

Dieter Daniels

Interferenz und Konkurrenz von Kunst und Medien im 20. Jahrhundert

Jenseits der Objekte

Es ist untragbar, daß die Zeichnung, die Malerei, noch heute da steht, wo die Schrift vor Gutenberg stand.

André Breton 1934¹

Die Geschichte der Avantgarden des 20. Jahrhunderts hat eines ihrer Leitmotive in der ständigen Neudefinition dessen, was in den Bildkünsten als ein "Werk" gelten kann. Die Selbstverständlichkeit, daß ein Kunstwerk ein handgemachtes Objekt sei, ist so alt wie die Geschichte der Kunst. In einer Welt, die vollständig aus handgefertigten Dingen besteht, wie etwa eine Wohnstube des Mittelalters oder eine afrikanische Lehmhütte, begründet dies keinen besonderen Status. Erst mit der Ausweitung der industriellen Produktion auf fast alle Gegenstände des täglichen Lebens und vor allem der Vervielfachung der Reproduktionstechniken für Objekte, Bilder, Töne und Texte erhält das Handgemachte die Auszeichnung eines Originals oder Unikats. Die Grenze zwischen Original und Kopie bezeichnet in der europäischen Kunstgeschichte zunächst den Unterschied zwischen Idee und Ausführung, etwa bei einer Radierung nach einem Ölbild oder bei einem Gipsabguß nach einer Marmorstatue. Im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert sich die Bedeutung des Begriffs "Original" und bezeichnet im Bereich der Kunst vor allem Objekte, die von Menschenhand gefertigt wurden, im Unterschied zu technisch produzierten Bildern. Dagegen kann in der Welt des Konsums der Begriff "das Original" bis zur Bezeichnung eines Markenartikels erweitert werden.

Aus der Distanz wird das 20. Jahrhundert als dasjenige erscheinen, in dem alle manuelle, individuelle Fertigung fast vollständig durch die industrielle, maschinelle Serienproduktion ersetzt wurde. Dies gilt gleichermaßen für die Objekte des alltäglichen Gebrauchs, wie Kleidung, Möbel, Werkzeuge, wie auch für die Informationsmittel, die Zeichen und Bilder transportieren und im allgemeinen "Medien" genannt werden. Daß dies auch den Status des Kunstwerks betrifft, ist vielleicht zuerst und am deutlichsten im Prinzip des Ready-made von Marcel Duchamp zum

Ausdruck gekommen. Dessen Beziehung zur medialen Reproduktion wird im nächsten Kapitel genauer untersucht.

In einer größtenteils industriell produzierten Umwelt erhält jedes zum Original erklärte Ding einen ausgezeichneten Status, der zur Grundlage sowohl der ästhetischen als auch der merkantilen Bewertung wird. Walter Benjamin erhoffte in den dreißiger Jahren durch die Photographie und den Film eine Emanzipation des Kunstwerks "von seinem parasitären Dasein am Ritual", das durch die Aura des Einzigartigen, des Originals bestimmt wird. An die Stelle der Frage, "ob die Photographie eine Kunst sei", mußte für ihn die viel grundsätzlichere Frage treten, "ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe".²

Wer heute über einen der großen internationalen Kunstmärkte geht, sieht überall Photographie, perfekt gerahmt, im gleichen großen Format und auf dem gleichen Preisniveau wie entsprechende Malerei. Die von Benjamin noch für unmöglich gehaltene Ausbildung von "Echtheitsstufen" bei technischen Reproduktionsmedien ist für den Kunstmarkt längst "business as usual". Noch deutlicher wird dies im Fall der rückwirkenden Neubewertung der Geschichte unter der Prämisse des Originals, wie sie sich etwa an den seit zwanzig Jahren extrem steigenden Preisen für Vintage-Photographien ablesen läßt. Es ist ebenso unsinnig, den Photokünstlern 175 Jahre nach der Erfindung der Photographie dazu zu gratulieren, daß sie nun den gleichen Status wie die Malerei erreicht haben - wie umgekehrt zu bedauern, daß es auch ihnen nicht gelungen ist, ihre Kunst vom Wertmaßstab des Originals zu emanzipieren. Vielmehr sind die Mechanismen der Wertschöpfung mittels des Originalstatus eine ideale Kombination mit der Vermarktung der vielfachen Reproduktionen eingegangen. Die Prominenz des Originals begründet das Bedürfnis nach immer mehr Reproduktionen, welche wiederum zu noch größerer Bekanntheit und damit zur weiteren Wertsteigerung eben dieses reproduzierten Originals führen. Dieses Prinzip der "Idolisierung" des Originals zeigt auch weit jenseits der Kunst in Mode, Design und Werbung seine Wirkung.

Trotz dieser Transformation des Begriffs "Original" steht es im Rückblick auf das 20. Jahrhundert außer Frage, daß der Objektcharakter und der damit verbundene Warenwert des Kunstwerks eines der elementaren Hindernisse einer weit umfassenderen interdisziplinären Entwicklung der Künste darstellt. Er hat zur Unterbewertung medialer Kunstformen jenseits von Malerei und Skulptur geführt und zum Abbruch von künstlerischen Entwicklungen mangels Verbreitungsmöglichkeiten und Anerkennung oder schlicht aufgrund von Finanzierungsproblemen.

