



Matthias Wollgast

Primärobjekt

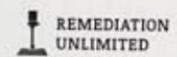


Matthias Wollgast

Primärobjekt

Matthias Wollgast

Primärobjekt



Inhaltsverzeichnis

The Shape of Time
IV

Das Primärobjekt
VIII

Zeit und Geschichte
XII

Ursprung aus dem Nichts oder Nichts ohne Ursprung
XVIII

Buddha of the Bathroom
XXX

Tulip Hysteria Co-ordinating
XXXVIII

Holz und Papier
XLVI

Freiheit durch Selbstaflösung
LVI

Kunst ohne Werk und Geschichte
LXVIII

Quellenverzeichnis
LXXXVIII

Literaturverzeichnis
XCV

The Shape of Time

1962 veröffentlichte George Kubler mit *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* ein kunsthistorisches Werk, welches mit einem eigenen Ansatz zur historischen Einordnung von Dingen und deren Relevanz im historischen Gefüge aufwartete. Und

es nannte die Barrieren,
die es überwinden wollte: Stilgeschichte, Biographie, Ikonographie

The Shape of Time drew the greatest share of its interest in offering a new system for describing historical change in the visual arts, one with deeply structuralist implications. A radical rejection of linear art history, it flatly dismissed the iconographic accounts of the period as so much pallid symbolism.

Zwanzig Jahre später beschäftigt sich Kubler in einer verschriftlichten Vortragsreihe unter dem Titel *The Shape of Time, Reconsidered* mit der Rezeption seines Werkes und stellt darin fest, dass sich diejenigen, die sein Buch gelesen haben, in zwei klar unterscheidbare Gruppen unterteilen lassen.

Both groups are equally discerning and educated and, as far as I can tell, equal in numbers. One group is eager to say that they don't understand a word of it, and there are artists and historians among them. Those of the other group declare that they understand it all on first reading, without difficulty.

Womöglich liegt dies unter anderem darin begründet, dass die Lektüre seines Buches dem Leser eine gewisse Flexibilität im Denken und die Bereitschaft abverlangt, einer ungewohnten, wenn auch absolut rational aufbereiteten Argumentationsweise in Bezug auf die Einordnung zeitlicher Phänomene zu folgen. Auch diejenigen unter seinen Lesern, die behaupten würden, verstanden zu haben, was Kubler schreibt, betonen die Dichte des Geschriebenen.

Priscilla Colt hält es für nahezu unmöglich, seine These zusammen zu fassen,

since the essay itself
is more in the nature of a summary than an exhaustive exposition of a very complex set of propositions.

Nichtsdestotrotz macht sie einen Versuch, welcher von George Kubler selbst als

The most exact and critical review that has appeared in this country

gewürdigt wird. Kubler stellt die Kernthesen, wie sie Colt aus seinem Buch herausgearbeitet hat, selber noch einmal verkürzt da:

1. the need to bring together again the history of science and the history of art;
2. the irrelevance, to the purposeful nature of artistic invention, of metaphors of biology and cyclical happening;
3. the inadequacy of biographical and narrative approaches to the linkages among works of art;
4. the unnecessary severing of meaning from form in the conflict between iconologists and formalists; and
5. the static nature of the concept of style as a means of classification.

Um die tradierten Möglichkeiten der Kategorisierung und Kontextualisierung von Artefakten, und im Speziellen von Kunstwerken, zu überwinden führt Kubler eine Reihe eigener Begrifflichkeiten ein, welche die historische Einordnung jeglichen von Menschenhand hergestellten Objektes ermöglichen sollen. Seine

»Geschichte der Dinge« soll dazu dienen, Ideen und Gegenstände unter dem Oberbegriff der visuellen Form wieder zu vereinen: der Terminus beinhaltet sowohl Artefakte als auch Kunstwerke, einmalige Werke und Repliken, Werkzeuge und Ausdrucksmittel, kurz gesagt, alle Arten von Material, die von Menschenhand bearbeitet worden sind, geleitet von verbindenden Ideen, die sich im Laufe einer zeitlichen Sequenz entwickelt haben. Aus all diesen Dingen läßt sich die Form einer Zeit ablesen.

Dieser Gedanke der geschichtlichen Einteilung in Sequenzen, welche sich mit unterschiedlicher zeitlicher Dauer und davon unabhängiger Intensität durch die Zeitalter hinweg und parallel zueinander fortentwickeln, ist ein Leitgedanke seiner Theorien. Um Kunstwerke den sequenzbildenden Ereignis- bzw. Signalketten zuzuordnen geht Kubler von zwei Charaktereigenschaften aus.

Einmal ist ein bedeutendes Kunstwerk stets die schwer erarbeitete Lösung eines Problems, das nicht ihm allein eigentümlich sein muß, sondern welches auch andere Werke mit ihm teilen können. Und zweitens: Werkgruppen oder Werkfolgen ergeben sich daraus, daß ihre Glieder als Lösungsversuche des gleichen Problems verstanden werden können, sie sind »Lösungsketten«. Andere Probleme bilden andere solcher Lösungsketten aus

Kublers Ansicht nach versetzt sein Ansatz die Kunstgeschichte in die Lage, dass sie überhaupt

6

von Kunst reden

kann (der Geschichte der Dinge), daß sie ihre Phänomene ernst nimmt und ihnen eine eigene Historie, nicht identisch mit der allgemeinen Geschichte, überhaupt zutrauen darf.

Eine *eigene Historie* für die Dinge zu entwerfen und anstatt in erster Linie auf den allgemeinen geschichtlichen Kontext zu achten, sich ganz auf das Objekt selbst und den ihm eigenen Stellenwert als Lösung eines bekannten Problems zu widmen, stellt ein durchaus ambitioniertes Unterfangen dar. 1947 beschäftigt sich Laszlo Moholy-Nagy mit dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst. Er stellt fest, dass

10

Although the "research work" of the artist is rarely as "systematic" as that of the scientist they both may deal with the whole of life, in terms of relationships, not of details. In fact, the artist today does so more consistently than the scientist, because with each of his works he faces the problem of the interrelated whole while only a few theoretical scientists are allowed this "luxury" of a total vision.

George Kubler hat sich mit seinem Buch genau diesen Luxus eines allumfassenden Blickes geleistet. Und nur wer seinerseits bereit ist, Kublers Thesen mit einer großen Portion Abstraktionsfreude und fächerübergreifendem Weitblick zu betrachten, kann ihnen etwas abgewinnen. Neben unterschiedlichsten Vertretern der Wissenschaft ist dies in nicht unbeträchtlicher Zahl auch Künstlern gelungen;

VI

11

painters, musicians, architects, and sculptors have read *The Shape of Time*. Though they have not often written about it, they have quoted it frequently, thus acknowledging that aspect of the book that Bialostocki called "something of the quality of a work of art."

Dieser Vergleich entspricht in gewisser Weise der Beobachtung Moholy-Nagys, dass die Suche nach universellen Wahrheiten, im Gegensatz zu fachspezifischen Detailuntersuchungen, heute mehr den Künstlern als den Wissenschaftlern vorbehalten zu sein scheint. Und auch Kubler selbst

12

speculated that "their interest in it arises from the freedom it offers them from those rigid hierarchies defined by the textbook industry in the history of art."

13

Indeed, these textual encounters occasion a different assessment of Kubler's writing in the art and art criticism of the sixties. For why might *The Shape of Time*,

a book filled with the most arcane references to Riegl, the Visigoths, and the sequencing of Greek vase painting, resonate so strongly within the most progressive circles of sixties art?⁶

Zu den Künstlern, die sich mit Kublers Werk auseinander gesetzt haben, gehören unter anderem Ad Reinhardt, Donald Judd, John Baldessari und Robert Smithson. In Schriftform hat sich vor allem Letzterer wiederholt auf die Ideen Kublers bezogen.

14

No doubt Kubler's thinking about time courses throughout "Quasi-Infinities" as well as another Smithson contribution to *Arts Magazine* of the following year, a piece entitled "Ultramoderne."⁷

Was Smithson deutlich beschäftigt ist Kublers Idee von der Existenz besonderer Objekte, welche er Primärobjekte nennt.

Nicht alle Rezipienten von Kublers Werk können dieser Idee etwas abgewinnen, doch fast jeder scheint sich zu einer Auseinandersetzung mit ihnen herausgefordert.

15

Bialostocki is ready to admit the theoretical validity of separating what I call prime objects from replications. Still he finds it difficult, as do other art historians, to use these terms in historical situations drawn from the Mediterranean world.

16

Priscilla Colt is also disturbed by ghostly "prime objects," which cannot be found and whose existence to me is no more tangible than that of the particles of nuclear physics, known only by the disturbances they cause. This concept of the prime object has puzzled many readers, and questions about it are more frequent than about any other aspect.

VII

Im Folgenden versuchen wir uns zunächst der Antwort auf die Frage zu nähern, was genau George Kubler unter dem Konstrukt des Primärobjektes versteht, bevor wir uns im Weiteren damit befassen wollen, welche Funktion es innerhalb seiner Vorstellung der Kulturgeschichte einnimmt.

Das Primärobjekt

Das bereits erwähnte

Instrument der Problemgeschichte erlaubt Kubler, den historischen Relativismus der Stilgeschichte aufzulösen. Freilich bedarf die Herleitung der Problemkerne und ihrer zeitlichen Folgen einer näheren Begründung. Kubler führt dazu sogenannte *Primärobjekte* ein, die sich jeder Zerlegung oder Herleitung widersetzen. Mit ihnen bricht sich eine historische »Innovation« Bahn, die deswegen primär genannt werden darf, weil sie aus *sekundären* Ursachen nicht begründet werden kann.

their subsequent incarnations might include a copy called a "replication." Importantly, he described the form-class as being like a chain of linked solutions, with the chain itself being history.

Kubler zufolge

gleichet die Kunstgeschichte einer zerbrochenen Kette, die mit Draht und Faden vielfach repariert ist, um die manchmal sogar mit Juwelen besetzten Glieder zusammenzuhalten, die als physikalische Zeugnisse einer unsichtbaren, jedoch ursprünglich aus primären Objekten bestehenden Sequenz übriggeblieben sind.

To understand this 'chain' would be like trying to retrace the pattern of ones footsteps from the day of ones birth to the present.

Primäre Objekte und Nachbildungen denotieren wichtige Erfindungen und das gesamte System von Repliken, Reproduktionen, Kopien, Reduktionen, Übertragungen und Ableitungen, die alle im Kielwasser eines bedeutenden Kunstwerks schwimmen.

What Kubler suggests in his theory is an "equality" between the "prime" and the "replication" that maintains itself throughout the monotony of "Historical Drift."¹¹ Prime objects do not decompose, because like prime numbers they resist decomposition because of their enigmatic origin, which is what Morris calls "unitary."¹² In short the prime object is immobile and often indestructible.

Primärobjekte ähneln also

den Primzahlen aus der Mathematik, denn auch für sie ist keine schlüssige

Regel bekannt, nach der sich ihr Auftreten bestimmen ließe, obwohl eines Tages eine solche Regel gefunden werden kann. Beide Phänomene entziehen sich bis jetzt jeder Regelmäßigkeit. Primzahlen haben als Divisor nur sich selbst und eins; primäre Objekte widersetzen sich ebenfalls der Zerlegung, da sie ursprüngliche Ganzheiten sind.

Ever since Euclid's proof that primes are infinite, mathematicians like some artists have been looking for that "conclusive rule," that would determine whether or not a number like an object is prime.

Dennoch meint Kubler nicht, daß mit Primärobjekten die Geschichte im wirklichen Sinne beginnt. Sie sind vielmehr ausgezeichnete Wende-, Sammel- oder Einstiegspunkte in die Geschichte, der sie zugehören, erkennbar daran, daß sie Vorgänger und Nachfolger haben, ihnen auch neue Primärobjekte folgen können.

Kubler betont, dass sich die Eigenschaften von Primärobjekten nicht aus ihren Vorgängern erklären lassen und sie desweiteren eine Geschichte nach sich ziehen,

die aus anderem besteht als der Summe ritueller Wiederholungen des gleichen Vorbildes

.Entscheidend ist die Differenzierung zwischen der Idee des Primärobjektes und den tatsächlichen materiellen Trägern von Ideen, die sich als Beispiele für Primärobjekte anführen lassen.

In theory, being originally in the maker's mind, no prime object exists in its pristine state. They all have been altered in actuality, and they suffer the accidents of time, being known only by indirection, like stars vanishing in supernova explosions.

Doch obgleich die materiell verortbaren Beispiele von Primärobjekten unter Berücksichtigung der Einwirkung von Zeit betrachtet werden müssen, stellt Kubler fest, sie seien zwar

less mathematical and more historical than white holes, but, like them, prime objects may be constructs necessary to understanding the processes which they may have originated.

Obwohl Kubler die meisten seiner Beobachtungen auf jedwedes von Menschenhand produziertes Artefakt bezieht, konzentriert er sich in seinen Beispielen zumeist auf die Betrachtung von Kunstwerken, denn mehr

29
noch als Werkzeuge ähneln Kunstwerke einem System symbolischer Kommunikation, das frei sein muß von übermäßigem »Rauschen«.

Die besondere Spezifität und die erforderliche Reinheit seiner Aussage, welche eine Kommunikation über die Grenzen der Zeit hinaus ermöglicht, machen das Kunstwerk zum geeigneten Forschungsobjekt.

Im Bezug auf Primärobjekte und die Formenklassen, die sie bilden, räumt Kubler „diagnostische Schwierigkeiten“ ein, die im Zusammenhang stehen mit der idealisierten Natur seines Konstruktes zum Verständnis historischer Prozesse.

30
Strenggenommen existiert eine Formenklasse nur als Vorstellung. Sie manifestiert sich nur unvollständig in primären Objekten oder Dingen von großer schöpferischer Kraft im Range des Parthenon, der Portalstatuen von Reims oder der Fresken Raffaels im Vatikan.

In Bezug auf das Primärobjekt wirft Kubler selbst kritische Fragen auf

31
: sind wir überhaupt jemals unbezweifelbar im Besitz eines initialen Primärobjektes? Läßt sich ein solcher Gegenstand isolieren? Haben Primärobjekte eine reale Existenz? Oder weisen wir nur einigen herausragenden Exemplaren ihrer Klasse zusätzliche symbolische Qualitäten zu, die einen imaginären Vorrang haben?

Jedoch

32
sollen sie nicht die Hauptthese erschüttern. Von Menschen gemachte Gegenstände aller Art entsprechen den menschlichen Intentionen innerhalb einer historischen Sequenz. Primärobjekte entsprechen primären Merkmalen oder mutierenden Intentionen, während Repliken die primären Objekte einfach vervielfältigen.

Den primären Status seiner Beispiele hält er nicht zuletzt für unbestreitbar. Die Eigenschaften des idealen Primärobjektes lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Ein Primärobjekt ist als solches nicht berechenbar, kann also nicht bewusst erzeugt oder vorhergesehen werden. Es wird erst nach seinem Auftreten als solches erkannt und ist demnach zunächst einmal auf seine Rezeption angewiesen.
- Nachdem ein Primärobjekt als solches erkannt wurde, läßt sich sein Ursprung nicht eindeutig klären. Es geht über die Formel, nach der etwas mehr als die Summe seiner Teile darstellt, hinaus, indem es überhaupt nicht teilbar ist.
- Das Primärobjekt ist das einzige seiner Art, alle ähnlichen Nachfolger sind seine Repliken.
- Das Primärobjekt ist eine menschliche Erfindung.
- Ein Primärobjekt hält eine außerordentliche Einflusststellung innerhalb seines historischen Gefüges inne, und regt zu seiner Nachbildung an.

Fast ist es so

33
, als ob die Dinge selbst andere Dinge nach ihrem Vorbild hervorbrächten, wobei Menschen die Vermittlung übernehmen.

Doch an dieser Stelle hört der Einfluss, den ein solches Objekt auf uns hat, nicht auf, denn

34
Every major work of art forces upon us a reassessment of all previous works of art.

Darüber hinaus verändert das Primärobjekt unsere Wahrnehmung der Zeit, während es selber im Idealfall unabhängig von der Zeit ist.

35
»Große« Kunst, die in je neuer Aktualität historischen Abstand überbrückt und das »Alte« zur »Gegenwart« werden läßt, arbeitet ihrer Relativierung durch Zeit entgegen.

Man könnte das Primärobjekt also charakterisieren als eine epochenübergreifende, bedeutungsvolle Singularität der Zeitgeschichte, eine Erfindung, deren unvermitteltes Auftreten weitreichende Folgen für das kollektive Bewusstsein und unsere Wahrnehmung mit sich bringt.

Zeit und Geschichte

36 Es liegt in der Natur allen Daseins, daß kein Ereignis sich je wiederholt, aber es liegt in der Natur des Denkens, daß wir die Ereignisse nur aufgrund von Identitäten verstehen können, die wir zwischen ihnen annehmen.

Und so kommt es, dass wir das Universum nur dadurch erfassen können

37 , daß wir es in der Vorstellung vereinfachen, indem wir Identitäten in Klassen, Typen und Kategorien bilden und den unaufhörlichen Fortgang nicht-identischer Ereignisse in ein finites System von Ähnlichkeiten einordnen.

Stellen wir uns auf der anderen Seite

38 eine zeitliche Dauer ohne regelmäßige Struktur vor. Wir würden nichts in ihr erkennen, da sich nichts in ihr wiederholt. Es handelte sich um eine Dauer ohne jede Maßeinheit, ohne Entitäten, ohne Eigenschaften, ohne Ereignisse – eine leere Dauer, ein zeitloses Chaos.

Ein solcher Zustand könnte als entropisch bezeichnet werden, denn die

39 **Entropie ist gleichbedeutend mit einem Verlust an Ordnung.**

XII 40 the tendency for entropy to increase in isolated systems, is expressed by the second law of thermodynamics. We, as human beings, are not isolated systems. We take in food, which generates energy, from the outside, and are, as a result, parts of that larger world which contains those sources of our vitality. But even more important is the fact that we take in information through our sense organs, and we act on information received.

Norbert Wiener legt hier nahe, dass wir als Lebewesen mit der Aufnahme und Verarbeitung von Informationen auf ähnliche Weise der Entropie des Universums trotzen, wie wir es auch durch die Nahrungsaufnahme tun. Denn die

41 Entwicklung der Lebewesen sowie das Wachstum jeder Zelle ist mit einem Zuwachs an Ordnung und Komplexität verbunden. Aus einfachen Bausteinen entstehen

komplexe Strukturen von hohem Ordnungsgrad. Zeitweise hat man geglaubt, dass ein solcher Prozess nicht spontan ablaufen könnte, sondern den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik verletzen müsste. Tatsächlich ist aber ein Lebewesen kein **geschlossenes System**, sondern nimmt Energie aus seiner Umgebung (z. B. von der Sonne) auf. Insgesamt nimmt dabei die Ordnung des Systems (Sonnensystems) stärker ab (bzw. die Entropie zu), als sie in den wachsenden Lebewesen zunimmt. Allerdings führen die Lebensprozesse (biotische Umwege) zu einer Verlangsamung der Zunahme der Entropie.

Die Aufnahme und Verarbeitung von Information dient dem menschlichen Streben, der Entropie des Universums zu entgehen, genauso wie es die Nahrungsaufnahme und -verarbeitung eines jeden Lebewesens tun. Indem wir Informationen sammeln und ordnen, verlangsamen wir die Zunahme der Entropie. Um jedoch einen nachhaltigen Effekt zu erzielen, ist es unabdingbar, diese Informationen und deren Bedeutung zu konservieren und zu kommunizieren. Damit gelangen wir zu der Betrachtung besonderer Gegenstände.

42 **Jede Bedeutung verlangt einen Träger, ein Vehikel, einen Anhalt. Dieses sind die Bedeutungsträger, ohne die keine Bedeutung von einer Person zur anderen oder überhaupt von einem Teil der Natur zu einem anderen übermittelt werden kann.**

Als ein mögliches Vehikel bieten sich Kunstwerke an, denn

43 Art not only communicates through space, but also through time.

Dies ist eine der Erkenntnisse, die Smithson aus Kublers Schrift zieht und dessen Wichtigkeit es ihm ein Anliegen ist, zu betonen.

44 For Smithson, it all comes down to the matter of time, or, to be more precise, the problem of communication over time.

Ebenso wie Smith war Kubler vertraut mit den Ideen der Informationstheorie. Kublers Vorschlag, anstelle von biologischen Metaphern auf Termini der Physik zurückzugreifen, mag mit diesem Wissen zusammen hängen. Seiner Meinung nach hat sich das biologische Modell als

45 **nicht sehr geeignet erwiesen für eine Geschichte der Dinge. Möglicherweise hätte ein der Physik entlehntes System von Metaphern der Situation der Kunst besser entsprochen als die biologischen**

Metaphern: vor allem, wenn wir in der Kunst von der Übertragung bestimmter Energien sprechen; von Impulsen, Generatoren und Relaisstationen; von Gewinn und Verlust beim Transport;

Begrifflichkeiten, die auch in der Kybernetik ein Zuhause finden. Und so überrascht es nicht, wenn Pamela M. Lee feststellt, dass *The Shape of Time*

46 at times
reads like a manifesto of information theory. More specifically, it resonates with two of cybernetics' central tenets: the notion of feedback and the related concept of circular causal systems.

So ist für Kubler

47 beispielsweise ein Kunstwerk nicht nur das sichtbare Resultat eines Ereignisses, sondern es ist sein eigenes Signal, das direkt andere Schaffende dazu anregt, diese Lösungsmöglichkeit auch zu versuchen oder zu verbessern.

48 Indeed, for Kubler, historical change is enacted through the transmission of information from one signal to the next, but the transmission is neither linear nor continuous; a seemingly random cycling governs the way in which forms of material culture occur throughout history.

49 Alle substantiellen Signale können als Übermittlung oder initiale Erschütterung angesehen werden. Zum Beispiel übermittelt ein Kunstwerk eine bestimmte Verhaltensweise durch einen Künstler, und es dient gleichzeitig wie ein Relais als Ausgangspunkt für Impulse, die häufig bei ihrer weiteren Übermittlung unerwartbare Größenordnungen erreichen können. Unsere kommunikative Verbindung zur Vergangenheit beruht ursprünglich auf Signalen, die zu Erschütterungen werden und ihrerseits wieder Signale aussenden. So entsteht eine ununterbrochen alternierende Sequenz von Ereignis, Signal, neugeschaffenem Ereignis, erneuertem Signal etc.

und da

50 niemals zwei Dinge oder Ereignisse dieselbe Stelle im Koordinatensystem von Raum und Zeit einnehmen

können, unterscheidet sich jede Handlung von der vorhergehenden und der folgenden. Zwei Dinge oder Handlungen können nicht als identisch angenommen werden. Jede Handlung ist eine Erfindung.

Doch

51 eine Reihe von wirklichen Erfindungen, in der alle möglichen Formen der Reproduktion ausgeschlossen sind, käme einem Chaos nahe.

Wieder bedroht die Entropie unser Denken, diesmal nicht im Hinblick auf die zeitliche Dauer, sondern auf die Ereignisse innerhalb dieser Dauer. Wenn jedes Ereignis und jede Handlung neu ist, wie kann dann jemals einem einzelnen Geschehen gesteigerte Bedeutung zugemessen werden? Die Antwort muss die gleiche bleiben. Um die einzelnen Ereignisse erfassen und ihnen Bedeutung geben zu können, müssen wir vereinfachen. Erst indem wir Ähnlichkeiten zwischen den Ereignissen annehmen und sie in ein (Bewertungs-)System einordnen, können wir sie für unser Denken erschließen. Indem wir unterschiedlichen Ereignissen den gleichen Stellenwert geben, schaffen wir eine Kontinuität der Bewertungskriterien. Dies ist entscheidend, denn

52 Kontinuität
ist ein Wertmaßstab für die Bedeutungsforscher, nicht die Bruchstellen.

Auf der anderen Seite sind wir darauf angewiesen, Veränderungen wahrnehmen zu können, um Phänomene voneinander abgrenzen und eine Reihenfolge festlegen zu können.

53 Ohne
Veränderung gibt es keine Geschichte, ohne Regelmäßigkeit gibt es keine Zeit. Zeit und Geschichte verhalten sich zueinander wie Regel und Variation: Zeit ist das regelhafte Fundament für die Unberechenbarkeit der Geschichte. Replik und Erfindung sind in derselben Weise aufeinander bezogen: eine Reihe von wirklichen Erfindungen, in der alle möglichen Formen der Reproduktion ausgeschlossen sind, käme einem Chaos nahe. Eine unendliche und alle Möglichkeiten erfassende Menge von Repliken, in der es keine Variationen gäbe, näherte sich der Formlosigkeit. Die Replik steht in einem Verhältnis zur Regelmäßigkeit und zur Zeit, die Erfindung zur Variation und zur Geschichte.

Nicht zuletzt jedoch ist

54 **Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar. Wir kennen Zeit nur indirekt durch das, was in ihr geschieht: durch die Beobachtung von Dauer und Wandel;**

ein grundsätzliches Dilemma für jemanden, der es sich zum Ziel gesetzt hat,

55 **Die Formen der Zeit zu erfassen**

Ganz besonders problematisch ist es, dass der Erfindung grundsätzlich der Bezug zum Wandel, zur *Variation und zur Geschichte* innewohnt, sie jedoch gleichzeitig den bedeutungstiftenden Anker darstellen soll in

56 **einem Meer, das von unzähligen Formen einer begrenzten Anzahl von Arten bewohnt wird.**

Gerade den entscheidenden Ereignissen, die sich in der Geschichte aufzeigen lassen, fehlt die Fähigkeit auf die Zeit zu verweisen, welche sich in den Phasen der Unveränderlichkeit ausdrückt, die zwischen den Ereignissen liegen.

