucault“, alle 1978, sowie „Überwachen und Strafen“ von M. Foucault, 1977, und „Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität“ von G. Bataille, 1978.

### Dritter Akt. Winter der Phänomenologen



Marcel Odenbach, „Safer Video“, 1993

Erste Szene. Karlsruhe, die Stadt der höchsten Richter und das Tor zum nördlichen Schwarzwald. Wir schreiben das Jahr 1983. Ein Spaziergang durch den Lustgarten der prächtigen Schlossanlage *à la Versailles* lässt selbst zur kalten Jahreszeit erkennen, dass Dionysos und Apolon hier gleichermaßen gerne residieren. Die wunderschönen Weinberge der Umgebung sind gesegnet mit den meisten Sonnentagen im ganzen Land. Die badische Lebenslust wäre ohne diese Dialektik des Apolinisch-Dyonisischen kaum vorstellbar.

1983 ist das biopolitische Geburtsjahr der '83er. Peter Sloterdijk veröffentlicht 1983 seine zweibändige, 954 Seiten starke Programmschrift „Kritik der zynischen Vernunft“. Zynismus wird als das aufgeklärte falsche Bewusstsein gnadenlos *entlarvt*. Das Feinbild sind die Kollegen 68er und ihre vermeintlichen Paten Sozialdemokraten. Die satirische Kategorisierung der primären und sekundären Zynismen und die ironische Systematik der *Entlarvungen* entfaltet sich bei Sloterdijk in einen metaphorischen Schmetterling im Höhenflug über die Dialektik der Revolution und Restauration. Jubilatorische Koinzidenzen fügen sich in ein kohärentes Bild der *unvermeidlichen philosophischen Selbstüberförderung*: Das 200ste Erscheinungsjubiläum der „Kritik der reinen Vernunft“ wird zum Anlass genommen, um Kant (und die kritische Theorie im weitesten Sinne) mit Nietzsche auszutreiben und mit einem – wie heute in aller Deutlichkeit erkennbar – eher lokalen Antiuniversalismus *die neue fröhliche Wissenschaft* aus der Taufe zu ziehen. Ihr Name ist „Kynismus“, die Hundelehre. Als Vorteil einer Hundelehre zeigt sich in erster Linie ihr ausgeprägter Geruchssinn. Die Gerücheküche der „philosophischen Physiognomik“ wird als neuphänomenologisches *methodos* zur „Idee von einer zweiten sprachlosen Sprache“ dargestellt, womit wir wieder bei Foucault und anderen konservativen Machtinstinktlern gelandet sind. Die *dialektische Ideologiekritik* Sloterdijks erkennt sich weder als Ideologie noch als Kritik, und deshalb *muss* sie auf ihrem dezidiert undialektischen Dyonismus in seiner kynischen Ausführung insistieren, das heißt: Wein predigen und Bier trinken. Die Kritische Theorie wird mit gezielten Hieben erledigt, obwohl sie jenseits des biopolitischen Alltagsgeschehens nicht unbedingt zur Debatte steht. Der eigentliche Stein des Anstoßes ist nämlich Karl Marx und sind seine tief verletzenden Worte aus der „Deutschen Ideologie“ (1845/46; veröff. 1932). Nicht das *Kritische* an der späten Kritischen Theorie war dort bereits vorwegnehmend zum Scheitern verurteilt, sondern die *Theorie* als solche. Das (un-

)kritische (Un-)Bewusstsein fällt dann nach der elften Feuerbach-These endgültig aus dem Rennen, denn „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt aber darauf an, sie zu verändern.“ Die BesucherInnen der Aula der Humboldt-Universität in Berlin kommen erstaunlicherweise auch heute an dieser Aussage nicht vorbei und das verletzt umso mehr. Sloterdijk paraphrasiert die Marxsche Aussage an einer anderen Stelle: „Die Philosophen haben der Gesellschaft nur verschieden geschmeichelt; es kommt darauf an, sie zu provozieren.“ (Die Verachtung der Massen, Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft, 62/63) Nicht Adorno fällt solchen Provokationen zum Opfer, sondern Marx wird bestätigt. Die elfte Feuerbach-These erweist sich als existentielles Risiko für den Philosophen-Literaten Sloterdijk.

Der ´83er-Denker *irrationalisiert* die Dialektik der Theorie und Praxis *weg*, um auf die lang ersehnte Bühne zu gelangen. Die Propheten dieser *Wegirrationalisierung* sind Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud und Martin Heidegger. Deren Jünger sind Michel Foucault, Jacques Lacan und Jacques Derrida. Die ´83er feiern sich als legitime Nachfolger dieser unlegitimen Allianz. Sie *hassen* Arbeit und Wettbewerb, Bemühung und Anstrengung jeglicher Art. Lieber vor dem *verhassten* Kapital kapitulieren als etwas gegen die gnadenlos um sich greifende (Selbst-)Instrumentalisierung unternehmen. Lieber das ganze Mikro- und Makrouniversum sich zurecht-drehen als einen Dialog mit der Linken auf gleicher Höhe riskieren müssen. Es gibt ein weiteres zweihundertstes Jahresjubiläum zur Kritik der zynischen Vernunft. Jacques-Louis David malte 1783 „Der Schwur der Horatier“. Mit der dahinterstehenden vordergründigen bürgerlich-demokratischen Idee können die Philosophiearistokraten genauso wenig anfangen, wie mit dem Kapitalismus industrieller Prägung. In dem „Weltinnenraum des Kapitals“ (2005) produziert Sloterdijks gelobter Überfluss nur noch Überdruß.

Die linke Gleichbehandlung des Ungleichen und die rechte Ungleichbehandlung des Gleichen sind die bestbekanntesten dialektischen Erscheinungsformen der Kapitalismuskritik. Diese Dialektik läßt sich dennoch durch die Sublimierung im Medium des Geldes nicht aufheben, indem man darin sein *differentium spezifikum* erkennen will und damit die Moderne, die Industrialisierung, die Mediatisierung, den Konsumismus und alle anderen Symptome unseres ziemlich kranken Zeitalters auf einen gemeinsamen Nenner mechanistisch reduziert. Natürlich sind wir für die Züchtung von Propheten mitverantwortlich, und *nur* aus dem Schoße der Prophetie erwächst der Terror jenseits konfessioneller, kultureller und finanzieller Geschmacksgrenzen. Wenn ich hier das Adjektiv „krank“ benutze, ist es, das versteht sich, als Euphemismus zu verstehen, was nichts mit dem Kulturpessimismus zu tun hat, der neonitzscheanischen Hauptangriffsfläche der ´83er. Der sterile Pessimismus und verhütete Optimismus reproduzieren gleichermaßen ihre jeweiligen Lifestylephilosophien. Die hilfs- wie einfalllosen Parolen wie die „Kopernikanische Wende gegen den historischen Optimismus“ (Beat Wyss) sind sehr symptomatisch für die Haltung gelangweilter und arkadiensüchtiger ´83.

