

Maßverhältnisse der Medienästhetik

Wenn nach den Maßverhältnissen des Medialen gefragt wird, dann scheint sich eine Anschlussfrage nach der Rolle von Maßverhältnissen in der Medienästhetik geradezu aufzudrängen, bemerkte doch schon Platon:

μετρίότης γάρ και συμμετρία κάλλος δήπου και ἀρετή πανταχου συμβαίνει γίνεσθαι/Denn Abgemessenheit und Verhältnismäßigkeit wird uns doch überall offenbar Schönheit und Tugend.¹

Platon bezog sich auf die Maßverhältnisse, die Verhältnismäßigkeiten, die das ‚Schöne‘ hervorbringen – was eine wichtige Tradition der ‚abendländischen‘ Ästhetik begründete, die in Proportionslehren und solchen Phänomenen wie dem goldenen Schnitt bis in die Gegenwart fortexistiert. Doch um solche Maßverhältnisse des Schönen soll es hier nicht gehen. Auch soll es nicht um besonders große oder kleine Kunstwerke gehen – wiewohl das ein schönes Thema wäre. Vielmehr geht es um die *Skalierung* als eine der *Bedingungen der Möglichkeit* von Medienästhetik. Da hier unmöglich das Feld der ‚Ästhetik‘ in toto ausgeleuchtet werden kann, um zu einer systematisch abgeleiteten Definition von ‚Medienästhetik‘ zu kommen (die immer auch anders ausfallen könnte), sei zunächst der einzig mögliche, d.h. diskurs-archäologische Weg beschritten. Was hieß seit wann ‚Medienästhetik‘?

1 Medienästhetik: Vom Kunstsystem zum Akteur/Netzwerk

Der Begriff der ‚Medienästhetik‘ ist relativ neu und existiert im deutschen Sprachraum erst seit ca. 15 Jahren. Schon eine erste Recherche, z.B. im Karlsruher Virtuellen Katalog², ergibt, bis auf eine Ausnahme³, nur Buchtitel ab 1992, die das Wort enthalten. Norbert Bolz benutzte bereits 1990 in seiner *Theorie der neuen Medien* explizit die Ausdrücke ‚medienästhetisch‘ und ‚Medienästhetik‘⁴, welche von ihm sogleich zur neuen Leitwissenschaft ausgerufen wurde⁵, weil

1 Platon: „Philebos“, S. 186f. Die Akzentuierung ist aufgrund des Fonts leider nicht ganz korrekt.

2 Vgl. <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>, 02.05.2008.

3 Vgl. Faulstich: Medienästhetik und Mediengeschichte.

4 Vgl. Bolz: *Theorie der neuen Medien*, S. 124 und S. 140 („Medienästhetik“).

5 Vgl. Bolz: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, S. 7.

diese *Aisthetik* als Analyse der medientechnischen Formierung *jeder* Wahrnehmung konsequent jeder möglichen Erkenntnistheorie vorgelagert sein sollte.⁶ Dagegen formierte sich bald Widerstand. Insbesondere Martin Seel ist hier zu nennen. Er veröffentlichte 1993 einen Aufsatz mit dem Titel *Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien*.⁷ Er kritisierte vor allem Bolz und einige Beiträge aus dem Band *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*.⁸ Diese „Apostel [...] einer überschwänglichen Medienästhetik“⁹, wie er in einem späteren Text schrieb, verwischten den entscheidenden Unterschied zwischen einer pragmatischen bzw. funktionalen und einer ästhetischen, selbstzweckhaft auf ihren eigenen Vollzug gerichteten Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung ist dabei als ein Typ von Wahrnehmung zu verstehen, in der an der Wahrnehmung von etwas nur die Wahrnehmung als solche in ihrer Form und Gegebenheit beobachtet wird. Die funktionalen Aspekte des Gegenstands werden nicht beachtet – das gilt auch, mit Kant, hinsichtlich seiner Funktionalität für den sinnlichen Lustgewinn.¹⁰ Nur das „Wie seines Erscheinens“¹¹ für die Sinne zählt. Diese Einstellung ist im Prinzip auf jeden beliebigen Gegenstand oder auf jedes Ensemble von Gegenständen anwendbar – egal ob Kunst oder Produkte der Massenmedien, beliebige Gebrauchsgegenstände oder Naturphänomene.¹²

Der Begriff ‚Medienästhetik‘ suggeriert allerdings einen spezifischen Einsatz des Mediums für die ästhetische Wahrnehmung (wenn der Begriff nicht einfach bedeutet, dass ästhetische Wahrnehmung jetzt auch auf die Produkte der ‚Massenmedien‘ gerichtet sein soll, und selbst dann wäre noch erklärungsbedürftig, warum sich – fast 35 Jahre nachdem McLuhan den Medienbegriff so prominent machte – erst zu Beginn der 1990er Jahre der Begriff der ‚Medienästhetik‘ etabliert). Seel spricht in seinem Text *Vor dem Schein kommt das Erscheinen* explizit vom „selbstbezüglichen Erscheinen“¹³ künstlerischer Phänomene und

6 Was natürlich nur für die erfahrungsorientierten Anteile der Erkenntnis gilt – transzendente Bedingungen von Erkenntnis wären nicht betroffen, was Bolz aber nicht eigens differenziert.

7 Vgl. Seel: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“, S. 781.

8 Vgl. Rötzer: *Digitaler Schein*.

9 Seel: „Ästhetik und Aisthetik“, S. 19.

10 Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, §§ 7 und 14.

11 Biemel: *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, S. 53. Vgl. auch Seel: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“, S. 773, der – in Bezug auf Kunst – auch vom „Wie ihres Erscheinens“ spricht.

12 Vgl. Seel: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“, S. 772: „Eine Ästhetik des Erscheinens kann außerdem die Beschränkung auf eine Theorie der Kunst viel leichter überschreiten als die klassische Ästhetik; sie kann ästhetische Aufmerksamkeit generell als vollzugsorientierte Aufmerksamkeit für das Erscheinen des Erscheinenden bestimmen.“

13 Seel: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“, S. 781.

wie diese ästhetische Wahrnehmung zumindest anregen. Das selbstbezügliche Erscheinen wird von Seel als Mit-Erscheinen des Mediums der Darstellung in der Darstellung verstanden. Wenn das Medium das ist, was wahrzunehmen gibt, ist das Erscheinen dieser Gebung für die Wahrnehmung eine Wahrnehmung der Bedingungen der Wahrnehmung.¹⁴ Diese Idee Seels ist nicht neu – sie ist vielmehr, worauf zurückzukommen sein wird, ein typischer und zentraler Gedanke der hochmodernistischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts.

Es gibt allerdings bei näherer Betrachtung ein verwirrendes Problem. Denn in Seels Annäherung an den Begriff der Medienästhetik kommen zwei verschiedene Aspekte ins Spiel, die sich nicht leicht zur Deckung bringen lassen. *Erstens* auf der Ebene des *Subjekts* die *ästhetische Einstellung*, die Wahrnehmung als Wahrnehmung wahrnimmt und die im Prinzip auf jeden Gegenstand applizierbar ist. Wenn Wahrnehmung überhaupt selbstbezüglich sein kann, ist nicht einzusehen, wozu es eines *spezifischen* Gegenstandes bedarf.¹⁵ Nicht zufällig stehen viele Verfechter der Möglichkeit dieser Wahrnehmung, neben Seel z. B. auch Lambert Wiesing¹⁶, der Phänomenologie nahe.¹⁷ Wenn dem aber so ist, braucht man keinen Begriff von Kunst im Unterschied zu Nicht-Kunst mehr, um Medienästhetik zu betreiben. *Zweitens* geht es um das *selbstbezügliche Erscheinen des Mediums* in

14 Vgl. Schnell: Medienästhetik, S. 11.

15 Vgl. schon Kant: Kritik der Urteilskraft, B XLVII: „[M]an kann a priori nicht bestimmen, welcher Gegenstand dem Geschmacke gemäß sein werde, oder nicht, man muß ihn versuchen“ – wenn dem so ist, kann auch nicht a priori ein als *künstlerisch* ausgezeichneten Gegenstand privilegiert werden.