57 **Anders ist es, wenn radikale Erfindungen und primäre Objekte sich bemerkbar machen.**

Das Konstrukt des Primärobjektes macht es möglich trotz seiner Existenz in einer entropischen Welt unendlicher Feedbacks zu verbindlichen Aussagen zu gelangen. Es löst die Dichotomie, indem es die Gegensätze von kontinuierlicher Zeitfolge und diskontinuierlicher Geschichtsschreibung in sich vereint. Es liefert eine zeitliche Konstante, indem es sowohl als unteilbare und im Idealfall auch unsterbliche und unzerstörbare Gesamtheit existiert. Gleichzeitig bietet es durch den radikalen Einschnitt in unsere Wahrnehmung, die uns die Vergangenheit neu bewerten lässt, die nötige Veränderung und Bedeutung, um als Ereignis in unsere Geschichtsschreibung Eingang zu finden.

Das real existierende Primärobjekt leistet dies annäherungsweise, indem es entweder aufgrund seiner Monumentalität selbst überdauert, zum Beispiel in Form einer Pyramide, oder indem durch eine endlose Replikenmasse seine

58 **Signale nach einem Muster weitergeleitet werden, dessen Struktur noch heute erkennbar ist.**

Kubler hält nicht nur die verbindliche Bestimmung wichtiger Entdeckungen für möglich, sondern zieht sogar die Existenz *finiter Erfindungen* in Betracht und widmet dem Gedanken einer *finiten Welt* eines seiner letzten Kapitel.

59 **Sollte sich herausstellen, daß das Verhältnis von erforsch-**

ten und unerforschten Gebieten menschlicher Betätigung in hohem Maße zugunsten der Erforschten geht, dann würde sich das Verhältnis von Zukunft und Vergangenheit ganz grundlegend verändern. Wir könnten die Vergangenheit dann nicht mehr als einen mikroskopisch kleinen Anhang einer Zukunft von astronomischer Größe ansehen, sondern müßten statt dessen eine Zukunft in den Blick nehmen, die nur begrenzten Raum für Veränderungen bietet. Die Möglichkeiten und Arten der Veränderung wären schon in der Vergangenheit vorgeprägt. Der Geschichte der Dinge würde dann eine Bedeutung zukommen, die heute dem Entwicklungsprozeß zweckbestimmter, erfolgversprechender Erfindungen zugewiesen wird.

8 Speaking to the situation of contemporary art, for instance, Kubler made a claim for "the approaching exhaustion of new discoveries" in art and the possible end of the avant-garde.

Ursprung aus dem Nichts oder Nichts ohne Ursprung

Auch Siegfried Kracauer beschäftigt sich in seiner Schrift *Geschichte - vor den letzten Dingen* mit

Beobachtungen *hinweisen*, die geeignet sind, unser Vertrauen in die Kontinuität des Geschichtsprozesses und dementsprechend in die Macht chronologischer Zeit zu erschüttern.

Über George Kubler sagt er, dass dieser als Schüler Focillons dessen Anregungen

zu einer sehr interessanten Theorie entwickelt. In seinem schmalen Band *»The Shape of Time: Remarks on the History of Things«*³⁰ greift dieser brillante Kunsthistoriker, der obendrein Anthropologe ist, die Voreingenommenheit für Perioden und Stile an, wie sie bei Gelehrten seines Gebietes häufig vorkommt.

In Wirklichkeit besteht die Geschichte aus Ereignissen, deren Chronologie uns nur wenig über ihre Beziehungen und Bedeutungen mitteilt. Da gleichzeitige Ereignisse häufig an sich asynchron sind, ist es in der Tat nicht sinnvoll, sich den geschichtlichen Prozeß als einen homogenen Fluß vorzustellen.

Um den Verlauf der Geschichte dennoch greifbar zu machen, schlägt Kracauer vor, den historischen Zeitraum in den Blick zu nehmen

, diese raumzeitliche Einheit, auf die sich praktisch alle Geschichtsdarstellungen einer gewissen Reichweite in der Absicht beziehen, den Ablauf der Ereignisse zu strukturieren.

Seiner Meinung nach schießt

Kubler, dessen Kritik an der Überbetonung von Zeiträumen durch die Kunsthistoriker ansonsten berechtigt ist, *schießt* entschieden über das Ziel hinaus, da er die Möglichkeit des Zusammenflusses von thematischen Abfolgen nahezu ausschließt: *»Der Querschnitt des Augenblicks«*, behauptet er, *»... gleicht eher einem Mosaik von Einzelteilen in verschiedenen Entwicklungsstadien ... als einem radikalen Entwurf, der allen Einzelteilen seinen Stempel aufdrückt«*,⁴⁴ und er hält fest, daß *»die kulturellen Strömungen«*, die einen Zeitraum ausmachen, *»zum größten Teil durch Zufall nebeneinanderliegen«*.⁴⁵

Doch

Zeitgenossen verkehren auf verschiedene Weisen miteinander; deshalb ist es sehr wahrscheinlich, daß ihr jeweiliger Austausch Querverbindungen zwischen den Errungenschaften und Tätigkeiten des Augenblicks aufkommen läßt.⁴⁶

Jedenfalls neigen die ständig stattfindenden osmotischen Prozesse immer dazu, einen Zeitraum oder eine Situation zu erzeugen, die tatsächlich denselben Geist atmen, der alle Bereiche beeinflusst und so den Charakter eines Ganzen annimmt.

Aber wird dann der Zeitraum als Ganzes nicht wesentlicher Bestandteil des geschichtlichen Prozesses und erhebt dadurch implizit die *homogene Zeit* zu einem bedeutungsträchtigen Medium?

Wir sind also mit zwei sich gegenseitig ausschließenden Thesen konfrontiert, von denen keine verworfen werden kann. Einerseits löst sich die meßbare Zeit in Luft auf und wird abgelöst von Bündeln geformter Zeiten, in denen sich die auf verschiedene Weise verstehbaren Ereignisreihen entwickeln. Andererseits behält das Datieren seine Bedeutung, insofern sich diese Bündel in bestimmten Augenblicken, die dann für sie alle gelten, zusammenschließen.

Zur Lösung des Dilemmas bietet Kracauer ein eigenes Modell an.

Als eine Konfiguration von Ereignissen, die Reihen mit verschiedenen Zeitplänen angehört, entsteht der Zeitraum *nicht* aus dem homogenen Fluß der Zeit; er setzt vielmehr seine eigene Zeit – was bedeutet, daß die Art, in der er Zeitlichkeit erfährt, nicht identisch sein muß mit den Erfahrungen chronologisch früherer oder späterer Zeiträume. Man muß sozusagen von einem Zeitraum in den anderen springen.

Jeder einzelne Zeitraum wird als eigene Wesenheit betrachtet. Der Verlauf der Geschichte setzt sich aus ihrer Abfolge zusammen. Was sich ergibt, könnte in Analogie zu Kublers Modell als eine Perlenkette beschrieben werden, deren Glieder nun nicht mehr aus Objekten bestehen, sondern durch Zeiträume gebildet werden. Wo für Kubler die Innovation des nächsten Primärobjektes in die Lücke zwischen zwei Gliedern fällt, setzt Kracauer zum Sprung von einem Zeitraum in den nächsten an. In beiden Fällen wird von einem relativ abrupten Ende mit einem unmittelbar darauf folgenden Neuanfang ausgegangen. Einer Art Wendepunkt der Geschichte.

Doch wie lässt sich dieser Wendepunkt erklären, was ist sein Ursprung? So, wie der Versuch, die Herkunft der Primärobjekte zu erklären für Kubler problematisch ist und zu dem Vergleich mit dem unvorhersehbaren Auftreten von Primzahlen führt, so sind für Kracauer die

71 Übergänge zwischen aufeinanderfolgenden Zeiträumen sind also problematisch. Es könnten Brüche auftreten; tatsächlich könnte ein Zeitraum als auftauchendes »Ereignis« im Sinne Focillons »aus dem Nichts« entstehen.

Für den Anthropologen und Kunsthistoriker Kubler scheint dies keine mögliche Erklärung zu sein. Obschon er betont, dass sich der Ursprung von Primärobjekten nicht vollständig aus vorangegangenen Ereignissen erschließen lässt, so ist er dennoch von einer klaren Begrenztheit möglicher Erfindungen überzeugt und zieht wie bereits erwähnt in Betracht

72 , daß das Verhältnis von erforschten und unerforschten Gebieten menschlicher Betätigung in hohem Maße zugunsten der Erforschten geht.

Die Möglichkeit des absolut Neuen, dessen Auftreten durch den Glauben an einen Ursprung aus dem Nichts wahrscheinlich erscheint, wäre in diesem Fall ausgeschlossen. Die menschliche Erfindung müsste vielmehr als Rekombination, Neuinterpretation oder bestenfalls als Erweiterung des bereits Dagewesenen angesehen werden

73 , statt daß man sie als *sui generis* akzeptiert, als etwas, das hervorgeht aus »so etwas wie absolutem Ursprung, radikalem Neuanfang«,⁵⁶ das als neue »prima causa« von dem Material bestehender Ideen und Motive bewegt wirkt.⁵⁷

XX Tatsächlich leben wir heute, wie Boris Groys bemerkt, 74 inmitten einer Kultur, in der die Reproduktionsprozesse längst die Oberhand über die Produktionsprozesse gewonnen haben. Wir sind längst von allen Seiten von Kopien umgeben, unser Denken und unsere Imagination sind von der Reproduktion kultureller Klischees bestimmt

75 Trotzdem konzentriert sich das Interesse der Forschung unausweichlich auf wenige herausragende Werke, wobei es unmöglich wäre zu beweisen, daß diese inhaltlich bedeutender sind als alle anderen. Hier stellt sich also eine zentrale Frage:

Woher bezieht ein kulturelles Werk seinen Wert?

Oder im Hinblick auf Kubler: Was macht ein Objekt zum Primärobjekt, wodurch unter-

scheidet es sich von weniger bedeutsamen Objekten? Man könnte zunächst annehmen

76 , daß ein Kunstwerk wertvoll ist, wenn es erfolgreich einer als wertvoll anerkannten künstlerischen Tradition folgt. Ein neues Kunstwerk wird dabei an bestimmte Kriterien angepaßt, nach bestimmten Vorbildern gestaltet, um als wertvolles Kunstwerk gelten zu dürfen. Das gilt auch für die Theorie: ein theoretisches Werk soll sich in eine wertgebende Tradition einfügen, logisch aufgebaut, mit Anmerkungen versehen, in einer bestimmten Sprache geschrieben sein, um als solches überhaupt wahrgenommen und anerkannt zu werden.

Der Kontinuität der Bewertungskriterien, welche wir bereits als Wertmaßstab der Bedeutungsforscher herausgestellt haben, wäre damit Genüge getan. Auch der chronologischen Geschichtsschreibung würde es dadurch einfach gemacht. Der Bruch, welcher die herausragende Innovation zum Wendepunkt der Geschichte werden lässt, bliebe in diesem Falle jedoch aus.

77 Worauf aber basiert der Wert eines Werkes, das mit den traditionellen Vorbildern bricht?

78 Die traditionelle Antwort auf diese Frage lautet wiederum, daß solche innovativen Werke sich nicht auf die kulturelle Tradition, sondern auf die außerkulturelle Wirklichkeit beziehen. Diese Antwort scheint auf den ersten Blick plausibel zu sein, denn wenn die Welt in Kultur und Wirklichkeit geteilt wird, soll das, was nicht wie Kultur aussieht, die Wirklichkeit sein. Die äußeren Kriterien der Form, der Rhetorik, der normativen Anpassung an die kulturelle Tradition werden dann durch die Kriterien der Wahrheit oder des Sinns ersetzt, d. h. durch den Bezug auf die von den kulturellen Konventionen verdeckte, außerkulturelle Wirklichkeit. Das Kunstwerk oder das theoretische Werk wird jetzt nicht mehr nach seiner Konformität mit der kulturellen Tradition, sondern nach seiner Beziehung zur außerkulturellen Wirklichkeit befragt und beurteilt.

Doch

79 Das Bewußtsein des Menschen als eines geschichtlichen Wesens zieht notwendig die Überzeugung der Relativität menschlichen Wissens nach sich.

Und ist

80 Geschichtlichkeit erst einmal als wesentlicher Bestandteil der condi-

tion humaine anerkannt, erhebt sich die Frage, wie die daraus sich ergebende Relativität des Wissens mit dem Streben der Vernunft nach bedeutsamen und allgemeingültigen Wahrheiten zu versöhnen sei.

Kracauer bestimmt zunächst zwei historische Lösungsansätze:

18 Es gibt erstens eine Anzahl vorgeblicher Lösungen, die man »transzendental« nennen könnte; sie sind allesamt Ausläufer oder vielmehr Rückwirkungen, säkularisierter theologischer Begriffe und traditioneller Metaphysik mit der Evolutionsidee als Dreingabe. Sie verkünden von Anfang an die Möglichkeit zeitloser Wahrheiten und setzen dabei ein Reich absoluter Wahrheiten, Normen und ähnliches voraus.

23 Die Lösungen der anderen Gruppe, die ich als »immanentistisch« bezeichnen möchte, gehen umgekehrt vor. Sie weisen die Vorstellung von Zeitlosigkeit und jede Annahme ontologischen Charakters entschieden zurück. Ihnen zufolge ist Geschichtlichkeit ein Grundsatz, der, einmal angenommen, den Rückgriff auf ewige Wahrheiten ausschließt. Folglich ist für Philosophen dieser Kategorie die einzige Möglichkeit, das Absolute zu retten, sich in die Immanenz des Geschichtsprozesses zu versetzen und die Geschichtlichkeit ihrer letzten Konsequenz zuzuführen.

Als Alternative bietet Kracauer einen Vorschlag an

28 , der sich sowohl von den transzendentalen als auch von den immanentistischen Lösungen unterscheidet. Die ersteren stellen ein Reich absoluter Wahrheiten und Normen in den Mittelpunkt, das sie von allem, was nur zeitlich ist, abtrennen und unterscheiden. Doch büßt diese Unterscheidung – die darüber hinaus besagt, daß das Absolute von höherer Bedeutung als das Zeitgebundene und Relative ist – ihre Bedeutung ein, sobald die paradoxe Natur der Zeit erst einmal erkannt ist. Andererseits saugt den Immanentisten zufolge das Zeitliche das Absolute so vollständig auf, daß es möglich scheint, die zeitbedingten Wahrheiten selbst zu verewigen. Wird aber die Zeit nicht mehr als ein kontinuierlicher Fluß begriffen, ist auch diese Lösung unhaltbar.

Aus der Sicht meines Vorschlags haben philosophische Wahrheiten einen doppelten Aspekt. Weder kann sich das Zeitlose der Spuren von Zeitlichkeit entledigen, noch umfaßt das Zeitliche völlig das Zeitlose. Wir sind vielmehr zu der Annahme gezwungen, daß die beiden Aspekte der Wahrheiten nebeneinander existieren und untereinander in einer Beziehung stehen, die ich für theoretisch undefinierbar halte.

84 Obwohl sie in entgegengesetzte Richtungen weisen, sind die beiden Ansätze als Einheit zu denken, in der das »Nebeneinander« das »Entweder-Oder« ersetzt.

85 Doch scheint die Ablehnung jeder ontologischen Bestimmung zugunsten einer unbegrenzten Dialektik, die alle konkreten Dinge und Wesenheiten durchdringt, scheint nicht von einer gewissen Willkür getrennt werden zu können, einem Fehlen von Inhalt und Richtung in diesen Reihen materialer Bewertungen.

86 Folglich ist es mit der radikalen Immanenz des dialektischen Prozesses nicht getan; einige ontologische Fixierungen sind erforderlich, um ihn mit Bedeutung und Richtung zu versehen.

Dies könnte eine geeignete Betrachtungsweise der Kublerschen Erfindung des Primärobjektes eröffnen. Sie stellen besonders erfolgreiche ontologische Fixierungen im dialektischen Prozess der Geschichtsschreibung dar und liefern damit wichtige Bezugspunkte für das kulturelle Gedächtnis. Es handelt sich bei ihnen zunächst einmal um Dinge, die sich dazu anbieten, dass man ihnen einen gesteigerten kulturellen Wert zuschreibt, um dadurch einen Referenzpunkt zu setzen.

87 Und nur wenn ein bestimmtes Werk einen kulturellen Wert bekommt, wird es auch für die Interpretation interessant und relevant – nicht umgekehrt.

Also haben

88 **Primärobjekte eine reale Existenz? Oder weisen wir nur einigen herausragenden Exemplaren ihrer Klasse zusätzliche symbolische Qualitäten zu, die einen imaginären Vorrang haben?**

Auch wenn einige von ihnen durch ihre reine physische Präsenz, man denke zum Beispiel an die Pyramiden von Gizeh, beeindruckend und sich dadurch von anderen kulturellen Objekten abheben, so ist dies weder ein ausschließendes Kriterium noch eine erschöpfende Erklärung für ihre überragende kulturelle Bedeutung und Einflusstellung. Was also macht seine Bedeutung aus? Boris Groys hat darauf eine klare Antwort:

89 Der Wert eines kulturellen Werkes wird durch sein Verhältnis zu anderen Werken und nicht durch sein Verhältnis zur außerkulturellen Realität, nicht durch seine Wahrheit und nicht durch einen Sinn bestimmt.

Die kulturelle Bedeutung eines Objektes liegt also nicht in seiner materiellen Erscheinung begründet, sondern wird vielmehr durch seine Stellung innerhalb seiner historischen Sequenz bestimmt. Dadurch wird das Konstrukt des Primärobjektes als ontologische Fixierung unseres kulturellen Gedächtnisses nicht weniger real, noch bedeutet es, dass Aussagen im Bezug auf diese Objekte unwahr sein müssen. Es bedeutet lediglich, dass die entscheidenden Qualitäten dieser Objekte eine imaginierte Zuschreibung und damit virtuell sind.

Je mehr die Präsenz des physischen Gegenstandes selbst hinter seiner Bedeutung innerhalb des kulturellen Gedächtnisses zurücksteht, er also zum überwiegenden Teil in den Köpfen der kulturellen Teilnehmer existiert und sein physischer Anteil lediglich zum symbolischen Vertreter einer Idee wird, desto mehr können wir das Objekt, von dem wir sprechen, als ein virtuelles Objekt bezeichnen. Denn virtuell

90 sind Objekte unserer Betrachtung,
die nur insofern existieren, als sie gedacht werden.

und von

91 Phantasie-Objekten unterscheiden sie sich dadurch, daß für sie die Erscheinung "Wahrheit" gilt, während die Frage nach der Wahrheit von Aussagen über Phantasieobjekte sinnlos ist. Virtuell ist z.B. der individuelle Speicherraum in einem Mehrbenutzer-Rechensystem oder der Flughafen auf dem Bildschirm eines Flugsimulators.

Der Begriff der Wahrheit ist in diesem Fall nicht absolut zu verstehen, sondern bedeutet vielmehr, dass ein Konsens über die Richtigkeit von bestimmten Aussagen im Bezug auf das gegebene Objekt vorliegt und man es allgemein als existent bezeichnen würde. Darüber hinaus gilt, dass zum Beispiel im Fall des simulierten Flughafens eine Fehlinterpretation der simulierten Situation durch den Fluglotsen tatsächlich ein Flugzeug zum Absturz bringen kann, Entscheidungen, die im Bezug auf das virtuelle Objekt getroffen werden, also Auswirkungen auf physische Objekte haben und damit einen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit aufweisen.

92 Eine Realität, die ohne den Intellekt weder definierbar noch denkbar ist, und in der trotzdem die Erscheinung Wahrheit volle Gültigkeit hat, ist für die Informatik eine Selbstverständlichkeit. So eine Realität ist eine virtuelle Realität.

Vladimir Cherniavsky unterzieht seine Definition des Weiteren einer besonderen Einschränkung

93 :: als virtuell werden Objekte unserer Betrachtung angesehen, die nur insofern existieren, als man von ihnen redet. In dieser Monographie ist also Virtualität eine Existenz nur im Reden. Wir werden dabei nicht der Frage nachgehen, ob es andere Arten der Virtualität auch wirklich gibt, und ob folglich unsere Deutung eine wirkliche oder nur eine scheinbare Einengung des Begriffes "Virtualität" ist.

Diese Einschränkung macht ein Gegenüber zur Bedingung für die Erzeugung eines virtuellen Objektes. Es entsteht erst durch seine Kommunikation. Für Cherniavsky ist dies

94 die Kommunikation mit virtuellen Verstehern, die zu den virtuellen Realitäten der Informatik gehören, eine Kommunikation in einer sinnvollen Sprache - in

einer Programmiersprache.

Im Bezug auf das kulturelle Objekt verweist diese Definition unmittelbar darauf, dass ein kultureller Wert erst durch die Verständigung mehrerer kultureller Teilnehmer zustande kommt.

Zunächst einmal wird der Begriff des Virtuellen räumlich verstanden und dem Physischen entgegen gestellt. Es ist aber auch denkbar, die Zeitlichkeit in die Überlegungen mit einzubeziehen. Gilles Deleuze entwickelt ein Modell von Virtualität und Aktualität, welches dies berücksichtigt. Die Philosophie selbst bezeichnet er als

95 die Theorie der Vielheiten. Jede Vielheit schließt
aktuelle und virtuelle Elemente ein. Es gibt keinen rein aktuellen
Gegenstand. Jedes Aktuelle umgibt sich mit einem Nebel von virtu-
ellen Bildern.

Dabei sind die

96 virtuellen Bilder sind auch ebenso wenig ablösbar vom aktuellen
Gegenstand, wie es dieser von jenen ist.

97 Eine aktuelle Wahrnehmung um-
gibt sich mit einem Sternennebel virtueller Bilder, die sich in immer
entfernteren und immer weiteren entstehenden und vergehenden
Kreisläufen ausbreiten. Dies sind Erinnerungen unterschiedlicher
Ordnungen: Sie können als virtuelle Bilder bezeichnet werden

98 Diesen mehr oder weniger
weiten Kreisläufen von virtuellen Bildern entsprechen mehr oder
weniger tiefe Schichten des aktuellen Gegenstandes. Sie bilden den
vollständigen Impuls des Gegenstandes: ihrerseits virtuelle Schich-
ten, in denen der aktuelle Gegenstand seinerseits virtuell wird.
Gegenstand und Bild sind hier beide gleichermaßen virtuell und bil-
den die Immanenzebene, auf der sich der aktuelle Gegenstand auf-
löst.

99 Die Imma-
nenzebene schließt zugleich das Virtuelle und seine Aktualisierung
ein, ohne dass es eine angebbare Grenze zwischen beiden gäbe.

Es handelt sich also um ein zirkuläres Modell, welches aus einem aktuellen Gegenstand und den mit ihm verbundenen Erinnerungen eine virtuelle Einheit bildet.

100 Denn die Erinnerung ist, wie es bereits Bergson zeigte, kein
aktuelles Bild, das sich nach dem Wahrnehmungsgegenstand bil-
dete, sondern das virtuelle Bild, das mit der aktuellen Wahrneh-
mung des Gegenstandes einhergeht. Die Erinnerung ist das mit dem

aktuellen Gegenstand zeitgleiche Bild, sein Doppel, sein »Spiegelbild«.

101

Das Aktuelle und das Virtuelle koexistieren und treten in einen engen Kreislauf ein, der uns fortwährend von dem einen auf das andere verweist.

Michaela Ott zufolge expliziert Deleuze das Virtuelle des Weiteren

102

als elementare Synthesebildung, die als primäre Weise der Zeitbindung, der Gewohnheits- und Erinnerungsbildung spätere, komplexere Wahrnehmungs- und Lebensvollzüge grundiert.

103

Der Begriff des Virtuellen bringt eine Vorgängigkeit zum Ausdruck, die sowohl als kollektives Unbewusstes wie – mit Nietzsche – als Mannigfaltigkeit des Lebendigen überhaupt verstanden werden kann.

104

Denken und Sehen zielen bei ihm auf das Freilegen einer Vielfalt hinter den Klischees, von unbekanntem, vorbildlosen Schichten hinter dem Gesehenen und Gedachten, um Denken und Sehen selbst zu unabschließbaren Prozessen der Entdeckung von Neuem werden zu lassen.

Denken und Sehen, man könnte wohl auch sagen Vorstellung und Wahrnehmung, bilden gleichermaßen ein Werkzeug zur Erschließung des Unbekannten und Neuen. Die Vielfalt des Unbekannten und Neuen beinhaltet das Virtuelle und kann auch in Form eines kollektiven Unbewussten gedacht werden.