Peter Sloterdijk schlägt in seiner kritisch-zynischen Kritik des Zynischen von 1983 einen dialektischen Bogen zwischen Nietzsche (1844–1900) und Foucault (gest. 1984), zwischen dem Katholiken Heidegger (1889–1976) und dem Sexperformanceaufklärer Hofbauer (gest. 1984). Sloterdijks strategische Grundlage ist der *nicht-dialektische Dionysische Materialismus*. Sein Prophet ist der Sokrates-Interpret in seiner Comedy-Variante, der Kyniker Diogenes von Sinope. Diogenes’ Lehrer Antistenes, der selbst ein begeisterter Schüler des ersten Philosophenperformers Sokrates war, wurde durch den Sophisten Protagoras bekannt, der als erster die Behauptung Antistenes’ diskutierte, dass es unmöglich sei, trefflich zu widersprechen. Diogenes, der Philosoph in der Tonne, wird als ein auf das Körperliche fixierter Anti-Philosoph interpretiert und bildet für Sloterdijk die Basis, sich auf *das Abenteuer Leben* einzulassen und es *vor* dem Entstehen der Subjektivität zu bestimmen. Die Gleichungen und Parallelen sind lächerlich und tragisch-komisch zugleich: Diogenes furzt, scheißt und pisst auf offerter Straße

und kritisiert mit seinem Lifestyle Sokrates' Logik, Moral und alles, was dazu gehört. Und Sokrates sei natürlich der Erfinder der Kritischen Theorie. Sloterdijk ergeht sich dagegen ausschließlich peripathetisch und erledigt die Kritische Theorie ohne einen einzigen Furz zu lassen.

War doch nicht gerade Sokrates derjenige, der auf seiner Straßenbühne die Mythen parodierte und dialektisch zwischen Erotik und Rhetorik jongliert? In *Platons Version* benutzt Sokrates die Mythen, um aus der pseudowissenschaftlichen Fiktion wissenschaftliche Pseudofiktion zu generieren. Anstatt die Generierung und Genese der materiellen Voraussetzungen für die Dialektik von Philosophie und Mythologie mit den ursprünglichen Werkzeugen zu empfinden und nachzuerfahren, sollten wir den armen Diogenes auf sein *Originellstes* reduzieren. Der sprachlose *Denker auf der Bühne* erfindet das *Théâtre du Vide* neu. Platon dagegen wird ein kurzer Prozess gemacht: Als *Erfinder der Biopolitik* (Kritik der zynischen Vernunft, 332 ff.) und gescheiterter Tyrannenberater ist Platon das prominenteste Feindbild der neuen Biopolitik der alten '83er. Die Zeitdiagnostik in Sloterdijks Interpretation wird zur tagespolitischen Schlagwortdichtung für den Otto Normalverbraucher. Konsistent und berechenbar in seinem Konsumverhalten, fungiert Otto in seiner schwarzweißen Welt als digitaler Computer. „Ein“ oder „Aus“ – die empatischen Oppositionen sind Pseudoargumente, mit denen Sloterdijk die „illegitimen Biopolitiken für Gruppen“ attackiert (Die Zeit 37/1999) oder mit der „transgenen Philosophie“ (Sphären II. Globen, Makrosphärologie 1999, 136) die damals viel diskutierte „transgene Kunst“ von Eduardo Kac einfallslos und möglicherweise plagiatorisch missbraucht.

Die Fixierung auf das Biologische, Eingeborene, Vor-Bewusste und Unselbständige rechtfertigt die Position gegen jegliche Umwälzung. Stattdessen wird die hegelianische Metapher der Entfaltung und die Leibnizsche Faltenmetaphysik zur Hilfe gerufen (die Möbiusschleifen des McLuhan-Assistenten Paul Ryan, dem Propheten des '68er-Kybernetikgeistes wären an der Stelle natürlich, wenn man davon gewusst hätte, nicht nur unbequem, sondern auch allzu *amerikanisch* gewesen). Alles wird zum *ungewollt dialektischen* Bild der aufeinander bezogenen Implikation und –Explikation. Da die Explikation bei Sloterdijk keine Zweckursache kennt, sondern nur eine Wirkungsursache ist, stetzt der moderne Medienmormone auch bei der Medienkritik erst dort an, wo der Zug bereits abgefahren ist. Dies gilt insbesondere für die tausendfach deklinierte Problematik der *Wirkung von Massenmedien*. Bei der Wirkung setzten wir erstens zu spät an und bei den *Massenmedien* setzen wir voraus, dass es Massenmedien *an sich* gibt. Die medienwissenschaftlichen Versuche einer *wirkungstechnischen* Entkoppelung von Video und Fernsehen verfolgen das Ziel der Destillation von reinen Medienspezifika und sind genauso fachpolitisch motiviert wie die bereits ein Jahrhundert alte kunsthistorische Alchimie der sauberen Trennung der Kunst in ihre ästhetischen und historischen Bestandteile. Dies führte wiederum zu den bekannten Schrägstellen und unhaltbaren Perspektivismen bei vielen Medientheoretikern, Medienphilosophen und Medienwissenschaftlern. Die *erzwungene* Aufhebung der ontologischen Differenz führt dazu, dass der Mensch aus seinen *Potenzialen* hinauskatapultiert und von *Aktualitäten* („Gegebenheiten“) eingesogen wird. Durch ausgewählte Unzulänglichkeiten der Kritischen Theorie wird der Mensch von einem Handelnden zu einem Re-Agierenden, der die Metaphysik durch die Metapher austauscht, um sich und seine Welt anderswohin zu tragen (*metà phérein*). In den Metaphern wird Zuflucht gesucht, um die Wirklichkeit abzuwehren. Solche lebensphilosophischen und sozialdarwinistischen Attitüden der '83er ruhen auf dem mentaltechnisch nachvollziehbaren Boden des Geschichtsphilosophen Oswald Spengler (1880–1936). Dem „Untergang des Abendlandes“ im Zeitalter der militanten Prophetie zu begegnen, bedeutet, die Dialektik von Terrorismusdrohung und freiwilliger Selbstzensur unter realen Bedingungen der Demokratie zu untersuchen und zu handeln. Statt dies

zu tun trösten sich die reaktionär und restaurativ ausgerichteten '83er mit ihrer aristokratischen Verachtung der Presse.

Szenenwechsel, bedingt gesehen: Von der Gebürtlichkeit zur Geburt der Kulturkritik (Beat Wyss), zur Geburt der Kunstgeschichte (Regine Prange), zur Geburt der Bilder (vgl. Götz Großklaus Stamm**ä**ume der Bilder, Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, 2004, 9) und zurück. Wir schreiben immer noch das Jahr 1983. Die Geburtsmetapher ist die Lieblingsmetapher derjenigen, die sich professionell mit den toten Dingen beschäftigen. Die „Geburt der Kathedrale“ von Hans Sedlmayr (1950 noch „Entstehung der Katedrale“ genannt, später *zur Geburt vitalisiert*) gehört zweifellos zu den frühen Erfahrungen der '83. Beat Wyss schreibt 1982/1983, „mitgerissen vom Weltgeist Hegels“ seine zwei Jahre später erstmals veröffentlichte Habilitationsschrift zur „Geburt der Kulturkritik“. (Trauer der Vollendung, 3. Aufl. 1997, 356) Charakteristisch, wenn auch nicht exklusiv für einen '83er-Kunsthistoriker, startet Wyss einen Frontalangriff gegen die philosophische Ästhetik. Ebenso typisch ist sein Desinteresse an den spezifischen Unterschieden zwischen der hegelschen philosophischen Geschichtsästhetik und der aus der französischen und britischen Geschmacksdiskussion formalisierten und disziplinierten „Ästhetik“ baumgartischer Prägung. Wyss will genauso wie seine Kollegen aus der Gründerzeit die Kunstgeschichte gegen die Philosophie verteidigen, das Vokabular ist allerdings noch marzialischer. Es handelt sich um nichts weniger als um die „Rettung der Bilder vor dem Begriff“ (Trauer der Vollendung, 12), womit wir langsam bei unserem bildwissenschaftlichen Thema angekommen sind. Mit seinem Feldzug gegen den Absoluten Geist Hegels greift Wyss eine Position auf, die längst von rechts wie von links als erledigt gilt (mit Ausnahme der Bilddefinition von H. Bredekamp<sup>7</sup>). Aber das Hassobjekt ist wie bei Sloterdijk natürlich Karl Marx. Hier gibt es eigentlich keine Argumentationskette, die nacherzählt werden könnte, dennoch: Beat Wyss wirft Marx Klassizismus vor und „verteidigt“ außerdem die „Embryonalstellung des autonomen Subjekts“ auch gegen die „unheilige Allianz“ der Entartungstheoretiker und andere konservative Kulturkritiker von Nordau bis Spengler und anderen, die bis hinunter in die dunkelsten Löcher der frustrierten Volksseele argumentieren.