16 Vgl. Wiesing: Die Sichtbarkeit des Bildes, S. 209-235 zur Phänomenologie. Seine Auseinandersetzung mit ‚technisch produzierten‘ Bildern auf S. 168-192 zeigt keine Bevorzugung des Kunstbildes an. Vgl. auch ders.: „Phänomenologie und die Frage ‚Wann ist Kunst?‘“.

17 Vgl. Husserl: „Phänomenologisches und ästhetisches Schauen.“ Interessanterweise beschreibt Husserl zunächst, dass das „Kunstwerk [...] uns in den Zustand rein ästhetischer [...] Anschauung“ (S. 118f.) versetze. Dann beschreibt er die Ähnlichkeit der „phänomenologischen Geisteshaltung“ zur ästhetischen Einstellung in der „Ausschaltung aller existenzialen Stellungnahmen“ (S. 119). Doch wie ist die phänomenologische Anschauung möglich, weil Husserl ja nicht behaupten würde, sie müsse erst über den Umweg der ästhetischen, am künstlerischen Objekt sich vollziehenden Wahrnehmung ‚erlernt‘ werden? Wenn sie aber auch ohne diesen Umweg möglich ist, müsste dann nicht auch die ästhetische Betrachtung ohne das Kunstwerk möglich sein? In der Tat: Husserl schreibt eine Seite weiter, dass der „Künstler, der die Welt ‚beobachtet‘ [...], sich zu ihr ähnlich wie der *Phänomenologe*“ verhält. Aus dieser Art der Beobachtung entspringt die „Fülle der Gebilde, Materialien für schöpferische ästhetische Gestaltungen“ (S. 120; Hervorh. i. O.). Dies bedeutet aber doch, dass der Künstler die Welt schon ästhetisch anschaut, *bevor* es das Kunstwerk gibt, ja damit es überhaupt erst das Kunstwerk gibt. Wieder scheint die ästhetische Anschauung nicht vom Kunstwerk, sondern eher dieses von jener abzuhängen. Husserls Lösung für das Problem ist – heute unbefriedigend – des Künstlers „Genie“ (S. 121).

spezifischen Formen von *Objekten*, das die ästhetische Einstellung hervorbringen oder motivieren soll.¹⁸ Das macht aber nur Sinn, wenn es auch Fälle gibt, in denen kein selbstbezügliches Erscheinen vorliegt. Anders gesagt: Hier geht es nicht *ohne* einen Unterschied, den man im 20. Jahrhundert zentral als den von Nicht-Kunst und Kunst verstanden hat (aber vielleicht nicht verstehen *muss*): Kunstwerke erscheinen selbstbezüglich, andere Objekte nicht.

Diesen beiden Strängen kann man Autoren wie André Malraux oder Aby Warburg auf der einen und Clement Greenberg auf der anderen Seite zuordnen. Bei aller Verschiedenheit gibt es aber auch eine grundlegende Gemeinsamkeit beider Wege, die zur Frage nach den Maßverhältnissen – den Skalierungen – führt. Unabhängig davon, ob sich die ästhetische Wahrnehmung auf jeden Gegenstand beziehen lässt, also vom Subjekt abhängt, oder bestimmt wird vom selbstbezüglichen Erscheinen bestimmter Objekte – in beiden Fällen müssen alle Entitäten, die wahrgenommen werden sollen, auf die Meso-Ebene der *Wahrnehmung* transformiert werden. Sie müssen in *Größe* und in *Distanz*¹⁹ auf den Maßstab des menschlichen Beobachters bezogen bleiben.

Wie funktioniert das? Schnell drängt sich der Gedanke an einen ‚institutionellen Kontext‘ auf. Für den ersten Fall – also ästhetischer Wahrnehmung überhaupt – liegt nahe, dass z. B. Professoren für Medienästhetik oder Phänomenologie schlicht beruflich verpflichtet sind, an allem nur das ‚Wie des Erscheinens‘ zu bemerken. Doch lässt diese allzu einfache Antwort offen, wie das eigentlich *genau* vor sich geht. Und auch im zweiten Fall, also jenem, der eine Unterscheidung Kunst/Nicht-Kunst benötigt, gibt es eine bekannte und ebenso zwingende wie gerade darin problematische Antwort – von Niklas Luhmann:

Das Kunstsystem konzidiert dem wahrnehmenden Bewußtsein sein je eigenes Abenteuer im Beobachten der Kunstwerke – und macht die dafür Anlaß gebende Formenwahl dennoch als Kommunikation verfügbar.²⁰

Man beachte: Das ‚Kunstsystem‘ *handelt*, es ‚konzidiert‘ dem wahrnehmenden Bewusstsein allererst sein Abenteuer im Beobachten – also die Wahrnehmung der Wahrnehmung – und macht *zugleich* ‚die dafür Anlaß gebende Formenwahl dennoch als Kommunikation verfügbar‘, was man durchaus als andere Formulierung von Seels ‚selbstbezüglichem Erscheinen‘ lesen könnte.²¹ Wenn man diesen

18 Vgl. Seel: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen“, S. 771.

19 Dazu, wie wichtig die Distanz ist, vgl. Winter: „Distanz“.

20 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 227.

21 Vgl. Baecker: „Zu Funktion und Form der Kunst“, S. 19, der präzisiert, dass systemtheoretisch betrachtet Kunst „nicht nur auf die Kommunikation von Wahrnehmung zielen, sondern darüber hinaus die Kommunikation der Kommunikation von

Prozess aber so beschreibt, wird *erstens* ganz unerklärlich, wie es eine ästhetische Einstellung auch außerhalb des Kunstsystems geben kann (wie Seel, Wiesing und andere andeuten oder behaupten), denn schließlich ist es nach Luhmann ja der Deus-ex-machina ‚Kunstsystem‘, der sie konzidiert (oder man muss gegen Luhmann annehmen, dass das Kunstsystem irgendwie quer zu allen anderen Teilsystemen liegt). *Zweitens* wird die hier herauspräparierte Differenz zwischen ästhetischer Wahrnehmung überhaupt und ihrer speziellen Veranlassung durch selbstbezügliches Erscheinen in einem Atemzug verwischt²², denn das Kunstsystem konzidiert das Abenteuer im Beobachten *und* die Kommunikation über die dazu Anlass gebende Formenwahl. Was tun?

Bruno Latour bemerkt in seinem letzten Buch, das sich als Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, kurz: ANT, versteht:

Wann immer jemand von einem ‚System‘ [...] spricht, sollte der erste ANT-Reflex darin bestehen zu fragen: ‚In welchem Gebäude? In welchem Büro? Durch welchen Korridor erreichbar? Welchen Kollegen vorgelesen? Wie zusammengetragen?‘²³

So gesehen wäre die Frage also nicht die nach *dem* Kunstsystem, sondern die nach den konkreten Verfahren, die die Produktion von ästhetischer Einstellung *oder* von selbstbezüglichem Erscheinen ermöglichen (wobei die Kombinierbarkeit der beiden Wege zunächst offengehalten sei):

Das Problem ist, daß Sozialwissenschaftler die Größenordnung als eine der vielen Variablen verwenden, die sie aufstellen, *bevor* sie an ihre Studie gehen, während Größenordnung etwas ist, das die Akteure durch den Transport bestimmter Spuren in bestimmten Transportmitteln leisten, indem sie sich gegenseitig *skalieren*, *verräumlichen* und *kontextualisieren*.²⁴

Luhmann beginnt mit Makro-Akteuren, Systemen²⁵ und mithin auch mit dem Kunst-System. Solche Makro-Akteure kann die Systemtheorie nur in den Blick bekommen, da ihr „Flug [...] über den Wolken stattfinde[t]“.²⁶ Ich möchte im

Wahrnehmung betreffen“ muss. Man „beobachtet zugleich, wie die jeweiligen Eindrücke hervorgerufen werden“ – es geht also um das ‚Wie des Erscheinens‘.