XXVI

105

»Die mehr oder weniger großen und stets relativen Kreisläufe zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit verweisen einerseits auf einen kleinen inneren Kreislauf zwischen einer Gegenwart und *ihrer eigenen* Vergangenheit, zwischen einem aktuellen und *seinem* virtuellen Bild; andererseits verweisen sie auf virtuelle, von Mal zu Mal tiefer liegende Kreisläufe, die bei jeder Gelegenheit die gesamte Vergangenheit mobilisieren, in die jedoch die relativen Kreisläufe eintauchen, um im gegenwärtigen Augenblick Gestalt anzunehmen.«²³

Diese Gestalt, der aktuelle Gegenstand, trägt seine eigene Vergangenheit mit und in sich, ist also nicht unabhängig von seiner Geschichte, in Form von virtuellen Bildern (Erinnerungen), denkbar. Jeder Gegenstand vereint in sich Aktuelles und Virtuelles, seine Geschichte ist nicht außerhalb von ihm sondern als Teil von ihm zu denken.

So betrachtet wird die Stellung eines kulturellen Objektes innerhalb seiner historischen Sequenz zum immanenten Teil des Objektes und kann zur Herleitung seiner Bedeutung aus sich selbst heraus herangezogen werden.

Nachdem

106

die Zeit nicht mehr als Ergebnis linearen Erzählens und chronologischer Konstruktion gegeben sein kann, tritt sie als solche, als direktes Bild und als plurale und kontingente Selbstinszenierung in Erscheinung.

Das Ergebnis, um es mit Kubler zu sagen, ist die »Form der Zeit«, geschichtsträchtig, aber außerhalb der Zeit.

Deleuze muss als klare Gegenstimme zu der Befürchtung gesehen werden, dass wir es mit einer finiten Welt zu tun haben könnten, denn das

107

allgemeinste Vorhaben von Deleuze ist dies: in die Kunst wie in die Philosophie den Begriff des Unendlichen einzubringen. Deleuze scheint einer ebenso klassischen wie hypothetischen Evidenz zu folgen, indem er die Kunst mit der Hervorbringung von etwas *Neuem*, mit einem *Schöpfungsakt*, konnotiert. Kunst definiert sich als ein *Werden*, das ebenso unpersönlich wie schöpferisch ist. Immer geht es darum, sich in ein Verhältnis zum Chaos zu setzen oder zum Außen, »dem Chaos zu trotzen«, indem man es schneidet und eine Ebene herausgreift.²⁴ Erst der Kontakt mit dem chaotischen Außen lässt eine Ununterscheidbarkeitszone, die Zone des *Werdens*, entstehen. Das ist der Bereich des *Unzeitgemäßen* oder *Neuen*, dessen also, was seiner Reduktion auf etablierte zeitgemäße und alte ästhetische, ethische, politische und kulturelle Register widersteht.

Deleuze bezeichnet Kunst, Philosophie und Wissenschaft als die drei Chaoiden, da sie, als die drei großen Formen des Denkens, das Chaos berühren, um ihm zu trotzen. Das chaoide Subjekt ist demnach einer dieser drei Disziplinen zuzuordnen.

108

Zum chaoiden Subjekt gehört, dass es das Nichts berührt. Diese Berührung ist der eigentlich schöpferische Akt.

Der schöpferische Ursprung ist also nicht im Nichts zu suchen, sondern in der Berührung mit ihm. Ein Gedanke, dem wohl möglich auch Gregory Bateson zustimmen würde, denn in

109

der Welt des Geistes kann Nichts – das, was *nicht* ist – eine Ursache sein. In den Naturwissenschaften fragen wir nach Ursachen und erwarten, daß sie existieren und »real« sind. Denken Sie aber daran, daß sich Null von Eins unterscheidet, und weil das so ist, kann Null in der psychologischen Welt, der Welt der Kommunikation, eine Ursache sein. Der Brief, den man nicht schreibt, kann eine wütende Erwiderung auslösen

XXVII

Und das Werk, das man nicht ausstellt und in seiner eigentlichen, physischen Erscheinung („im Original“) niemals zu sehen bekommt, kann dennoch, oder sogar gerade deswegen, die Kunstgeschichte verändern. Wohl möglich kann eine Berührung mit der schöpferischen Kraft des Nichts auch darin liegen, etwas zu schaffen, indem man versucht, es eben nicht zu tun. Denn lieber

»will

noch der Mensch das Nichts wollen, als nicht wollen«

Aus einer ähnlichen Haltung heraus könnte eine der bedeutendsten künstlerischen Positionen des vergangenen Jahrhunderts entstanden sein. Über die Ready-mades sagt Duchamp selbst, er

habe sie

ohne Absicht gemacht, ohne andere Absicht als die, mich von den Gedanken zu befreien. Jedes Ready-made ist verschieden. Man findet keinen gemeinsamen Charakter [...]. Was das Erkennen einer Leitidee betrifft: nein.

Als ihnen gemeinsame Schnittmenge gibt er bloß die Indifferenz an.

Die Indifferenz gegenüber dem Geschmack: weder Geschmack im Sinn der photographischen Darstellung, noch Geschmack im Sinn der gut gemachten Materie.

Dieter Daniels meint, das zentrale Thema der Ready-mades sei

die von Duchamp 1913 an sich selbst gerichtete

Frage: »Kann man Werke machen, die nicht »Kunst« sind?«

Später zieht Duchamp dann

das Resümee: »Die Tatsache, daß

sie jetzt mit der gleichen Verehrung wie die Kunstobjekte betrachtet werden, bedeutet wahrscheinlich, daß es mir nicht gelungen ist, das Problem der völligen Beseitigung der Kunst zu lösen.«¹¹

Gerade jene Werke, mit denen er sich von den Gedanken befreien wollte, haben ihrerseits den Weg frei gemacht für die Vorstellung vom Kunstwerk als reinem Gedanken. Das Vakuum, das Duchamp der Kunstwelt angeboten hat, wurde nicht nur angenommen und ausgefüllt sondern auch allzu häufig überladen.

Oft als einflussreichster Künstler des 20. Jahrhunderts bezeichnet,

gebührt Marcel Duchamp die Ehre, der Kunst ihre eigene Identität verliehen zu haben.

So in etwa könnte eine kurze Zusammenfassung der ideologischen Aufladung seiner Position lauten.

Nahezu alle Kunsthistoriker, die mit dem Werk Marcel Duchamps befaßt waren und darüber geschrieben haben, sind einhellig zu der Überzeugung gelangt, daß die Bedeutung von Duchamps Einsichten in die Prozesse der modernen Kunst für das Verständnis der Kultur unserer Zeit schwerlich überschätzt werden kann.

Für unsere Zwecke gerade recht. Diesem Mann muss es doch gelungen sein, uns ein Primärobjekt hinterlassen zu haben?

Besonders das Pissoirbecken, das auf die Rückseite gelegte Urinal von 1917, das Duchamp geradezu euphemistisch mit dem englischen Titel *Fountain* versah und der Kunstgeschichte der Moderne als diskutables Thema hinterließ, ist von Anfang an ein herausragendes Beispiel für die Art und Weise, wie Legenden in der Kunstliteratur entstehen und tradiert werden.

Und

Fountain ist eines der prominentesten Werke von Duchamp und das »meistkommentierte« Ready-made überhaupt.

Wir werden es im Folgenden auf seine Tauglichkeit als Primärobjekt befragen, um es gegebenenfalls für unsere weiteren Betrachtungen zu Rate zu ziehen.

Buddha of the Bathroom

120 Marcel Duchamp war einer der Mitbegründer der 1917 entstandenen "Society of Independent Artists Inc." (S. I. A.) und als einziger Europäer einer der einundzwanzig Direktoren.

121 Nach dem Vorbild der französischen «Société des Indépendants» sollten für die geplanten Ausstellungen keine Zensur und keine Vorauswahl durch eine Jury stattfinden, so daß jeder, »der die Gebühr bezahlte«, auch hätte ausstellen können. Der Künstler zahlte eine Eintrittsgebühr von einem Dollar, um Mitglied der Gesellschaft zu werden. Für die Jahresgebühr von fünf Dollar durfte er dann maximal zwei Werke in der Jahresausstellung zeigen.³¹ Unter diesen Bedingungen schien es für Duchamp möglich zu sein, einen Versuch mit einem neuen Ready-made zu unternehmen.

122 Duchamp besorgte sich (auf irgendeine Weise) bei der New Yorker Firma "J. L. Mott Iron Works", einem "sanitary equipment manufacturer", ein Urinal, wie es in öffentlichen Bedürfnisanstalten für Männer als Toilettenbecken Verwendung findet.

Dieses Objekt wird unter falschem Künstlernamen als Kunstwerk, als Plastik, eingereicht. Die Bezeichnung für das Werk ist nicht "Urinal", «Urinoir» oder gar «pissotière»,³² sondern es erhält den englischen Titel *Fountain*.³³ Das englische, dem Französischen entlehnte "fountain" meint genau wie das französische «fontaine» nicht nur (Frisch)-Wasserbehälter, -becken, sondern auch Quelle und Wasserspender, eben Springbrunnen.

123 Um das Gebilde zu einer Plastik, zu einem Objekt der Kunst zu machen, hat Duchamp es signiert. Damit das Pseudonym gewahrt blieb und zugleich glaubhaft war, mußte Duchamp selbstverständlich einen falschen Namen verwenden: »R. Mutt«. Genau dasselbe behauptete Duchamp später ganz lapidar in einem Interview, so als sei dies tatsächlich der einzige Grund gewesen: »Und ich hatte ja den Namen »Mutt« auch angegeben, um jedes persönliche Moment auszuschalten.«³⁴ Hier sind zwei Fragen zu beantworten: Warum wollte Duchamp jede »persönliche Verbindung« verschleiern? Und: Wenn er seinen eigenen Namen aus der Sache heraushalten wollte, warum verwandte er ausgerechnet »R. Mutt«?

Die Auswahl an Interpretationen des gewählten Pseudonyms ist vielfältig und beeindruckend, soll uns jedoch nicht weiter interessieren. Entscheidender ist für uns die Verschleierung der Identität des Urhebers.

Es ist wohl allgemein bekannt, dass *Fountain* von der *Society of Independent Artists Inc.* nicht zur Ausstellung zugelassen wurde, obwohl eine Auswahl und Jurierung im Vorfeld ausdrücklich ausgeschlossen worden war. Auch wenn der Ausschluss von Duchamp weder intendiert oder erwartet worden war, gab ihm nun seine Anonymität als Urheber die

Möglichkeit, sich durch den Rücktritt von seinem Direktorenposten und der Ausstellungsteilnahme zum eigenen Verteidiger zu machen und den *Fall Richard Mutt* durch seine maßgebliche Beteiligung an der Publikation *The Blind Man* an die Öffentlichkeit heran zu tragen und so die Rezeption seines Werkes erst zu ermöglichen. Selbstverständlich sollte das Werk

124 nur dadurch, daß es in der Ausstellung als ein Kunstwerk zwischen all den anderen Gemälden und Objekten eingereiht für das Publikum unübersehbar gewesen wäre. Daß es abgelehnt wurde, war ausschließlich sein Schicksal und gar nicht sein Zweck.

Dennoch erkennt Duchamp unmittelbar das Potential dieses Schicksals. Noch vor Eröffnung der Ausstellung berichtet er in einem Brief an seine Schwester

125 über die Zurückweisung durch das Komitee und kündigt – das ist besonders wichtig – schon am 11.4.1917 den »Klatsch von einigem Wert« an, der in New York entstehen würde.

Es gelang ihm

126 durch geschicktes Informieren der Zeitungsredaktionen die Nachricht von seinem Rücktritt fest mit dem »Fall Mutt« zu verbinden.

Er

127 hatte sofort, umfassend und mit Erfolg für Publizität gesorgt.

Und da

128 es 1917 nicht ausgestellt wurde, hätte *Fountain* ohne die beiden Hefte von *The Blind Man*, die dieses Ereignis dokumentieren und kommentieren, gar keine Bedeutung erlangt.

Wir sehen also den ersten Punkt der Kriterien an ein Primärobjekt durchaus erfüllt:

- Ein Primärobjekt ist nicht berechenbar, kann also nicht bewusst erzeugt oder vorhergesehen werden. Es wird erst nach seinem Auftreten als solches erkannt und ist demnach zunächst einmal auf seine Rezeption angewiesen.

Die (Rezeptions-) Geschichte von *Fountain* ist teilweise durch eine *schicksalshafte* Entwicklung bedingt, also grundsätzlich für die Beteiligten zwar beeinflussbar aber nicht berechenbar, bewusst steuerbar oder vorhersehbar gewesen. Gleichzeitig ist seine Rezeption unabdingbar dafür gewesen, dass das Werk überhaupt

Eingang in die Geschichtsbücher gefunden hat. Tatsächlich hat es fast ein halbes Jahrhundert gedauert, bis Duchamps Ready-mades und besonders *Fountain* die herausragende Stellung in der Kunstgeschichte zugewiesen bekommen haben, die sie heute noch einnehmen.

129 Zur Zeit ihrer Entstehung bleiben die Readymades fast völlig unbekannt, ja sogar unbemerkt von Atelierbesuchern, die sie direkt vor Augen haben. Erst Jahrzehnte später werden sie zu Ikonen des 20. Jahrhunderts, indem sie zunächst als Fotodokumentation, die aber schon den Charakter einer Inszenierung trägt, bekannt werden, so durch die vor allem im Kontext des Surrealismus rezipierte *Schachtel im Koffer* von Duchamp. Dann folgt wieder zwei Jahrzehnte später die paradoxe Rekonstruktion der Readymades als Multiples in limitierter Auflage, die nun im Kontext der Pop Art stehen. Erst in den 60er Jahren wird Duchamp dadurch im hohen Alter zur zentralen Figur der Zeit, die aus heutiger Sicht den grandiosen Schlussakt der Moderne bildet.

Dies ist auch der Grund dafür, dass

130 das Ready-made *Fountain* von 1917 nach Meinung von Pierre Restany²²³ die Wirkung einer „Zeitbombe“ hatte.

131 *Fountain* ist nur durch Publizität zu einem Gegenstand des Faches Kunstgeschichte geworden. Das gehörte zu Duchamps Spiel. Die tatsächlichen Umstände sind lange nur beiläufig und meist mit gewichtigen oder leichten Irrtümern verbunden tradiert worden. So konnte sich ein dichter Nebel um die Vorgänge legen, der im weiteren Verlauf der Geschichte von den unmittelbar Beteiligten auch ausgiebig verbreitet wurde.

132 Der Nebel, von dem hier die Rede ist, kann als der virtuelle Nebel betrachtet werden, der das Werk in Form von Erinnerungen und Interpretationen (virtuellen Bildern) umgibt. Dabei spielt es für die Bedeutung des Werkes zunächst eine untergeordnete Rolle, wie viele der Legenden, die es umranken, den tatsächlichen Vorgängen entsprechen. Duchamp scheint sich dessen durchaus bewusst gewesen zu sein und hat so ganz gezielt das virtuelle Objekt *Fountain* aufgebaut und untrennbar an das aktuelle Objekt des Pissoirs gebunden.

132 Das Werk, der Skandal und die Publizität gehören zusammen.

133 Zu diesem »Stück Skulptur« gehört seine Rezeptionsgeschichte als ein untrennbares Element. Wie bei einem nie aufgeklärten juristischen Fall gilt es auch im »Fall Mutt«, viele Akten durchzusehen – und wie bei einem 'Fall' ganz üblich, stimmen keineswegs alle Aussagen.

Wir sehen also auch das zweite Kriterium an das Primärobjekt erfüllt:

- Nachdem ein Primärobjekt als solches erkannt wurde, lässt sich sein Ursprung nicht eindeutig klären. Es geht über die Formel, nach der etwas mehr als die Summe seiner Teile darstellt, hinaus, indem es überhaupt nicht teilbar ist.

Es lässt sich weder genau klären, was die Bedeutung von *Fountain* genau ausmacht, noch sind sich seine Rezipienten darüber einig, was genau

134 der konzeptionelle Angelpunkt dieses noch immer umstrittenen Werkes

ist. Arthur Danto glaubt, er liege

135 in der von ihm gestellten Frage: Warum sollte dies – mit Bezug auf sich selbst – ein Kunstwerk sein, wenn etwas anderes, das ihm völlig *gleich* ist, nämlich *das da* – mit Bezug auf die Kategorie der unerlösten Urinale –, nur ein Beispiel industrieller Sanitärtechnik ist? Es gehörte Genie dazu, diese Frage in dieser Form zu stellen, denn es gab damals noch nichts, was ihr vergleichbar wäre, obwohl man die Frage, was Kunst sei, seit Platon (und zwar ganz genau) immer wieder aufgeworfen und auf der Basis der gerade anerkannten Kunst ziemlich einfalllos beantwortet hatte. Duchamp fragte nicht nur: Was ist Kunst?, sondern vielmehr: Warum ist das eine ein Kunstwerk, wenn das andere, das ihm völlig gleich ist, *keines* ist?

Dies führt uns unmittelbar zum nächsten Punkt:

- Das Primärobjekt ist das einzige seiner Art, alle ähnlichen Nachfolger sind seine Repliken.

Für dieses Werk ist das ein entscheidender und kniffliger Punkt. Denn wie

136 man weiß, ist Duchamps *Fountain* allem äußeren Anschein nach ein Urinal – es *war* ein Urinal, bis es ein Kunstwerk wurde und zu seinen Eigenschaften solche hinzugewann, wie sie Kunstwerke über die hinaus aufweisen, die ganz gewöhnlichen Dingen wie Urinalen eignen

Zwar ist *Fountain* ein Urinal, wie viele andere, von denen es äußerlich nicht unterschieden werden kann, dennoch gibt es ein

137 Original, das als reales, ursprüngliches Objekt verschwunden ist

Und es wurde bereits erwähnt, dass

138 in späterer Zeit die Repliken als isolierte Kunstobjekte in Ausstellungen gezeigt wurden

Was die einen als

die paradoxe Rekonstruktion der Readymades

betrachten, liefert für Heinz Herbert Mann keinen Widerspruch

, da sich die Auffassung, was Kunst sei, durchaus im Sinne von Duchamps Vorstellungen entwickelt hatte. Dadurch kann das verschwundene Objekt in Gestalt der Repliken ja auch wieder auftauchen.

In diesem Sinne stellen die Repliken von *Fountain* so etwas wie die Aktualisierungen des virtuellen Bildes von einem verlorenen Gegenstand dar, eines Bildes des kollektiven, kulturellen Gedächtnis.

Dies untermauert unmittelbar den nächsten Kriterienpunkt:

- **Das Primärobjekt ist eine menschliche Erfindung.**

Mal abgesehen davon, dass das Urinal selbst eine solche Erfindung ist, existiert *Fountain* weitgehend als eine Idee im menschlichen Denken. Und dieses Denken findet sich auch in vielfältiger Form bei Künstlern wieder, die nach Duchamp gekommen sind. Denn:

- **Ein Primärobjekt hält eine außerordentliche Einflussstellung innerhalb seines historischen Gefüges inne, und regt zu seiner Nachbildung an.**

So schaffen etwa Joseph Beuys, Mario Merz, Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Christian Boltanski, Jannis Kounellis oder Rebecca Horn in verschiedenen Varianten der Ready-made-Ästhetik ihre eigenen quasi-mythologischen Räume

Nouveaux Réali-

stes wie Arman, Daniel Spoerri oder Jean Tinguely werden von den Kunst und Leben umwechselnden Ready-mades inspiriert. Diesen Weg setzt Andy Warhol im Bereich der Reklame fort, wobei er trotz Malerei und Siebdruck zu einem unpersönlichen Ausdruck kommt, wie auch Roy Lichtenstein mit seinen Vergrößerungen von Comics.

In Duchamps *Fountain* sieht R. Wolheim 1965 ein Minimum an Kunst ausgedrückt²³⁹, eine Vorstellung, die sich in der Minimal Art formalisiert hat. Zu nennen sind hierfür Robert Morris, Bruce Naumann oder Carl Andre

Die Appropriationisten wie Mike Bidlo oder Sherrie Levine benutzen beispielsweise in ihrer künstlerischen Praxis Reproduktionen bekannter Kunstwerke und werten sie als Ready-mades wieder auf.

Und es

ist selbstverständlich, daß der konzeptuelle Duchamp Künstler beeinflusste, die Sprache als Bildmittel verwenden: Arakawa, Joseph Kosuth, Art & Language, Vito Acconci²⁴¹ und Ben Vautier

Mit dem unbearbeiteten *Ready-made* änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte. Was bedeutet, daß es das Wesen von Kunst aus einer Morphologiefrage in eine Funktionsfrage umwandelte. Dieser Wandel – von der ›Erscheinungsform‹ zur ›Konzeption‹ – war der Beginn der ›modernen‹ Kunst und der Beginn der ›konzeptuellen‹ Kunst. Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell existiert.

Fest steht in jedem Fall Duchamps Scharnierfunktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Er hat die Bresche geschlagen für eine Kunst, die weit über das retinal Wahrnehmbare hinausgeht.

Hier taucht der Aspekt des Primärobjektes als Wendepunkt der Geschichte wieder auf. Und es ist nicht nur so, dass alle Kunstwerke nach Duchamp sich seiner Innovation gegenüber positionieren müssen, vielmehr werden auch frühere Werke der Kunstgeschichte in einem anderen Licht gesehen und verstärkt nach ihrem konzeptuellen Gehalt befragt.

- **Das Primärobjekt zwingt uns, die bisherige Kunstgeschichte zu überdenken.**

Indem das Ready-made in den Sog der Kunstarchive geraten konnte, bricht die es beheimatende Institution als Stätte der Bewahrung des guten Geschmacks und seiner Zeugen, deren Aussagen von ewiger Gültigkeit sind, auseinander. Seit der Akzeptanz der Ready-mades sind die institutionellen Mechanismen der Selektion in eine nicht mehr abschließbare Krise der Legitimation und Selbstreflexion gestürzt. Kunst legitimiert sich fortan prozeßhaft, ihre Speicher legitimieren sich als Stätten von Spielen mit der Wahrnehmung oder als Wunderkammern zur Dokumentation von spielerischen Experimenten, aber nicht länger als Orte des Wahren, des Guten oder der Verbindung von Schönem und Sittlichem.²⁴¹

Eine Voraussage für die Zukunft ist natürlich nicht möglich, aber soweit belegen die vielen Beispiele künstlerischer Positionen die sich mehr oder weniger explizit auf das Ready-made, und insbesondere *Fountain*, beziehen, dass auch die letzte Anforderung an ein Primärobjekt erfüllt ist:

- **Es arbeitet seiner eigenen Relativierung durch die Zeit entgegen indem es immer wieder an Aktualität gewinnt und wird auf diese Weise selbst zeitlos.**

Der Begriff des Ready-made ist ein fest stehender Begriff und nicht mehr aus der kunsthistorischen Literatur weg zu denken.

148

Beständiges Element des sich wandelnden Ready-made-Begriffs bleibt logischerweise die Indifferenz, die Unentscheidbarkeit.

Diese Offenheit, die Tatsache, dass das Wesen des Ready-made nicht endgültig zu greifen ist, lässt erwarten, dass es auch in Zukunft immer wieder zum Ausgangspunkt weitreichender Überlegungen werden wird.

Man könnte also abschließend behaupten, dass *Fountain* eine zeitlose, bedeutungsvolle Singularität der Zeitgeschichte ist, eine Erfindung, deren unvermitteltes Auftreten weitreichende Folgen für das kollektive Bewusstsein und unsere Wahrnehmung mit sich gebracht hat und in Analogie zu der angenommenen Definition feststellen, dass es sich bei diesem Kunstwerk um ein Primärobjekt handelt.

In dieser Annahme werden wir *Fountain* für unsere weiteren Betrachtungen zum Ausgangspunkt nehmen.

Tulip Hysteria Co-ordinating

Kommen wir noch einmal zurück zu der Frage, was genau das Werk *Fountain* ausmacht und wo seine Bedeutung herkommt.

149 Die Isolierung von *Fountain* als Plastik, um es als ästhetisches Objekt für die Kunstgeschichte zu retten, wie es jüngst Camfield unternahm, verfehlt grundsätzlich das extensive Konzept Duchamps für dieses Ready-made. Der Bedeutungswechsel funktioniert, wie zu zeigen war, nicht nur in einer Richtung. Jederzeit gibt es den Weg der Gedanken zurück – zum Urinal der Firma Mott-Works.

150 Aber die Macht des Ästhetizismus über die Kunstphilosophie ist groß, wie man etwa daran sieht, daß die ästhetischen Eigenschaften des Urinals noch für George Dickie *das* sind, worum es bei *Fountain* geht

151 »Warum«, sagt Dickie, »können nicht die gewöhnlichen Eigenschaften von *Fontaine* – seine glänzende weiße Oberfläche, die Tiefe, die sich zeigt, wenn es Bilder von Objekten aus der Umgebung spiegelt, seine gefällige ovale Form – gewürdigt werden? Es hat Eigenschaften, die denjenigen von Werken Brancusis und Moore ähneln, denen viele Menschen ohne Zögern einen Wert zusprechen würden.« Es *sind* Eigenschaften des entsprechenden Urinals, so wie es Eigenschaften jedes beliebigen Urinals aus weißem Porzellan sind, die bestimmten Eigenschaften des *Vogels* von Brancusi ähnlich sind. Die Frage ist jedoch, ob das Kunstwerk *Fontaine* tatsächlich mit jenem Urinal identisch ist und ob demnach diese glänzenden Oberflächen und räumlichen Spiegelungen tatsächlich Eigenschaften des Kunstwerks sind.