Beispielsweise sind Film und Video innerhalb des Kunstsystems nicht nur schlechter kommerziell verwertbar, sie haben meist auch höhere Produktionskosten. Tatsächlich ist Malerei bis heute das mediengerechteste Mittel im Vermittlungssystem der bildenden Kunst geblieben.

In den letzten 175 Jahren hat vielleicht in keinem anderen Bereich der menschlichen Kultur ein solch radikaler Umbruch stattgefunden wie in der Bildproduktion. Bis zur Erfindung der Photographie waren betreffs der Welt der Bilder die Felder von "Kunst" und "Medien" identisch. Aber mit der Spaltung zwischen manueller und technischer Bildproduktion kam es zur Differenzierung zwischen der im Singular verbleibenden Kunst und dem sich ständig steigernden Plural der Medien.

Der Grundwiderspruch zwischen Bildkunst und Bildmedien ist der von Exklusivität und Masse. Dieser Widerspruch ist zunächst weder ideologischer noch technologischer Art, sondern vor allem ökonomisch bedingt: Die jeweiligen Märkte und damit die von ihnen geprägten Verbreitungswege gehorchen unterschiedlichen Gesetzen. Sollte also gerade die Kunst der letzte Ort sein, wo die marxistische Kritik der Produktionsverhältnisse noch anwendbar bleibt, die ansonsten in der sogenannten postindustriellen Gesellschaft nur noch historisch von Interesse ist? Daß die bildende Kunst auch im Zeitalter der Massenmedien wirtschaftlich noch immer auf dem Verkauf von Objekten basiert, die im engeren oder weiteren Sinn den Charakter eines Unikats haben, mag als Anachronismus erscheinen. Doch die Kunst folgt keineswegs immer dem Stand theoretischer Erkenntnis, denn schon Walter Benjamins Utopie einer neuen Funktion der Kunst ging deshalb nicht in Erfüllung, weil sie sich bei aller Weitsichtigkeit noch auf die Reproduktion von Bildern und Dingen bezog; der Begriff "Medien" taucht bei Benjamin noch gar nicht auf. Erst mit der Auffassung des Kunstwerks als Information, welche in wechselnde Medien transformiert werden kann, wird der Schritt zu einer Überwindung des Widerspruchs von Kunst und Medien getan. Offenbar ist Bill Gates, der Gründer von Microsoft, der erste, der die Konsequenz hieraus zieht, indem er statt der Werke selbst nur noch die Bildrechte von Kunstwerken sammelt, um sie dann als Bilddaten über das Internet zu vertreiben.

Zwischen den Gattungen

Wohl nie hat ein Kunstwerk, das zählt, seiner Gattung ganz entsprochen.

Theodor W. Adorno 1969³

Angesichts der beschriebenen Probleme, denen sich Künstler gegenübersehen, die zwar im Rahmen der bildenden Kunst arbeiten, aber keine Objekte im Sinne des Originals schaffen, stellt sich die Frage: Welche Gründe gibt es dafür, als Künstler technische Medien zu benutzen?

Bereits im 19. Jahrhundert kündigt sich an, daß die Kunst nicht mehr an der Spitze der menschlichen Kulturleistungen steht, sondern Technik und Wissenschaft mit ihrem Maßstab des raschen Fortschritts die Leitmotive der gesellschaftlichen Entwicklung setzen. Guillaume Apollinaire faßt dieses Bewußtsein 1913 in seinem Buch über den Kubismus zusammen, wenn er schreibt, daß nun das Flugzeug, mit dem Louis Blériot erstmals den Kanal überflog, im Triumph durch die Straßen geführt wird wie dereinst die Bilder von Cimabue. Er hofft, daß es einer neuen Generation von Künstlern, die "frei von ästhetischen Bedenken nur auf Energie bedacht" ist, gelingen wird, "die Kunst und das Volk wieder zu versöhnen".⁴

Die Marginalisierung der Kunst ist jedoch nicht nur eine Frage des technischen Fortschritts, sie ist auch die Kehrseite der zunehmenden Radikalität der künstlerischen Ausdrucksformen im Zeichen der Avantgarde, die sich gerade am Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals grundsätzlich vom "common sense" entfernt. In den Jahren 1905-1915 folgen in Europa so viele neue "Ismen" aufeinander wie nie zuvor: Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Dadaismus - um nur die bekanntesten zu nennen. Doch eben diese rasche Abfolge von Innovationen, die wesentlich zur gesellschaftlichen Isolierung der Avantgarde beiträgt, ist der Versuch einer Antwort der Kunst auf das von Technik und Wissenschaft vorgegebene Prinzip des permanenten Fortschritts.⁵

Genossen! Wir erklären euch hiermit, daß der triumphale Fortschritt der Naturwissenschaft so große Veränderungen in der Menschheit hervorgerufen hat, daß sich ein Abgrund auftut zwischen den willfähigen Sklaven der Vergangenheit und uns Freien, die wir der strahlenden Herrlichkeit der Zukunft gewiß sind.