22 Vgl. ebd., S. 21.

23 Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 315.

24 Ebd., S. 317.

25 Vgl. Luhmann: Soziale Systeme, S. 30: „Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, daß es Systeme gibt.“

26 Ebd., S. 13. Zur Kritik an diesem ‚Herauszoomen‘ und dem dadurch erzeugten (angeblichen) panoramatischen Überblick vgl. Latour: Eine neue Soziologie für eine

Folgenden aber den Hinweis Latours aufgreifen und exemplarisch zwei ‚Panoramen‘ so skizzieren, dass die *konkreten und lokalen* Verfahren der Produktion *erstens* der ästhetischen Wahrnehmung (siehe 2) und *zweitens* des selbstbezüglichen Erscheinens (siehe 3) nachvollziehbar werden.

2 Panoramen der Form

Wenn also zwei ANT-Fragen nach dem ominösen ‚Kunstsystem‘ lauten würden: ‚In welchem Büro?‘ und ‚Wie zusammengetragen?‘, dann drängt sich sofort ein berühmtes Bild auf (Abb. 1). Es zeigt André Malraux inmitten der Fotos für seinen 1947 erschienenen Band ‚Le Musée Imaginaire‘, in dem er sein Konzept des ‚imaginären Museums‘ entwickelte. Malrauxs Bezeichnung des durch fotografische Reproduktionen eröffneten Feldes als ‚imaginäres Museum‘ wurde weithin bekannt. Malrauxs Museum ist *imaginär*, weil es die Kunst der Welt nicht in einem realen Raum, sondern durch Fotografien versammelt. Die fotografische Reproduktion zwingt „zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt [...]“.²⁷ Damit überschreitet sie das Museum, nicht nur, weil dieses bestenfalls einen Bruchteil von ‚Ausdrucksmöglichkeiten‘ enthalten kann, sondern auch, weil das imaginäre Museum Kunstwerke enthalten kann, die an (unverrückbare) Architektur gebunden sind – wie zum Beispiel Fresken. Zudem mussten Kunstkenner zuvor herumreisen, um die Werke zu vergleichen – ein Vergleich zwischen Bild und Erinnerungsbild, der laut Malraux eine „gewisse Zone der Unbestimmtheit“ herbeiführte. Demgegenüber stünden heutzutage dem Studierenden eine Fülle farbiger Reproduktionen der meisten Hauptwerke zur Verfügung.²⁸

Die fotografische Reproduktion (und die damit einhergehende Diaprojektion) erlaubt also, Werke aus verschiedensten Zeiten nebeneinander lokal an einem Ort zu präsentieren. Malrauxs Büro ist ein Panorama, wie Latour sagen würde²⁹, an dem über das Transportmittel Fotografie Informationen assembliert

neue Gesellschaft, S. 316-328, zu Luhmann explizit S. 327. Hier wird nicht behauptet, die Systemtheorie operiere ‚top-down‘ und die ANT ‚bottom-up‘, wohl aber, dass die Systemtheorie mit Makro-Akteuren beginnt, während die ANT fragt, wie Makro-Akteure ihre ‚Makroizität‘ erlangen, vgl. Callon/Latour: „Die Demontage des großen Leviathans.“

27 Malraux: Das imaginäre Museum, S. 8. Diese erste deutschsprachige Auflage enthält, anders als die verbreitete Edition von 1987 bei Campus, die Fotos aus dem französischen Original.

28 Vgl. ebd., S. 9.

29 Vgl. Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 316-328 zu den Panoramen, insb. S. 326: „Sie sammeln, sie rahmen, sie reihen, sie ordnen, sie organisieren.“



Abb. 1: André Malraux inmitten der Reproduktionen für sein Buch *Le Musée Imaginaire*.

werden. Die fotografische Reproduktion vereinheitlicht die reproduzierten Objekte in der Größe³⁰ – das Foto der Cheops-Pyramiden könnte neben einem Foto einer Buchminiatur auf einer Buchseite erscheinen –, reiht Fragmente beziehungsweise Detailausschnitte nebeneinander und diese wieder neben ganze Bilder und bringt so „eine gewisse Verwandtschaft [...] voneinander sonst noch so weit entfernte[r] Darstellungsobjekte zustande“.³¹ Durch diese Operationen der Re-Skalierung entsteht – sehr vereinfacht gesagt – die Kunstgeschichte als eine „Kunst der Fiktion“³², das heißt als ein Archiv vor allem formaler Relationen. „To travel over distance, matters have to be changed into forms“³³ – das Große, das Kleine, das Ferne – alles wird *nabe* und vereinheitlichte Form und mithin auf den Meso-Maßstab des, keineswegs über den Wolken, sondern in einem verrauchten Büro befindlichen, Beobachters gebracht. Die Formen, ihre Analogien und Differenzen, werden erst durch solche Operationen im Vergleich wahrnehmbar. Am Ende erscheinen die Formen in einem Buch in Millionenauflage, das eine bestimmte Selektion und Sequenz der Geschichte von For-

30 Vgl. Krauss: „Das Schicksalsministerium“, S. 391, die von „massiver Verzerrung [...] des Originalmaßstabs“ spricht.

31 Malraux: *Das imaginäre Museum*, S. 16.

32 Ebd., S. 19.

33 Latour: „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, S. 424.

men – den ‚Geist der Kunst‘³⁴ – exemplarisch distribuiert. Im Prinzip könnte dieses Netzwerk immer weiter wachsen, um alle Artefakte der „ganzen Welt“³⁵ einzuschließen – oder genauer: Indem es wächst, erzeugt es erst die ‚Kunst der ganzen Welt‘.

Natürlich ist Malrauxs Büro nicht das einzige Panorama dieser Art. In den 1910er Jahren gab es z. B. noch jenes von Heinrich Wölfflin, einem der – dank Diaprojektor³⁶ – Gründerväter formanalytischer Kunstgeschichte, der von Malraux gelesen worden war. Es gab auch jenes von Aby Warburg, vielleicht dem Begründer, neben Panofsky, der Ikonologie. Seinen Mnemosyne-Atlas hat Thomas Hensel sehr treffend als ‚Bildervehikel‘ bezeichnet.³⁷ (Abb. 2) Warburg verwendete Holzrahmen, die mit schwarzem Stoff bespannt waren. Auf den Stoff heftete er Fotografien von Bildern, die je zu einem bestimmten Motiv oder Thema versammelt und auch häufiger rearrangiert wurden. Warburg verwendete dafür keineswegs nur Kunstbilder, sondern auch Produkte der Massenmedien, wie Werbung, Bilder aus Zeitungen oder gar Briefmarken. Die nach Niklas Luhmann ach so unüberwindlichen Grenzen zwischen Kunst- und Mediensystem gab es auf diesen Tafeln kaum. Die Reskalierung und Assemblierungsoperationen erzeugen Form, verstanden als Relationierbarkeit von Objekten auf der Ebene ihres ‚Wie des Erscheinens‘ und leiten zugleich eben zur Beobachtung nur dieser Relationierbarkeit an.³⁸ Sie etablieren damit Epochen und Regionen. Heinrich Wölfflin versammelte unveränderliche Mobile, um sie zu assemblieren und dann 1915 einen panoramatischen Blick auf die Identität der Epochenstile ‚Renaissance‘ und ‚Barock‘ und die Differenz ihres „Zeitstil[s]“³⁹ zu erzeugen.