152 Denn das Werk selbst besitzt Eigenschaften, die dem Urinal fehlen: es ist gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich.

153 die Eigenschaften, die das in die Kunstwelt gestellte Objekt besitzt, hat es mit den meisten Stücken der industriellen *porcelainerie* gemeinsam; die Eigenschaften, die *Fontaine* als Kunstwerk besitzt, hat es mit dem *Grabmal für Julius II.* von Michelangelo und der Bronze-*statue des Perseus* von Cellini gemeinsam. Wenn das, was *Fontaine* zum Kunstwerk macht, nur die Eigenschaften wären, die es mit Urinalen gemeinsam hat, würde sich die Frage stellen, was es zum

Kunstwerk macht, jene aber nicht

154 Was Dickie übersehen hat, ist eine Zweideutigkeit im Ausdruck »macht«, wie er in der Frage vorkommt: Was macht etwas zu einem Kunstwerk? Er hat hervorgehoben, wie etwas dazu kommt, zum Kunstwerk zu werden, was eine Sache der Institution sein mag, und dabei zugunsten ästhetischer Erwägungen die Frage mißachtet, welche Eigenschaften ein Kunstwerk konstituieren, sobald es einmal eines ist.

Doch

155 die Institutionstheorie der Kunst läßt unerklärt – auch wenn sie darüber Aufschluß geben kann –, warum ein Werk wie Duchamps *Fontäne* von einem bloßen Ding zu einem Kunstwerk erhoben werden konnte, warum dieses spezielle Urinal eine so eindrucksvolle Beförderung erhalten hat, während andere Urinale, die ihm in jeder Hinsicht gleichen, in einer ontologisch minderen Kategorie verbleiben sollten. Sie hinterläßt uns immer noch Objekte, die sonst zwar nicht voneinander zu unterscheiden sind, von denen das eine aber ein Kunstwerk ist und das andere nicht.

156 Professor Ted Cohen hat behauptet, daß das Werk überhaupt nicht in dem Urinal besteht, sondern in der Geste seiner Ausstellung – und Gesten gehören eben einfach nicht zu dem, was Oberflächen hat, seien sie glänzend oder stumpf. Cohen rechnet *Fountain* damit eher dem Genre des Happenings zu

Arthur Danto hingegen neigt dazu, in dem Werk

157 einen Beitrag zur Geschichte der Skulptur zu sehen. Natürlich kann man sagen, daß ein Bildhauer sowohl Ereignisse als auch Materie formen kann und ebensogut wie im Raum auch in der Zeit zu arbeiten vermag. Die Existenz von Duplikaten und Repliken widerspricht jedoch dieser Klassifikation (nicht von der Geste des Ausstellens wurde ein Duplikat hergestellt, sondern von dem Urinal mitsamt dem, was es zum Kunstwerk macht, was auch immer das sei).

Es kann wohl behauptet werden, dass das später duplizierte Pissoir ein entscheidender Teil des Werkes ist. Da sich aber das Objekt, das *Fountain* heißt, von gewöhnlichen

Pissoirs äußerlich nicht unterscheiden lässt und das, „was auch immer das sei“, was *Fountain* zu einem Kunstwerk macht, eben nicht das Objekt ist, kann die Genrefrage, dessen Klärung ohnehin nicht wirklich weiter hilft, auch nicht allein an diesem fest gemacht werden. Interessant ist, dass sowohl Danto, als auch Cohen übergehen, dass *Fountain* als Kunstwerk diskutiert wurde, ohne ausgestellt zu werden, oder vielleicht sogar gerade, weil es nicht ausgestellt wurde. Die „Geste des Ausstellens“ kann also genauso wenig eine Erklärung für den Ursprung unseres Primärobjektes liefern, wie es das materielle Objekt selber oder die damit verbundene Institutionalisierung können. Und obwohl das originale Objekt, welches später dupliziert wurde, der Öffentlichkeit nie präsentiert wurde,

158 blieb *Fountain* überhaupt nicht unsichtbar. Die Gruppe um Duchamp sorgte für Publizität. *Fountain* wurde »ausgestellt« – jedoch nicht im konventionellen Sinn. *Fountain* wurde zum Medienereignis.¹⁵⁸ Nur darum kann es – anders als die beiden unbenannten und unbekanntes, zuerst gewählten „Ready Mades“ – noch heute Verwirrung stiften.

159 *The Blind Man*, No. 2 erscheint erst am 5. Mai 1917.

160 Es ist

als ein Ganzes komponiert.

161 Und der

Einfluß von Duchamp ist an jeder Stelle spürbar.

162 ab Seite 4 ist ausführlich vom »Fall Mutt« die Rede. Das heute verlorene Objekt *Fountain* ist durch die Photographie in der zweiten Ausgabe von *The Blind Man* (New York, Mai 1917) auf Seite 4 authentisch überliefert

163 Oberhalb des Fotos

steht links „Fountain by R. Mutt“, rechts: „Photograph by Alfred Stieglitz“. Unterhalb des Photos, in der Mitte zentriert, in Großbuchstaben „THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS“.

164 Thierry de Duve meint: »Mit Sicherheit hatte sich Duchamp nicht an Stieglitz gewendet, um lediglich ein Foto zu bekommen. Das Foto mußte signiert sein, und welche Signatur war da wohl besser geeignet als diejenige von Stieglitz, dem Künstler, dem Schöpfer der amerikanischen Avantgarde, dem ehemaligen Ehrenvizepräsidenten der *Armory Show*, des ehrenwerten und jähzornigen Guru von 291 [...]«

165 Die Photographie gibt durch den Zusatz „Photograph by Alfred Stieglitz“ einen direkten Hinweis auf den Kunstcharakter des Photos.

166 Die Grenze des Kunstwerkes und dessen Originalität ist (in diesem Fall) nicht

die Oberfläche des Urinoirs: das Kunstwerk entwickelt sich weiter. Ausgehend vom Objekt, das der Künstler ausgewählt hat und ausstellen wollte, entsteht über die Vermittlung durch den Photographen tatsächlich – wie Platschek richtig sieht – eine neue ästhetische Dimension. Allerdings gehört diese Art der Kunstvermittlung bei Duchamp unmittelbar zum künstlerischen Programm.¹⁶⁷

167 Die Photographie selbst ist ein weiteres, ein neues Kunstwerk

welches nachträglich auf das Ready-made abfärbt und dessen Status als Kunstwerk untermauert, wenn nicht sogar erst herstellt. Dies gilt nicht nur für *Fountain*

168 : die Schneeschaukel, das Klosettbecken, der Flaschentrockner, ja sogar der Kamm nehmen, im Buch oder in der Zeitschrift reproduziert, die Gestalt von Kunstwerken an, von Plastiken mitunter, die nicht Duchamp, sondern der Photograph dank der Beleuchtung, des Bildausschnittes und des ausgesuchten Blickwinkels hergestellt hat.

169 so findet – um es noch einmal zu betonen – die eigentliche 'Ausstellung', das wirkliche Kunstereignis, also erst in der zweiten Nummer von *The Blind Man* statt. Hier wird auf einer Seite (verso) „Fountain by R. Mutt“ als „Photograph by Alfred Stieglitz“ tatsächlich 'ausgestellt'. Auf der Seite (recto) gegenüber steht das Editorial „The Richard Mutt Case“, das nicht unterschrieben ist und somit wie eine objektive Nachricht erscheint. Die beiden aufgeklappten Seiten von *The Blind Man*, No. 2, links (Seite 4) die Photographie und rechts (Seite 5) die Texte (Abb. 10), zeigen deutlich das sorgfältige Arrangement und die typographische Inszenierung des »Falles Richard Mutt«. Bild und Schrift sind mit Kalkül kombiniert. Mehrere Druckschriften wechseln sich ab. Zusammen mit dem Bild heben sich, durch Platzierung oder Schriftart betont, bestimmte Stichworte unmittelbar ins Bewußtsein des Betrachters: Fountain, R. Mutt, Alfred Stieglitz, the exhibit refused by the Independents, The Blind Man, The Richard Mutt Case, Buddha of the Bathroom. Dabei ist *Fountain* der wirkliche Titel, während „Buddha of the Bathroom“ und im weiteren Text auch „legs of the ladies by Cezanne“ und „long, round nudity“, „touchstone of Art“ »be-deutende« Begriffe sind, die grundsätzlich davon ablenken sollen, daß es sich hier ja um ein Urinoir handelt, um ein Stück »dekadentes Klempner Porzellan«. Diese unterschiedlichen 'Titel' für *Fountain* dienen nur dazu, die ursprüngliche Realität (als Seinsform) verschwinden zu lassen. Sie wird durch neue Begriffe überlagert und wird dadurch unscharf, unsichtbar, »indifferent«.

Der Wortlaut des Editorials ist folgender:

They say any artist paying / six dollars may exhibit. / Mr. Richard Mutt sent in a / fountain. Without discussion / this article disappeared and / never was exhibited. / What were the grounds for refusing / Mr. Mutt's fountain: - / 1. Some contended it was im- / moral, vulgar. / 2. Others, it was plagiarism, a / plain piece of plumbing. / Now Mr. Mutt's fountain is not / immoral, that is absurd, no more than / a bath tub is immoral. It is a fixture that / you see every day in plumbers' show windows. / Whether Mr. Mutt with his own hands / made the fountain or not has no importance. / He CHOSE it. He took an ordinary article / of life, placed it so that its useful significance / disappeared under the new title and point of / view - created a new thought for that object. / As for plumbing, that is absurd. / The only works of art America / has given are her plumbing and / her bridges.²¹⁷

Die wichtigen Begriffe, die sich in der Folgezeit an jedwedes Ready-made angelagert haben, werden im Editorial genannt: Eigenhändigkeit spielt keine Rolle, nur die Wahl ist entscheidend. Zugleich werden hier die Platzierung, der andere Betrachterstandpunkt und der neue Titel als konstituierende Elemente genannt. Nur daraus ergibt sich der neue Gedanke für das gewöhnliche Objekt, dessen »nützliche« Bedeutung nur so verschwinden kann: "He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object." Deutlicher läßt sich nicht sagen, wie wesentlich der Titel für das Springbrunnen-Pissoir ist, wie eng Objekt und Wort zusammenhängen. Festzuhalten ist, daß es um das Verschwinden von alter Bedeutung und um das Auftauchen von neuer geht - also um etwas, das sich (schon als Denken) größtenteils auch in der Sprache vollzieht. Man könnte meinen, es vollziehe sich nur in der Sprache.

Eine Feststellung, die erstaunlich gut mit der gegebenen Definition von Virtualität korrespondiert. Im Bezug auf das Pissoir haben wir es mit einer Vielzahl virtueller Bilder zu tun, welche die ursprüngliche Realität des Urinoirs überlagern und verschwinden lassen. Doch Duchamp geht sogar noch weiter. Er bindet nicht nur geschickt ein neues, virtuelles Objekt an einen aktuellen Gegenstand, er erzeugt auch ein Kunstwerk in Form eines rein virtuellen Gegenstandes. Es taucht

(am 14. April - also schon nach der Eröffnung) ein seltsamer Hinweis auf. Ein angeblich von Duchamp für die Ausstellung der Unabhängigen eingereichtes Werk wird genannt: *Tulip Hysteria Co-ordinating*.²¹⁸ Duchamp war es 1917 überhaupt nicht daran gelegen, als Mr. Mutt identifiziert zu werden. Sein Spiel mit der »Sichtbarkeit und Scheinbarkeit« ist genau kalkuliert und koordiniert. Duchamp, der berühmte Maler des Aktes, versucht sich 1917 im Verschwinden und Erscheinen. Duchamps *Tulip Hysteria Co-ordinating* gibt es als Werk nicht, nur als Gerücht. So wie es als Titel auftaucht, ist es (als Objekt) auch schon verschwunden, da es nie vorhanden war. Den Künstler Richard

Mutt gibt es als Künstler nicht, dennoch wird sein Werk unterdrückt und mit Erfolg zum Skandal stilisiert. Als literarische Fiktion dagegen beginnt Mutt, ausgehend von seiner minimalen Existenz als Signatur, erst richtig zu 'leben'. Zugleich wird aus Duchamp, der eigentlich R. Mutt ist, bloß der Künstler, der zurücktritt und sogar sein eigenes Werk, die *Tulip Hysteria Co-ordinating*, zurücknimmt.

Und auch dieses Werk wird durch geschickte Platzierung in der Presse im kulturellen Gedächtnis verankert.

In der *New York Sun* erschien am 22. April 1917 ein "Review" von Jane Dixon mit dem Titel "AN OUTSIDER EXPLORES TWO MILES OF INDEPENDENT ART". Beschrieben wird eine fiktive Führung durch die Ausstellung, die erstaunlicherweise dann an einer *Tulips Hysteria Coordinating* [!] haltmacht. Während die Gruppe, die durch die Ausstellung geführt wird, noch in ein Werk von Beatrice Wood vertieft ist, das als "bathroom fantasy" bezeichnet wird,²¹⁹ unterbricht der Führer mit folgenden Worten:

"[...] I want you to see one of our unique exhibits," broke in the guide, shooing us away from this bathroom fantasy. "It is really worth studying especially the name. The artist calls it 'Tulips Hysteria Coordinating.' He says it was inspired by a bed of tulips at the flower show which was held here recently."

"Any one who can think up a name like that ought to be put on exhibition along with the painting," declared the [...]²²⁰

Die Ausstellungsbesucher werden in der *New York Sun* zu einem Werk geführt, das sich gar nicht auf der Ausstellung der Unabhängigen befinden kann. Tatsächlich existiert nur der Name.

Und dieser Name ist durchaus interessant, denn

"Tulip" heißt Tulpe oder im Plural »Tulpen« und kann so auf die bekannte niederländische Sammlersucht im 17. Jahrhundert und ihre absurden Preisexplosionen verweisen.

Duchamp bezieht sich also auf eine Spekulationsblase, welche bekanntlich auf einer übermäßigen Aufladung und Überschätzung eines Wertes basiert. Die Idee, diese Aufladung zu koordinieren, kann als Verweis auf Duchamp selbst gelesen werden, den Regisseur eines Medienstücks um ein Urinoir. So hat

174

Duchamp, der wegen Mutt zurücktrat, der Kunstwelt sein unbekanntes Werk vielleicht doch gar nicht wirklich vorenthalten, dann ist nämlich *Tulip Hysteria Co-ordinating* nur ein weiterer Name für *Fountain*.

Und *Fountain* ist eben nicht nur der Name eines besonderen Urinoirs, sondern steht für einen ganzen Komplex.

175

Die Relation von

Kommentar und Objekt läßt sich nur als Prozeß zuverlässig verstehen und beschreiben.

Und dieser Prozeß ist das Werk, ist ein anhaltender virtueller Vorgang des kulturellen Gedächtnisses. Solange er anhält, existiert das Werk. Seiner Präsenz im öffentlichen Diskurs entspricht die Bedeutung des Werkes.

176

Wir müssen also feststellen, daß wir es überhaupt nicht mehr mit 'Fakten' zu tun haben, sondern mit künstlichen, literarisch bearbeiteten, späteren 'Wahrheiten', mit nachträglichen Interpretationen, mit Objekt-Bild-Text-Komplikationen. Es macht wenig Sinn, sie als unmittelbare und sich teilweise gegenseitig ausschließende, quasi direkte 'Beweise' für eine singuläre, oder gar ursprüngliche Bedeutung von *Fountain* heranzuziehen. Sie gehören vielmehr als später entstandene, eigenständige Applikationen zu verschiedenen Bedeutungsfeldern von *Fountain*, die wie Jahresringe eines Baumes um das Objekt herumgewachsen sind.

Das Bild der Bedeutungsfelder, die sich wie Jahresringe organisieren, korreliert mit den Bemerkungen von Deleuze zu den stets relativen Kreisläufen zwischen Gegenwart und Vergangenheit und den

XLIV

177

weiten Kreisläufen von virtuellen Bildern mehr oder weniger

178

, denen mehr oder
weniger tiefe Schichten des aktuellen Gegenstandes

entsprechen.

Durch den Diskurs wird das Werk ständig aktualisiert, und wächst so über den Verlauf der Zeit weiter, indem es immer wieder durch neue virtuelle Bilder ergänzt wird. Sein überwiegender Teil existiert ausschließlich im kulturellen Gedächtnis, seine materielle Erscheinung als symbolischer Bedeutungsträger kann auf ein Minimum reduziert werden und letztlich sogar nur im Reden bestehen.

179

In einer seiner scheinbar zeitlosen Sentenzen schreibt Marcel Duchamp: »Der persönliche ›Kunst-Koeffizient‹ ist wie eine arithmetische Beziehung zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten.«¹ Demzufolge kann kein

Kunstwerk dem Betrachter genau das mitteilen, was der Künstler beabsichtigt. Zugespielt ließe sich sagen, je größer das Missverständnis, umso höher der persönliche Kunst-Koeffizient. Duchamp stellt deshalb fest, dass dem Betrachter in jeder ästhetischen Erfahrung selbst eine konstitutive Rolle zukommt und er »damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt.«² Bei anderer Gelegenheit radikalisiert er seine Aussage sogar dazu, dass »ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen.«³

Mit diesem Bewusstsein hat Duchamp das Missverständnis nicht nur als unumgänglich angenommen, sondern auch als konstituierendes Element provoziert und für seine Zwecke eingesetzt.

Fountain entsteht als Werk erst durch den Diskurs darüber, ob es ein Werk ist und besteht von Anfang an aus dieser Frage. Es kann nicht als Ergebnis einer Problemlösung im Sinne Kublers angesehen werden, sondern muss vielmehr als eine unlösbare Problemstellung, ein Paradoxon des kulturellen Bewusstseins angesehen werden, das dadurch wächst, dass man sich mit ihm beschäftigt. *Fountain* ist

180

eine reflexive Falle im Inneren des Ortes der Kunst

, welche einem umgedrehten Pissoir Eigenschaften verleiht

181

, die von ganz anderer Art sind als die Eigenschaften jener materiellen Objekte, die von ihm zwar ununterscheidbar, aber selbst keine Kunstwerke sind. Einige dieser Eigenschaften können sehr wohl ästhetische sein oder solche, die man als ästhetische erlebt oder als »würdig und wertvoll« erachten kann. Um dann aber auf sie ästhetisch reagieren zu können, muß man zuerst wissen, daß das Objekt ein Kunstwerk ist, und somit ist die Unterscheidung zwischen dem, was Kunst ist, und was nicht, vorausgesetzt, bevor eine unterschiedliche Reaktion auf diesen Unterschied in der Identität möglich ist. Wir sind doch von Anfang an von der Einsicht des Aristoteles betroffen gewesen, daß das Vergnügen an Werken der Mimesis das Wissen voraussetzt, daß sie Nachahmungen sind, denn dieses Vergnügen wird man nicht an den Originalen finden, wie ununterscheidbar Original und Nachahmung auch immer sein mögen.

XLV

Holz und Papier

182

Vor Duchamp hatte gar kein Zweifel daran bestanden, daß sich der Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Dingen an der Wahrnehmung festmachen ließ, daß Gemälde sich visuell von anderen Dingen ebenso unterscheiden wie etwa Rosen von Katzen. Duchamp und spätere Künstler erbrachten den philosophischen Beweis, daß die Unterschiede nicht ins Auge fallen können.

183

Einige Beispiele können das erweisen. Man kann sagen, daß eine von Judds Kastenformen, sähe man sie mit Abfall gefüllt in einer Industrieumgebung oder auch nur an einer Straßenecke aufgestellt, nicht mit Kunst identifiziert würde. Daraus folgt mithin, daß ihr Verständnis und ihre Auffassung als Kunstwerke der Betrachtung *a-priorisch* sind, die darin ein Kunstwerk *»sieht«*. Eine fortgeschrittene Information über den Begriff von Kunst und über die Konzeptionen eines Künstlers ist notwendig, um zeitgenössische Kunst zu beurteilen und zu verstehen. Die physischen Attribute (Eigenschaften) zeitgenössischer Arbeiten sind, falls man sie separat und/oder spezifisch betrachtet, für den Kunstbegriff samt und sonders unerheblich.

184

Die Erklärungsbedürftigkeit der modernen Kunst wurde ihr häufig als Mangel angelastet: immer wieder wird die Forderung erhoben, die Kunst einfach zu sehen und unmittelbar zu erleben.¹³ Ein solches unmittelbares Erlebnis bleibt jedoch wirkungslos, denn in der Regel ist das Sichtbare im Werk dem Betrachter in seiner äußerlichen Profanität schon vertraut; ohne die Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Kommentar funktioniert das Werk überhaupt nicht.

XLVI

185

Der Unterschied zwischen Ding und Bedeutung²⁸ ist wesentlich für die Rezeption von Kunstwerken.

186

Was aber ist ein Unterschied? Ein Unterschied ist ein sehr spezieller und dunkler Begriff. Ganz sicher ist er kein Ding oder Ereignis.

Auch Kubler merkt bereits an, dass es Repliken gibt

187

, in denen das primäre Objekt so vollkommen reproduziert ist, daß selbst die empfindlichsten Methoden der Geschichtsforschung sie nicht unterscheiden können.

Doch selbst wenn ein Unterschied eindeutig gegeben zu sein scheint, ist er im Grunde nicht einfach zu fassen. Ein Stück Papier unterscheidet sich von einem Stück Holz.

188

Es bestehen viele Unterschiede zwischen ihnen – in der Farbe, Struktur, Gestalt usw. Wenn wir aber anfangen, nach der Lokalisierung dieser Unterschiede zu fragen, geraten wir in Schwierigkeiten. Offensichtlich ist der Unterschied zwischen dem Papier und dem Holz nicht im Papier; er ist eindeutig nicht in dem Holz; er ist sicher nicht in dem Raum zwischen ihnen, und er ist gewiß auch nicht in der Zeit zwischen ihnen. (Ein Unterschied, der durch die Zeit auftritt, wird *»Veränderung«* genannt.)

Ein Unterschied ist also etwas Abstraktes.

Und selbst auf einen einzelnen Gegenstand kann der Begriff des Unterschiedes angewendet werden, denn innerhalb des Papiers wiederum

189

bestehen für jedes Molekül eine unendliche Anzahl von Unterschieden zwischen seinem Ort und den Orten, an denen es hätte sein *können*. Von dieser Unendlichkeit selektieren wir eine sehr begrenzte Anzahl, die zur Information werden. Was wir tatsächlich mit Information meinen – die elementare Informationseinheit –, ist ein *Unterschied, der einen Unterschied ausmacht*.

Das Bit als kleinste Informationseinheit der Informatik, welches den Unterschied zwischen genau zwei Zuständen kennt, verdeutlicht diese Anschauung sehr gut. Doch wie

190

wird Information erzeugt? Wo wird Information erzeugt? Wo kommt Information her? Ich sehe jetzt von den Tieren ab und sage: Es gibt nur eine Quelle, und das ist der lebende Mensch. Eine Nachricht, die ich erhalte, oder besser gesagt die Signale, die ich z. B. über den Fernseher, über das Telefon, in einem Gespräch oder auch über die Körpersprache vermittelt bekomme, verwandle ich zu Information, indem ich sie interpretiere. Die Interpretation ist die Arbeit, die aufgewandt werden muß, um z. B. eine Nachricht, eine Signal- oder Bitkette in Information zu verwandeln.

191

Das Zauberwort ist also Interpretation.

XLVII

Kunst machen bedeutet, eine unglaublich große Menge an Entscheidungen zu treffen. Mit der Erfindung des Ready-mades hat Duchamp das Auswahlverfahren auf seine wesentlichsten Aspekte reduziert: Translokation und Transfiguration.

Die Umdeutung des Pissoirs vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk erfolgt in zwei Schritten:

Erstens wird mit Translokation das Auslösen des Objektes aus seinem gewöhnlichen Gebrauch selbst bezeichnet, d.h. der Enthebung des Objektes aus seiner üblichen Bedeutung. Zweitens wird mit dem Versetzen als Folge dieser Enthebung der funktionellen Werte¹⁹⁹ eine Verfremdung des betreffenden Objektes innerhalb der Domäne der menschlichen Rezeption bewirkt, während das Objekt selbst nicht verändert, noch in seinem Wesen angetastet wird. Durch die Translokation verschwindet das durch seine üblichen Funktionen bestimmte Bild, das wir von einem Objekt im Rahmen seiner natürlichen Umgebung besitzen. Durch die Transfiguration kommt ein neues Bild vom Objekt zum Vorschein²⁰⁰, wird die Kunst im ontologischen Sinne radikalisiert.²⁰¹ Der Ausdruck Transfiguration will das Objekt nicht in der negativen Konnotation von Verfremdung²⁰² und Reduktion stecken lassen, sondern den neu erworbenen Status des Objektes als positiven Ausgangspunkt einsetzen.²⁰³ Mit anderen Worten, es findet in unserem Geist eine Verschiebung der Grenze zwischen Verfremdung und Identifikation statt, die mit der Verschiedenheit der Erwartungshaltungen – nämlich von Duchamp und uns – zusammenhängt. Erst hierdurch wird ein Objekt transfiguriert.

Was sagt uns das? Es sagt uns, daß die Bedeutung einer Nachricht von dem Zustand des Empfängers abhängt, oder genauer, von seinem Erwartungszustand. Der Empfänger interpretiert die Nachricht in gewisser Art und Weise im Licht dieses Zustands.