Während Sloterdijk seine *Subversionsübungen* gegen den Absolutismus der Geschichte und der Vergesellschaftung betreibt und eine biopolitische *Immobilisierung* fordert (Eurotaoismus 1989), beschreibt Wyss seine Denk- und Handlungstechnik als „subversive Affirmation“ („Trauer der Vollendung“, 12). Sein Rezept ist, den Sachzwängen „moderner Zweckrationalität mit passivem Widerstand der ästhetischen Kontemplation zu begegnen“ (14). Sloterdijks Methode des gepflegten peripathetischen Scheißens, Pissens und Furzenz wird durch Wyss' ästhetische Kontemplation nun perfektioniert. Das gelassene heideggerianische *Leben-Hüten* von todgeweihten *Erwartungstheoretikern* und das *Leben-Verhüten* von zum Lieben verurteilten '68ern wollen dem dialektischen Gesetz von der Durchdringung der Gegensätze nicht gehorchen. Die Bemühungen der '83er änderten wenig an der Tatsache, dass die S – O – S -Signale der Kunstgeschichte im Datenfluss des gesamtwissenschaftlichen Diskurses immer undeutlicher wurden (S – O – S interpretiere ich als Abkürzung für die Triade S(ubjekt/Künstler) – O(bjekt/Werk) – S(ubjekt/Betrachter). Der Kunsthistoriker Hans Belting stellte 1983 in seiner Münchener Antrittsvorlesung die berühmt gewordene elegisch-rhetorische Frage nach dem Ende der Kunstgeschichte. Wir erinnern uns, dass sowohl Geschichte als auch Kunst durch ihre eigenen Theorien bereits entscheidend in Frage gestellt worden waren: Konzeptkunst, Performance, Videokunst und andere „Dematerialisierungstendenzen“ der Kunst gehörten bereits

---

<sup>7</sup> <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/bredekamp.html>

zu *jenem* Zeitpunkt in die Geschichtsbücher. Parallel zu ihrer theoretischen Demontage gewannen audiovisuelle Beobachtungs- und auch *Selbstbeobachtungstechniken* immer mehr an Bedeutung. Folgendes Beispiel mag dies verdeutlichen:

Im Mittelpunkt Marshall McLuhans (1911–1980) einflussreichsten Buches „Understanding Media: The Extensions of Man“ (dt. 1968, „Die magischen Kanäle“) steht eine Interpretation des berühmt-berüchtigten Narziss-Mythos, die der Autor nicht zuletzt als Metapher für seine zentrale These und Definition der Technologie als Erweiterung des menschlichen Nervensystems genutzt hat. Das Wort Narziss aus der ursprünglich griechischen Sage leitete McLuhan etymologisch von dem griechischen Wort *narkosis* oder Betäubung ab. Demnach fasst der Jüngling Narziss sein eigenes Spiegelbild im Wasser als eine andere Person auf; diese Ausweitung seiner selbst im Spiegel betäubte seine Sinne, bis er zum Servomechanismus seines eigenen erweiterten und wiederholten Abbilds wird. Die Nymphe Echo wirbt vergebens um seine Liebe mit Bruchstücken seiner eigenen Worte. Der betäubte Narziss passte sich der Ausweitung seiner selbst an und wurde zum geschlossenen System. ... Angesichts unserer stark technologisierten und daher narkotischen Kultur sei es insofern symptomatisch gewesen, dass wir die Geschichte des Narziss lange Zeit so ausgelegt hätten, als ob sie ein Verliebtsein in das Spiegelbild bedeutete, von dem Narziss glaubte, es sei er selbst.

Die Geschichte des Narziss handelt in McLuhans Interpretation also *nicht* von einer üblichen *Einbildung*, als ob Narziss geglaubt hätte, das Spiegelbild sei er selbst gewesen. Nicht das *Bild* als potenzielle Anregung für unsere betäubte Phantasie, sondern der *Spiegel* als Medium der Realität war damit – stellvertretend für die elektronischen Medien insgesamt – ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt worden. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine allgemein bekannte Faszination von jeder Ausweitung eines Selbst in einem anderen Stoff/Medium als dem menschlichen.

Die Verbindung zwischen Ovids Narziss, Marshall McLuhan und der Medienkunst allgemein liegt in unserem Kontext in dem Phänomen der Gleichzeitigkeit der Aufnahme und Wiedergabe – nicht nur der Bilder, sondern auch der Töne und Bewegungsabläufe –, die bereits durch das analoge Medium Video seit Jacques Polieri Mitte der 60er-Jahre geleistet werden konnte. Die auf dieser Gleichzeitigkeit basierende Möglichkeit der Tele-Vision leitet sich medial und optisch von der Telepräsenz des im Spiegel reflektierten Körpers ab. Die alte „Ungerechtigkeit“ aus der ovidischen Sage wurde zum ersten Mal in der Mediengeschichte aufgehoben, denn Narziss und Echo – Bild und Ton, das Visuelle und das Auditive – agieren zum ersten Mal zusammen. Der Rahmen der als „historische Bildwissenschaft“ verstandenen Kunstgeschichte war damit – technisch gesehen – endgültig gesprengt worden. Die von Marshall McLuhan aufgestellte, auf den *Auswirkungen* von Medien auf ihre Nutzer basierende Kulturdiagnostik verhalf bekanntlich der Medientheorie zum internationalen Durchbruch und machte McLuhan zum „Großvater“ der Medienwissenschaft. Die *Wirkungsgeschichte* ersetzte aber auch hier allzu oft die Ursachenforschung, ganz im Stil der '83er. Sloterdijk kritisierte die psychoanalytische Seite des lacanschen Spiegelstadiums und *übersah* die synästhetische Verfasstheit der Narziss-Echo-Vorlage. Mit seiner *Immobilisierungsbiopolitik* der Prokrustes-Methode konkurrierend, fiel auch die Dialektik der ovidischen Sage einem *Wegirrationalisierungsverfahren* zum Opfer. Der Spiegel des Anstoßes als Grundvoraussetzung für die Entwicklung der Intelligenz wurde energisch-vitalistisch gegen die Wand geschmettert. Mit der Sage vom *Syrenen-Stadium* weist Sloterdijk auf die Bedeutung des abwartenden Hörens auf kommende Resonanzen hin, damit die pränatale Sphärologie eine entsprechende Aktualitätskonsistenz erhalten kann (Sphären I. Blasen, 1998), wobei die Schwerhörigkeit des Fötus im Mutterleib völlig ignoriert wird.