Doch erzeugen alle diese Operationen erhebliche Transaktionskosten. Wie Latour ja gesagt hatte: Um zu reisen, muss Materie Form werden, d. h. es bleiben zwar bestimmte formale Relationen erhalten⁴⁰, aber gerade die Materialität

34 Vgl. Krauss: „Das Schicksalsministerium“, S. 394ff.

35 Malraux: Das imaginäre Museum, S. 42 und 44. Zu der darin implizierten imperialistischen Tendenz, vgl. Krauss: „Das Schicksalsministerium“, S. 396f.

36 Vgl. Dilly: Die Bildwerfer.

37 Vgl. Hensel: „Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne“.

38 Vgl. nochmals Malraux: Das imaginäre Museum, S. 149 zu den „Abbildungen“, jenem „Virus, das alles zugunsten eines bloßen Stils zersetzt: dies Virus entsteht aus der maßgeblichen Verkleinerung, dem Fehlen des Volumens, oft der farbigen Einheit, immer aber aus der Nähe und unmittelbaren Folge der Abbildungstafeln, die einen Stil so lebendig erscheinen lassen wie der Zeitraffer im Film eine Pflanze“.

39 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 22. Vgl. auch Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 326.

40 Vgl. Latour: „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, S. 425f. zur Konstanz bestimmter Eigenschaften in der Transformation durch die unveränderlichen Mobilien. Natürlich: Der Transport durch unveränderliche Mobile bedeutet nicht nur, dass der Materie je nach Zusammenhang bestimmte Formen abgelesen werden, sondern auch, dass diese Formen wieder Materien brauchen (z. B. Telegra-



Abb. 2: Aby Warburg: *Bildtafel 79*.

des Mediums wird nicht übertragen – Malraux spricht von der „entmaterialisierenden Reproduktion“.⁴¹ Die Panoramen der Form produzieren *transmediale*⁴² Formen und können die Formen eben deshalb nicht in selbstbezügliche und nicht-selbstbezügliche Formen differenzieren, setzt der Selbstbezug der Form doch paradoxerweise den Umweg über ihr Medium voraus. Mithin können und wollen die Panoramen der Form auch keine Unterscheidung etablieren zwischen Objekten, die ihre mediale Form selbstbezüglich erscheinen lassen und solchen, die das nicht tun. Warburgs ‚aufrichtiger Ekel‘ vor der ‚ästhetisierenden Kunstgeschichte‘ ist bezeugt.⁴³ Aber auch Heinrich Wölfflin sprach von einer ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ und forderte eine „allgemeine Seh- und Darstellungs-

phenkabel), um zu reisen. Doch diese Materien können am Zielort vernachlässigt werden – das macht eben die Transparenz der Intermediäre aus. Es hängt von der je konkreten Verwendung ab, was an einer Verschickung die Form ist.

41 Vgl. Malraux: *Das imaginäre Museum*, S. 29.

42 Vgl. zum Begriff der Transmedialität: Schröter: „Intermedialität“, S. 136-143.

43 Vgl. Gombrich: *Aby Warburg*, S. 118.

geschichte (Gestaltungsgeschichte)“.⁴⁴ Das bedeutet: Die Panoramen der Form können keine Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst produzieren und stabilisieren.

3 Panoramen des Mediums

Fast zum selben Zeitpunkt, als Malrauxs *Les Voix du Silence* erschien, also in den 1950er Jahren, begann das Wirken von Clement Greenberg, nachmalig einem der einflussreichsten Kunstkritiker überhaupt. Greenberg hatte schon 1939 seinen Essay „Avantgarde und Kitsch“ publiziert, der, wie der Titel schon sagt, gerade die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, *High und Low* zum Thema hat: „Der Dichter oder Künstler, der sein Interesse vom Gegenstand der allgemeinen Erfahrung abwendet, wendet es dem jeweiligen Medium seines eigenen Metiers zu.“⁴⁵ Hier wird schon 1939 das bis in Seels Definition der Medienästhetik nachhallende Mantra hörbar. Diese mediale Reflexivität wird Greenberg immer wieder, wenn auch nicht bis zuletzt⁴⁶, als wesentliches Kriterium von Kunst hervorheben.

Einer der bevorzugten Künstler Greenbergs war der hochmodernistische Maler Jackson Pollock. Er rücke die Flächigkeit der Malerei, die Farbe und ihr Fließen und den Akt des Malens in den Mittelpunkt.⁴⁷ Greenberg ordnet den Modernismus in eine historische Teleologie ein:

Die einschränkenden Bedingungen, die das Medium der Malerei definieren – die plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente –, wurden von den alten Meistern als negative Faktoren behandelt, die allenfalls indirekt eingestanden werden durften.

44 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 7. Siehe auch S. 5, wo Wölfflin das „Werturteil“ zurückweist.

45 Greenberg: „Avantgarde und Kitsch“, S. 34. Vgl. grundsätzlich Davies: „Medium in Art“. Interessanterweise halbt Greenbergs Betonung des Medienbegriffs noch in der frühen Medientheorie nach. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 29f. bezieht sich nicht explizit auf Clement Greenberg – aber auf den Kubismus und dessen Zurückweisung der „perspektivischen Illusion“, wodurch „wirklich Gemälde geschaffen“ würden: „Mit diesem Griff nach dem unmittelbaren, totalen Erfassen verkündete der Kubismus plötzlich, daß das Medium die Botschaft ist.“

46 Da Greenberg die Reflexion des Mediums zugleich als Reduktion des Mediums auf sein Proprium verstand, drohte diese Reduktion am Ende zur *reductio ad absurdum* zu werden, vgl. dazu Lüdeking: „Vorwort“, S. 18ff. Vgl. auch De Duve: Kant nach Duchamp, S. 193-276.

47 Vgl. Greenberg: „Nach dem Abstrakten Expressionismus“, S. 317.

Der Modernismus betrachtete dieselben Einschränkungen als positive Faktoren, die nun offen anerkannt wurden.⁴⁸

In Greenbergs Texten wird Pollocks Arbeit wie folgt beschrieben: Der Maler lässt die Malerei als Akteur⁴⁹ zu, ihre Renitenz soll nicht mehr unterdrückt werden. Sie darf sich von selbst auf der Oberfläche organisieren – jedenfalls auf Mikroebene. Keiner der einzelnen Spritzer kann von Pollock genau in seinem So-Sein bestimmt worden sein. Die zurückgenommene Kontrolle Pollocks⁵⁰ gibt dem Akteur Farbe Raum zum Handeln. Der Maler wird erst durch das Material zum Maler. Künstler beziehen die „Inspiration aus dem Medium, in dem sie arbeiten“.⁵¹ Jedoch ist der Künstler nicht bloß ein transparenter Intermediär⁵², der die Malerei selbst sprechen lässt. Wäre ihr Wesen bereits bekannt, wäre die Kunst als Reflexion dieses Wesens überflüssig. Die Farbe und die Leinwand bestehen ja schon vor der ‚Malerei‘, müssen aber erst vom Künstler arrangiert werden. Die Farben in der Tube oder im Topf zeigen weder ihre Farbe noch ihre Flüssigkeit. Bei der Betrachtung des Bildes können die Betrachter sich entfernen und das Arrangement beobachten, also die Zeichen für jenen Eingriff, der die Materialien aus ihren Lagern holte, um sie zu zeigen (Abb. 3). Besonders für Pollocks reife Malerei aus den späten vierziger Jahren gilt, dass in der Entfaltung der farbigen Spuren die Aktion des Malens indexikalisch gespeichert ist und so zugleich gezeigt wird (was in dem hier abgebildeten Gemälde *Nr. 1a* zusätzlich durch die Handabdrücke Pollocks auf der Leinwand unterstrichen

48 Greenberg: „Modernistische Malerei“, S. 267f.

49 Vgl. Lüdeking: „Vorwort“, S. 15, worin er die Beeinflussung Greenbergs durch den Maler Hans Hoffmann kurz darstellt. Hoffmann behandelte das Bild ausdrücklich als Akteur. So schreibt Lüdeking in Anlehnung daran: „Immer wieder beobachtet der Maler, wie das Bild auf seine Markierungen ‚antwortet‘, um daraufhin neue Markierungen hinzuzufügen oder alte zu beseitigen.“ Dies fand Greenberg auch in Pollocks Arbeit wieder. Vgl. Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 85 (zum vergleichbaren Beispiel einer Sängerin, die ihre Stimme als Akteur versteht).