Die feige Faulheit ekelt uns an, die seit dem 16. Jahrhundert unsere Künstler nur von der unaufhörlichen Ausbeutung antiker Ruhmestaten leben ließ.⁶

Dieser Ausruf aus dem "Manifest der futuristischen Maler" von 1910 bringt das Minderwertigkeitsgefühl der Künstler gegenüber Technik und Wissenschaft auf den Punkt, das auch heute noch die Diskussion über "Kunst und Medien" prägt. Wie tief der Zweifel an der Wirksamkeit des Kunstwerks sitzt, läßt sich an den Manifesten der Futuristen ablesen, wie weit er verbreitet ist,

belegt der im selben Jahr in Paris als neuer Stil mitsamt Manifest lancierte "Exzessivismus": Anlässlich des *Salon des Indépendants* löste er in der Presse heftige Reaktionen aus, bis bekannt wurde, daß ein Karikaturist das einzige Bild dieses neuen Stils zum Zwecke des gezielten Skandals vom Schwanz eines Esels hatte bewerkstelligen lassen. Der Skandal als Mittel zur Erzeugung medialer Aufmerksamkeit zeigt, daß das künstlerische Werk allein nicht mehr die gewünschte Wirkung erzielt, sondern erst seine Multiplikation über die Medien - zu dieser Zeit vor allem die Tagespresse - dem Kunstwerk im steigenden Strom der Informationen Aufmerksamkeit sichert.

Hierin offenbart sich ein zentrales Problem der Moderne: Durch die zunehmende Radikalisierung der Ausdrucksformen sinkt die Akzeptanz, so daß "moderne Kunst" für den "Mann auf der Straße" zum Inbegriff des Unsinnigen wird. Dies steht im Widerspruch zu dem Bedürfnis, das seit dem 19. Jahrhundert deutlich begrenzte Wirkungsfeld der bildenen Kunst und ihrer Institutionen zu überschreiten, um wieder eine gesellschaftliche Wirksamkeit zu erreichen. Der Wunsch, mit dem Fortschritt der Technik mitzuhalten, kann offenbar nicht einfach durch eine Übertragung des Fortschrittsprinzips auf die Ausdrucksformen der Kunst gelöst werden. Dieses Dilemma der Moderne beruht letztlich auf dem grundsätzlich unterschiedlichen Gang der historischen Entwicklung im Bereich der Technik und der Kunst.

Zum einen ist der durch die Technik bestimmte, schnelle gesamtgesellschaftliche Fortschritt vor allem eine ständige Innovation der *Mittel*, die zur Produktion, Information und Distribution eingesetzt werden. Der Versuch der Kunst, hierauf mit einer Innovation der *Formen* zu antworten, muß scheitern, wenn damit nicht zugleich eine ebenso radikale Veränderung der künstlerischen Techniken und Verbreitungswege, also der Medien, einhergeht. Zum anderen ist das Problem nicht allein durch den Einsatz der als industrielle Techniken entwickelten neuen Medien zu künstlerischen Zwecken zu lösen. Künstlerische Innovationen, wie etwa der Kubismus und die Abstraktion, lassen sich nicht einfach auf die Massenmedien übertragen, um so ein breites Publikum zu erreichen. Sie beziehen sich auf das "Medium" Malerei, das sie, im Gegenzug zu der beherrschenden Rolle der Photographie für die Abbildung der Realität, auf seine ursprünglichen Qualitäten zurückführen.

Die neuen Bildtechniken entstehen außerhalb der Künste, sie treffen jedoch bei ihrem Versuch einer kulturellen Standortbestimmung zunächst auf die von dem traditionellen Verständnis der Künste geprägten Gattungen. Nur in der Auseinandersetzung mit und zwischen diesen Gattungen finden die neuen Medien teilweise zu einer eigenen Kulturgeschichte - wie es die

zunächst stückweise und zögerliche Emanzipation der Photographie von der Malerei zeigt oder die schon wesentlich schnellere des Films vom Vorbild des Theaters. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen haben Techniken wie Video oder Computeranimation gar keine eigene kulturelle Identität entfaltet. So marginal die Video- und Computerkunst sowohl für die industrielle Entwicklung dieser Techniken als auch im Gesamtbild der Künste lange geblieben ist, als symbolisch gefaßte Relikte der technischen Ideengeschichte und als Spiegel der wechselnden kulturellen Bewertung dieser heute bestimmenden Bildmedien sind sie unersetzbar. Alle sogenannten "neuen Medien", von der Photographie bis zur Virtual Reality, stehen also kulturell zwischen oder außerhalb der bestehenden Gattungen - und wer mit ihnen arbeiten will, muß zunächst Elemente bestehender Gattungen neu fassen und kombinieren, um sich verständlich zu machen. Kein Künstler kann also das Medium wechseln, ohne damit zugleich die Frage nach den Grenzen der Gattung zu stellen, komme er nun aus den bildenden Künsten, der Musik oder der Literatur. Das Verhältnis von Kunst und Medien steht also wesentlich unter der Prämisse der Intermedialität, der Überschreitung oder, wie Adorno es ausdrückte, der "Verfransung"⁷ der Gattungen, jedoch ohne dabei, wie noch im 19. Jahrhundert, das Ziel eines Gesamtkunstwerks anzustreben.