Das Kunstwerk ist für Duchamp ein sinnliches Interface zwischen dem Intellekt des Künstlers und dem des Betrachters; die Botschaft muss durch das Stadium des Körperlichen hindurch.

In der zweiten Ausgabe von *The Blind Man*

heißt es: »Mr. Mutt [...] nahm einen gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand, stellte

ihn so auf, daß seine nützliche Bedeutung hinter dem neuen Titel und Gesichtspunkt verschwand, hat einen neuen Gedanken für diesen Gegenstand geschaffen.«

Dieser Gedanke ist es, der *Fountain* von anderen Pissoirs unterscheidet. Er ist der Unterschied, der einen Unterschied macht, die Information, die aus ihm gezogen werden kann, der virtuelle Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses. Um an diesen Gedanken heran zu kommen, muss dieser jedoch zunächst hergestellt, muss er gedacht werden. Hierzu bedarf es der Interpretation.

Die Interpretation ist praktisch der Hebel, mit dem man einen Gegenstand aus der wirklichen Welt in die Kunstwelt versetzt, wo er ein neues und häufig unerwartetes Gesicht erhält. Nur in Verbindung mit einer Interpretation ist der materielle Gegenstand ein Kunstwerk

Und wenn

Interpretationen das sind, was die Werke konstituiert, dann gibt es keine Werke ohne sie, und bei einer falschen Interpretation wird ein Werk falsch konstituiert. Und die Interpretation des Künstlers oder der Künstlerin zu kennen heißt tatsächlich, zu identifizieren, was er oder sie geschaffen hat. Die Interpretation steht nicht außerhalb des Werkes: Werk und Interpretation erstehen gemeinsam im ästhetischen Bewußtsein. Und weil die Interpretation nicht vom Werk zu trennen ist, ist sie auch vom Künstler nicht zu trennen, wenn es sich um ein Werk des Künstlers handelt.

Der Angelpunkt der Interpretation ist die künstlerische Identifikation, und diese wiederum bestimmt, welche Teile und Eigenschaften des jeweiligen Gegenstandes zu dem Kunstwerk gehören, zu dem ihn die Interpretation verklärt. Man könnte also die Interpretation auch als eine Funktion bezeichnen, die einem materiellen Gegenstand ein Kunstwerk aufzwingt, insofern sie bestimmt, welche Eigenschaften und Teile des Gegenstandes als Teile des Werkes gelten sollen

Wir stellen Information her, indem wir z. B. Signale hören oder sehen, sie also empfangen und im Anschluß daran interpretieren. Vielleicht interpretieren wir sie richtig oder aber auch nicht. Was bedeutet aber richtig? Dies hat mit der Intention des Senders zu tun. Ich kann mir vorstellen, daß ich zu jemandem et-

201

was sage und glaube, daß ich verstanden werde. D. h., daß der Empfänger das Gesagte korrekt interpretiert, in derselben Art und Weise, wie ich es interpretieren würde. Das ist unter Korrektheit zu verstehen. Aber ich kann das nicht wissen.

Denn:

202

»Das Denken ist radikal metaphorisch. Sein konstitutives Gesetz oder Prinzip, sein Kausalnexus ist die Verknüpfung durch Analogie, da sich Bedeutung nur durch die kausalen Zusammenhänge ergibt, dank derer ein Zeichen für dieses oder jenes Beispiel einer Art steht (seinen Platz einnimmt). An etwas denken, heißt, es als etwas nehmen (als dieses und jenes), und jenes »als« bringt (offen oder verdeckt) die Analogie, die Parallele, den metaphorischen Zugriff oder Grund oder Ansatz oder Zug zuwege, durch den allein der Geist Halt findet. Er findet keinen Halt, wenn nichts vorhanden ist, wovon er etwas herholen könnte, denn sein Denken ist das Herholen, die Anziehung von Ähnlichem.«

Fountain als Gegenstand bietet dem Geist wenig Halt. Bei dem Versuch die nötigen Signale für eine adäquate Interpretation aus dem Objekt selbst zu ziehen, gleitet er immer wieder an seiner unveränderten, industriellen Oberfläche ab.

203

Eine gute Frage scheint mir zu sein, wie es möglich ist, daß wir uns überhaupt verstehen, wenn wir Signale austauschen.

Auch

204

Körpersprache ist manchmal sehr schwer zu interpretieren und kann auch sehr leicht falsch interpretiert werden.

Wir können uns verstehen, da wir in derselben Kultur sozialisiert worden sind. Diese Sozialisation hat uns die Technik gegeben, die wir benutzen, um Signale zu interpretieren.

205

Die Künstler haben einen Kode entwickelt, um den Schluß auf das zu evozieren, was sie wegen der Beschränktheit des Mediums nicht direkt darstellen konnten. Solche Anhaltspunkte sind Zeichen, deren Bedeutung man unabhängig von dem jeweiligen Werk gelernt hat, fast so, wie eine Sprache oder jedenfalls ein Vokabular gelernt werden muß.

Und so ist bis zu einem gewissen Grad auch eine werkimmanente Interpretation von *Fountain* möglich, die über die rein äußerliche Erscheinung des Objekts hinausgeht.

206

Hier müssen wir beispielsweise beachten, daß Duchamp das erworbene Pissoir umdreht, bevor es zur *Fontäne* wird. Damit stellt Duchamp sein Objekt nicht nur in den Gegensatz zur valorisierten Kunsttradition mit ihrer historisch gewachsenen Fontänenstilistik, sondern auch zum Pissoir als alltäglichem Gebrauchsgegenstand.

Dieses Umdrehen bedeutet aber nicht nur, daß das Pissoir defunktionalisiert und somit zum Gegenstand der Betrachtung wird, sondern die dabei entstandene neue Form löst auch eine Anzahl rein kultureller Assoziationen aus. So erkannten manche Zeitgenossen Duchamps in der Form seiner *Fontäne* die Umriss der ikonenhaften Madonna oder der im Osten weitverbreiteten und seinerzeit auch im Westen sehr beliebten Darstellung des sitzenden Buddha.

Im Abgleich mit diesen traditionellen Bildern wird dem Geist also schließlich doch ein wenig Halt geboten. Indem Duchamp durch seine Mitwirkung an den Texten in *The Blind Man* diese Interpretationsmöglichkeiten anbietet, legitimiert er sie zugleich. Nichtsdestotrotz sind seine Aussagen alles andere als eindeutig. Sie

207

sind in ihrer Vielzahl und in ihrer situations- und zeitbedingten Verschiedenheit – und Widersprüchlichkeit! – nur plausibel, wenn man sie als direkt zugehörig den Readymades sieht, als Moment der Einheit des Readymades. Insofern verläuft die Rezeption bis heute adäquat. Die Adäquatheit liegt allerdings nicht im Inhaltlichen der Interpretationen, sondern in der Vielzahl der Interpretationen, in der Interpretationsweite und der Widersprüchlichkeit der Interpretationen

208

Jeder Interpret konstruiert seinen eigenen Duchamp, entnimmt ihm sein eigenes Spiegelbild und die persönliche Form der Progressivität, wodurch die Interpretationen mit allen dazu kommenden exuberanten Assoziationen und Konnotationen sich in starkem Maße von Duchamp zu lösen drohen, in dem sie ihren gemeinsamen Ursprung haben.²¹⁴

In diesem Sinne kann man sagen, daß Duchamp neue Interpretationsräume geschaffen hat. Die Unbestimmtheit²¹⁵ seiner Notizen und Aussagen muß aber streng geschieden werden von den präzisen Formulierungen²¹⁶ seiner Sprachspiele, seiner Anmerkungen und Schemata z.B. für *Le Grande Verre* (1912, 1915–23) und die Demontage und Montage der *Étant donnés* (1946–66) im Museum von Philadelphia. Worum es in der Verbindung der Translokationsgegebenheit geht, ist Duchamps Einsicht, daß eine neue Lokation eine neue Betitelung erfordert. Aus dieser Einsicht ergibt sich sein scharfes Bewußtsein sowohl des tatsächlichen Unterschiedes wie der Verwischung

im täglichen Leben zwischen der Ordnung der Dinge und dem Bewußtsein davon, zwischen der Seinsordnung und Erkenntnisordnung.

209

Die Realität des Werks, im Unterschied zur Fiktion einer groß entworfenen Geschichte von Stilen und Ideen, wurde von Marcel Duchamp in jenem ein für alle Mal symbolischen Akt der Umwidmung von Ready-mades zu Werken ironisiert. Das Argument lag nicht allein darin, daß Ready-mades Gebrauchsgegenstände waren und sich damit von »mades« im Sinne von persönlichen Schöpfungen apriorisch unterschieden. Die These erfüllte ihren Sinn erst in der Erkenntnis, daß die materielle Veranlagung des Werks, als eines geschaffenen Gegenstandes, noch nicht ausreicht, um es in ein Kunstwerk zu verwandeln. Mag es noch so handfest existieren, so begründet doch erst seine Symbolstellung, als Träger eines ihm übertragenen Begriffs von Kunst, seinen Status als Kunstwerk. In dieser Einsicht liegt weniger Ironie als vielmehr ein historisches Wissen. Es war doch schon immer so, daß nicht die Realität des Objekts, sondern erst die Idee »Kunst« über die Sache entschied: das Objekt war der Statthalter einer Idee, und mochte es auch die Idee von »Kunstgeschichte« sein, die man an ihm ablesen wollte. Die Gleichung von Werk und Idee wurde in einer Sternstunde der Kultur erfunden.

Und

210

Ich gebe Ihnen nun zu bedenken, daß das Wort »Idee« in seinem elementarsten Sinne mit »Unterschied« synonym ist. Kant behauptet in der *Kritik der Urteilskraft* – wenn ich ihn recht verstehe –, daß der elementarste ästhetische Akt die Auswahl einer Tatsache ist.

Duchamps Erbe ist die Vorstellung von Kunst als reine Idee. Zumindest wird sein Werk in der Folge zur Referenz für die Entwicklung dieser Vorstellung. An Lawrence Weiners Werk läßt sich der Versuch, sich jeglicher Materialität zu entledigen, exemplarisch nachvollziehen.

211

Lawrence Weiner, der die Malerei im Frühjahr 1968 aufgab, änderte seine Auffassung von »Ort« (in einem Andreschen Sinn) vom Kontext Leinwand (was nur spezifisch sein konnte) zu einem »generellen«, blieb aber bei seiner Beziehung zu bestimmten Materialien und Prozessen. Ihm wurde klar, daß, wenn man nicht an der »äußeren Erscheinung« interessiert ist (was bei ihm zutraf, und insofern war er den meisten »Anti-Form«-Künstlern voraus), nicht nur keine Notwendigkeit für das Herstellen seiner Arbeiten bestand (wie in seinem Studio), sondern – was noch wichtiger ist – solch ein Herstellen dem »Ort« seiner Arbeit wieder unveränderlich einen spezifischen Kontext geben würde. Daher entschloß er sich im Laufe des Sommers 1968, seine Arbeiten sollten nur noch als Projekte in seinem Notizbuch existieren – d. h. bis ein

212

»Grund« (Museum, Galerie, Sammler), oder wie er es nannte, ein »Empfänger« die Ausführung der Arbeit erforderlich machen würde. Im Spätherbst des gleichen Jahres ging Weiner noch einen Schritt weiter: er kam zu dem Schluß, es sei unwichtig, ob die Arbeit ausgeführt würde oder nicht. In diesem Sinn wurden seine privaten Notizbücher öffentlich.

Das Werk wurde zum Schriftstück, zur notierten Idee, nur einen Schritt entfernt vom ausschließlich Gedachten und Gesprochenen. Allgemein gewannen Texte von Künstlern

213

eine neue Qualität durch Marcel Duchamp, der sein Werk in Texten spiegelte, die bald nicht mehr vom Werk zu unterscheiden waren und mehr Kopfzerbrechen verursachten als das Werk selbst. So schrieb er die ersten Texte, die später dem »Großen Glas« als Kommentar dienten, schon in einer Zeit, als dieses Hauptwerk noch gar nicht existierte (Abb. 4). Joseph Kosuth meinte, daß Duchamp der Kunst ihre wahre Identität wiedergegeben habe, als er »die Frage nach ihrer Funktion« stellte und entdeckte, daß »Kunst [nichts weiter als] die Definition von Kunst« sei.

214

In jedem Fall ist die Definition der Kunst ganz explizit zu einem Teil des Wesens der Kunst geworden, und sofern es in gewissem Maße immer schon eine philosophische Bemühung gewesen ist, Kunst zu definieren (wenn auch nicht als Folge einer philosophischen Bemühung, Definitionen zu geben, denn die Philosophie ist ja nicht einfach Lexikographie, und die Frage, die uns beschäftigt, läßt sich so formulieren: Wie kommt es, daß die Kunst eines der Dinge sein sollte, mit dessen Definition die Philosophen sich beschäftigt haben?) –, soweit es also dieses Interesse an der Definition gibt, muß eine Übereinstimmung zwischen Philosophie und ihrem Gegenstand überraschend erscheinen, *ausgenommen dann*, wenn die Philosophie sich selbst Gegenstand ist. Dies wiederum deutet fast unwiderstehlich darauf hin, daß Philosophie und Kunst eins sind und daß der Grund, warum es eine Philosophie der Kunst gibt, einfach der ist, daß die Philosophie sich schon immer für sich selbst interessierte und erst vor kurzem erkannt hat, daß die Kunst eine zeitweise entfremdete Form ihrer selbst war. Fast unwiderstehlich: es ist jedoch eine Vermutung, der wir wohlweislich widerstehen sollten. Da die Sache uns aufgegeben ist, tun *wir* wohl besser daran, uns selbstbewußt dem Unternehmen zu widmen, eine Definition der Kunst anzugeben, die, weil die Grenzen zwischen ihr und der Philosophie von der Auflösung bedroht sind, wohl kaum darum herumkommt, eine Definition der Philosophie zu sein; eigentlich eine Selbstdefinition von innen her.

Dieser Gedankengang Arthur Dantos ist Ausdruck einer Entwicklung in der Kunst, der ihre Abgrenzung zur Philosophie nötig machte. Dantos Meinung nach haben wir es

215

mit dem schwindelerregenden Schauspiel eines Begriffes zu tun – des Begriffes der Kunst –, der seinen Mund zu voll genommen hat, wie eine Pythonschlange, die das Pech hat, daß ihr ein allzu großer Brocken in ihrem plötzlich viel zu engen Schlunde stecken bleibt.

Diese Pythonschlange könnte Herr Kosuth sein, der ausruft:

216

Das 20. Jahrhundert führte eine Zeit herauf, die ›das Ende der Philosophie und der Beginn der Kunst‹ heißen könnte.

Und die Antwort des Philosophen Danto könnte lauten, er werde

217

dann kurz erörtern, wie wir damit umgehen sollen, daß jene Frage zu bejahen ist: daß die Kunst wirklich etwas Vergangenes ist und sich in Philosophie verwandelt hat.

Immerhin schränkt Kosuth seine These noch ein wenig ein, indem er sagt, er

218

meine das selbstverständlich nicht im wortwörtlichen Sinn, sondern verstehe darunter eher die ›Tendenz‹ der Situation. Sicher kann Sprachphilosophie als Erbe des Empirismus gelten, aber es ist eine Philosophie mit nur einem Gang.⁷ Und es gibt gewiß eine ›Kunstverfassung‹ für Kunst vor Duchamp, aber ihre anderen Funktionen oder Daseinsgrundlagen sind so ausgeprägt, daß ihre Fähigkeit, eindeutig als Kunst zu wirken, ihre Kunstverfassung derart drastisch begrenzt, daß sie nur in minimaler Weise Kunst ist.

LIV

Was hier noch als glorreicher Neuanfang für ein befreites Kunstverständnis gepriesen wird, kann rückblickend auch als Beginn einer Krise gesehen werden, ausgelöst unter anderem durch die große Anzahl kultureller Teilnehmer, die sich in der *reflexiven Falle* des *Ready-made* verfangen haben.

LV

Freiheit durch Selbstaflösung

219

Im Falle Duchamps hat die Frage, die er *als Kunstwerk* stellt, eine genuin philosophische Form; und man hätte sie zwar mit jedem beliebigen Gegenstand stellen können (was mittels kaum klassifizierbarer Gegenstände auch geschehen ist) – keineswegs dagegen zu *jeder beliebigen Zeit*, denn die Frage war historisch nur zu jenem Zeitpunkt möglich, in dem sie tatsächlich gestellt worden ist –; aber es bedurfte vielleicht einer gegen die Einverleibung durch die Kunstwelt zunächst einmal so resistenten Sache wie ein Urinal, um darauf aufmerksam zu machen, daß sie sich schließlich bereits *in* der Kunstwelt befand.

Und nachdem diese Frage, die nach der Definition von Kunst verlangt, einmal gestellt und angenommen worden war, entwickelte sie sich bald zum scheinbar einzigen Inhalt der Kunst. Die Definition von Kunst wird zur Definition von Kunst und

220

in der philosophischen *Tabula rasa* der Kunst »ist etwas Kunst«, wie Don Judd sagt, »wenn es jemand Kunst nennt«.

Damit sind

221

irrelevant Objekte in konzeptueller Hinsicht für die Bedingung von Kunst

Denn

222

Kunst ist kein Werk, sondern eine Idee, die gegebenenfalls in Werken sukzessiv entwickelt wurde.

LVI

223

Mit anderen Worten: die Aussagen der Kunst sind ihrem *Wesen* nach nicht tatsachenbezogen, sondern sprachlich: das heißt, sie beschreiben nicht das Verhalten materieller oder auch geistiger Objekte; sie drücken Definitionen von Kunst oder die formalen Konsequenzen von Kunstdefinitionen aus. Infolgedessen läßt sich sagen, Kunst gehe nach einer Logik vor. Denn es wird sich zeigen, daß das charakteristische Merkmal einer rein logischen Untersuchung darin besteht, sich mit den formalen Konsequenzen unserer Definitionen (von Kunst) zu befassen, und nicht mit Fragen empirischer Sachverhalte.²⁰

Insbesondere die Vertreter der Konzeptkunst haben diese Art und Weise, Kunst zu betrachten und zu betreiben, vorangetrieben.

224

Kunst machen hieß für sie, Kunst in Frage zu stellen und Kommentare zu produzieren, die von Kunst handelten. Der Höhepunkt dieser neuen Kampagne war erreicht, als sie in ihrer Zeitschrift »Art and Language« 1969 die Frage erörterten, ob der Leitartikel selber »zur Kategorie des Kunstwerks«

gehöre, wenn man nur den Kunstbegriff erweitere und den Text einmal in einer Galerie ausstelle. Sie überlegten sich allen Ernstes, ob ihre Konzeptkunst die herkömmliche Kunsttheorie überflüssig mache.

In einer berühmt gewordenen Installation stellte Kosuth 1965 einen einzigen Stuhl dreimal aus (Abb. 5): einmal den realen Stuhl, einmal den Stuhl im Bild und einmal den Stuhl, wie ihn der Text des Lexikons erklärt, den Stuhl also als Prinzip. Die Gegenüberstellung von Bild und Beschreibung ist tückisch, weil sie daraufhin angelegt ist, Bild und Text zu egalisieren und ihren traditionell eingeübten Unterschied zu nivellieren: auch das Bild reduziert sich hier auf eine bloße Definition. Aufs Ganze gesehen siegt dabei der Kommentar über das Werk, das er zum Verschwinden bringt.

225

Immer wieder wollte der Kunstkommmentar die Differenz zum Werk aufheben und sich selber an dessen Stelle setzen, also ein mimetisches Verhältnis zum Werk – der Kommentar als Kunst – anstreben. Die Versuchung dazu vergrößerte sich in dem Maße, wie das Kunstwerk seine abgeschlossene Gestalt als Werk verlor und sich nur noch über einen Kommentar vermitteln ließ, der mit der Kunst selber rivalisierte. Die *Kunstkritik* übernahm Aufgaben der *Kunsttheorie*, seit Philosophen und Literaten die Manifeste von Künstlervereinigungen schrieben

226

Und es entstand allmählich der Eindruck, das Hauptanliegen der Kunst dieses Jahrhunderts sei die Auseinandersetzung mit der Frage nach ihrer eigenen Identität, wobei sie alle bereitstehenden Antworten wegen mangelnder Allgemeinheit zurückwies.

227

Ein von Dieter Henrich und Wolfgang Iser 1982 herausgegebener Sammelband kam zu dem Ergebnis, daß eine integrative Kunsttheorie inzwischen ausgefallen sei. An ihrer Stelle bestünden viele Theorien mit beschränkter Haftung nebeneinander, die auch das Kunstwerk aus seiner ästhetischen Einheit herauslösten und in eine »aspekthafte Ansicht« zerlegten. Man diskutiere manchmal lieber über die Funktionen der Kunst als über diese selbst und sähe schon die ästhetische Erfahrung als Problem, das der Aufklärung bedürfe (Iser). Einige dieser Entwürfe harmonierten überraschend mit »gegenwärtigen Kunstformen«, die im Kunstwerk die »historische Symbolstellung« auflöbten und es an einzelne Funktionen »im Gesellschaftsprozess« zurückbänden (Henrich). Die Autonomie also ist es, die hier vermißt wird, wenn

LVII

das Werk zwischen der bloßen *Idee* von Kunst einerseits und einem bloßen *Objekt* mit einer alltäglichen Gestalt andererseits oszilliert. Wenn ein Werk sich selber in Theorie verwandelt oder wenn es umgekehrt die ästhetische Physiognomie leugnet, welche die Kunst immer aus der Dingwelt absonderte, wird der klassischen Kunsttheorie rasch der Boden entzogen.

Die Kunst macht sich also nicht mehr an einem Werk fest und entzieht sich damit der klassischen Kunsttheorie. Der von Ad Reinhardt verwendete Ausdruck der *Art as Art* und Joseph Kosuths *Art as Idea as Idea* belegen ein Streben nach endgültiger Befreiung und insbesondere Entmaterialisierung der Kunst. Und nachdem sich die Kunst von allem befreit hat, außer von sich selbst, besteht sie ausschließlich darin, dass sie existiert. Derart existent, auf die reine Idee der Existenz reduziert, löst sie sich jedoch für unser Denken und die Theorie auf und wird im Hegelschen Sinne zum Nichts, denn

228

Hegel famously argued that when we attempt to think 'being, pure being' we end up thinking nothing. Being as such amounts to nothing precisely because it does not offer or donate any differences for thought.

Wie bereits gezeigt wurde (vgl. S.XV), ist das Spiel von Differenzen und Analogien zu gleichen Teilen notwendige Voraussetzung für das Denken. Wiedererkennung und Abgrenzung sind es, die einen Sachverhalt zum Leben erwecken. Um einen Gegenstand einordnen zu können, muss in ihm etwas Bekanntes wieder zu finden sein, und um ihm eine eigene Bedeutung geben zu können, müssen sich Unterschiede zum bereits Bekannten ausmachen lassen. Unterschiede, die einen Unterschied machen, also für den Rezipienten zur Information werden können.

Was nun auf dem Prüfstand steht, nachdem die Kunst zum reinen Gedanken und zur logischen Untersuchung erklärt wurde, ist ihre Unterscheidung zur Philosophie. Dieses Anliegen stellt sowohl ein grundlegend künstlerisches als auch ein grundlegend philosophisches Problem dar und bedroht in seinem fundamentalen Wesen die Existenz beider Disziplinen. In seinem Buch

LVIII

229

«The Transfiguration of the Common Place» fragte Danto danach, was es bedeute, daß Kunst, seit sie sich phänomenologisch nicht mehr von einer Gebrauchsform im Alltag unterscheidet, sich nur mehr durch einen philosophischen Akt definieren lasse. Natürlich berief er sich, wie es alle Philosophen tun, auf Hegel, wenn er jetzt ausführte: «Kunst ist zu einem Ende gekommen, indem sie etwas anderes wurde, nämlich Philosophie.» Seitdem seien die Künstler befreit von der Aufgabe, selber Kunst zu definieren, und damit auch frei geworden von ihrer bisherigen Geschichte, in der sie hätten beweisen müssen, was nun die Philosophen für sie tun könnten.

Die Methode der Problemannäherung, die Danto in diesem Buch kultiviert,

230

besteht darin, sich immer, wenn man meint, daß eine philosophische Unterscheidung getroffen werden muß, ein Paar von nicht zu unterscheidenden Gegenständen vorzustellen, von denen man annimmt, daß sie in verschiedene philosophische Kategorien gehören, und dann zu bestimmen, worin der Unterschied besteht.

Für Danto

231

hat das Problem, vor das uns die Ready-mades stellen, genau die Form aller philosophischen Probleme.

Philosophische Probleme entstehen immer dann, wenn wir ununterscheidbare Gegenstände haben, die sozusagen zu verschiedenen philosophischen Gattungen gehören: das heißt, daß zwischen ihnen ein Unterschied besteht, aber kein natürlicher. Das Paradigma eines philosophischen Unterschieds ist der zwischen zwei Welten, von denen die eine reine Illusion ist, wie es die Indianer von der unsrigen glaubten, und die andere in der Weise wirklich, wie *wir* es von ebendieser Welt glauben.