50 Vgl. Greenberg: „Jackson Pollock“, S. 354: „Die ‚Drip-Paintings‘, mit denen Pollock 1947 begann, eliminierten den Faktor der manuellen Geschicklichkeit und schienen zugleich auch den Faktor der Kontrolle zu eliminieren.“ Greenberg muss ‚schiene‘ schreiben, da er das Freigeben des Akteurs der Farbe nur als Rückzug des Künstler-Subjekts verstehen konnte – man kann dieses ‚Einräumen‘ aber auch als wechselseitige Übersetzung beschreiben.

51 Greenberg: „Avantgarde und Kitsch“, S. 35.

52 Die Unterscheidung zwischen transparenten Intermediären und komplexen bzw. transformierenden Mediatoren wird im Folgenden immer wieder zentrale Rolle spielen, vgl. zu dieser Unterscheidung bündig Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 70. ‚Intermediär‘ ist dort mit ‚Zwischenglied‘, ‚Mediator‘ mit ‚Mittler‘ übersetzt.

wird). Nähern wir uns den Bildern, wird hingegen die Farbe als selbst fließender Akteur sichtbar.

Welche Funktion hat nun Clement Greenberg selbst? Er erzeugt zunächst Beschreibungen z. B. von Pollocks Arbeit, mit dem Zweck, diese Beschreibungen zirkulieren zu lassen. An einer Stelle erweitert Latour seine Definition eines Akteurs bzw. Aktanten: „Whoever and whatever is represented [is an] actant.“⁵³ Felix Stalder erläutert:

Actor indicates that the elements represented in texts act, that they do particular things. Outside the text, the elements are actants, entities that have an independent reality. Inside the text, they become actors, entities that do things, hopefully those things the texts were written for. They act precisely because they are represented in the text. A text can be understood as a network aligning heterogeneous elements (people, other texts, equipment, procedures, institutions, and more) to achieve a particular goal, which can be proving a scientific discovery, manufacturing a product, or introducing a new procedure. Each of these aligned elements has a reality outside the text.⁵⁴

So schreibt Greenberg zu Pollocks Arbeiten:

Wenn sie als Bild gelungen sind, wenn sie den Betrachter bewegen und begeistern, dann in derselben Weise wie alle Malerei, indem sie etwas aufbrechen und wiederherstellen, aus dem Gleichgewicht bringen und wieder ins Gleichgewicht zurückbringen.⁵⁵

Die Bilder handeln, sie begeistern die Betrachter – somit handeln sie (in Greenbergs Text) als Sprecher (im Sinne Callons⁵⁶) für ‚die Malerei‘: „Seine Kunst spricht für sich selbst.“⁵⁷ Dafür wird die Geschichte der Malerei als Verbündete angerufen – auf diese teleologische Konstruktion, nach der Pollocks Malerei am Ende des Zu-sich-selbst-Kommens der Malerei steht, wurde bereits hingewiesen.

Weder in Greenbergs *Collected Essays* noch in den deutschen Übersetzungen findet sich eine einzige Reproduktion der besprochenen Bilder.⁵⁸ Das ist auch

53 Latour: *Science in Action*, S. 84.

54 Stalder: „Actor-Network-Theory and Communication Networks“.

55 Greenberg: „Jackson Pollock“, S. 355.

56 Vgl. Callon: „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung“, S. 159-164.

57 Greenberg: „Jackson Pollock“, S. 359.

58 Das Foto von Greenberg, das den Umschlag der *Collected Essays* zierte, zeigt ihn denn auch nicht vor einem Gemälde – anders als eben das Bild von Malraux, das diesen in einem Raum mit den Reproduktionen präsentiert.

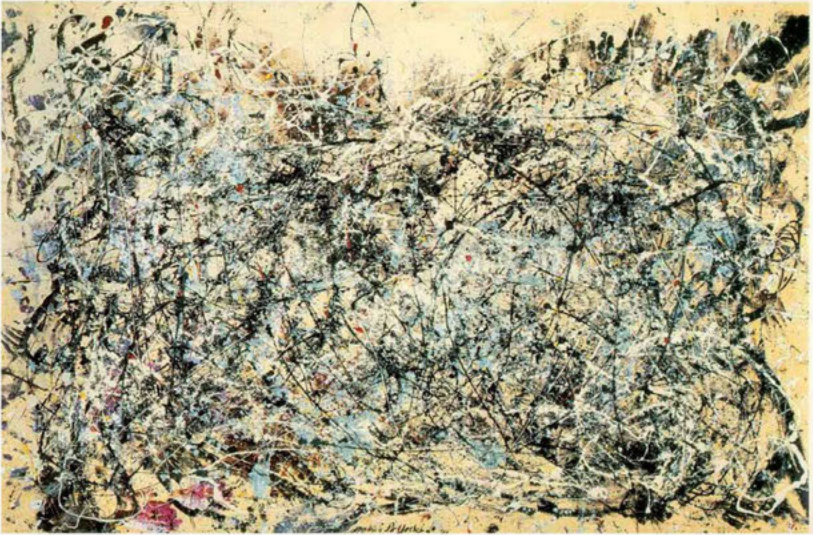


Abb. 3: Jackson Pollock: Nr. 1a, Öl und Lack auf Leinwand, 172,7 × 264,2 cm, 1948, New York, The Museum of Modern Art.

nur konsequent: Da das Arrangement der Materialien dazu dient, eben diese Materialitäten des Mediums selbst zu *exemplifizieren*, um es mit Goodman zu sagen⁵⁹, kann kein unveränderliches Mobiles – ‚To travel over distance, matters have to be changed into forms‘ – ein modernistisches Gemälde übertragen.⁶⁰ Keine Reproduktion eines Pollock gibt z.B. die schiere Größe der Leinwand⁶¹ oder die Überlagerung der Spuren, die komplexe Farbigkeit richtig wieder. Was bei Malraux (mit Benjamin⁶²) das *imaginäre Museum* war, muss hier (gegen Benjamin) das *reale Museum* sein.⁶³ Wo Panoramen der Form den Verlust der Materialität gerade in Kauf nahmen und so die Fotografien als Intermediäre behandelten, ist hier jede Transformation relevant – die Pollocks durch die Farbe, die der Farbe durch Pollock, die Übersetzung dieser beiden durch Greenberg, aber auch jede potentielle Reproduktion macht einen Unterschied ums Ganze. Insofern trifft auf Greenbergs Panorama des Mediums zu, was Latour m.E. aber zu unrecht von *aller* Kunstgeschichte behauptet, nämlich dass sie die Mediatoren, also die transformierenden Vermittlungen, vervielfältigt.⁶⁴ Kunstgeschichte benö-

59 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst, S. 59-63.

60 Vgl. Latour: „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, S. 426, der bemerkt, die „immutable mobiles“ [...] have in common *not the visual itself* but the constants carried intact through the transformation of the media“ [Hervorh. J.S.].