Zurück zum biopolitischen Ursprung: 1871 wird die Gründung des Deutschen Reiches in der Galerie des Glaces im Château de Versailles gefeiert. Das deutsche Strafrecht stellt



Abtreibungen grundsätzlich unter Strafe. 1872 veröffentlicht Friedrich Nietzsche seinen philosophisches Erstling, den Versuch einer Selbstkritik mit dem Titel „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Nicht nur Sloterdijks musikalisch-ikonoklastische pränatale Sphärologie verdankt dem frühen Nietzsche so gut wie alles. Nietzsche ist die Identifikationsfigur der 83er *par excellence*.

Die Philosophin Sybille Krämer betonte zu Recht, dass die (von den '83ern dankbar aufgenommene) nietzscheanische These von der Erosion des Subjektbegriffes die Stelle eines impliziten „Schöpfers“, das „demiurgische Paradigma“, nicht unbesetzt ließ. In der gegenwärtigen Debatte über das Performative wird beispielsweise die Sprache, werden Zeichensysteme, Interpretationen, Medien, Spiele, Bilder und nicht zuletzt Handlungen als Träger des demiurgischen Prinzips deklariert. Dementsprechend werden Semiotik, Hermeneutik, Medien- und Spieltheorien, Bildwissenschaft oder auch „Performance Studies“ nach wie vor als wissenschaftliche „Leitdisziplinen“ deklariert. Krämer stellt die Vermutung an, dass „die Evolution der Performance-Künste im letzten Drittel des 20. Jhds. auch als eine Gegenbewegung zum „demiurgischen Paradigma“ zu verstehen sei. Die posthumanistische Theorie der Medialität von Peter Sloterdijk stützt sich dagegen auf die foucaultsche Analyse der „bösen, bösen“ Disziplinierung. Sloterdijk ignoriert aber, dass für das Wissen nicht die gleichen Verbreitungs- und Teilungsgesetze gelten wie für die materiellen Dinge. Je mehr vernetztes und geteiltes Wissen existiert, desto mehr Wissen ist in der Welt und desto *besser* wird dieses Wissen sein. Wenn Wissen Macht sei, dann sollte man dieses hohe Gut nicht heideggerianisch „hüten“, sondern möglichst weit in die Lüfte verstreuen.

Die Biopolitik der noch-prophetischen Zeit und die mit ihr kompatible Bild- und Medienkritik wählt offenbar einen anderen Weg: „Wenn heute von der Macht der Bilder gesprochen werden kann, dann von der Macht jener (Profan-)Bilder, die den Körper der Masse emphatisch zum Ort der Einschreibung wählen und ihn als Schnittstelle des „Biologischen und des Politischen“ (Foucault) exponieren“. (Götz Großklaus, Inszenierung der Sichtbarkeit, 2004, 10) Auch das Fehlen von „kognitiven Abständen“ (171) in der medialen *Realzeitlichkeit* wird argumentativ ausgeschlachtet und zum Altar der heiligen ästhetischen Kontemplation (Wyss) *geline geleitet*. Der medialen Pandora box für Millionen begegnet nicht nur der Durchschnitts-'83er nach wie vor skeptisch – gerade auch im Zeitalter terroristischer Bedrohung. „Unsere Propheten gegen Eure Propheten“ lautet die Devise, wenn die alten kulturpessimistischen, empathischen Oppositionen von „Programm“ und „Intervall“, von „Individuum“ und „Masse“, von „Medium“ und „Meditation“ *dialektikblind* heraufbeschworen werden. Darin spiegelt sich auch die eingeborene Aversion der Kunstgeschichte als *Disziplin* wider – gegen die Dialektik der notwendigen gleichzeitigen Ästhetisierung *und* Historisierung von „Kunst“. Der Kunsthistoriker Moriz Thausing kann sich in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Wien von 1873, ein Jahr nach der *Geburt der Tragödie*, die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort „schön“ gar nicht vorkommt (wie auch Boris Groys). Diesem, auch durch Legitimationszwang motivierten Versuch, das damals noch junge Fach Kunstgeschichte von den anderen universitären Disziplinen, insbesondere von der Archäologie, der Ästhetik und von der Geschichte sowie der Kunstpraxis, abzugrenzen – diesem Abgrenzungsversuch folgte, meist pseudopositivistisch argumentierend, der beinahe gesamte kunstgeschichtliche Mainstream mit Alois Riegl und Max Dvorzak bis hin zu Heinrich Dilly, um nur einige prominente Namen zu nennen. An dieser Stelle sollte der Hinweis genügen, dass gerade Urteile über Kunstwerke aller Gattungen einen beachtlichen Teil der kunsthistorischen Dokumente ausmachen und genauso zu den „historischen Tatsachen“ gehören wie die Kunstwerke selbst. (Der gute alte Lionello Venturi empfiehlt sich für eine aktualisierende Lektüre.)

Aber was tun, wenn sich die Dialektik als Erzfeind der '83er-Rhetorik so ungünstig quer

positioniert? Für Beat Wyss geht es vor allem darum, den '68-Erotikern und den „Agenten des Weltgeists von 1968“ die Leviten zu lesen (Trauer der Vollendung, Vorwort zur zweiten Auflage, 12). Dazu dient auch ein wahrlich bemitleidswerter Abschnitt mit der Überschrift „Das vierte Kapitel der Dialektik“ u. a. mit pathetischen Unterstellungen wie: „nach den Gesetzen der Dialektik dürfte es Kunst nicht mehr geben“ (142).

Die dialektikfeindliche Schwarzweißmalerei lehnt Ähnlichkeiten ab und insistiert auf hypertrophierten Differenzen in einer biopolitischen Herrschaftssprache empathischer Oppositionen. Der Identifikation der rationalen Kritik mit dem Zynismus steht ihr *Wegirrationalisieren* als Kapitulation und *Kapitalisation* der Vernunft unversöhnlich gegenüber. Statt die existenten Oppositionen empathisch zu karikieren, bieten sich die ebenso existenten Gemeinsamkeiten zur Thematisierung an. Hier könnte ein Blick auf Flussers „Gesten. Versuch einer Phänomenologie“ (1991) durchaus inspirierend wirken. Die erste Geste des Schreibens nimmt dort als „das ‚offizielle‘ Denken des Abendlandes“ (48) eine besondere Rolle ein, als Geste des „Denkens“ gewissermaßen. Damit stellt sich die Frage, wie sich das letztlich *immer Utopische, Neue* entwickelt und kontrolliert bzw. kontrollieren lässt. Ein rationelles Wegirrationalisieren des Menschen als Verbrecher ist immer noch ohne repressive Mittel kaum zu denken – darin liegt der blinde Fleck der '83er-Ideologie. Der scheinbar konservative (= geschichtliche) Gedanke Flussers richtet sich auf die in seinem Repertoire nicht enthaltene „Geste des Programmierens“ (Slavko Kacunko, *Closed Circuit Videoinstallation*, Berlin 2004), die Selektion und Willkür unmöglich ausklammern kann. In Flussers sechzehn beschriebenen Gesten ist die erste Geste diejenige des Schreibens und die letzten beiden sind die des Videos und die des Suchens. Die Suche nach dem Wesen des Menschen ist weder eine ontologische noch eine epistemologische, logische, etische, oder ästhetische Angelegenheit. Sie ist aus meiner Sicht keine analytisch-philosophische Frage, sondern eine kulturelle, mediale und nicht zuletzt performative Frage. Sie ist auch eine politisch-wirtschaftliche Frage, die aus der Praxis heraus gestellt und in der Praxis beantwortet werden kann. Ein gelungener oder misslungener Terroranschlag macht niemanden stärker. Die *Suche* nach den gefährlichen Themen der Epoche (P. Sloterdijk, *Selbstversuch* [...], 1996, 119) und die Suche nach dem besseren Marktumsatz und besseren Fernsehquoten bedingen sich gegenseitig und diese Wechselbeziehung erscheint mir wirklich gefährlich; es ist ein Thema, das multilateral diskutiert werden sollte. Denn das Leben ist keine Hyperbel, wie es die '83er gerne gegen das *schlechtere* Gewissen verharmlosen wollen. Ziehen wir also dem Kynismus und Immobilismus die Satire ab, dann bleibt der fröhlichen Wissenschaft wenig zu lachen übrig, denn das, was die '83er über Arsch, Furz und Scheiße zu erzählen haben, bekamen die '68er bereits in den frühen 70ern ansatzweise als Biomasse und heiße Luft in den Griff: Der Ingenieur Jan Mallan begann bereits damals an der wirtschaftlichen und ökologischen Verwandlung von Biogas zu arbeiten (die dänische Gruppe „Superflex“ setzte dies zuerst 1997 auf den kleinen Farmen in Tansania). Im „mental Dunstkreis“ (Wyss) der '83er-Zeitgenossenschaft riecht man nach wie vor die beliebte Gas-Metapher: Die „epochalen Mentalitäten“ verbreiten sich bei Wyss „gasförmig diffus“. (Wyss, 13)