In bezug auf die Kunst hat diese Intermedialität zwei unterschiedliche Funktionen: Nach innen, also in der kunstimmanenten Entwicklung und im Verhältnis der einzelnen Künste zueinander, wird die Interferenz zwischen den Gattungen zum zentralen Innovationsprinzip und findet ihre Umsetzung in neuen Medientechniken; nach außen, also im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, dient die Überschneidung von Gattungsgrenzen zugleich der Überschreitung der mit diesen Gattungen verbundenen Kontexte, Konventionen und Institutionen und damit der ständigen Neudefinition der Rolle der Kunst. Kommt beides zusammen, so kann dies zur Entstehung neuer Gattungen führen, wie im Falle von Photographie oder Film, doch diese sind nur Zwischenstufen einer immer weiter fortschreitenden Auflösung der Gattungsgrenzen. Dies wird am Beispiel der Videokunst deutlich, die bis heute unentschloßen zwischen künstlerischer Gattung und technischem Medium steht, um nun selbst von der Welle neuer digitaler Bildtechniken aufgelöst zu werden. Es geht in der künstlerischen Arbeit mit neuen Medientechniken also nicht um die Bildung neuer Gattungen, sondern um die grundlegende Revision aller bestehenden Gattungen und letztlich um die Frage nach der Grenze des Prinzips "Gattung".

Dies mag den Eindruck erwecken, als sei der technische Fortschritt der alleinige Motor für künstlerische Innovation, doch, ganz im Gegenteil, zeigt ein Blick auf die Kunstgeschichte, daß die Eigendynamik der künstlerischen Entwicklung in fast allen Fällen bereits die Grenzen der Gattung erreicht und überschritten hat, ehe sie zu einer neuen Technik als willkommenem Mittel greift. Oftmals eilen die künstlerischen Entwürfe sogar der technisch-medialen Realität weit voraus und sind frühe Zeugen des gesamtgesellschaftlichen Bewußtseins, das sich dann die technischen Mittel zu seiner Realisierung sucht. Dieser tiefgehende Parallelismus von künstlerischen und technischen Findungen harrt noch seiner Analyse. Dagegen ist nichts leerer und kraftloser als alle Formen von "Medienkunst", die nicht aus einer eigenen künstlerischen Dynamik entstehen, sondern versuchen, künstlerische Innovation lediglich durch technischen Fortschritt zu erreichen und damit in eine illustrative Apologetik der Technologie abgleiten.

Der Wettstreit der Künste - als "Paragone" seit der Renaissance ein wesentlicher Impuls der Weiterentwicklung - wird durch eine Wechselwirkung zwischen den Gattungen abgelöst. Interferenz anstelle von Konkurrenz bestimmt somit die wesentlichen Impulse wie auch Probleme des Verhältnisses von Kunst und Medien. Als Stimulus der Innovation in den Künsten ist sie ein Grundprinzip der Moderne, als oftmals vergebliches Anrennen gegen den gesellschaftlich vorgegebenen Wirkungsrahmen verweist sie auf die utopische Funktion der Kunst.

Von Fall zu Fall

Keine Theorie gilt ohne Beispiele - erst recht, wenn sie den Leitfaden der gattungsbezogenen Diskurse verläßt. So läßt sich auch die behauptete innovative Kraft jener Wechselwirkung zwischen den Gattungen nur im konkreten Einzelfall belegen, etwa durch folgende Aspekte zu einer Geschichte der intermedialen Entwicklungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Die Künstler auf der Bühne

Die einfachste und direkteste Art, ein Publikum zu erreichen, ist die Aktion auf der Bühne in einem möglichst vollen Saal. Diese simple Erkenntnis steht am Anfang der zahlreichen Versuche der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, ihrem Programm jenseits tradierter Konventionen Gehör zu

verschaffen. Die "Sérate" der Futuristen und die "Soiréen" der Dadaisten benutzen die Bühne, um Manifeste zu verlesen, Poesie vorzutragen, Bilder zu zeigen, neue Formen von Musik und Tanz aufzuführen, teils mit abenteuerlichen Kostümen und Masken (Abb. 1, 2). Lautpoesie und die Simultanlesung verschiedener Texte, begleitet von Aktionen, sind neue, szenische Formen der Literatur, die sich gleichzeitig in der experimentellen Typographie und der Montage von Wort und Bild auswirken. Bereits Walter Benjamin hat in dieser Simultaneität eine Vorwegnahme der Effekte des Films mit noch unzureichenden Mitteln gesehen.⁸

Nichts außer Optik

Seit den zwanziger Jahren steht Marcel Duchamp im Ruf, die Kunst aufzugeben zu haben, um sich anderen Beschäftigungen zu widmen. Hierzu gehören das Schachspiel und der Bau von optischen Geräten wie der *Rotative plaques verre (Optique de précision)* von 1920 (Abb. 3). Durch die rotierenden Glasplatten wird bei Betrachtung aus der Achse des Rotors ein optischer Effekt sichtbar: Je nach Drehgeschwindigkeit scheint die vorne aufgemalte Spirale sich zusammenzuziehen oder vorzuwölben. Weitere Versuche Duchamps dieser Art führen zu dem Film *Anémic Cinéma* (1925-1926) und den in hoher Auflage als optisches Spielzeug produzierten *Rotoreliefs* (1935). Duchamp insistiert mehrfach darauf, diese Stücke seien lediglich "Optik" und keine "Kunst".⁹ Sie gehören zum Repertoire der ebenso ironischen wie tiefgründigen Para-Wissenschaft Duchamps, mit der er schon 1913 sein auf einem Hocker frei drehbares *Fahrrad-Rad* als pseudophysikalischen Testaufbau installiert hatte.