61 Vgl. Greenberg: „Amerikanische Malerei“, S. 209.

62 Vgl. Krauss: „Das Schicksalsministerium“, S. 390 und 392.

63 Zur Bedeutung, die vor allem das MoMA für Greenberg hatte, vgl. Rubenfeld: Clement Greenberg, S. 106.

64 Vgl. Latour: „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, S. 422.

tigt eigentlich gerade (siehe Wölfflin, Warburg und Malraux) die Umwandlung der Mediatoren in transparente Intermediäre, die in Hörsälen und Büchern erscheinen – Greenberg gilt nicht umsonst als *Kunstkritiker*. Die Zirkulation von Greenbergs Texten übersetzt hingegen die unmögliche Zirkulation der Bilder. Die Texte versuchen ihre Leser in Betrachter zu übersetzen, die selbst mit Verkehrsmitteln ins Museum reisen und die wechselseitige Übersetzung von Material und Maler, die die ‚Malerei‘ hervorbringt, beobachten. So wird eine bestimmte Art räumlicher Relationen zwischen dem Objekt und seinen Betrachtern installiert. Der Endpunkt dieser Kette biegt sich auf den Ausgangspunkt zurück⁶⁵, was man als andere Beschreibung für ‚selbstbezügliches Erscheinen‘ verstehen könnte: ‚Kunst‘ entsteht mithin dann, wenn eine Kette aus Übersetzungen dazu führt, dass das spezifische materielle So-Sein eines durch den musealen Raum isolierten singulären Artefakts durch nichts übersetzt werden kann.⁶⁶

4 Verschiedene Panoramen statt Systemdifferenz

Panoramen der Form: Global verstreute Artefakte werden über – in bestimmten Aspekten als transparent behandelte – Intermediäre lokal zusammengezogen und dabei in Form übersetzt, wodurch eine potenziell globale und komparative Taxonomie der Formen erstellt werden kann. Solche Taxonomien zirkulieren über Texte und erlauben so eine Beobachtung von Formen, ästhetische Wahrnehmung des *Wie des Erscheinens* – ohne auf das selbstbezügliche Erscheinen der Kunst angewiesen zu sein. *Panoramen des Mediums*: Diese lassen *auch* Texte zirkulieren, in denen aber auf ein selbst unzirkulierbares Artefakt verwiesen wird. Das Artefakt exemplifiziert in der wechselseitigen Übersetzung von Produzent und Material das jeweilige Medium in seiner konkreten, irreduzibel ‚spezifischen‘ Materialität. Die Betrachter müssen selbst zu dem Artefakt reisen und vor Ort

65 Damit ähnelt der Vorgang dem, den Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 36-95 „zirkulierende Referenz“ nennt. Er beschreibt ‚Referenz‘ in der Wissenschaft nicht als geheimnisvolle Aäquation zwischen Subjekt und Objekt, sondern als Bewegung entlang der Vermittlungskette, die vom Objekt zum textuellen Resultat führt und zurück. Bei Greenberg ist es ähnlich: Es führt eine Vermittlungskette vom Gemälde zum Leser/Betrachter, der aufgefordert wird, sich zum Gemälde zurückzubewegen.

66 Vgl. Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 376: „Institutionen stellen all die Vermittlungen bereit, die ein Akteur braucht, um eine dauerhafte und nachhaltige Substanz aufrechtzuerhalten.“ Vgl. Schüttpelz: „Der Punkt des Archimedes“, S. 251, der mit Latour betont, inwiefern jedes ‚Gegenwärtigsein‘ sich der ‚Vermittlung einer Sendung‘ verdankt. Vgl. konkret am Beispiel der Realisation eines ‚Kunstwerks‘ vor Ort: Yaneva: „When a Bus meets a Museum“.

diese Exemplifikation beobachten. Das selbstbezügliche Erscheinen wird durch die zyklische Struktur der Kette von intransparenten Mediatoren produziert.

Was hat man jetzt von einer solchen Beschreibung? Entscheidend ist, dass man der Dichotomie, die ästhetische Wahrnehmung *entweder* als freie Möglichkeit des Subjekts *oder* als ausgelöst von den Eigenschaften eines künstlerischen Objekts bestimmen zu müssen, entkommen kann. Die beiden unvereinbaren Optionen werden aufgelöst zugunsten zweier verschiedenen organisierter Netzwerke⁶⁷ zirkulierender transparenter Intermediäre bzw. intransparenter Mediatoren, die als solche schlicht und einfach *nebeneinander* bestehen können – und bestehen.⁶⁸ Auf diese Weise ist es möglich, die ‚tyrannische Dichotomie‘ des ‚Subjekt/Objekt-Märchens‘⁶⁹ zu vermeiden, ohne a priori einen Makroakteur wie ‚das Kunstsystem‘ einführen zu müssen.

So können die beiden Verfahren – Panoramen der Form oder Panoramen des Mediums – im Prinzip auf jeden Gegenstand bzw. jede Gegenstandsgruppe angewandt werden, ohne dass eine vorhergehende Differenz zwischen Kunst- und Mediensystem etabliert werden muss. Jedes ‚Kunstwerk‘ kann Teil eines Warburgschen Tableaus werden und formal mit Briefmarken und Werbeplakaten verglichen werden. Umgekehrt könnte jedes Werbeplakat als Exemplifikation einer Auseinandersetzung mit den unübersetzbaren medialen Bedingungen, also z. B. der Größe des Plakats, der Bezogenheit auf einen städtischen Umraum etc. beschrieben werden – verbunden mit der Aufforderung, eben *diese* Exemplifikation *vor Ort* zu bestaunen, da ihre Spezifik in der Reproduktion verschwindet. Auf diese Weise kann jeder Gegenstand in das – wenn man unbedingt davon noch sprechen will – ‚Kunstsystem‘ eingemeindet und dann als selbstbezüglicher von anderen nicht-selbstbezüglichen Gegenständen differenziert werden.⁷⁰

5 Archäologie der Medienästhetik

Der hier gemachte Vorschlag, die Opposition von ästhetischer Wahrnehmung (Subjekt) vs. selbstbezügliches Erscheinen (Objekt) oder die dazu querstehende Opposition von Kunstsystem vs. Mediensystem aufzugeben zugunsten verschiedener, aber auf derselben Ebene zu verhandelnder, Ketten von Vermittlungen, kann einerseits als *systematisches* Argument verstanden werden. Man kann

67 Vgl. Schüttelpz: „Der Punkt des Archimedes“, der von ‚Operationsketten‘ sprechen würde.

68 Der Unterricht der Kunstgeschichte an Hochschulen schwenkt mühelos zwischen vergleichender Bildbetrachtung mit Diadoppelprojektion, um Formen und Formkomplexe zu isolieren, und der ‚Autopsie‘, der Werkbetrachtung vor Ort, hin und her.

69 Vgl. Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 176 und 246.

70 Hier sei auf die unvermeidlichen Ready-Mades von Marcel Duchamp verwiesen.

aber auch vermuten, dass dieser Vorschlag überhaupt nur deshalb möglich ist, weil *historisch* Veränderungen eingetreten sind. Und vielleicht muss man das Auftauchen eines Begriffs wie ‚Medienästhetik‘ ab den 1990er Jahren eben gerade als Symptom mindestens der *historischen* Obsoleszenz jeder allzu strikten Unterscheidung von Kunst- und Mediensystem fassen. Neuere Phänomene wie ‚Medienavantgarde‘⁷¹ machen dies deutlich. Die Gründe für solche Veränderungen mögen vielfältiger Art sein. Insofern man die vorgestellten Überlegungen zur Medienästhetik jedoch als die Beschreibung der Medien (der unveränderlichen Mobilien als Intermediären oder Mediatoren) der Medienästhetik und ihrer Zirkulation verstehen kann, soll hier abschließend der medienarchäologische Boden, auf dem die Rede von der Medienästhetik erwächst, diskutiert werden.