Wie wäre es, statt *geistreiche* Metaphern zu benutzen, oder vielmehr, uns von Metaphern benutzen zu lassen, den Materialismus der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsverhältnisse in der Kunst, Wissenschaft und Biopolitik ernst zu nehmen? Die ontisch-ontologische Innen-Außen-*Endlösung* kann nicht durch ihr geschichts- und mentalitätstechnisches *Wegirrationalisieren* herbeispekuliert werden. Es gibt nur *Fristenlösungen* und sie können nur *praktisch*, performativ und medial aus der unverzerrten *Spiegeldialektik* (und allen daraus erwachsenen und entwickelten, erbauten elektronischen sowie biotechnischen Medien) heraus erfasst und gehandhabt werden. Diskurse, die sich unterhalb eines radikalen Ressourcenmaterialismus abspielen, sind Agenten des Verschwendungsidealismus und der

Wohlstandsideologie. Diese Ideologie ist gepaart mit einer Anthropologisierung des schlechten Gewissens. Die deutsche Rezeption der „Cultural Studies“ aus Großbritannien und den USA wurde nicht zuletzt durch die '83er zu einem akademischen Ableger verschiedener populistischer Strömungen, wie es Resch und Steinert, Groys und andere bemerkt haben. (Christine Resch Heinz Steinert, Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, Münster 2003; Boris Groys, Topologie der Kunst, München/Wien, 2003)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Die biopolitischen Fakten der epochalen Mentalität nach 1989 sprechen ihrerseits eine alles andere als diffuse Sprache. 1989 wird ein sogenanntes Embryonenschutzgesetz verabschiedet, das die Leihmutterchaft verbietet. Am 5. Mai des gleichen Jahres wird der Memminger Frauenarzt Horst Theissen wegen illegaler Abtreibungen zu zweieinhalb Jahren Gefängnis und dreijährigem Berufsverbot verurteilt. Am 8. Mai 1992 legen SPD und F.D.P. einen fraktionsübergreifenden Antrag zur Neuregelung des Abtreibungsrechtes vor, der einen Abbruch bis zur zwölften Schwangerschaftswoche nach vorangegangener Beratung zulässt. Am 4. August stoppt das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe auf Antrag des Landes Bayern und 247 CDU/CSU-Abgeordneter das Inkrafttreten des am 25. Juni verabschiedeten neuen Abtreibungsgesetzes per einstweiliger Verfügung. Am 28. Mai 1993 erklärt das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe die im Juni 1992 vom Bundestag verabschiedete Neuregelung des Abtreibungsrechtes für teilweise verfassungswidrig. Bis zur gesetzlichen Nachbesserung gilt eine Fristenlösung, nach der eine Abtreibung bis zur 12. Schwangerschaftswoche rechtswidrig ist, aber straffrei bleibt. Am 29. Juni 1995 billigt der Bundestag eine Neuregelung des Abtreibungsrechtes. Danach bleibt Abtreibung grundsätzlich ein Verbrechen.

#### Vierter Akt. Frühling der Propheten

*Was außer den flammenden, göttlich inspirierten Worten des Propheten beweist schon, dass es ein nächstes Leben gibt?* (John Updike)



W.A. Mozart, „Zaide“, Strudengau 2005

Den Frühling assoziiert man traditionell mit der Wiedergeburt. Die Wiedeburtsmetaphorik der Kunsthistoriker bekommt 1997 einen neuen Schub – während die Documenta X in Kassel, die Skulptur-Ausstellung in Münster, selbst die Biennale in Venedig in ihrer Selbstreproduktionspolitik performative und mediale Potenziale der Zeit nutzen und neue Wege gehen. Die Documenta X feiert die Wiedergeburt der foucaultschen „Heterotopie“ und die Kunst der analogen sowie digitalen Spiegel. Horst Bredekamp fordert in einem im März 1997 auf dem Kunsthistorikertag in München gehaltenen Vortrag eindringlich einen „Rahmenwechsel“ der Kunstgeschichte und eine allgemeine Bildwissenschaft. Dieser Anstoß zur Ausweitung der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft – eine Kompetenzprojektion von „künstlerischen“ auf *alle* „Bilder“ – wurde auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Hamburg 2001 in der Sektion „Iconic Turn“ vor allem von den ’83er-Pionieren Horst Bredekamp und Gottfried Boehm (1942) sowie Hans Belting diskutiert und mit getragen. Mit der Formulierung „Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft“ veröffentlicht Bredekamp 2002 das bislang aktuellste *Update* dieses wissenschaftspolitischen Schlagwortes. Wieder kriecht müdes Grün in die erdigen Risse der *Kunststadt* (um Updike zu paraphrasieren). Der Versuch der Gleichsetzung von „Kunst“ und „Bild“ wird erneut von der Überzeugung begleitet, dass sich die Kunstgeschichte ausschließlich mit Bildern zu beschäftigen habe. Faktisch kapituliert die Kunstgeschichte ’83er-Prägung vor dem *sowohl* ästhetisch *als auch* historisch besetzten Kunstbegriff und vor dem durch die Entwicklung der Medien- und Naturwissenschaften steigenden Anpassungsdruck. Aus dem bisher Gesagten dürfte ersichtlich geworden sein, dass diese Vorstellung zu eng auf die Bedürfnisse der ’83er zugeschnitten und daher den Herausforderungen der neueren Kunst- und Medienentwicklung nicht gewachsen ist. Eine „Wiedergeburt“ entpuppt sich als Wiedererwachen

aus dem Winterschlaf. Geprägt durch Überlegungen zum ontologischen Status der Bilder weist die kunstwissenschaftliche Bilddiskussion verschiedene Eigenschaften der '83er auf, darunter den gewählten „phänomenologischen“ Weg.