232

Vorstellbar wäre etwa eine Welt der totalen Determiniertheit, die von einer, in der alles zufällig geschieht, nicht zu unterscheiden ist. Eine Welt, in der Gott existiert, wäre niemals zu unterscheiden von einer, in der er nicht existiert, denn Gott gehört nicht zu den Dingen in der Welt, wie man es in einer primitiven Religion wie der des Alten Testaments vielleicht annehmen konnte. Wenn man zwei sich haargenau gleichende Welten vor sich hat, von denen eine von der unsichtbaren Gegenwart Gottes durchdrungen ist – wenn Gott sichtbar wäre, dann wäre das Problem kein philosophisches –, dann solle man, sagt James, diejenige wählen, die anders ist. Nach Carnap wäre so eine Entscheidung unsinnig, eben deshalb, weil man zur Unterscheidung keine Beobachtung(en) heranziehen kann. Hume hat versucht, Naturgesetze mit dem Begriff der Gewohnheit und der Erwartung zu analysieren, und er würde demgemäß darauf bestehen, daß die Welt der Determiniertheit und die Welt der totalen Zufälligkeit insofern dieselben sind, als zu ihrer Unterscheidung nichts anderes vorgebracht werden kann als Gewohnheiten: Alles, was darüber hinausginge, wäre, wie er sagen würde, eine »Unterscheidung ohne Verschiedenheit«¹⁷.

LIX

Ist also die Unterscheidung zwischen Kunst und Philosophie eine künstliche, eine Unterscheidung ohne Verschiedenheit?

Die Philosophie wie auch die Kunst der Moderne streben fortwährend etwas an, das nicht im Lauf der Zeit relativiert werden könnte: Sie suchen die fundamentalen logischen Formen und die fundamentalen Strukturen der Wahrnehmung, der Sprache, des ästhetischen Erlebens usw.

Diese Suche hat in der nachgezeichneten Entwicklung dazu geführt, dass das Verständnis der

Kunst mehr und mehr der Theorie bedarf, so daß die Theorie nicht als etwas Äußerliches einer Welt gegenübersteht, die zu verstehen sie bemüht ist. Statt dessen muß die Theorie nun mit ihrem Gegenstand zugleich sich selbst verstehen. Aber diese neuere Entwicklung zeichnet sich auch noch durch etwas anderes aus, nämlich dadurch, daß die Gegenstände bis zum Nullpunkt reduziert werden, während die Theorie ins Unendliche wächst, so daß es am Ende praktisch nur noch Theorie gibt und die Kunst sich zu dem blendenden Glanz der reinen Gedanken über sich selbst verflüchtigt hat und gleichsam nur noch als Objekt ihres eigenen theoretischen Bewußtseins existiert.

Danto sieht so Hegels philosophisches Denken durch Duchamps Werk bestätigt,

denn es stellt die Frage nach der philosophischen Natur der Kunst aus der *Kunst* heraus und impliziert damit, daß Kunst bereits Philosophie ist, nur in einer lebendigen Form, und daß sie sich mit der Enthüllung ihres im Kern philosophischen Wesens nun ihres geistigen Auftrags entledigt hat. Jetzt kann man die Aufgabe der eigentlichen Philosophie übertragen, die für die unmittelbare und abschließende Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Natur gerüstet ist. Die Erfüllung und der Ertrag der Kunst werden also in der Philosophie der Kunst bestehen.

Das Werk, auf das sich Danto dabei stützt, ist

Hegels *Phänomenologie des Geistes*: Der Held dieses erstaunlichen Werkes ist der Geist, dessen Entwicklung in seinem Sich-selbst-erkennen besteht – und in seiner Selbstverwirklichung im Selbstbewußtsein kulminiert – und von Hegel durch ihre verschiedenen Stadien hindurch dialektisch verfolgt wird. Die Kunst bildet eines dieser Stadien – ja, eines der letzten im Prozeß der Rückkehr des Geistes zum Geist durch den Geist –, aber sie ist eben nur ein Stadium, durch das der beschwerliche Weg zur letzten erlösenden Erkenntnis hindurchführt.

Wie der Zufall es will, erreichen das Streben und das Schicksal des *Geistes** dem Hegelschen System zufolge ihren Höhepunkt in der Philosophie, vor allem deshalb, weil die Philosophie von ihrem Wesen her reflexiv ist, insofern die Frage danach, was sie sei, zu dem gehört, was sie ist: Ihre eigene Natur bildet eines ihrer Hauptprobleme.

Nun ist es jedoch

für diese Theorie unerlässlich, daß es eine echte historische Kontinuität und tatsächlich auch eine Art Fortschritt gibt. Dieser Fortschritt ist jedoch nicht einer der immer raffinierter werdenden Techniken zum Erzielen der perzeptorischen Äquivalenz. Es gibt nach dieser Theorie vielmehr so etwas wie einen kognitiven Fortschritt, und es wird angenommen, daß sich die Kunst jener Art von Erkenntnis progressiv annähert. Ist die Erkenntnis einmal erreicht, verliert die Kunst im Grunde ihren Sinn, und es bedarf ihrer nicht mehr.

Kublers Position folgend kann von einer historischen Kontinuität mit einem kontinuierlichen Fortschritt nicht ausgegangen werden.

Spätestens seit der Romantik und seit dem Zusammenbruch des Hegelschen Historismus behauptet eine einflußreiche philosophische Richtung freilich, daß eine außergeschichtliche Wahrheit und eine unveränderliche utopische, auf einheitlichen rationalen Grundlagen aufgebaute Zukunft unerreichbar seien. Doch dieses Akzeptieren des Geschichtlichen ist in der Regel zugleich mit der Behauptung verbunden, daß alles Geschichtliche einzigartig, unwiederholbar, unvergleichbar, augenblicklich sei.⁶ Wenn aber der Vergleich fehlt, ist die Existenz des Neuen nicht mehr möglich. Es herrschen dann zwar eine ununterbrochene Dynamik sowie unglaubliche Spannung und Betriebsamkeit, aber diese ständige, ununterbrochene Bewegung bleibt monoton und ohne jeden Wert

Dies entspricht dem, was wir als entropischen Zustand charakterisiert haben (vgl. S.XII), als

zeitliche Dauer ohne regelmäßige Struktur vor. Wir würden nichts in ihr erkennen, da sich nichts in ihr wiederholt. Es handelte sich um eine Dauer ohne jede Maßeinheit, ohne Entitäten, ohne Eigenschaften, ohne Ereignisse – eine leere Dauer, ein zeitloses Chaos.

Diesem Zustand stellt Deleuze die drei *Chaoiden* entgegen.

240 Kunst, Philosophie und Wissenschaft spannen ein Netz über den chaotischen Abgrund, der bei Deleuze und Guattari auch »Ozean der Unähnlichkeit«¹ heißt.

241 Das Unendliche, das sich vom (theologischen) Ewigen wie vom Historischen unterscheidet, heißt im Denken von Deleuze *Werden*. Das Subjekt der Philosophie und das Subjekt der Kunst nehmen das Werden vor den Reduktionen der Realismen wie der Idealismen in Schutz.

242 die Philosophie will das Unendliche retten, indem sie ihm Konsistenz verleiht: Sie zeichnet eine Immanenzebene, die unter der Einwirkung von Begriffspersonen Ereignisse oder konsistente Begriffe ins Unendliche trägt.

Die Kunst hingegen

243 will Endliches erschaffen, das das Unendliche zurückgibt. Sie entwirft eine Kompositionsebene, die ihrerseits unter der Einwirkung ästhetischer Figuren Monumente oder zusammengesetzte Empfindungen trägt.«

244 Und vielleicht, sagen Deleuze und Guattari, »liegt darin das Eigentümliche der Kunst: das Endliche zu durchlaufen, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben.«² Kunst definierte sich als Einwand gegen die historische Reduktion.³

LXII

Könnte also der entscheidende Unterschied zwischen Kunst und Philosophie in ihrem unterschiedlichen Verhältnis zum Endlichen bestehen? Ist Zeitlichkeit das Unterscheidungsmerkmal?

Für Deleuze ist die Philosophie

245 eine ebenso schöpferische, ebenso erfindungsreiche Disziplin wie jede andere, und sie besteht darin, Begriffe zu schaffen oder zu erfinden.«¹² Begriffe zu erfinden und sie auf einer Immanenzebene anordnen, auf einer über dem Chaos schwebenden Membran – das ist der allgemeinste Begriff, den Deleuze von der Philosophie liefert.

Mit der Erfindung von Begriffen wie dem *Ozean der Unähnlichkeit* beweist er allerdings eine ausgesprochene Nähe zur Poesie und Kunst.

Zudem ist gerade die Vorstellung

246 von einer »begrifflichen Kunst«, die den Kunstbegriff als solchen zum Thema hatte,

der Ausgangspunkt für die Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Philosophie gewesen.

247 It was towards the mid-1990s that Gilles Deleuze entered the ascendant, shortly before his death in November 1995, and his star remains perfectly visible today. But since the beginning of the twenty-first century, a more chaotic and in some ways more promising situation has taken shape. Various intriguing philosophical trends, their bastions scattered across the globe, have gained adherents and started to produce a critical mass of emblematic works. While it is difficult to find a single adequate name to cover all of these trends, we propose 'The Speculative Turn', as a deliberate counterpoint to the now tiresome 'Linguistic Turn'. The words 'materialism' and 'realism' in our subtitle clarify further the nature of the new trends, but also preserve a possible *distinction* between the material and the real.

Der vollständige Titel des Buches, von dem hier die Rede ist, lautet *The Speculative Turn / Continental Materialism and Realism*.

248 It has long been commonplace within continental philosophy to focus on discourse, text, culture, consciousness, power, or ideas as what constitutes reality. But despite the vaunted anti-humanism of many of the thinkers identified with these trends, what they give us is less a critique of humanity's place in the world, than a less sweeping critique of the self-enclosed Cartesian subject. Humanity remains at the centre of these works, and reality appears in philosophy only as the correlate of human thought. In this respect phenomenology, structuralism, post-structuralism, deconstruction, and postmodernism have all been perfect exemplars of the anti-realist trend in continental philosophy.

249 Yet in the works of what we describe as 'The Speculative Turn', one can detect the hints of something new. By contrast with the repetitive continental focus on texts, discourse, social practices, and human finitude, the new breed of thinker is turning once more toward reality itself. While it is difficult to find explicit positions common to all the thinkers collected in this volume, all have certainly rejected the traditional focus on textual critique.

250 The speculative realists all argue—albeit in vastly different ways—for a robust philosophical realism, one that cannot be dismissed (as realism so often is) as being merely 'naive'. They all seek to break away from the epistemological, and human-centred, focus of most post-Kantian thought. Nearly all contemporary philosophy is premised, as Lee Braver shows in detail, upon a fundamental antirealism; it assumes one version or another of the Kantian claim that 'phenomena depend upon the mind to exist'.

251 Such philosophy denies the meaningfulness, or even the possibility, of any discussion of 'things in themselves'. Modern thought remains in thrall to what Harman calls the idea of 'human access', or to what Meillassoux calls correlationism. It gives a privileged position to human subjectivity or to human understanding, as if the world's very existence

LXIII

somehow depended upon our ability to know it and represent it. Even at its best, such a philosophy subordinates ontology to epistemology; it can only discuss things, or objects, or processes, in terms of how a human subject relates to them. It does not have 'anything at all to tell us about the impact of inanimate objects upon one another, apart from any human awareness of this fact'. It maintains the unquestioned assumption that 'we never grasp an object 'in itself', in isolation from its relation to the subject, and correspondingly that 'we can never grasp a subject that would not always-already be related to an object'. In short, correlationism 'holds that we cannot think of humans without world, nor world without humans, but only of a primal correlation or rapport between the two'. As a result, correlationist philosophy 'remain[s] restricted to self-reflexive remarks about human language and cognition'. This is as much the case for recent thinkers like Derrida and Žižek, as it was before them for Kant, Husserl, and Heidegger. In contrast, the speculative realists explore what it means to think about reality, without placing worries about the ability of human beings to know the world at the centre of all discussion. They are realists, because they reject the necessity of a Kantian 'Copernican rift between things-in-themselves and phenomena', insisting instead that 'we are always in contact with reality' in one way or another. And they are speculative, because they openly explore traditionally metaphysical questions, rather than limiting themselves to matters of logical form, on the one hand, and empirical inquiry, on the other. In this way, they reject both scientific positivism, and 'social constructionist' debunkings of science. Harman, in particular, cuts the Gordian Knot of epistemological reflexivity, in order to develop a philosophy that 'can range freely over the whole of the world', from 'a standpoint equally capable of treating human and inhuman entities on an equal footing'. Harman proposes a non-correlationist, non-human-centred metaphysics, one in which 'humans have no privilege at all, so that 'we can speak in the same way of the relation between humans and what they see and that between hailstones and tar'.

Wir sehen den Versuch, die Karten völlig neu zu mischen. Die neue Bewegung der objekt-orientierten Philosophie entledigt sich semantischer Überlegungen und wendet sich ab von der Philosophie der Begriffe. Es erfolgt die Hinwendung zu einer Philosophie der Objekte. Um das Subjekt zum Objekt unter Objekten erklären zu können und dadurch eine 'objektive' Philosophie zu ermöglichen, wird der Verzicht auf die anthropozentrische Weltansicht gefordert. Gegenüber Hegels Argument zum rein Seienden wird neu Stellung bezogen. Levi Bryant, der Begründer der *Ontikologie*, zieht die Kohärenz der Hegelschen Konzepte in Zweifel:

Hegel on two points, while nonetheless retaining the basic lesson of his argument that the concepts of pure being and the concept of things-in-themselves are incoherent. On the one hand, for Hegel the issue is what we are *able to think* when we attempt to think pure being or things-in-themselves, whereas for us the issue is not what is *thinkable* but rather what beings and things themselves are regardless of whether or not anyone thinks them. The question of ontology and metaphysics is not the question of what beings are *for-us*, nor of *our access* to beings, nor of how we relate to being. No. Ontology or metaphysics asks after the being of *beings simpliciter*, regardless of whether or not any humans relate to beings.

Second, for Hegel our attempt to think pure being leads us to the *negation* of being

or the thought of nothingness. In attempting to think 'being pure being' we are led to think nothing. This observation leads Hegel to inscribe negativity in the heart of being. However, this inscription only arises when we begin one step removed from being, treating being in terms of *our* relation to being rather than in terms of being *simpliciter*. For us this is an illicit move. Xavier Zubiri makes this point compellingly in his magnificent *On Essence*. Zubiri asks,

can it be said that to be, that reality itself, is constitutively affected by negativity? This is impossible. Reality is that which is, and, in that which is, there is distilled all its reality, no matter how limited, fragmentary and insufficient it might be. The negative, as such, has no physical reality whatsoever [...] Of two real things we say, and we see with truth, that the one 'is not' the other. This 'is not' does not, however, affect the physical reality of each of the two things, but it affects this physical reality only insofar as it is present to an intelligence, which, when it compares those things, sees that the one 'is not' the other.

Bateson hat uns darauf aufmerksam gemacht, dass es ein Privileg des Geistes ist, auch Informationen aus dem ziehen zu können, was nicht ist. Dieser Gedanke wird hier gestützt.

The plant does not 'negate' the soil or seed from whence it comes, and to speak in this way is to speak metaphorically and without precision. Therefore, we cannot share the thesis that *omni determinatio est negatio*. It is only from the standpoint of a consciousness regarding objects and comparing them to one another that the differences composing objects are taken by reference to what objects are *not*. Ontological, as opposed to epistemic difference is, by contrast, positive, affirmative, and differentiated without being negative. The temperature of boiling water is not the *negation* of other degrees. Philosophy perpetually conflates these epistemic and ontological registers, requiring us to untangle them with the greatest care if we are to understand anything of the real.

Der angeführten Überlegung Batesons, dass Unterschiede nicht innerhalb der Dinge zu finden seien, wird im Folgenden jedoch, wieder mit Verweis auf Hegel, widersprochen.

Where Hegel demands the inclusion of the subject in *every* relation—his famous identity of substance and subject—we are content to let difference belong to the things themselves with or without the inclusion of the subject in the relation to things. However, with regard to pure being and things-in-themselves, we have learned Hegel's lesson. There is no 'pure being', no 'being as such', for being and beings only are in and through their differences. Likewise, when we are told that the thing-in-itself is beyond all knowledge, that it has none of the properties presented to us in phenomena, this thesis is to be rejected on the grounds that it conceives the things-in-themselves as things making no differences. Yet there can be no coherence in the notion of an in-different being for 'to be' is to make a difference.

Und hier gelangen wir nun an Grenzen, welche die Kunst von der Ontischen Philosophie trennen und belegen, warum Kunst und Philosophie nicht dasselbe sein können.

In 'The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Philosophy', Levi Bryant

proposes a thought experiment in the spirit of Freud's *Beyond the Pleasure Principle*. Noting philosophy's epistemological obsession with the questions of where to begin, Bryant argues that the project of critique has become sterile, and invites the reader to imagine instead a new ontological beginning with what he calls 'the ontic principle'.

Bryant meint, dass

256 when we reflect on the basic questions of philosophy we note that in one way or another they all revolve around issues of difference. What are the relevant differences? How are differences to be ordered or hierarchized? How are differences related to one another? Let us therefore resolve straight away to begin with the premise that *there is no difference that does not make a difference*. Alternatively, let us begin with the premise that to be is to make or produce differences. How, in short, could difference be difference if it did not make a difference? I will call this hypothesis the 'Ontic Principle'. This principle should not be confused with a *normative* judgment or a statement of *value*. It is not being claimed that all differences are *important* to us. Rather, the claim that there is no difference that does not make a difference is an *ontological* claim. The claim is that 'to be' is to make or produce a difference.

Spätestens hier macht diese neue objekt-orientierte Philosophie einen Schritt, den die Kunst nicht mitgehen kann. Wir haben bereits nachgezeichnet, wie entscheidend die Bedeutungsbeimessung für die Existenz von Kunstwerken ist, dass sie überhaupt erst durch den Akt der Zuschreibung und Interpretation entstehen und ausschließlich für den Menschen existieren. Der ontologischen Setzung, dass es keinen Unterschied gibt, der keinen Unterschied macht, kann die Kunst nicht folgen, denn diese Philosophie setzt damit außerhalb des für die Kunst unabdingbaren, menschlichen Denkens an.

257 Consequently, prior to even posing questions of knowledge, of how we can know, whether we can know, and what we can know, the would-be knower is *already* situated among differences. Here we encounter one reason that the Ontic Principle is formulated as it is. Situated among differences, we must say that *there are (es gibt, il y a)* differences. However, this *thereness* is indifferent to human existence. It is not a *thereness for us*, but a *thereness of being*. The incipient knower would like to know something of these differences. She would like to know which differences in the object make a difference, what ordered relations there are between differences of differing objects, and so on. It is this 'thereness' of difference that first provokes wonder and inquiry into beings. Noting that differences come-to-be and pass-away, the incipient knower wishes to know something of this coming-to-be and passing-away and whether or not there are any enduring differences. Thus, far from difference having a status posterior to questions of knowledge, the *thereness* of difference is given and is what first provokes inquiry and questions of knowledge.

Was bedeutet dies für die Information als Unterschied, der einen Unterschied macht? Joseph Weizenbaums These, dass die einzige Quelle von Informationen der lebendige Mensch ist, lässt sich gut mit dieser Sicht der Dinge verbinden. Unterschiede existieren unabhängig vom menschlichen Denken, doch erst wenn ein Mensch einen Unterschied

erkennt und ihm eine Bedeutung zumisst, entsteht Information. Die Information ist Unterschied im Denken.

Die Philosophie der Begriffe und die begriffliche Kunst sind gleichermaßen an ein Ende gelangt. Aktuelles philosophisches Denken betritt neue Pfade, doch die Kunst kann die dargestellte Haltung gegenüber Objekten nicht mit der Philosophie der *Spekulativen Realisten* teilen, da sie ihre Objekte nicht vom Menschen trennen kann. Ist sie damit tatsächlich an ein Ende gelangt oder kann sie nun ein ihr eigenes Terrain behaupten? Welche Position kann die Kunst gegenüber den Dingen einnehmen?

258 Ein Gemälde

von John Baldessari, das der Sammlung Sonnabend gehört und im Sommer 1994 in einer höchst ungeschlüssigen Ausstellung des Guggenheim Museums in New York mit dem postmodernen Titel 'The Tradition of the New' gezeigt worden war, eignet sich für den offenen Schluß dieser Überlegungen

259 Ein Gemälde zum Lesen nämlich bot sich den Blicken dar, groß und weiß mit einer Bauchbinde, welche das Advertisement einer höchst spirituellen Ware in ruhig feierlicher Schrift trug, streng und endgültig: ein Epigramm also, dessen Inhalt nur dadurch eingeschränkt wurde, daß er schon wie ein Testament klang, denn Testamente sind für die Zeit «danach» bestimmt. Redet auch das Epigramm von nichts anderem als von dem zugehörigen Werk (*this painting* nämlich), so bebte darin doch das ganze Drama der Moderne nach. «Alles ist aus diesem Bild ausgemerzt» oder «gereinigt» (*purged also*) «außer Kunst» (*but art*). Keine Darstellung, kein Motiv, kein Stil. Das Bild löst sich in Kunst auf, das Kunstwerk entleert sich auf ein Sinnbild, auf die Funktion (oder die Fiktion) von reiner Kunst. Aha, denke ich, da war eine Idee am Werk, die Idee von Kunst, die zum Werk geworden ist. Aber schon wieder erfolgt ein Veto, und ich lese in der zweiten Zeile: «Keine Ideen (*no ideas*) haben in dieses Werk Eingang gefunden.» Jetzt freue ich mich über den Lapsus, denn jedes Kind kann erkennen, daß es eine Idee ist, wenn man behauptet, keine Ideen zu verwenden. Unschuld, Ironie oder tieferer Sinn? In dem Labyrinth von Werk, Idee und Kunst bleibt nur eine Tatsache übrig, nur das Werk selber. Aber ist das Werk noch eine Tatsache oder ist es bereits nur mehr ein Echo?

Kunst ohne Werk und Geschichte

260

Die Debatten, die in der modernen Kunst geführt wurden, lassen schon früh erkennen, daß sie ein Streit um das Erbe waren, das die moderne Kunst einmal angetreten hat. Die Entgrenzung der klassischen Kunstgattungen gehört ebenso zu diesem Streit wie die hartnäckige Fixierung auf einen Kunstbegriff, der nicht aufzubrechen war und bis zur Anti-Kunst und zur Konzept-Kunst gedehnt und strapaziert wurde – weil man ihn zwar überwinden und doch zugleich an ihm festhalten wollte, ohne genau zu wissen, wo er herkam und wie er einst entstanden war.

261

Vor 1960 mußte alles, was Kunst *sein* wollte, erst einmal Kunst *werden* und sich als Innovation bewähren, die als Erfindung im Rahmen des eigenen Mediums hervortrat. Damit war jede Kunst von vornherein an das Gesetz der Kunstgeschichte gebunden und schlug wie in einem Buch immer wieder eine neue Seite auf, welche die Fortsetzung in der einen und einzigen Geschichte brachte. Seit 1960 ist Kunst, so lautete das inzwischen offizielle Argument, nicht mehr als solche unstritten, sondern wird als eine Fiktion mit eigenem Recht anerkannt, die durch Institutionen wie Kunstmarkt und Kunstaussstellung verbürgt ist – statt durch ein bestimmtes Medium oder durch den Erfolg einzelner Werke. Seither kann von einem Ende der Kunst nicht mehr die Rede sein, weil ein solches nicht mehr in ihrem Begriff liegt und weil es wiederum nur im Rahmen einer Geschichte geschehen könnte. So wenig also das Ende der Kunst, die sich inzwischen jeder Definition entzieht, in Sicht ist, so zwangsläufig ist damit die Vorstellung einer eigentlichen Kunstgeschichte zu einem Ende gekommen, einer Kunstgeschichte, die im Geschehen selber und in der Nacherzählung bislang immer von Künstlern getragen und von Werken repräsentiert worden war.

LXVIII

262

Dem entspricht fast genau Hegels Gedanke, daß die geschichtlichen Kräfte eine Zeitlang mit der Kraft der Kunst zusammenfielen, daß jetzt aber Kunst und Geschichte verschiedene Richtungen nehmen müßten und die Kunst zwar in einer Form fortbestehen könne, die ich posthistorisch genannt habe, ihrer Existenz jedoch keinerlei historische Bedeutung mehr zukomme. Eine solche These läßt sich kaum aus dem Rahmen einer Geschichtsphilosophie lösen, die ernst zu nehmen einem schwerfiel, wenn die drängende Frage nach der Zukunft der Kunst nicht aus der Kunstwelt selbst käme, in der man heute den Verlust jeder historischen Richtung feststellen kann. Und man muß sich fragen, ob dieser Verlust bloß

zeitweilig ist, ob die Kunst wohl wieder auf den Pfad der Geschichte gelangt oder ob dieser Zustand eines Strukturverlusts womöglich ihre Zukunft *ist*, so etwas wie eine kulturelle Entropie:

Und die Interpreten dieses kulturellen Chaos

263

ersetzen die eine, zwingende Kunstgeschichte durch mehrere, ja viele Kunstgeschichten, die als Methoden ähnlich konfliktlos nebeneinander existieren, wie es die zeitgenössischen Kunstrichtungen tun. Die Künstler wiederum verabschiedeten sich von einem linearen Geschichtsbewußtsein, das sie dazu gezwungen hatte, die Kunstgeschichte in die Zukunft fortzuschreiben und sie zugleich in der bisherigen Form kompromißlos zu bekämpfen.