Wie erwähnt, taucht der Begriff in nennenswertem Maße erst am Beginn der 1990er Jahre auf. 1993 schrieb Wolfgang Welsch: „Zweifellos erleben wir gegenwärtig einen Ästhetik-Boom.“⁷² Er gab im selben Jahr auch einen Band mit dem Titel *Die Aktualität des Ästhetischen* heraus.⁷³ Zur gleichen Zeit konstatierte Martin Seel ebenfalls eine „gegenwärtige [...] Ästhetik-Euphorie“.⁷⁴ Welsch führt den ‚Ästhetik-Boom‘ in einer Linie mit den meisten Beiträgen des schon erwähnten Bandes *Digitaler Schein* nicht *nur*, aber *vor allem* auf das Auftreten des Computers zurück, genauer: der Computersimulation, in dieser Zeit manchmal ungenau *Virtual Reality*⁷⁵ genannt:

Die Simulation – ein ästhetischer Vorgang, der sich auf der Bildfläche des Monitors abspielt – hat nicht mehr nachahmende, sondern produktive Funktion. [...] Der tägliche Umgang mit mikroelektronischen Produktionsverfahren führt [...] zu einer Ästhetisierung unseres Bewusstseins und unserer gesamten Auffassung von Wirklichkeit. Wer täglich mit CAD arbeitet, [...] hat erfahren, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist, wie sehr sie ästhetisch modellierbar ist.⁷⁶

Zu vermuten ist mithin, dass das Auftauchen des Diskurses der ‚Medienästhetik‘ mit der Ausbreitung von Computern, dem Medienumbruch zu den digitalen Medien, verbunden ist. Im anglo-amerikanischen Sprachraum taucht die Wortfügung ‚Media Aesthetics‘ ohnehin fast nur im Zusammenhang mit ‚Computational Media Aesthetics‘ auf.⁷⁷ Computer sind zwar keine ‚Universalmedien‘ in

71 Vgl. Glaubitz: „Medienexperimente nach den Avantgarden“.

72 Welsch: „Ästhetisierungsprozesse“, S. 7.

73 Vgl. Welsch: *Die Aktualität des Ästhetischen*.

74 Seel: „Zur ästhetischen Praxis der Kunst“, S. 32 (Fn.).

75 Vgl. Schröter: *Das Netz und die virtuelle Realität*, S. 152-276.

76 Welsch: „Ästhetisierungsprozesse“, S. 10f. Die Abkürzung CAD steht für ‚Computer Aided Design‘.

77 Vgl. Dorai/Venkatesh: *Media Computing*.

dem starken Sinne, dass sie alles können, was die bisherigen Medien konnten – aber sie können vieles von dem approximativ und verschoben. Mit Verfahren der Computersimulation kann man analoge Medien annähernd simulieren.⁷⁸

Bei analogen Medien ist es üblich, zwischen der Materialität und den in oder mit ihr erzeugten Formen zu unterscheiden. Da Formen, wie gezeigt, transmedial in Panoramen der Form produziert werden, haben sie per definitionem einen medienunspezifischen Charakter. Die Materialitäten hingegen wurden immer als etwas aufgefasst, das ‚hinter‘ den je spezifischen Konfigurationen transmedialer Formen fast unsichtbar wird und außer durch eine gewisse Beugung der Formen nur in der Störung, im Filmriss, im Knistern, im Rauschen, in den Verzerrungen oder z. B. den Lens-Flares, also Gegenlichtreflexen, auftritt – also genau jenen Verfahren, die Panoramen des Mediums als nur direkt am Artefakt beobachtbar benennen.

Die Simulationsmodelle analoger Medien können nun, je nachdem, wie detailliert sie sind und welchen Zweck sie verfolgen, Störungen ebendieser Medien selbst simulieren und aus einem medialen Kontext in einen anderen übertragen (z. B. ‚typisch fotografische‘ Lens-Flares in anderweitig eher malerisch wirkenden Computergrafiken).⁷⁹ Entscheidend ist, dass die bei analogen Medien gegebene Differenz der materiellen Spezifik zu den tendenziell transmedialen Formen in der Simulation zumindest graduell aufgehoben wird. Diesen Prozess könnte man *Transmaterialisierung* (zugunsten einer Algorithmisierung) nennen. Ein Grund für die Ausdehnung des Begriffs der Medienästhetik parallel zur Ausbreitung der ‚Neuen Medien‘ ist also der, dass mit der Simulation aus medialen Materialitäten Wahrnehmungsformen werden können. Jeder heutige Computernutzer weiß: Auf seinem Display lassen sich Bilder, Töne, Filme, Schriften – potentiell der ‚ganzen Welt‘ (Malraux) – nebeneinander in verschiedenen Fenstern versammeln. Der vernetzte Computer stellt eine Technologie dar, die im Prinzip auf jedem Schreibtisch ein Panorama der Form errichtet – unter approximativem und partiellem Einschluss der vormalig renitenten medialen Materialität.⁸⁰ So geschehen dehnen sich mit der Ausbreitung der multimedialen Computer die Panoramen der Form auf Kosten der Panoramen des Mediums

78 Vgl. am Beispiel der Fotografie: Schröter: „Virtuelle Kamera“.

79 Vgl. Schröter: „Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus“. Siehe generell zu den verschiedenen Formen der Simulation ‚analoger‘ Störungen in ‚digitalen Bildern‘ Flückiger: „Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild“.

80 Die Umstrukturierungen des Archivs und der Zirkulation sind die wesentlichen Unterschiede, die die Digitalisierungen mit sich bringen – jedenfalls sind diese Restrukturierungen und die damit verbundene Entstehung neuartiger Archive (z. B. *YouTube*) wesentlich relevanter als der angeblich mit den digitalen Medien einhergehende Referenzverlust, vgl. Schröter: „Archiv – post/fotografisch“. Vgl. auch Foster: „Das Archiv ohne Museen“.

aus. ‚Medienästhetik‘ bedeutet mithin nicht, dass ein ‚Medium‘ im Sinne einer irreduziblen, auf eine *Materialität* mit spezifischen Effekten bezogenen Größe wieder zur zentralen Bezugsgröße der Ästhetik wird – wie im *High Modernism*. Es bedeutet viel mehr, dass alle Medien nurmehr als *Aisthesis*, als *Form*, verstanden werden. Formen, die anders als die Materialität zirkulieren können. Um ein aktuelles Beispiel aufzugreifen: Es geht nicht mehr darum, inwiefern Filme ihre spezifische und in kein anderes Medium übertragbare Materialität selbstbezüglich ausstellen, sondern darum, inwiefern ‚filmische Formen‘ gerade in einem anderen ‚Medium‘, dem Computerspiel, auftauchen können.⁸¹

Wenn aber Medien seit der Computersimulation⁸² nur mehr als zirkulierende Formen bestimmt sind, kann man dann überhaupt noch von ‚Medien‘ reden, als seien es irgendwie getrennte Einheiten? Muss man dann nicht eher von einem weiten und beweglichen Feld formaler Verfahren – teilweise historisch durch die analogen Medien auf uns gekommen; teilweise digital verformt – reden, die immer neu kombiniert werden können? Taucht, so gesehen, nicht die ständige ‚Neu-Erfindung‘⁸³ von Medien als Aufgabe auf? Es ist interessanterweise beobachtbar, dass in sehr verschiedenen theoretischen Diskussionen ähnliche Schlussfolgerungen gezogen werden: So plädiert Rainer Leschke für eine ‚Medienmorphologie‘, die die Formen ‚mittlerer Größe‘ in den Mittelpunkt rückt.⁸⁴ Erhard Schüttpelz schlägt in Anlehnung an die ANT vor, auf die Einteilung in Einzelmedien zu verzichten und stattdessen mikrologische mediale Übersetzungsketten zu analysieren.⁸⁵ Das Auftauchen der ‚Medienästhetik‘ wäre insofern Symptom der Auflösung eines substantialistischen Medienbegriffs und mithin auch der Auflösung einer kategorial fixierten Scheidung in Einzelmedien.