In die Enge gedrängt, wenden sich die '83er zudem auch gegen ihre entfernten Verwandten, die Propheten der Virtuellen Realität: Howard Rheingold, ein prominenter und erfolgreicher '83er und der Namensgeber der „Virtuellen Realität“ (dt.: *Virtuelle Welten*, (1992); *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers*, 1994), interpretiert das Leben direkt aus dem DNA-Code, der Doppelhelix heraus zu einem Medienspezifikum der Transzendenz. Rheingold steht für das Versprechen des immersiven Eskapismus, den Technoromantismus und das *Digital Dogma* im Allgemeinen. Ihre historisch-epistemologischen Grundlagen und Reichweiten interpretierte Richard Coyne als die letzte Transformation des Themas der „Einheit“, das von Platon über den Neoplatonismus und die Romantik bis in die heutige Zeit aufrechterhalten worden ist. Die Verlagerung von eigenen egalitären und teleologisch konzipierten Wirklichkeitskonstruktionen in die nahe oder ferne Zukunft zählte demnach zu den erprobten Strategien der „digitalen Utopien“. (Richard Coyne, *Technoromanticism: Digital Narrative, Holism and the Romance of the Real*, Cambridge (USA), 1999) Es würde zu weit führen, im Rahmen dieses Aufsatzes zur Typologie der heutigen kulturwissenschaftlichen *Gate Keeper* im deutschsprachigen Raum die Entdeckung der „Spiegelneuronen“ (V. S. Ramachandran) und die daraus folgende Relativierung der gentechnischen Postulate einschließlich der Relevanz der Doppelhelix und des „DNA-Dogmas“ zu entfalten (vgl. mein „Closed Circuit“-Buch, 2004). Mit Rheinhold und beispielsweise Hans Peter Moravec (geb. 1948) stellt sich eine weitere, mit der bisher vorgestellten scheinbar völlig inkompatible Variante der '83er vor. Für die *lebenshütenden Erwartungstheoretiker* ist die vermeintliche Programmierbarkeit des Lebens natürlich eine Degradierung; für die Erwartungspraktiker des „Engineering World View“ (z. B. Simon Penny) dagegen ein Emporheben. Ihre Wurzeln, ihre Vorliebe für Wagner und die Gesamtkunstwerkvorstellungen und viele andere oben erwähnte philosophische, kulturelle und mentaltechnische Implikationen sprechen dafür (vgl. Randall Packer/Ken Jordan (Hrsg.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, 2001).

Vor dem Hintergrund eines halben Jahrhunderts der Biopolitik und der Digitalisierbarkeit von Bildern gewinnt die Bilddiskussion scheinbar noch mehr an Aktualität und Brisanz. Die Argumente der '83er-„Bildrealisten“ und früheren -„Bildnominalisten“ erlauben einen allgemeinen Vergleich mit dem berühmten scholastischen Streitgespräch über die „Universalien“. Die bisherigen Versuche der Vermittlung zwischen den performance- und medienfreundlicheren Nominalisten-Semiotikern (mit ihrer Identifizierung der Bilder mit den Zeichen) und ihrer Opponenten, den bildfixierten Realisten-Phänomenologen (mit ihrer grundlegenden Ablehnung jener Identifizierung) brachte bisher enttäuschend wenige ernst zu nehmende Vermittlungsanstrengungen (Klaus Sachs-Hombach). Hans Ulrich Reck mahnte auch in diesem Zusammenhang die mögliche Wechselwirkung zwischen der stark geforderten Systematisierung der Bildwissenschaft und der Reduktion kultureller Komplexität an.

Hans-Dieter Huber versuchte in seinem Entwurf einer „systemischen Bildwissenschaft“ „die Frage des Relativismus“ auszuklammern und die Grundlagen einer allgemeinen Bildwissenschaft aus der kunsthistorischen Perspektive zu formulieren. ( *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft* , 2004, 21) Dort legt er die scheinbare Unhintergebarkeit der Differenz zwischen der induktiven und deduktiven methodologischen Schwerpunktsetzung in der Kunstwissenschaft frei: An erster Stelle steht der „kategorische“ Unterschied zwischen der Wahrnehmung von Bildern und der Wahrnehmung von „Alltagsgegenständen“ und „Szenarien“ (26) und seine grundlegende Wahrnehmbarkeit durch den Beobachter. Über die so postulierte

zentrale These von der „Andersartigkeit der Bilderfahrung gegenüber der Erfahrung realer Dinge oder Ereignisse“ (ebd.) (aus der die Aussage über die Verweisfunktion des Bildes hergeleitet wird) erklärt Huber in Anlehnung an die Bildtheorie des Phänomenologiebegründers E. Husserl und die vermeintliche Unterscheidbarkeit der bildlichen von nichtbildlichen Darstellungen mit der triadischen Konstruktion Bild – Beobachter – Milieu:

„Bei Bewegungen eines Beobachters vor einem flachen Bild bleibt trotz der Bewegung die Relation zwischen den Kanten, Überschneidungen und Verdeckungen der bildhaften Darstellung invariant. Diese Invarianz [...] ist Anlass und Auslöser, Bilder nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln, sondern sie als Bilder aufzufassen“. (33)

Diese Begründung lässt sich dennoch nicht ohne weiteres auf die medialen und performativen „Spiegelbilder“, also auch nicht auf alle Videoperformances und Medieninstallationen, die mit Live- oder Closed-Circuit-Videokameras arbeiten (und in denen sich die Relationen zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten kontinuierlich ändern) – übertragen. An anderen Stellen habe ich darauf hingewiesen und mit Beispielen belegt, dass und wie die Kunstwissenschaft solchen Kompetenzerweiterungen begegnen könnte. (Las Meninas Transmedial, 2001, Closed Circuit Videoinstallation, 2004)

Es fällt auf, dass die Klärung des Bildbegriffes als zentrales Anliegen der Bildwissenschaft mit vorprogrammierten Schwierigkeiten zu rechnen hat, zumindest solange die normativ-deduktive Vorgehensweise gewählt wird. Hier liegt das Problem weniger im *Stoff* selbst, sondern vielmehr in der Beweisführung und noch grundlegender in der *Erwartungshaltung* – der theoretische Erwartungsgeist der '83er lässt grüßen. Praktisch gesehen zeigt sich die *Induktionsmethode* der *Erwartungswissenschaftler* als *Vorurteilsmethode*, eine Spielart der Abgrenzungsversuche früherer Zeiten. Auf der anachronistischen Suche nach einer unhintergehbaren, letztlich aprioristischen Absicherung werden Versuche unternommen, einem sich stets im Wandel befindenden Phänomen Definitionen und Verhaltensregeln aufzuerlegen.

Die Bedeutungsfacetten des altgriechischen *eikon* und lateinischen *imago* samt ihrer antiken, mittelalterlichen, neuzeitlichen und modernen Konnotationen brauchen hier nicht zusammengefasst zu werden. Wichtiger als ihre jeweilige und gemeinsame Etymologie erscheint mir hier das Verständnis von der Wirkung der „Bildessentialismusdebatte“ (der An- bzw. Aberkennung des Bildes als Zeichen oder reales Ding) auf die heutige Bild- und Kunstwissenschaft. Denn die Widersprüche der einzelnen Definitionen benennen die Problematik der Repräsentation, die sich mit dem Bildbegriff seit der Antike fortschreibt und deren Vielgestaltigkeit uns aus der Geschichte der Kunst hinreichend bekannt ist. Weder der Kunst- noch der Bildbegriff und deren Definitionen sind aber dazu geeignet, die dem zugrunde liegende, *ehrwürdige* Suche nach der „Eigentlichkeit“ erfolgreich abzuschließen.