Dies entspricht in gewisser Weise der Erkenntnis Kublers, die Kunstgeschichte nicht in einer linearen Abfolge von Stilen beschreiben zu können, sondern vielmehr von einer Vielzahl von Sequenzen ausgehen zu müssen, welche parallel zueinander existieren, jede in ihrer eigenen Zeitlichkeit.

Selbstverständlich bedeutet dieses Ende der Kunstgeschichte

264

nicht, daß die Kunst oder die Kunstwissenschaft an ihrem Ende angelangt wären, sondern registriert die Tatsache, daß sich in der Kunst wie in den Denkbildern der Kunstgeschichte das Ende einer Tradition abzeichnet, einer Tradition, die seit der Moderne in der uns vertrauten Gestalt zum Kanon geworden war.

Es geht vielmehr, wie bei den meisten Proklamationen eines Endes, um die Konstatierung eines Paradigmenwechsels. Gemeint ist, dass die Geschichte der Kunst keine Zukunft hat

LXIX

265

, die sich extrapolieren ließe, so wie es vom Paradigma des Fortschritts her möglich war: Sie zerfällt in eine Folge von individuellen Handlungen, die ein bloßes Nacheinander ist.

266

Die Geschichte der Kunst wurde allzulange an einer künstlerischen Form abgelesen, die sich auf ein bloßes Stilphänomen reduzierte und deshalb die Illusion hervorrief, daß diese Geschichte den Anspruch erfüllte, der in ihrem Begriff lag. Das Kunstwerk war in diesem Zusammenhang nichts als der Beleg für die gesuchten Stilwandlungen. Je mehr man sich aber die Komplexität im Kunstgeschehen eingestand, desto schwieriger wurde es, die Vielfalt der Zusammenhänge,

in denen man Kunst zu sehen lernte, noch auf einen einzigen Nenner zu bringen. Heute ist kein neues Modell in Sicht, das noch die Autorität des alten Fachdiskurses besäße.

267 Daran prallt der geläufige Kunstbegriff ab. Jeder weiß, daß sich *die* Kunst inzwischen in ein Spektrum von widerständigen Erscheinungen aufgelöst hat, das wir längst als Kunst akzeptieren, noch bevor wir uns einen Begriff davon gebildet haben.

268 Allein schon das Simultan-Theater, in dem man jedes Stück spielt und jeden Geschmack befriedigt, auch wenn jeweils immer nur ein Stück den großen Preis gewinnt, sollte Evidenz genug dafür sein, daß der alte Ablauf der Stile aus den Tagen der Moderne vom Programm gestrichen ist. Die Koexistenz all dessen, was einander im Prinzip ausschließt, schafft keine Probleme mehr. Dort verschwindet die Werkform der Kunst in Ideen oder «Objekten», und hier kehrt sie wieder, ohne den dortigen Ablauf zu stören, in Gemälden mit mythischem Anspruch. Dort löst sich eine vorwiegend technische Kunst in eine «Ästhetik des Verschwindens» (Paul Virilio) auf, und hier werden Naturstoffe im archaischen Gestus des Handwerks zelebriert.

Nach dem Motto „*Was Nichts ist, kann Alles werden*“, steht es heute jedem frei seine ganz eigene Definition von Kunst zu finden, zu erfinden und zu verbreiten,

269 es bleibt nur die indifferente »pluralistische« Masse der vorhandenen Differenzen, aus der keinerlei sinnvolle Auswahl getroffen werden kann. In dieser Situation befindet sich die Kultur heute nach der postmodernen Kritik der sechziger und siebziger Jahre: Es scheint nichts Identisches, aber auch nichts Anderes mehr zu geben, das interessant, relevant, wertvoll sein könnte und dem Identischen als wesentlicher Unterschied gegenüberstünde – alles hat sich im Spiel partieller Differenzen aufgelöst.

Und dabei ist der Zustand der Dinge

270 mit der Etikette «Pluralismus» nur schief bezeichnet, weil schon dieser Begriff aus einer anderen Zeit stammt, welche noch den Gegensatz zum Pluralismus kannte.

271 In der Praxis hält die Kultur aber nach wie vor bestimmte Verschiedenheiten für interessant und wertvoll und andere nicht. Oder anders gesagt: sie definiert weiterhin bestimmte Verschie-

denheiten als neu und relevant und andere als trivial und irrelevant. Deshalb lassen sich auch die Probleme bei der Auswahl bestimmter kultureller Werke für Archive wie Bibliotheken, Museen, Filmotheken mit allen damit verbundenen Phänomenen der Mode, des sozialen Erfolges und Prestiges nicht leugnen.

Denn da, wo

272 keine Kunst mehr Konsens auf sich zieht, kann jede Kunst den Auftritt im Museum fordern. Wo kein Museum mehr allen Ansprüchen genügen kann, hilft sich jedes Museum mit wechselnden Ausstellungen, die solche unvereinbaren Erwartungen in einem zeitlichen Nacheinander aller nur denkbaren Thesen zu Wort kommen lassen.

Dadurch sind sie

273 längst Kunsthallen mit aktuellem Angebot und Wechselbühnen der atomisierten Kunstszene geworden, die aber unter dem falschen Zwang stehen, alle ihre Bestände zu inventarisieren und sie zur offiziellen Kunstgeschichte zu kanonisieren, womit sie auch dem Kunstmarkt dienen, der immer noch auf diese Rollen eines Museums angewiesen ist.

Letztlich stellt sich das Museum als ein

274 frei erfundener Ort der Phantasie vor, der den einzigartigen und tempelartigen Ort der Bildung ersetzt

275 Ging man einst in das Museum, um etwas zu sehen, was schon die Großeltern an der gleichen Stelle gefunden hatten, so geht man heute in das Museum, um etwas zu sehen, was es dort noch nie zu sehen gab.

276 Seit einigen Jahrzehnten vergrößert sich der Innovationsdruck in der Kunst in eben jenem Maße, wie die Möglichkeiten zur Innovation in den klassischen Künsten schrumpfen. Der Takt, in dem künstlerische Erfindungen auftreten, beschleunigt sich, aber das Gewicht der Neuerungen hat in eben dem Maße abgenommen, wie sie keinen neuen Stil mehr prägen.

277 Von einem Denker, Künstler oder Literaten wird gefordert, daß er das Neue schafft, wie früher von ihm gefordert worden war, daß er sich an die Tradition hält und sich ihren Kriterien unterwirft.

Hatte die Geschichte der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zunächst noch

278

eines ihrer Leitmotive in der ständigen Neudefinition dessen, was in den Bildkünsten als ein »Werk« gelten kann

, gaben die bildenden Künstler

279

seit den 60er Jahren polyphon die Losung vom »Ende des Werks« aus. Vom Werk fühlten sie sich eingeschränkt, wenn sie auf der Suche nach einem anderen Kunstbegriff waren, und zu einer einzigen Äußerung gezwungen, wenn sie nur mehr »Vorschläge« (*propositions*) machen wollten, aber keine letztwilligen Verfügungen mehr anstrebten.

280

Das einzelne Werk, das als Original einen festen Ort im Bewußtsein des Publikums besetzte, schien von einem flüchtigen Kunstspektakel abgelöst, bei dem es nur noch Zuschauer und Mitwirkende, aber keine Betrachter mehr gab. In der Medienkunst kommen die Videobänder, wenn sie aufgeführt worden sind, oder die Installationen, wenn sie abgebaut werden, immer wieder zum Verschwinden. Damit ist die Dauer, die einmal in der Präsenz der Kunst lag, durch Eindrücke ersetzt, die zu dem flüchtigen Charakter heutiger Wahrnehmung passen.

Doch

281

als die zeitgenössische Kunst den Werkbegriff immer unerbittlicher in Frage stellte, setzte sich die zögernde Einsicht durch, daß die Kunstforschung ihre wahre Glaubwürdigkeit aus dem Besitz von Werken gewann und nur solange über Zeitformen der Kunst sprechen konnte, wie sie über Werke verfügte, in welchen diese Zeit sichtbar verkörpert war.

LXXII

Diese Bemerkung legt nahe, dass Kublers Modell von der *Form der Zeit* wieder an Aktualität gewinnt. Auch Hans Beltings Meinung nach sind es

282

immer Werke (und nicht Stile) gewesen, auf welche die kunstsinnigen Betrachter reagiert haben, und Werke lösen auch im heutigen Betrachter immer noch alle Fragen aus, welche er überhaupt an Kunst richtet. Der Kontext wiederum verdient umso mehr Interesse, je mehr er sich in der historischen Gestalt des Werkes direkt niederschlug, und sei es in seiner Verdrängung oder Ideologisierung. An der Nahtstelle von »Kunst und Leben« ist zu allen Seiten künstlerische Kreativität freigesetzt worden.

Und er sagt sogar, dass

283

auch Geschichte, wie viel oder wie wenig man darüber weiß, in den festen *Körpern* der Kunstwerke verdinglicht ist, die mehr Anschauung und Würde besitzen als bloße Gegenstände, die von historischen Ereignissen zurückgeblieben sind. In diesen historischen Körpern bleibt Vergangenheit, im Selbsta Ausdruck eines Künstlers, auf eine paradoxe Weise präsent, weshalb wir ihnen auch die Fähigkeit zutrauen, jene kollektive Identität (im Sinne gemeinsamer Kultur und Geschichte) an sich zu ziehen, die von unserem eigenen Bewußtsein nicht mehr garantiert wird. So bildet sich das Kuriosum heraus, daß Geschichte in dauerhaften Geschichtskörpern sichtbar bleibt, während sich die Gegenwart in bloße Erinnerungen verflüchtigt, die von den schnellen Bildern der Telekommunikation oder, im Bereich der Kunst, von Installationen mit anfälliger Technik zurückbleiben.

Das Bild, welches er von der Zukunft einer historisch relevanten Kunst zeichnet ist denkbar pessimistisch. Die Vorstellung von der finiten Welt wird nicht mehr als Prognose geäußert, sondern als bereits erreicht angenommen.

284

Kunst, die der Künstler selber entwirft, ist verbraucht. »Der Abschied vom Wert der Neuheit ist unvermeidlich, wenn man die Kunst am Leben erhalten will. Die Kunst ist nicht tot. Was endet, ist ihre Geschichte als Fortschritt zum Neuen.«

Boris Groys hält zwar das Neue noch für möglich, doch erscheint ihm nach dem Verfahren des *Ready-mades*

285

der Anspruch auf spontane schöpferische Tätigkeit aus dem Nichts heraus naiv. Dieser Anspruch wird auch heute noch in bestimmtem Umfang erhoben, doch die Künstler der Gegenwart versuchen ihn mit dem Verweis auf den fertigen, zitathaften, rein innerkulturellen Charakter ihrer Werke auszubalancieren.

LXXIII

286

Was aber, wenn nun wirklich ein Ende erreicht ist, ein Punkt, an dem es Veränderung ohne Entwicklung geben kann, an dem die Motoren der künstlerischen Produktion nur noch bekannte Formen immer wieder neu zusammensetzen können, wenn auch der äußere Druck vielleicht diese oder jene Verbindung begünstigt?

Diese Vorstellung hat inzwischen Tradition.

287

Wolf Lepenies entwickelte schon 1969 Gedanken von Claude Lévi-Strauss weiter, der in seinem Buch »Das

wilde Denken» (deutsch 1968) die «Bastelei» (*bricolage*) als Modell des Posthistoire beschreibt. Für den Bastler «ist die Welt seiner Mittel begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen».

Arnold Gehlen äußerte sich ganz ähnlich, wiewohl aus anderen Gründen, als er sich 1963 zum Thema der «kulturellen Kristallisation» zu Wort meldete. «Ich exponiere mich also mit der Voraussage, daß die Ideengeschichte abgeschlossen ist.» Dabei beruft er sich auf Gottfried Benn, der wiederum noch viel früher die Losung ausgegeben hat: «Rechne mit deinen Beständen.» Deshalb fällt Gehlen das Verdikt von einer nunmehr «überraschungslosen» Welt: «Die Alternativen sind bekannt, so wie auch auf dem Felde der Religion, und sie sind in allen Fällen endgültig.»

Groys sagt, die Kritik unserer Zeit habe zu Recht

die Möglichkeit angezweifelt, daß der Mensch wirklich neue Dinge aus dem Nichts oder aus einem ihm unmittelbar zugänglichen Ursprung erschaffen kann. So haben die verschiedenen Intertextualitätstheorien gezeigt, daß das Neue immer aus Altem besteht, aus Zitaten, Verweisen auf die Tradition, Modifikationen und Interpretationen des bereits Vorhandenen.

Nichtsdestotrotz werden bestimmte Unterschiede

auch heute als wertvoll und kulturell relevant wahrgenommen – sie definieren die sozial anerkannte Neuheit und Originalität eines kulturellen Produkts im Vergleich zu allen übrigen –, während andere Unterschiede irrelevant und wertlos erscheinen.

Was diese Form der Unterscheidung anbelangt, handelt es sich nun ausschließlich um menschliche Werturteile. Sie ermöglichen eine Hierarchie der Unterschiede, eine Unterteilung in solche, die für die Lebenswelt und das kulturelle Gedächtnis einen Unterschied ausmachen, und solche, welche als irrelevant empfunden werden. Der Schlüssel hierzu lautet bekanntlich Interpretation. Und

auch eine Interpretation ist eine kulturelle Leistung, und sie wird in Form eines Textes archiviert. Wenn eine Interpretation neu und wertvoll erscheint, hat es auch für das Interpretierte bestimmte Folgen – nicht umgekehrt. Durch die Interpretation wird nichts Neues entdeckt, von dem man früher nichts wußte, sondern nur der Wert dessen verändert, auf das sich diese Interpretation bezieht.

Eine neue Interpretation zu geben, ist also das gleiche, wie ein neues Werk zu schaffen. Und das bedeutet wiederum, daß nur diejenigen Unterschiede als wertvoll gelten, die als solche gemacht worden sind.

Und jede

Innovation erfolgt durch eine neue Interpretation, durch eine neue Kontextualisierung oder Dekontextualisierung einer kulturellen Haltung oder Handlung.

Sie

operiert nicht mit den außerkulturellen Dingen selbst, sondern mit den kulturellen Hierarchien und

besteht nicht darin, daß etwas zum Vorschein kommt, was verborgen war, sondern darin, daß der Wert dessen, was man immer schon gesehen und gekannt hat, umgewertet wird.

Die Umwertung der Werte ist die allgemeine Form der Innovation: das als wertvoll geltende Wahre oder Feine wird dabei abgewertet und das früher als wertlos angesehene Profane, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet.

Sie bewirkt eine

Lageveränderung von einzelnen Dingen hinsichtlich der Wertgrenzen, welche die valorisierten kulturellen Archive vom profanen Raum abtrennen.

Der Ursprung des Neuen ist deshalb der valorisierende Vergleich zwischen den kulturellen Werten und den Dingen im profanen Raum.

Jedes Ereignis des Neuen ist im Grunde der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemandem dieser Vergleich früher in den Sinn kam. Das kulturelle Gedächtnis ist die Erinnerung an diese Vergleiche, und das Neue findet nur dann Eingang ins kulturelle Gedächtnis, wenn es seinerseits ein neuer derartiger Vergleich ist.

Die kulturellen Mechanismen unterscheiden also scharf genug zwischen einer kulturell relevanten und einer nicht-relevanten Diffe-

renz. Und diese Unterscheidung ist hier nicht die Unterscheidung zwischen einer Differenz im »Wesen« und einer Differenz in »Erscheinung«, sondern zwischen einer Wertdifferenz und einer einfachen Differenz auf der gleichen Wertebene, die einen Wert nur durch eine zusätzliche Interpretation bekommen könnte.

Groys geht letztlich davon aus

299 , daß die Strategie der Innovation, wie sie von Duchamp praktiziert wurde, universell ist und jedem innovativen Gestus zugrunde liegt

300 Die immanente Paradoxie der durch die kunstgeschichtliche Entwicklung erwiesenen Wirkungsweise des Readymades liegt darin, dass es keineswegs zu einem anonymen Produkt der Nicht-Kunst führt, sondern dass es ganz im Gegensatz zur ursprünglichen Intention Duchamps zu einer Personalisierung der Objekte führt: Der Akt der Auswahl verweist auf den Wählenden, der Künstler wird zur letzten und einzigen Legitimation – sogar drastischer als bei jeder seiner Schöpfungen, die auch ohne ihn ein gewisses Eigenleben führen können.

301 Wenn heute ein Künstler die Wahl der Objekte überlegt, mit denen er arbeiten will, schaut er sich zunächst um und begutachtet das, was schon getan ist und was seine Zeitgenossen machen, um dann seinen eigenen Bereich von Zeichen-Objekten und seine eigene Arbeitsweise zu finden. Wird er gefragt, warum er ausgerechnet mit diesen Objekten arbeitet und nicht mit anderen – zum Beispiel, warum er Autowracks verwendet und nicht zerbrochene Teller –, antwortet der Künstler heute gewöhnlich, er »interessiere« sich für diese Objekte. Diese Erklärung läßt sich nach Belieben interpretieren, doch tatsächlich ist damit gemeint, daß er eben diesen Objektbereich für sich ausgewählt hat, weil ihn andere Künstler noch nicht bearbeiten. Das Prinzip der Neuheit wirkt also auch hier weiter, da etwas gewählt wird, was noch keinen künstlerischen Status bekommen hat.

302 Der Künstler wird seither danach bewertet, wie sicher er die Grenze zwischen »High and Low« in beiderlei Richtung überschreitet, ohne auf einer Seite dieser Grenze zu bleiben. Er kann Fundstücke aus dem Alltag, die er verwendet, entweder ungefiltert stehen lassen oder sie interpretieren und ästhetisch verfremden. Durch diese Strategie, Kunst und Nichtkunst gegeneinander aufzurechnen, versichert er sich eines Unterschieds, der ihm das Recht gibt, heute noch Kunst zu machen. Die Fundstücke, ob sie aus dem Mülleimer oder dem Kunstalbum stammen, gehorchen seinem Willen im Rahmen eines Diskur-

ses, der sich, statt in einem Text, auf einer Bildfläche ereignet und dort, statt aus Worten, aus Bildern und Zeichen mit Informationswert besteht. Es ist ein Diskurs, in dem die Wahrnehmung der Welt auf den kulturellen Rahmen bezogen ist, den der Künstler mit dem Publikum teilt. Es ist nicht mehr der Rahmen der Kunstgeschichte, sondern jener der Medienwelt, über den er sich mit seinem Betrachter verständigt.

303 In dieser Form wurde Duchamps Ästhetik des Ready-made – natürlich beträchtlich abgewandelt – zur praktisch bestimmenden Ästhetik in der Kunst unserer Zeit, da sie die Möglichkeit eröffnete, die Kunst wieder ausdrucksstark, individuell und inhaltsreich zu machen.

Und infolgedessen

304 ist das Kunstverständnis, das sich diese Theorien angeeignet hat, im Grunde heute wieder in der Situation, in der es auch schon vor der Avantgarde war. Man versteht und beschreibt die Kunst wieder mit den Begriffen der künstlerischen Individualität und Ausdruckskraft, der Bedeutung der in ihr ausgedrückten Ideen, des Reichtums der von ihr geschaffenen individuellen Welt, der Einzigartigkeit und Tiefe der in ihr zum Ausdruck kommenden individuellen künstlerischen Erfahrung.

Dabei haben die meisten Interpretationen zeitgenössischer Kunst

305 die Theorien des Zeichens und des Unbewußten zu ihrer Voraussetzung. Diese Theorien haben bloßen Dingen die Würde und den Wert des Zeichens gegeben – und zugleich die Materialität oder die Dinghaftigkeit der traditionellen Zeichen thematisiert. Damit verwandten sie das gleiche Innovationsverfahren wie die moderne Kunst: das Ding wurde zum unbewußten Zeichen und das Zeichen zum unbewußten Ding.

Schließlich lebte die Kunst schon immer

306 von der Bereitschaft, Symbole höher zu bewerten als Fakten und sie in ihrer semantischen Offenheit kreativ mit Deutung zu füllen.

Und dabei gehörte auch schon immer eine gewisse Flexibilität gegenüber dem, was allgemein als wahr angesehen wurde, zum Geschäft. Danto spricht in diesem Zuge von der

307 *künstlerischen Identifikation*, bei der das »ist« damit vereinbar ist (aber auch nur vereinbar), daß die

Kultur zum Extrem führt, da diese Unterscheidung sein Ursprung ist. Je mehr er sich entwickelt, desto mehr entwickelt sich auch diese Spaltung. Dabei ist es die Unterteilung

in Konstruktionsschema und Programm, das heißt in Maschine und Software

, welche die Abspaltung der Medien von der »Welt« und ihrer »Wirklichkeit« begünstigt.

Alan Turing theoretically defined a computer as a machine that can simulate a very large class of other machines, and it is this simulation ability that is largely responsible for the proliferation of computers

Turing geht davon aus, dass nicht mehr länger unzählige Maschinen für unterschiedliche Aufgaben gebraucht werden.

Eine einzige wird genügen. Das technische Problem der Herstellung verschiedener Maschinen für verschiedene Zwecke ist ersetzt durch die Schreibaarbeit, die Universalmaschine für diese Aufgaben zu »programmieren«.

An diesem Punkt ist der Computer noch eine Maschine. Ein Ding unter Dingen. Dies ändert sich in den 60er Jahren, unter anderem durch Alan Kay.

It was only Kay and his generation that extended the idea of simulation to media – thus turning Universal Turing Machine into a Universal Media Machine, so to speak.

Er strebte die Umwandlung des Computers an

into a "personal dynamic media" which can be used for learning, discovery, and artistic creation.

Und sein Anspruch

was not to simply create a new type of computer-based media which would co-exist with other physical media. Rather, the goal was to establish a computer as an umbrella, a platform for *all* already existing expressive artistic media.

Heute ist der Computer

a medium that can dynamically simulate the details of any other medium, including media that cannot exist physically. It is not a tool, though it can act like many tools.

Accordingly, Kay calls computers the first "metamedium" whose content is "a wide range of already-existing and not-yet-invented media."

Noch heute bezeichnet das Wort *Computer* in erster Linie ein Ding. Wenn wir jedoch von seinen Möglichkeiten und seiner Bedeutung sprechen, beziehen wir uns nicht auf seine materielle Erscheinung, sondern in erster Linie auf die Software, die in ihm steckt. Das Objekt wird zum Medium, sogar zum Metamedium und zum Schlüsselobjekt der technischen Welt. Entsprechend der kulturellen Transformation von einer Industriegesellschaft zur Informationsgesellschaft wandelt sich das Bild des Computer von der Maschine zum Werkzeug der Informationsverarbeitung.

Like alphabet, mathematics, printing press, combustion engine, electricity, and integrated circuits, software re-adjusts and re-shapes everything it is applied to – or at least, it has a potential to do this.

Software

plays a central role in shaping both the material elements and many of the immaterial structures which together make up "culture."

Und so regiert der Computer

, als ein post-technisches Instrument der Phantasie, bereits über den alten Gegensatz von Maschine und Geist. Seine Ikonik, die eine *errechnete* (und *keine analoge*) Welt auf dem Bildschirm zur Erscheinung bringt, hebt den Unterschied von Bild und Zeichen in einem Zwitter aus Abbildung und Technik auf. Der Computer enthält somit eine Herausforderung an die bisherige Idee einer kreativen Kunst, die in der sogenannten Computer-Graphik die falsche Antwort findet. Er fordert auch zu einer neuen Besinnung auf die Rolle des Museums heraus, weil er alles sammeln (speichern) kann, indem er alledem die körperliche Existenz raubt, was sonst in einem Museum gesammelt (und aufgestellt) wird. Museum und Com-

puter geraten damit in einen produktiven Gegensatz. Im Museum ist es die Erfahrung des Orts, an dem die körperhaften Exponate stehen, und ist es die Erfahrung der Zeit, aus der sie stammen und in welcher sich die Exponate vermitteln. Im Computer sind die Bilder auf eine ortlose und zeitlose Weise präsent, womit sie sich in körperlose Informationen verwandeln.

326 All modern and avantgardist techniques, forms and images are now stored for instant recall in the computerized memory banks of our culture. But the same memory also stores all of pre-modernist art as well as the genres, codes, and image worlds of popular cultures and modern mass culture.

327 Unsere körperliche Anwesenheit vor dem traditionellen Kunstwerk stellt nur mehr einen Akt der Erinnerung dar, den wir immer häufiger durch eine bloße Information über das Werk auf dem unpersönlichen Bildschirm ersetzen.

328 Dazu tritt endlich die Erfahrung, daß sich jedermann vor dem Bildschirm Öffentlichkeit herstellen kann, ohne sich noch körperlich an einen Ort der Öffentlichkeit begeben zu müssen.

LXXXII Dies ist vor Allem auf die Allgegenwart des Internet zurückzuführen, das sich mehr und mehr in die virtuelle Repräsentation unseres kulturellen Gedächtnisses verwandelt. Dies wird belegt durch den Wandel zentraler Begriffe.