Gemalte Musik

Ein dramatisches und zum Teil durchaus tragisches Kapitel in der Entwicklung intermedialer Kunstformen ist die bis heute wenig erforschte Entstehung des abstrakten Films. Sie ist Teil einer großen Utopie der Moderne, der Verschmelzung von Musik und Malerei zur "Synästhetik". Nachdem sich schon im 19. Jahrhundert zahlreiche Musiker an Instrumenten zur Visualisierung von Musik versuchten, wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Schöpfern der abstrakten Malerei - darunter so verschiedene künstlerische Temperamente wie Kandinsky und Picabia - die Musik als Modell einer Kunst angeführt, die frei von Darstellung der Realität eine direkte ästhetische und emotionale Wirkung erzielt. Alle Pioniere des abstrakten Films arbeiten zunächst als Maler, um

dann, auf der Suche nach einer Verbindung von bildender Kunst und Musik, mittels der Kinematographie der Malerei die Dimension der Bewegung zu erschließen.¹⁰

Walther Ruttmann, der lange völlig vergessene Autor des ersten abstrakten Films (Abb. 4), bezieht sich 1919 ausdrücklich auf den technischen Fortschritt, der durch beschleunigte Informationsübermittlung zu einem "fortwährenden Überschwemmtsein mit Material" führe, aus dem eine Veränderung der Wahrnehmung folge. Hierauf antwortet die von ihm entworfene "Malerei mit Zeit". Durch diese würde sich ein "neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstler herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht". Für diese "neue Kunst ... kann auf alle Fälle mit einem erheblich breiteren Publikum gerechnet werden, als es die Malerei hat".¹¹ Vergleichbar nennt Viking Eggeling seine 1920/21 entstandenen Zeichnungen, die dann in Filme umgesetzt werden (Abb. 5), "gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein Künstlerischen (abstrakte Formen) analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik".¹² Die Vision der gemalten Musik hat von den manisch an der Umsetzung ihrer Ideen arbeitenden Autoren soviel Energie gefordert wie kaum eine andere Kunstform. Ruttmann und Eggeling investierten ihr Vermögen und einen Teil ihrer Gesundheit in ihre Projekte. Die technischen und finanziellen Probleme der Entstehung sind dabei nur noch von den großen Verlusten durch die Geschichte zu übertreffen, die dazu geführt haben, daß alle frühen abstrakten Filme entweder verschollen oder nur in Fragmenten erhalten sind.¹³

Daß die Synthese von Musik und bewegtem Bild tatsächlich die große Popularität erreichen konnte, von der ihre Pioniere träumten, zeigte sich erst mit dem Durchbruch der Musikclips seit Anfang der achtziger Jahre. Dies war nur möglich, weil mit der Rockmusik die ehemalige "Subkultur" erstmals zu industriellen Dimensionen des Umsatzes aufgestiegen ist, die ihr den Weg in die Massenmedien öffneten.

Das Bild aus Licht

Die direkte Abbildung von Objekten auf einer lichtempfindlichen Unterlage steht ganz am Anfang der Geschichte der Photographie, als Henry Fox Talbot um 1840 sein fehlendes zeichnerisches Talent durch den von ihm entdeckten "pencil of nature" ersetzen will. Doch der Photoapparat läßt dieses Verfahren in Vergessenheit geraten, bis es 1918 von Christian Schad und dann nochmals 1921 von Man Ray wiederentdeckt wird - rein zufällig durch eine Fehlbelichtung im Labor, wie beide fast

gleichlautend versichern. Schad faßt im Züricher Dada-Umfeld seine kleinen "Schadographien" als abstrakte Materialkompositionen auf. Er gibt diese Experimente jedoch bald auf und wird in einem fulminanten Stilwechsel einer der brilliantesten Porträtmaler der Neuen Sachlichkeit.

Man Ray entdeckt die "Rayographie" (Abb. 6) im Umfeld des Pariser Surrealismus und macht sie zum adäquaten Verfahren des "automatischen" Schaffens, wie schon der Titel seiner Mappe *Les champs délicieux* (1922) zeigt, der sich auf Bretons und Soupaults ersten gemeinsamen automatischen Text *Les champs magnétiques* bezieht. Laut Tristan Tzara wird damit "die Photographie zum ersten Mal der Malerei gleichgestellt. Das photographische Verfahren dient dazu, einen geistigen Zustand zu fixieren".¹⁴ Das automatische Schreiben ist für die Surrealisten keine Darstellung "von etwas", sondern, vergleichbar einem Kardiogramm oder Enzephalogramm, die direkte Aufzeichnung psychischer Prozesse. Offenbar ist also das "automatische" Bild der Photographie das geeignete "Medium" für die Übertragung eines literarischen Verfahrens in die Bildkünste. Aber erst der Verzicht auf den "objektiven" Photoapparat, ein technischer Rückschritt also, läßt die Photographie der Poesie oder Malerei adäquat werden und macht sie wie diese zum direkten Ausdruck eines "Subjekts". Man Rays lebenslanger Wunsch, nicht nur als Photograph, sondern auch als Maler anerkannt zu werden, erfüllt sich also nur durch ein mediales Paradox.