Der unselbständige „Sinn“ und Charakter der (Ab-)Bilder, von dem Gottfried Boehm schrieb (Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, in: ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 323–344), hat zur Folge, dass die durch die Suche nach der „Eigentlichkeit“ der Bilder motivierte Hypothese der „vollendeten Abbildlichkeit“ bildloser Bilder oder dem perfekten „Iconoclash“ endet. Solch ein unwahrscheinliches Szenario veranlasste Anfang der 90er-Jahre unter anderen den Medienphilosophen Norbert Bolz, den „Clash“ oder die Kollision des „Realen“ und „Imaginären“ als Faktum zu erklären. Dem „wahren ästhetischen Menschen“ würde sich dann die Möglichkeit eröffnen, endlich mit seinen Bildern zu verschmelzen.<sup>9</sup> Es ist ein altbekanntes

---

<sup>9</sup> Im Anschluss an Boehm behauptete Norbert Bolz „Das vollendete Abbild hebt [...] die Bildlichkeit selbst gerade auf“. (Norbert Bolz, Das große stille Bild im Medienverbund, in: Bolz/Rüffer (Hrsg.), Das große stille Bild, München 1996, 19.

*Aufhebungsmuster*, das bei Rheingold, Sloterdijk, Bredekamp, Wyss und anderen '83ern ausreichend exemplifiziert worden ist. Der angesprochene „Universalienstreit“ zwischen Phänomenologen und Semiologen (vgl. Slavko Kacunko, Das (Medien-)Kunstwerk im Fokus [...], in: Lars Blunck (Hrsg.), Werke im Wandel, Berlin 2005) wurde meines Wissens bisher erst rezent und nur von einem '83er angesprochen und erwartungsgemäß zugunsten der Phänomenologen entschieden: Für Beat Wyss liegt es nämlich auf der Hand, „dass eine phänomenologische Wahrnehmungstheorie besonders gut auf bildpragmatische Kulturtechniken anzuwenden ist.“ (Beat Wyss, Vom Bild zum Kunstsystem, Köln 2006, 89). Argumentiert wird natürlich mit der beltingschen „Dreifaltigkeit von Körper, Bild und Medium“ und den boehmschen „Verschränkungen“, die durch die „rationalistischen Einschränkungen“ zu erledigen sind. Unter dem schlaffen Metaphermotto von der „Nachträglichkeit der Bilder“ versammelt Wyss in erster Linie die Märtyrer und Propheten der Kunstgeschichte (Warburg, Panofsky) und der Psychoanalyse (Freud) und feiert mit ihnen ein ökumenisches Festst, zu dem dennoch nur diejenigen der '83er-Konfession eingeladen sind.

Angesichts der Vermeintlichkeit solcher Vermittlungsversuche zwischen den modernistischen Theorien des Bildverbots (Adorno) und den '83er-Plädoyers für eine „polytheistische Bilderwelt“ scheint ein Dialog zu diesem Zeitpunkt und auf dieser abstrakten Ebene relativ aussichtslos zu sein. Dennoch gilt es auch an dieser Stelle, der Verführung der '83er-pseudodialektischen Methode der „produktiven Zerstörung“ nicht zu erliegen.

Im Vorwort zu seiner „Bild-Anthropologie“ (2001) schrieb Hans Belting: „Schließlich weiß jedermann, daß die Bildfragen sich heute eher an den Massenmedien als an der Kunst entzünden.“ (7) Die Kehrseite dieser „beiläufigen“ wie „selbstverständlichen“ Aussage zeigte Hans-Ulrich Reck in seinem rezenten Plädoyer für eine aktuelle Kunstgeschichte mit der Schlussfolgerung auf, dass die „Kunst [...] nicht mehr in der Erzeugung von Bildern“ gipfele. (Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie, München 2003, 623) Steht die heutige Kunstwissenschaft etwa vor der Alternative „Bilder oder Kunst“? Natürlich nicht, jedoch nur solange sie nicht – implizit oder explizit – mit der Bildwissenschaft identifiziert wird. Die *logische* Lösung des absurden „Kunst-Bild-Dilemmas“ liegt in der Zusammenführung des genuinen kunstwissenschaftlichen Interesses an den relevanten Bild- und Kunstfragen. Diese Zusammenführung verlangt nach neuen Medienkompetenzen und diese wiederum zielen unweigerlich über die jeweiligen Kunst- und Bildfragen hinaus. Vor diesem aktuellen und trotz der Steigerung der (medialen) Bildproduktion unübersehbaren Hintergrund stellt sich ein durchgreifendes Problem an, das eine entsprechende Analyse erfordert und deshalb hier nur benannt werden kann. Es handelt sich um die kunst- und medienwissenschaftlichen Auswege aus dem „Bildgefängnis der Einbildungskraft“, die jenseits von scheinbaren Alternativen von Bildalleinherrschaft und Bildersturm verlaufen sollten:

„Die Dominanz des Visuellen hat zugleich die Kunst marginalisiert wie ihr ermöglicht, vom Bildfetisch abzurücken. Das Visuelle ist heute kultisches Feld der visuellen Massenmedien. Kunst ist von Darstellungen, mehr aber noch vom Zwang des Darstellens entlastet. Nur so kann sie aus dem Bildgefängnis der Einbildungskraft, dieser seltsamen Kippfigur der Vernunft, ausbrechen.“ (Reck, ebd., 620)

Die zentrale Frage der interdisziplinären Auswege aus dem „Bildgefängnis der Einbildungskraft“ zeigt sich angesichts der vorangestellten Überlegungen als Frage nach der Neuauslegung althergebrachter Bilddefinitionen und gleichzeitiger Erfassung von diachronischen Kunstformen unter multimedialen Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen. Die „Einbildungskraft“ als Bezugsort der *metaphorischen Bildwerdung* zeugt von idealistisch-romantischen Wurzeln der Kunstgeschichte als einer Wissensdisziplin, die die positivistischen

und phänomenologischen Traditionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bewusst pflegt und gelegentlich, wenn es sein muss, auch gegen die „Kunstphänomene“ verteidigen will. Die Generation der ´83er folgt diesen wissenschaftlich illegitimen Praktiken legitim nach.

Strategisch wichtig in diesem Zusammenhang ist die Klärung des Verhältnisses zwischen der kunsthistorischen Kulturbefindlichkeit und der *terra incognita* der Performance- und Medienkunst. Die Vermutung liegt nahe, dass mit einer geistreichen Flucht nach vorn – in sämtliche Bildbereiche – die derzeit noch bestimmende Ablehnung der zeitgenössischen, medialen und zeitgebundenen Kunstwerke (mit zusätzlichen kinästhetischen, akustischen, olfaktorischen und anderen Elementen, Sinn- und Wahrnehmungszusammenhängen) lautlos überspielt werden sollte. Die für die ´83er offenbar grundlegende „strukturelle kulturelle Befindlichkeit“ rückt die Medienfrage der Kunst und die Medienkunst selbst in eine „kulturelle Perspektive“. (Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, 7) Das Adjektiv „kulturell“ fungiert dabei entweder als Gegensatz zu „kulturkritisch“ oder als Synonym für „medienkritisch“.