329 »Cyberspace« wird nicht mehr vorrangig als Projektion des realen Raums und des menschlichen Körpers in den Datenraum verstanden, sondern als Vernetzung aller Kommunikationsstrukturen. »Interaktivität« wird von der Mensch-Maschine-Interaktion wieder zur zwischenmenschlichen Interaktion, deren Strukturen durch die Übermaschine des Internets mit seinen Millionen von angeschlossenen Computern beziehungsweise Nutzern geprägt wird.

330 Durch die Vernetzung wird der Computer zum zwischenmenschlichen Kommunikationsmedium, das tendenziell alle bisher getrennten Medien in sich vereinigt. Die aktuelle technologische Entwicklung einer vernetzten virtuellen Realität führt zur Synthese der zuvor getrennten Entwicklungsstränge computerbasierter Simulation beziehungsweise Kommunikation.

331 As a result of a number of developments of the 1980s and 1990s – the rise of personal computer industry, adoption of Graphical User Interfaces (GUI), the expansion of computer networks and World Wide Web – computers moved into the cultural mainstream. Software replaced many other tools and technologies for the creative professionals.

332 GUI-based software turned a digital computer into a "remediation machine:" a machine that expertly represents a range of earlier media. (Other as a machine for simulation of physical media.)

333 Bolter and Grusin define remediation as "the representation of one medium in another."²² According to their argument, new media always remediate the old ones and therefore we should not expect that computers would function any differently. This perspective emphasizes the first chapter of their book, "What is new about digital media lies in their particular strategies for remediating television, film, photography, and painting." In another place in the same chapter they make an equally strong statement that leaves no ambiguity about their position: "We will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media."

Lev Manovich glaubt,

334 that we are now living through a second stage in the evolution of a computer metamedium, which follows the first stage of its invention and implementation. This new stage is about *media hybridization*. Once computer became a comfortable home for a large number of simulated and new media, it is only logical to expect that they would start creating hybrids. And this is exactly what is

taking place at this new stage in media evolution. Both the simulated and new media types - text, hypertext, still photographs, digital video, 2D animation, 3D animation, navigable 3D spaces, maps, location information - now function as building blocks for new mediums.

335

In the 1990s, remix has gradually emerged as the dominant aesthetics of the era of globalization, affecting and re-shaping everything from music and cinema to food and fashion. (If Fredric Jameson once referred to post-modernism as "the cultural logic of late capitalism," we can perhaps call remix the cultural logic of global capitalism.)

336

"Remixing" originally had a precise and a narrow meaning limited to music.

Jedoch

337

Around the turn of the century (20th to 21st) people started to apply the term "remix" to other media besides music: visual projects, software, literary texts.

LXXXIV

338

One term that is sometimes used to talk about these practices in non-music areas is "appropriation." The term was first used to refer to certain New York-based "post-modern" artists of the early 1980s who re-worked older photographic images - Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger, and a few others. But the term "appropriation" never achieved the same wide use as "remixing." In fact, in contrast to "remix," "appropriation" never completely left its original art world context where it was coined. I think that "remixing" is a better term anyway because it suggests a systematic re-working of a

source, the meaning which "appropriation" does not have. And indeed, the original "appropriation artists" such as Richard Prince simply copied the existing image as a whole rather than re-mixing it. As in the case of Duchamp's famous urinal, the aesthetic effect here is the result of a transfer of a cultural sign from one sphere to another, rather than any modification of a sign.

Wir haben bereits gesehen, dass eine Strategie der zeitgenössischen Kunst darin besteht, Fundstücke aus dem Alltag entweder ungefiltert stehen zu lassen oder zu interpretieren und ästhetisch zu verfremden. Aussagen werden über die Kombination von Objekten, Bildern und Verweisen mit historischem, sozialem oder medialem Hintergrund getroffen. Hier findet der Remix in der bildenden Kunst eine Anwendung, die trotz der bestimmenden Ästhetik des Ready-made Kunst wieder ausdrucksstark, individuell und inhaltsreich macht. Gleichzeitig droht die Auflösung im Spiel der unendlichen Differenzen. Und auch Manovich fragt:

339

what comes after remix? Will we get eventually tired of cultural objects - be they dresses by Alexander McQueen, motion graphics by MK12 or songs by Aphex Twin - made from samples which come from already existing database of culture? And if we do, will it be still psychologically possible to create a new aesthetics that does not rely on excessive sampling?

Im begleitenden Text der von Susanne Pfeffer kuratierten Ausstellung *Speculations on Anonymous Materials* lautet es:

LXXXV

340

In einer Welt voll von generierten Bildern verändert sich der Auftrag der Kunst. Ein Nachdenken über diese oft hoch psychologisierten Bildwelten, die Formen der Bildwiedergabe und Bildrepräsentation ist zwingend. Die Relation von Bild und Sprache, Sprache und Körper, Bild und Raum, Objekt und Subjekt hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten rasant verändert. Während die originäre Bildgenese als primäre Aufgabe der Kunst entfällt, wird das Arbeiten mit bereits existierenden Bildern, Objekten und Räumen zum entsubjektivierten Ort der Reflexion. Es gilt, die Welt aus der Abstraktion zu begreifen und nicht die Abstraktion aus der Welt. Das Moment des individuellen Schaffens wird nebensächlich, das Moment der Überführung der Bilder und Gegenstände in den Kunstraum als solches irrelevant. Die visuelle Reflexion erfolgt rhythmisch, prozesshaft und seriell. Die

Wiederholung im Seriellen vollzieht sich dabei weniger im Spannungsfeld von Differenz und Gleichem als in einer unabschließbaren Vernetzung: allein in der variierenden Spekulation kann gedacht werden.

Sowohl im Titel der Ausstellung, als auch im Text taucht der Begriff der Spekulation auf. Werden nach einer Ära der unhaltbaren Behauptungen nun leisere Töne, in Form von Spekulationen, angeschlagen? Wird das ‚individuelle Schaffen‘ an einem ‚entsubjektivierten Ort der Reflexion‘ irrelevant?

Auch hier wird der Mensch aus der Gleichung genommen. Jedoch nicht in Form der gesamten Menschheit sondern in der des Individuums. Eine Konsequenz, die sich aus der Erfahrung im Umgang mit dem Massenmedium Internet ergeben mag, wo anonyme Nutzer auf Ihregleichen treffen und Statistik mehr zählt als persönliche Meinung. Und so ist dem Text auch ein dazu passendes Zitat von Pamela Rosenkranz vorangestellt:

341 „Ich denke, es ist interessanter, über das Material zu sprechen, das die Arbeit determiniert, als über die Identität des Künstlers...“

Der Mensch rückt aus dem Fokus, das Material und damit die Dinge gewinnen wieder an Gewicht. Die

342 Trennung von logischer Struktur und materiellem Substrat ist der Kern des Virtuellen. Die wissenschaftlich, medizinisch oder militärisch genutzte Computersimulation eines realen Objekts oder Prozesses besteht darin, dass – je nach Fragestellung verschiedene – mathematisch formalisierbare Strukturen von der Materialität des Objekts abgelöst werden, um dann als Grundlage eines Modells zu dienen.

Im Ergebnis bleiben die medialen Oberflächen

LXXXVI

343 virtuell in die Oberflächen der Displays eingeschlossen; bestenfalls gehen sie nahtlos mit diesen einher. Es findet weder ein Austausch auf der Oberfläche eines materiellen Objekts statt, noch kann eine solche Grenze von außen durchbrochen werden. Vielmehr muss auf der Oberfläche des Displays allererst eine Oberfläche eines medialisierten Objekts markiert werden, die zwar keine materielle Bedingtheit hat, ohne die aber das medialisierte oder virtuelle Objekt auch gar nicht zur Sichtbarkeit gebracht werden kann.

In diesem Fall haben wir es mit einer ganz anderen Form von virtuellem Objekt zu tun, als wir es in den vorangehenden Kapiteln charakterisiert haben. Dieses Objekt ist kein Bedeutungsträger des kulturellen Gedächtnisses. Es sind sogar völlig sinnfreie Repräsentationen und Kreationen von Gegenständen denkbar. Ein Computer kann sie erzeugen, ohne dass ein Mensch viel darüber nachdenken muss. Nichtsdestotrotz sind sie Objekte, die nur in der Sprache existieren, einer Programmiersprache. Und sie können wieder

materialisiert werden, zum Beispiel als dreidimensionale Ausdrücke. Wir stehen vor der Frage, wie und warum wir welche Dinge wieder aus der virtuellen Welt herausgreifen und rematerialisieren, oder in dieser Welt entstandene Dinge überhaupt zu einer Materialisierung bringen. Physische Gegenstände machen sich nun an virtuellen Objekten fest, die Gleichung dreht sich.

344

Given the trends towards ubiquitous computing and “Internet of things,” it is inevitable that remixing paradigm will make its way into physical space as well. Bruce Sterling’s brilliant book *Shaping Things* describes a possible future scenario where objects publish detailed information about their history, use, and impact on the environment, and ordinary consumers track this information.

Das Objekt wird zum Akteur, der Mensch bleibt sein Konsument. Gesucht wird das Primärsubjekt.

LXXXVII

Quellenverzeichnis

The Shape of Time

- 1 Gottfried Boehm, Einleitung in: George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.8
- 2 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.55
- 3 George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982), S.112
- 4 Priscilla Colt, untitled review, College Art Association, Art Journal Vol.23, No.1 (Autumn 1963), S.78
- 5 George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982), S.112
- 6 Ebd., S.113
- 7 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.42
- 8 Gottfried Boehm, Einleitung in: George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.17
- 9 Ebd., S.20
- 10 L.Moholy-Nagy, „Vision in Motion“, Paul Theobald and Company, Chicago, 1963, S.31
- 11 George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982), S.118
- 12 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.70
- 13 Ebd., S.48
- 14 Ebd.
- 15 George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982), S.115
- 16 Ebd., S.114

Das Primärobjekt

- 17 Gottfried Boehm, Einleitung in: George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.18

- 18 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.55
- 19 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.79
- 20 Robert Smithson, „Ultramoderne“ in: Jack Flam (Hrsg.), „Robert Smithson: The Collected Writings“, University of California Press, Los Angeles, 1996, S.65
- 21 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.78
- 22 Robert Smithson, „The Artist as Site-Seer; Or a Dintorphic Essay“ in: Jack Flam (Hrsg.), „Robert Smithson: The Collected Writings“, University of California Press, Los Angeles, 1996, S.340
- 23 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.79
- 24 Robert Smithson, „The Artist as Site-Seer; Or a Dintorphic Essay“ in: Jack Flam (Hrsg.), „Robert Smithson: The Collected Writings“, University of California Press, Los Angeles, 1996, S.343
- 25 Gottfried Boehm, Einleitung in: George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.19
- 26 Ebd., S.19
- 27 George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982), S.114
- 28 Ebd., S.114
- 29 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.106
- 30 Ebd., S.81
- 31 Ebd., S.83
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S.108
- 34 Ad Reinhardt, „Art Vs. History“ in: Barbara Rose (Hrsg.), „Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt“, University of California Press, Los Angeles, 1991, S.226
- 35 Gottfried Boehm, Einleitung in: George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.12

Zeit und Geschichte

- 36 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.116
- 37 Ebd., S.116
- 38 Ebd., S.121
- 39 Heribert Cypionka „Grundlagen der Mikrobiologie“, Springer, Heidelberg, 4.Aufl. 2010, S.118
- 40 Norbert Wiener, „The Human Use of Human Beings“, Free Association Books, London, 1989, S.28
- 41 Heribert Cypionka „Grundlagen der Mikrobiologie“, Springer, Heidelberg, 4.Aufl. 2010, S.119
- 42 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.29
- 43 Robert Smithson, „The Artist as Site-Seer; Or a Dintorphic Essay“ in: Jack Flam (Hrsg.), „Robert Smithson: The Collected Writings“, University of California Press, Los Angeles, 1996, S.342
- 44 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, Grey Room (No.2 Winter 2001), The MIT Press, S.58
- 45 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.41
- 46 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.63
- 47 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.56
- 48 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.64
- 49 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.56
- 50 Ebd., S.115
- 51 Ebd., S.122
- 52 Ebd., S.198
- 53 Ebd., S.122
- 54 Ebd., S.47
- 55 Ebd., S.70/71
- 56 Ebd., S.70/71
- 57 Ebd., S.120

- 58 Ebd., S.56
- 59 Ebd., S.196
- 60 Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001), S.55

Ursprung aus dem Nichts oder Nichts ohne Ursprung

- 61 Siegfried Kracauer, „Geschichte - Vor den letzten Dingen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S.158
- 62 Ebd., S.159
- 63 Ebd., S.165
- 64 Ebd., S.163
- 65 Ebd., S.168
- 68 Ebd., S.170
- 66 Ebd., S.169
- 67 Ebd., S.170
- 69 Ebd., S.171
- 70 Ebd., S.172
- 71 Ebd.
- 72 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.196
- 73 Siegfried Kracauer, „Geschichte - Vor den letzten Dingen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S.172
- 74 Boris Groys, „Topologie der Kunst“, Carl Hanser Verlag, München, 2003, S.33
- 75 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.16
- 76 Ebd., S.16
- 77 Ebd., S.17
- 78 Ebd., S.17
- 79 Siegfried Kracauer, „Geschichte - Vor den letzten Dingen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S.214
- 80 Ebd.
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., S.216
- 83 Ebd., S.219
- 84 Ebd., S.220
- 85 Ebd.
- 86 Ebd.

- 87 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.20
- 88 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.83
- 89 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.13
- 90 Vladimir Cherniavsky, „Die Virtualität“, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 1994, S.3
- 91 Ebd.
- 92 Ebd., S.7
- 93 Ebd., S.3
- 94 Ebd., S.v
- 95 Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.249
- 96 Ebd.
- 97 Ebd.
- 98 Ebd., S.250
- 99 Ebd.
- 100 Ebd., S.251
- 101 Ebd.
- 102 Michaela Ott, „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.112
- 103 Ebd., S.107
- 104 Ebd., S.120
- 105 Ebd., S.116
- 106 Ebd., S.115
- 107 Marcus Steinweg, „Das Unendliche retten“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.84
- 108 Ebd., S.91
- 109 Gregory Bateson, „Ökologie des Geistes“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S.581
- 110 Marcus Steinweg, „Das Unendliche retten“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.91
- 111 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.113
- 112 Ebd.
- 113 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.30
- 114 Ebd.

- 115 Ebd., S.7
- 116 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstler-texte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.147
- 117 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.7
- 118 Ebd.
- 119 Ebd., S.19

Buddha of the Bathroom

- 120 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.21
- 121 Ebd.
- 122 Ebd., S.22
- 123 Ebd., S.23
- 124 Ebd., S.101
- 125 Ebd., S.28
- 126 Ebd., S.30
- 127 Ebd., S.20
- 128 Ebd., S.139
- 129 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.31
- 130 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.32
- 131 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.138
- 132 Ebd., S.21
- 133 Ebd., S.20
- 134 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.36
- 135 Ebd.
- 136 Ebd., S.35
- 137 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.20
- 138 Ebd., S.139
- 139 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.31
- 140 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.140
- 141 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.80

- 142 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.34
- 143 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.83
- 144 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.35
- 145 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstler-texte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.147
- 146 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.5
- 147 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.140
- 148 Ebd., S.70

Tulip Hysteria Co-ordinating

- 149 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.139
- 150 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.55
- 151 Arthur C. Danto, „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, S.147
- 152 Ebd.
- 153 Ebd., S.148
- 154 Ebd.
- 155 Ebd., S.23
- 156 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.56
- 157 Ebd.
- 158 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.96
- 159 Ebd., S.137
- 160 Ebd., S.135
- 161 Ebd., S.137
- 162 Ebd., S.93
- 163 Ebd., S.97
- 164 Ebd.
- 165 Ebd., S.98
- 166 Ebd., S.94
- 167 Ebd., S.93

- 168 Ebd., S.94
- 169 Ebd., S.99
- 170 Ebd., S.104
- 171 Ebd., S.30
- 172 Ebd., S.31
- 173 Ebd., S.145
- 174 Ebd., S.146
- 175 Ebd., S.40
- 176 Ebd., S.50
- 177 Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.250
- 178 Ebd.
- 179 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.58
- 180 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.96
- 181 Arthur C. Danto, „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, S.148

Holz und Papier

- 182 Arthur C. Danto, „Kunst nach dem Ende der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996, S.117
- 183 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstler-texte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.157
- 184 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.70
- 185 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.9
- 186 Gregory Bateson, „Ökologie des Geistes“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S.580
- 187 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.83
- 188 Gregory Bateson, „Ökologie des Geistes“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S.580
- 189 Ebd., S.582
- 190 Joseph Weizenbaum, „Computermacht und Gesellschaft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, S.10
- 191 Ebd.

- 192 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.22
- 193 Ebd., S.29
- 194 Joseph Weizenbaum, „Computermacht und Gesellschaft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, S.9
- 195 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.96
- 196 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.57
- 197 Ebd., S.61.jpg
- 198 Ebd., S.68.jpg
- 199 Ebd., S.64.jpg
- 200 Joseph Weizenbaum, „Computermacht und Gesellschaft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, S.10
- 201 Ebd., S.11
- 202 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.141
- 203 Joseph Weizenbaum, „Computermacht und Gesellschaft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, S.11
- 204 Ebd.
- 205 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.117
- 206 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.85
- 207 Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999, S.39
- 208 Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987, S.30
- 209 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.157
- 210 Gregory Bateson, „Ökologie des Geistes“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S.582
- 211 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.165
- 212 Ebd.
- 213 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.34

- 214 Arthur C. Danto, „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, S.94
- 215 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.57
- 216 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.139
- 217 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.114
- 218 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.139

Freiheit durch Selbstaflösung

- 219 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.37
- 220 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.145
- 221 Ebd., S.163
- 222 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.146
- 223 Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974, S.151
- 224 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.35
- 225 Ebd., S.33
- 226 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.139
- 227 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.28
- 228 Levi R. Bryant, „The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.265
- 229 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.29
- 230 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.202
- 231 Ebd., S.201

- 232 Ebd.
- 233 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.25
- 234 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.141
- 235 Ebd., S.38
- 236 Ebd., S.140
- 237 Ebd., S.137
- 238 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.26
- 239 George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S.121
- 240 Marcus Steinweg, „Das Unendliche retten“, in: Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, S.85
- 241 Ebd., S.94
- 242 Ebd., S.85
- 243 Ebd.
- 244 Ebd., S.84
- 245 Ebd., S.86
- 246 Ebd., S.34
- 247 Bryant/Srnicek/Harman, „Towards a Speculative Philosophy“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.1
- 248 Ebd., S.2
- 249 Ebd., S.3
- 250 Steven Shaviro, „The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.279
- 251 Ebd., S.280
- 252 Levi R. Bryant, „The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.265
- 253 Ebd., S.266
- 254 Ebd.
- 255 Bryant/Srnicek/Harman, „Towards a Speculative Philosophy“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.13
- 256 Levi R. Bryant, „The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology“, in: Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011, S.263
- 257 Ebd., S.265

- 258 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.178
- 259 Ebd., S.179

Kunst ohne Werk und Geschichte

- 260 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.177
- 261 Ebd., S.180
- 262 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.112
- 263 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.22
- 264 Ebd.
- 265 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.133
- 266 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.164
- 267 Ebd., S.19
- 268 Ebd., S.185
- 269 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.31
- 270 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.185
- 271 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.31
- 276 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.20
- 272 Ebd., S.104
- 273 Ebd., S.115
- 274 Ebd., S.108
- 275 Ebd.
- 277 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.10
- 278 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.8
- 279 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.162
- 280 Ebd., S.20
- 281 Ebd., S.156
- 282 Ebd., S.165
- 283 Ebd., S.190
- 284 Ebd., S.124
- 285 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.112

- 286 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.113
- 287 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.191
- 288 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.67
- 289 Ebd., S.42
- 290 Ebd.
- 291 Ebd., S.43
- 292 Ebd., S.50
- 293 Ebd., S.13
- 294 Ebd., S.14
- 295 Ebd., S.66
- 296 Ebd., S.56
- 297 Ebd., S.49
- 298 Ebd., S.60
- 299 Ebd., S.73
- 300 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.31
- 301 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.82
- 302 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.86
- 303 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.81
- 304 Ebd.
- 305 Ebd.
- 306 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.168
- 307 Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, S.64
- 308 Jean Baudrillard, „Der symbolische Tausch und der Tod“, Matthes & Seitz Verlag, München, 1982, S.118
- 309 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.136
- 310 Jean Baudrillard, „Der symbolische Tausch und der Tod“, Matthes & Seitz Verlag, München, 1982, S.117
- 311 Ebd., S.118
- 312 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.152
- 313 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.166
- 314 Ebd., S.19
- 315 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.97
- 316 Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008, S.41
- 317 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.99
- 318 Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008, S.42
- 319 Ebd., S.36
- 320 Ebd., S.40
- 321 Ebd., S.71
- 322 Ebd., S.23
- 323 Ebd., S.14
- 324 Ebd., S.15
- 325 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.111
- 326 Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008, S.96
- 327 Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995, S.170
- 328 Ebd., S.116
- 329 Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, S.78
- 330 Ebd., S.68
- 331 Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008, S.30
- 332 Ebd., S.34
- 333 Ebd.
- 334 Ebd., S.72
- 335 Ebd., S.24
- 336 Ebd., S.98
- 337 Ebd., S.199
- 338 Ebd.
- 339 Ebd., S.202
- 340 Susanne Pfeffer, „Speculations on Anonymous Materials“, www.fridericianum.org, 2013
- 341 Ebd.
- 342 Winter/Schröter/Spies, „Skulptur - zwischen Realität und Virtualität“, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, S.259
- 343 Ebd., S.94
- 344 Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008, S.197
- 345 Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992, S.156

Literaturverzeichnis

- Gregory Bateson, „Ökologie des Geistes“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985
- Jean Baudrillard, „Der symbolische Tausch und der Tod“, Matthes & Seitz Verlag, München, 1982
- Kimmich/Fenner/Stiegler (Hrsg.), „Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart“, Reclam, Stuttgart; 1996
- Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München, 1995
- Bryant/Srnicek/Harman (Hrsg.), „The Speculative Turn“, re.press, Melbourne, 2011
- Priscilla Colt, untitled review, College Art Association, Art Journal Vol.23, No.1 (Autumn 1963)
- Heribert Cypionka „Grundlagen der Mikrobiologie“, Springer, Heidelberg, 4.Aufl. 2010
- Dieter Daniels, „Vom Readymade zum Cyberspace“, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003
- Arthur C. Danto, „Die philosophische Entmündigung der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993
- Arthur C. Danto, „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984
- Arthur C. Danto, „Kunst nach dem Ende der Kunst“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996
- Jack Flam (Hrsg.), „Robert Smithson: The Collected Writings“, University of California Press, Los Angeles, 1996
- Gente/Weibel (Hrsg.), „Deleuze und die Künste“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007
- Boris Groys, „Topologie der Kunst“, Carl Hanser Verlag, München, 2003,
- Boris Groys, „Über das Neue“, Carl Hanser Verlag, München, 1992
- Joseph Kosuth, „Kunst nach der Philosophie“ in: Gerd de Vries (Hrsg.), „Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, DuMont International, 1974
- Wouter Kotte, „Marcel Duchamp als Zeitmaschine“, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1987
- Siegfried Kracauer, „Geschichte - Vor den letzten Dingen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009
- George Kubler „Die Form der Zeit - Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982
- George Kubler, „The Shape of Time. Reconsidered“, The MIT Press on behalf of Perspecta, Perspecta Vol.19 (1982)
- Pamela M. Lee, „Ultramoderne. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art“, The MIT Press, Grey Room (No.2 Winter 2001)
- Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp: 1917“, Verlag Silke Schreiber, München, 1999
- Lev Manovich, „Software Takes Command“, www.softwarestudies.com, 2008
- Lazlo Moholy-Nagy, „Vision in Motion“, Paul Theobald and Company, Chicago, 1963
- Susanne Pfeffer, „Speculations on Anonymous Materials“, www.fridericianum.org, 2013
- Barbara Rose (Hrsg.), „Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt“, University of California Press, Los Angeles, 1991
- Joseph Weizenbaum, „Computermacht und Gesellschaft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001
- Norbert Wiener, „The Human Use of Human Beings“, Free Association Books, London, 1989
- Winter/Schröter/Spies, „Skulptur - zwischen Realität und Virtualität“, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006

Es geht nicht darum, daß die Gedanken, Meinungen und Urteile des einzelnen falsch sein können, es geht darum, daß sie ihm überhaupt nicht gehören, sondern einen Teil des einen, sich ständig entwickelnden Spiels der Differenzen bilden, hinsichtlich dessen die Begriffe des Wahren oder Falschen jeden Sinn verlieren. Nichts kann ganz genau wiederholt und imitiert werden. In diesem Sinn gewährleistet die Differenz automatisch die schöpferische Gestaltung und das Innovative jedes Gestus, selbst wenn dieser »subjektiv« auf die Wiederholung eines traditionellen Musters ausgerichtet ist. Doch im selben Maß kann nichts wirklich »originell« sein, denn jede Äußerung und jeder Text stellen nur einen Augenblick im unendlichen Spiel der Sprache dar, der nicht den Anspruch erheben kann, von diesem getrennt zu sein und es folglich zu beherrschen.

Primärobjekt

1. Auflage, 70 Exemplare, vollständige Ausgabe

© Matthias Wollgast 2014

 REMEDIATION
UNLIMITED