László Moholy-Nagy verwendet am Bauhaus ebenfalls das von ihm "Fotogramm" genannte Verfahren, um es für ein konstruktives Abbild der Dinge im Raum auf einer Fläche einzusetzen, das er auch in der von ihm "Fotoplastik" genannten Montage anstrebt. Für ihn ist jedoch nicht der Aspekt der intuitiven, "automatischen" Abbildung interessant, sondern gerade der kontrollierte gestalterische Einsatz des neuen Mittels führt dazu, daß "das Licht als ein neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän zu handhaben ist".¹⁵ Ausdrücklich geht es ihm um die Überwindung der Gattungsgrenzen:

Das unvermeidlich gewesene Herumtaumeln in traditionellen optischen Gestaltungsformen ist nun hinter uns und braucht fortan die neue Arbeit nicht mehr zu hemmen. Man weiß heute, daß die Arbeit mit gebanntem Licht etwas anderes ist als die Arbeit mit dem Pigment. Das traditionelle Bild ist historisch geworden und vorbei. Geöffnete Augen und Ohren werden in jedem Augenblick mit dem Reichtum optischen und fonetischen Wunders erfüllt.¹⁶

Dieses gestalterische Programm führt Moholy-Nagy dazu, die Hell-Dunkel-Effekte des "Fotogramms" mittels des 1922-1930 entwickelten *Licht-Raum-Modulators* (eigentlich: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*) auf den realen Raum zu übertragen (Abb. 7), über den er

wiederum einen Film dreht. An die Stelle des unvorherbestimmten psychischen Automatismus Man Rays tritt ein präzise vorprogrammierter elektromechanischer Automat.

Das simple Prinzip der direktbelichteten Photographie kann also als Schnittstelle ganz entgegengesetzter künstlerischer Absichten dienen. Jedesmal steht es dabei im Interferenzbereich der Gattungen: bei Schad zwischen Collage und Photo, bei Man Ray zwischen Literatur und Malerei, bei Moholy-Nagy zwischen Photographie, Film, Lichtobjekt und Bühne.

Der gesteuerte Zufall

John Cage hat in seinen Kompositionen seit 1951 der durch den Zufall gesteuerten Unbestimmtheit eine zentrale Rolle eingeräumt und beginnt zur gleichen Zeit, Tonbänder und Radioapparate für seine Musik einzusetzen. Diese Stücke lassen sich nicht mehr mittels der Notenschrift erfassen, sondern erfordern eine graphische Struktur. Die Partitur für Cages bekannteste Tonbandkomposition, *Fontana Mix* von 1958, besteht aus 22 Zeichnungen, davon 12 auf Transparentfolien (Abb. 8). Durch immer neue Kombinationen der Partiturseiten mit wechselnden Überlagerungen sind neben der von Cage für Tonband realisierten Fassung auch ganz andere Umsetzungen möglich, die zum Teil die musikalische Form überschreiten: In Verbindung mit der Partitur von *Aria* dient *Fontana Mix* 1958 als Vorlage für ein reines Vokalstück, das Laute aus fünf verschiedenen Sprachen verarbeitet; 1959 wird es für *Sounds of Venice* und *Water Walk* eingesetzt, zwei Stücke, die für das Fernsehen entstanden; 1960 verwendet er es für sein *Theatre Piece*, das von ein bis acht Musikern, Tänzern oder Schauspielern aufzuführen ist, die je zwischen 50 und 100 Handlungen zu vollführen haben. Die gleiche Partitur kann also für eine Tonbandmontage, einen A-cappella-Gesang, eine Fernsehsendung oder ein Theaterstück eingesetzt werden.¹⁷

Die Idee des "offenen Kunstwerks", welche Umberto Eco aus der Neuen Musik ableitet, wird in den sechziger Jahren zur Grundlage einer neuen Ästhetik jenseits der Gattungen, für die Cage eine zentrale Inspirationsquelle bildet. Die neue Rolle des Publikums gegenüber dem offenen Werk weist weit voraus auf die ganz andere Idee von Interaktivität, welche mit den digitalen Medien in den neunziger Jahren entsteht. Dieser Unterschied wird im dritten Kapitel eingehender behandelt.

Fernsehen als kreatives Medium

Man könnte Fluxus als die letzte Bewegung in der Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnen. Ohne einen Stil zu formen, hat Fluxus eine starke kollektive Identität unter den Beteiligten geschaffen, die vor allem auf zwei wesentlichen Aspekten beruht: Internationalität und Intermedialität.¹⁸ Diese haben als Fernziel viele Bewegungen begleitet, vom Futurismus bis zum Surrealismus, doch erst mit Fluxus werden sie zur Grundlage einer Lebenshaltung, die eine gattungsübergreifende, nichthierarchisch und dezentral strukturierte Form von Kunst ermöglicht.

Nam June Paik verkörpert dies in geradezu idealtypischer Weise: Als koreanischer Musiker findet er in Deutschland über die Neue Musik zum elektronischen Bild, um dann in den USA zur zentralen Figur der Videokunst zu werden. Sein erstes großes Projekt, die *Exposition of Music - Electronic Television* 1963 in Wuppertal, gilt heute als Anfang der Videokunst (Abb. 9). Der zweiteilige Titel der Ausstellung zeigt Paiks Wechsel von der Musik zum TV-Bild an. Er überträgt hier die Erfahrungen mit elektronischem Klang auf das elektronische Bild, das durch Eingriffe in das TV-Gerät zum "participation TV" wird. 1963 gibt es noch keine Videotechnik auf dem Markt, so daß Paik nur mit elektronischen Manipulationen an zwölf gebrauchten Fernsehgeräten arbeiten kann, die modellhaft jeweils verschiedene Veränderungen des laufenden Programms erzeugen, zum Teil unter aktiver Einbeziehung der Besucher. Die Idee der Videokunst ist der Verfügbarkeit der Videotechnik also um einige Jahre voraus.¹⁹ Daß Paik weit über die Videokunst hinaus eine umfassende kulturelle Funktion der gesamten neuen Technologien ins Auge faßt, zeigen seine Thesen zu einer "Medienplanung für das nachindustrielle Zeitalter" von 1974:

Die Planung für die *Broadband Communication Revolution* muß beginnen, und zwar *jetzt*. Wenn das liberale Establishment die Medien und Kommunikation weiterhin ignoriert und sie der Gnade des rein kommerziellen Kapitals überläßt ... wird das Monopol der ganzen Technologie wieder bei irgendeinem mysteriösen Machtkomplex liegen ... Neue wirtschaftliche Verschiebungen, verursacht durch den doppelten Schock der Energieverteuerung, Umweltzerstörung und der historischen Notwendigkeit des Übergangs zur nachindustriellen Gesellschaft, verlangen gleichermaßen radikale Hilfsmittel ... Einer der so nötig gebrauchten Stimulanzien wird ein riesiger neuer Industriekomplex sein, der am Netz starker Sendebereiche angeschlossen ist ... Der Bau neuer *Elektronischer Super-Autobahnen* wird ein noch größeres Unternehmen werden.²⁰

Spätestens Bill Clintons Kampagne zur Präsidentschaftswahl von 1992, die den Aufbau einer Datenautobahn zur Revitalisierung der amerikanischen Wirtschaft zum zentralen Thema machte, zeigt die Zukunftsträchtigkeit von Paiks Entwurf. Ironisch kommentierte Paik: "Bill Clinton hat meine Idee gestohlen".²¹

Die zwei Ausgangspunkte für Paik und Fluxus in den sechziger Jahren, Internationalität und Intermedialität, sind in den neunziger Jahren zum politischen und wirtschaftlichen Programm geworden, das weit über die Kunst hinaus zu einem medialen "way of life" führt, der ehemalige künstlerische Utopien zum Teil des Alltags macht.

Der konditionierte Betrachter

Bruce Naumans Werk zeichnet sich durch die parallele Verwendung eines breiten Spektrums von Techniken, Medien und Materialien aus. Neben Objekten, Skulpturen, Installationen und Aktionen arbeitet Nauman seit 1965 mit Film und seit 1968 mit Video. Zunächst zeichnet er dabei vor allem Performances auf, die er ohne Publikum vor der Kamera im Atelier aufführt. Für das Video *Walk with Contrapposto* von 1968 baut er einen schmalen Korridor, durch den er in Schritten, die an klassische Posen erinnern, auf und ab geht. Dieses zunächst nur für das Video gebaute Requisit stellt er 1969 unter dem Titel *Performance Corridor* als vom Publikum begehbare Skulptur aus, und 1970 wird es zum Schauplatz einer Closed-Circuit-Videoinstallation: Er versieht den Korridor mit zwei Videomonitoren am Ende des schmalen Ganges und einer Videokamera, die direkt über dem Eingang hängt (Abb. 10). Betritt der Betrachter den leeren *Live-Taped Video Corridor*, so sieht er auf einem der Monitore sein von der Kamera aufgenommenes Bild, der zweite Monitor hingegen zeigt - mittels eines zuvor aufgezeichneten Videobandes - nach wie vor den leeren Gang. Der Versuch, sich über die irritierende Differenz zwischen seiner gleichzeitigen An- und Abwesenheit im Videobild Klarheit zu verschaffen, wird nahezu unmöglich, da der Betrachter, geht er auf die Videomonitore zu, sich von der am Eingang installierten Kamera entfernt und somit im Videobild nahezu verschwindet.

Naumans Interesse gilt nicht dem Video als Massenmedium, sondern gerade der privaten, ja intimen Qualität des Mediums. Gegenüber dem "offenen Kunstwerk", mit dem etwa Cage und Paik dem Publikum eine kreative Rolle zukommen lassen, bringt Nauman den Betrachter in eine Situation, deren Intensität und Irritation gerade aus dem begrenzten Handlungsspielraum folgen: "Ich mißtraue der Publikumsbeteiligung".²²

Resümee

Im Rückblick auf das 20. Jahrhundert zeigt sich, wie viele der Zeugnisse einer intermedialen Kunst verschollen, zerstört oder einfach vergessen wurden. Dies ist die Kehrseite einer Kunst zwischen

den Gattungen, die sich oft dem Ephemeren verschreibt und aus den konservatorischen Bemühungen der gattungsspezifischen Institutionen, Archive und Museen herausfällt.

Es bleibt die Frage, warum diese intermedialen Tendenzen heute gerade im Rahmen der bildenden Kunst gesehen und behandelt werden. Dies hat schon Clement Greenberg irritiert, dessen zentrale These lautet, daß die Künste nur in ihrer unbedingten "Reinheit", entgegen jeder Vermischung der Gattungen, "die Garantie für ihre Qualitätskriterien und ihre Eigenständigkeit finden" würden,²³ und der gerade der Malerei eine Führungsrolle zuspricht und sie als "*die* modernistische Kunst, die Avantgardekunst par excellence" betrachtet.²⁴ Aber zweifellos resultiert der Innovationsdrang in der bildenden Kunst nicht aus einer Position der Stärke und Selbstgewißheit, sondern, ganz im Gegenteil, aus der grundlegenden Irritation und Erschütterung, die sich im Bereich der menschlichen Bildproduktion durch die technischen Medien ereignet haben. Genau hier, in der radikalen Infragestellung ihrer Funktion und Tradition, liegt auch der Grund für die Offenheit der bildenden Kunst, die sie zum zentralen Ort einer Interferenz der Gattungen macht.