Beispiele und Hintergründe des kunsthistorischen und kulturphilosophischen Formalismus und Elitismus der „reinen Sichtbarkeit“ sind hinreichend bekannt und brauchen hier nicht erläutert zu werden. Zu ihren prägenden Vertretern gehören Adolf von Hildebrandt, Konrad Fiedler und Georg Simmel. Im Rahmen der neueren bildwissenschaftlichen Debatte fordert Lambert Wiesing eine Wiederaufnahme des Terminus der „reinen Sichtbarkeit“ und ihre Applizierung auch auf die neuen Produktionsbedingungen der Medienbilder. Die als „linguistic“ beziehungsweise „pictorial“ verstandenen (Körper-)Bilder stehen sich in Folge ihrer semiotisch-poststrukturalistisch-postmodernen („linguistic turn“) und phänomenologisch-„strukturalistisch“- (vor-) modernen Argumentationen nach wie vor unversöhnlich gegenüber. Die theoretischen Ansichten des Strukturalismus und des Poststrukturalismus inspirierten nicht nur die ´83er, sondern sie spielten auch eine wichtige Rolle im Prozess der Entwicklung und Akzeptanz der medialen Kunst, was die derzeitige Situation und ihre Genealogie nicht übersichtlicher macht. Weniger diskutiert wird dagegen die parallel vollzogene, mit den Schriften von Lacan, Foucault und Derrida theoretisch eingeleitete konservative Wende, die den Weg für die Ästhetik der „postmodernen“ Beliebigkeit, ja „Volkstümlichkeit“ (Martin Damus, *Postmoderne und neue Volkstümlichkeit [...]*, in: *Anschläge. Magazin für Kunst und Kultur*, Heft 11, Osnabrück, Juli/August 1987, 4–11) geebnet und den breiten Markt für Kulturprodukte und Warenförmigkeit aller Art begünstigt hat. Der Sozialwissenschaftler Heinz Steinert kritisierte diesen Aspekt des „postmodernen“ „Kultur-Populismus“ der britischen, in Deutschland bereitwillig rezipierten Cultural Studies und schlug eine an die Kritische Theorie Adornos angelehnte Theorie des „Ästhetischen Handelns“ vor, die jedoch von dem modernistischen Elitismus Adornos Abschied nimmt und anders als Adorno von der *Kulturindustrie* und nicht vom *Kunstwerk* ausgeht. Die Wechselbeziehung zwischen „struktureller kultureller Befindlichkeit“ und „bewegten“ Medienbildern wird aus der zitierten sozialwissenschaftlichen Perspektive auf der produktions- und distributionstechnischen Ebene gesucht, kurioser- und erfreulicherweise ohne Rücksicht auf den zu erwartenden ideologischen Marxismus-*Vorwurf*.



## Epilog. Auf dem Weg zu einer postprophetischen Zeit? („Rock me, Amadeus“)



W.A. Mozart, „Idomeneo“, 22. März 2006, Barcelona (Szene: Nicolas Brieger)

Wir schreiben das Jahr 2006, das Mozartjahr. In der Deutschen Oper in Berlin fliegen die abgeschlagenen Prophetenköpfe, die Medien amüsieren sich über die päpstlichen Pleiten, Pech und Pannen, während die islamische Welt nach wie vor überhaupt nicht *amused* zu sein scheint. Das Wechselverhältnis zwischen Bildbegriff und Performance stellt nach wie vor eine *Herausforderung* für die '83er-Generation dar, und zwar sowohl für die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft, die die „grundlegende Temporalität der Bilder“ nominell anerkannt hat (Gottfried Böhm), als auch für diejenigen Positionen, die das bildwissenschaftliche Festhalten an den Repräsentationstheorien durch die Auslotung der medialen Spezifika von „Bild“ und „Performance“ de(kon)struieren wollen. Für beide Positionen bleiben jedoch die medialen Spezifika der elektronischen Live-Bilder ein Problem – entweder durch das Fehlen systematischer (und nicht nur „exemplarischer“) Analysen signifikanter Beispiele, oder durch das Ausbleiben der geforderten „kritischen Archäologie“ des Repräsentationskonzeptes, an dem sich die Grenze zwischen dem Realen und dem Virtuellen definiert haben soll (Timothy Druckrey). Die Komplexität des Problems zeigt sich auch in der Unvereinbarkeit der „favorisierten Augenblicke“ der einen und der geforderten „horizontalen Vernetzung“ der anderen Seite. Die Rekonstruierbarkeit der Wahrnehmungsperformanz der Medien- und Performance-Kunst wird zunehmend in einem interdisziplinären Dialog zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften gesucht, geleitet von der Hoffnung, die gesamte Auseinandersetzung auf vermeintlich stabilere wissenschaftliche Basis zu stellen.

Die hegelianische Trennung des Zeitalters der Kunst von ihrer Posthistorie, wie sie noch vor kurzem Arthur C. Danto vornahm, bezeichnet sowohl die Performance- und folglich auch die Medienkunst als „disturbatorische Künste“, die sich quasi „gegen den Strich der Geschichte“ verhalten. Ein Entweder-oder der Performance- und Medienkunst einerseits und der Kunst und

Geschichte andererseits scheint aus diesem Blickwinkel kaum vermeindbar. Auch die Ablehnung des Danto-Konzeptes ist nicht unproblematisch, wenn ein Fortsetzen der Kunst und der Geschichte ihre einzige Legitimation darstellen soll. Gott und Geschichte sind längst zur Fiktion erklärt und für Boris Groys beispielsweise verliert damit auch jedes Warten auf ein zukünftiges Urteil jeden Sinn. Bedeutet dies etwa auch den Untergang unserer Erwartungstheoretiker? Wohl kaum, zumindest so lange, wie sie die *Gate Keepers* der schwer eingeknickten deutschen Hochschullandschaft spielen dürfen. Groys, ein *Außenseiter* der '83er-Generation räumte bereits 2003 mit dem „Missverständnis“ um die Bildwissenschaft auf:

„Diese neue Bildwissenschaft soll das Feld der Bildanalyse erweitern [...] In diesem Fall erweist sich die Grenzüberschreitung aber nicht als Erweiterung, sondern als Verkleinerung der einschlägigen Räume. Kunst besteht eben nicht nur aus Bildern, sondern aus allen möglichen Gegenständen, Texten usw. [...] Indem man aus der Kunstwissenschaft eine Bildwissenschaft macht, erweitert man also nicht sein Untersuchungsgebiet, sondern verkleinert es drastisch, denn man begrenzt sich auf das, was im traditionellen Sinne als „Bild“ gelten darf. Im Gegensatz dazu gehört in den Bereich der bildenden Kunst alles das, was in einem Installationsraum präsentiert werden kann [...]. Die Installation ist also nicht eine Alternative zum Bild, sondern gerade die Erweiterung des Bildbegriffs, die verlorengelassen wird, wenn man diese Erweiterung ignoriert und auf den überkommenen Bildbegriff zurückgreift.“ (Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München/Wien 2003, 27/28)

Die zitierte Aussage erscheint plausibel wie der heitere Himmel über Karlsruhe. Zu keinem Zeitpunkt gab es dennoch „Missverständnisse“. Alles lief wie geplant, nicht wie geschmiert, aber es ging, bisher. Der Vorhang fällt nur vorläufig, der eher unbekannte König Idomeneo wird bald wieder auf der Bühne die bekannte Geschichte vom Vater erzählen, der seinen eigenen Sohn zu opfern hat.

*Post Scriptum.* In den USA wird im November 2003 mit *Ovcon 35* die erste kaubare und mit Pfefferminzgeschmack aromatisierte Antibabypille zugelassen. Im Juni 2004 spielte im Robert-Koch-Hörsaal der Humboldt-Universität in Berlin eine Theatergruppe das Stück „Unbefleckt (An Immaculate Misconception)“ von Carl Djerassi, dem Erfinder der Antibabypille. Der Autor beabsichtigte mit dem Stück, wissenschaftliche Erkenntnisse breiteren Kreisen zugänglich zu machen. Nebenbei arbeitet er an seiner eigenen Biographie.

Slavko Kacunko

Düsseldorf, 27. Oktober 2006