Letztlich ist es aber verkürzt, das Auftauchen der ‚Medienästhetik‘ allein auf die Mobilisierung und Verflüssigung des Medialen durch Computer und ihre Ausbreitung ab ca. Anfang der 1990er Jahre zu schieben. Ein ebenso wichtiger Aspekt ist, dass sich (zumindest an den deutschen) Universitäten in den 1990er Jahren die neue Medienwissenschaft schneller und schneller ausgebreitet hat – und es insofern einfach hilft, die gute alte Ästhetik in ‚Medienästhetik‘ umzubenennen, um Gelder akquirieren zu können. Aber selbst wenn dem so ist, bleibt doch als Fazit festzuhalten, dass eine Beschreibung, die die Medialität der Medienästhetik selbst in den Blick nimmt, dabei hilft, aus den Paradoxien ästhetischer Wahrnehmung zwischen Subjekt und Objekt zu entkommen. Es

81 Vgl. Leschke/Venus: Spielformen im Spielfilm.

82 Und wie man hinzufügen müsste: Dem Sampling, mit dem es möglich wird, fertige Formen digital zu übernehmen.

83 Vgl. Krauss: „Reinventing the Medium“.

84 Vgl. Leschke: „Mittelmaß & andere Größen“.

85 Vgl. Schüttpelz: „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, S. 93.

sollte skizziert werden, wie Prozesse der Versammlung, Skalierung und Ver-
räumlichung ‚Formen‘ und ‚Medien‘ entstehen lassen.

Literatur

- Baecker, Dirk: „Zu Funktion und Form der Kunst“, in: Magerski, Christine u. a. (Hrsg.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, Wiesbaden 2007, S. 13-36.
- Biemel, Walter: *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959.
- Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1991.
- Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*, München 1990.
- Callon, Michel: „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung. Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieu-Bucht“, in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 135-174.
- Callon, Michel/Latour, Bruno: „Die Demontage des großen Leviathans. Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen“, in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 75-102.
- Davies, David: „Medium in Art“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford 2003, S. 181-191.
- De Duve, Thierry: *Kant nach Duchamp*, München 1993.
- Dilly, Heinrich: „Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion“, <http://www.foto.unibas.ch/~rundbrief/sh2.htm>, 01.05.2008.
- Dorai, Chitra/Venkatesh, Svetha (Hrsg.): *Media Computing. Computational Media Aesthetics*, Berlin 2002.
- Faulstich, Werner: *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds“ von H. G. Wells*, Heidelberg 1982.
- Flückiger, Barbara: „Zur Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild“, in: Schröter, Jens/Böhnke Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 407-428.
- Foster, Hal: „Das Archiv ohne Museen“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2002, S. 428-457.
- Glaubitz, Nicola: „Medienexperimente nach den Avantgarden“, in: Roloff, Volker u. a. (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld 2008, S. 17-35.

- Gombrich, Ernst: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1981.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst [1968], Frankfurt a.M. 1995.
- Greenberg, Clement: „Jackson Pollock. Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung“ [1967], in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 353-361.
- Greenberg, Clement: „Nach dem Abstrakten Expressionismus“ [1962], in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 314-335.
- Greenberg, Clement: „Modernistische Malerei“ [1960], in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265-278.
- Greenberg, Clement: „Amerikanische Malerei“ [1955], in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 194-224.
- Greenberg, Clement: „Avantgarde und Kitsch“ [1939], in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 29-55.
- Hensel, Thomas: „Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. Ein Bildervehikel zwischen Holztafel und Zelluloidstreifen“, in: Flach, Sabine u.a. (Hrsg.): Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, München 2005, S. 221-250.
- Husserl, Edmund: „Phänomenologisches und ästhetisches Schauen. Brief an Hoffmannsthal“ [1907], in: Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Waldenfels, Frankfurt a.M. 1993, S. 118-121.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790], Hamburg 2006.
- Krauss, Rosalind: „Das Schicksalsministerium“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2002, S. 389-398.
- Krauss, Rosalind: „Reinventing the Medium“, in: Critical Inquiry, Nr. 25, 1999, S. 289-305.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M. 2007.
- Latour, Bruno: Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society, Cambridge, MA 2003.
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft [1999], Frankfurt a.M. 2000.
- Latour, Bruno: „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, in: Jones, Caroline A./Galison, Peter (Hrsg.): Picturing Science Producing Art, New York/London 1998, S. 418-440.

- Leschke, Rainer: „Mittelmaß & andere Größen. Überlegungen zu den Strukturen medialer Formen“, unter: <http://www.medienmorphologie.de/>, 02.07.2008.
- Leschke, Rainer/Venus, Jochen (Hrsg.): Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Bielefeld 2007.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie [1984], Frankfurt a. M. 1996.
- Lüdeking, Karlheinz: „Vorwort“, in: Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 9-28.
- Malraux, André: Das imaginäre Museum, Genf 1947.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media [1964], Dresden 1994.
- Platon: „Philebos“, in: Sämtliche Werke VIII, nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, hrsg. v. Karlheinz Hülsner, Frankfurt a. M. 1991.
- Rubinfeld, Florence: Clement Greenberg. A Life, Minneapolis, MN 1997.
- Rötzer, Florian (Hrsg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt a. M. 1991.
- Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart 2000.
- Schröter, Jens: „Archiv – post/fotografisch“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch/, 07.07.2008.
- Schröter, Jens: „Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch“, in: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hrsg.): Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen, München 2008, S. 579-601.
- Schröter, Jens: Das Netz und die virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine, Bielefeld 2004.
- Schröter, Jens: „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern“, in: Fotogeschichte, Jg. 23, Nr. 88, 2003, S. 3-16.
- Schröter, Jens: „Intermedialität. Probleme und Facetten eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129-154.
- Schüttelpelz, Erhard: „Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten“, in: Kneer, Georg u.a. (Hrsg.): Bruno Latours Kollektive, Frankfurt a. M. 2008, S. 234-258.
- Schüttelpelz, Erhard: „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, in: Archiv für Mediengeschichte, 2006, S. 87-110.
- Seel, Martin: „Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung“, in: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): Bild und Refle-

- xion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997, S. 17-38.
- Seel, Martin: „Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien“, in: Merkur, Jg. 47, Nr. 9/10 (= Nr. 534/535), 1993, S. 771-783.
- Seel, Martin: „Zur ästhetischen Praxis der Kunst“, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. 41, Nr. 1, 1993, S. 31-43.
- Stalder, Felix: „Actor-Network-Theory and Communication Networks: Toward Convergence“, http://felix.openflows.com/html/Network_Theory.html, 01.02.2008.
- Welsch, Wolfgang: „Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven“, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. 41, Nr. 1, 1993, S. 7-29.
- Welsch, Wolfgang: Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993.
- Wiesing, Lambert: „Phänomenologie und die Frage ‚Wann ist Kunst?‘“, in: Pöltner, Günther (Hrsg.): Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999, Frankfurt a.M. 2000, S. 131-151.
- Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes, Reinbek bei Hamburg 1997.
- Winter, Gundolf: „Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur“, in: Boehm, Gottfried u. a. (Hrsg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 271-287.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe [1915], Basel 1991.
- Yaneva, Albena: „When a Bus meets a Museum. To Follow Artists, Curators and Workers in Art Installation“, in: Museum and Society, Jg. 3, Nr. 1, 2003, S. 116-131.