Es ist kein Zufall, daß die angeführten Beispiele vor allem aus den Perioden von 1910 bis 1925 und von 1955 bis 1970 stammen. Das Verhältnis von Kunst und Medien entwickelt sich im 20. Jahrhundert in großen, einer Sinusschwingung vergleichbaren Kurven, die zwischen sehr offenen, intermedialen, und geschlossenen, gattungsspezifischen, Perioden und Diskursen pendeln. Die genannten Zeitspannen sind Phasen einer intensiven Neuorientierung und raschen Innovation in den Künsten. Sie stehen untereinander in enger historischer Verbindung. Mitte der fünfziger Jahre werden Dada und Duchamp, im Laufe der sechziger Jahre der abstrakte Film, die Lichtkunst und Kinetik nach langer Vergessenheit wiederentdeckt.²⁵ Eine ähnliche Verbindung zeichnet sich zwischen den sechziger und den neunziger Jahren ab; welche unter dem Teilaspekt von Intermedialität und Interaktion im dritten Kapitel eingehender untersucht wird. Die aktuelle Situation kennzeichnet eine Omnipräsenz der Medien und der Debatte über ihre kulturelle Funktion. Während in den zwanziger und sechziger Jahren diskutiert wurde, ob und warum Künstler mit neuen Techniken arbeiten sollen, muß heute umgekehrt gefragt werden: Wenn sämtliche Bereiche des täglichen Lebens von den digitalen Medien geprägt sind, kann dann das Feld der Kunst die einzige Ausnahme sein?

Intermedia - Multimedia

Sicher, Kunst ist eine historisch höchst effiziente Methode gewesen, um die Anwesenheit einer Allmacht zu signalisieren. Aber wie sie schon zu Hegels Zeiten aufgehört hat, die höchste Form des Geistes zu sein, so wird Kunst unter Computerbedingungen abgelöst von einer Zauberei, die nicht mehr Allmacht beschwört, sondern Realität ... Von dieser Macht über das Reelle sind Künstler, wenn sie nicht selber zu Ingenieuren oder Programmierern werden, schlichtweg ausgeschlossen.

Friedrich Kittler 1993²⁶

Die hier skizzierte Bedeutung der Interferenz der Gattungen und Medien als Stimulus der künstlerischen Innovation in der Moderne müßte eigentlich um die parallele Geschichte der Medientechniken im 20. Jahrhundert erweitert werden. Dies würde voraussichtlich zeigen, daß Kunst und Medien nicht in einer einseitigen Kausalrelation stehen, etwa in dem Sinne, daß die Kunst immer nur ein- und umsetzt, was die Technik ihr anbietet. Gewiß, die tatsächliche Auswirkung künstlerischer Impulse auf die heutige Mediengesellschaft ist gering, doch finden sich in den Entwürfen einer intermedialen Kunst viele Elemente, die modellhaft die heutige Situation eines multimedialen "way of life" vorwegnehmen. Dieser Übergang von dem aus künstlerischer Arbeit entstandenen Begriff "Intermedia" zu dem von der Technologie geprägten Begriff "Multimedia" soll nicht über die grundlegenden Widersprüche der jeweils zugrundeliegenden Ideologie hinwegtäuschen. Während die Innovation in der Kunst unter dem Zeichen der Postmoderne seit den siebziger Jahren eher skeptisch betrachtet wird, scheint der permanente Fortschritt im Bereich der Technik, insbesondere der digitalen Medien, seine Geschwindigkeit ständig zu steigern. Es kann jedoch längst nicht mehr von einer zielgerichteten Entwicklung gesprochen werden, und nirgendwo ist der Darwinismus des "survival of the fittest" radikaler als im Bereich neuer Medientechnologien. Dabei läßt die ständig steigende Komplexität der Hard- und Software sowie ihrer Vernetzungsstrukturen kaum noch einen Blick auf das Ganze zu. Der Automatismus der Innovation ist ein ökonomisch-technologischer Zwang der Wachstumsgesellschaft, aber der steigenden Produktionseffizienz der Medientechniken entspricht keine ebenso wachsende Rezeptionskapazität der menschlichen Spezies. In der hieraus laut Habermas resultierenden "neuen Unübersichtlichkeit" liegen die Gründe für den oftmals beklagten Verlust an Utopien und Entwürfen, die den Blick auf das Ganze richten. Tatsächlich sind die Grenzen zwischen Ideologie und Technologie fließend geworden, und es ist unklar, aus welchem Bereich solche Entwürfe überhaupt zu erwarten wären. Hier wird

offensichtlich die Grenze eines vor allem an Effizienzsteigerung orientierten Innovationsprinzips deutlich.

Für die Medienentwicklung ist absehbar, daß es durch die "universelle Maschine" des Computers zu einer Auflösung der bisher getrennten Medien kommt und daß in Zukunft ein einziges digitales Multimedia-Netz die Funktionen von Text, Bild, Ton und Dialog integrieren wird. Der sich bisher ständig steigernde Plural der Medien wird dann überflüssig, ja eine Unterscheidung und damit der Begriff der "Medien" selbst unsinnig. Daß im digitalen Bild die technische Abbildung von Realität nicht mehr unterscheidbar ist von ihrer Simulation oder Konstruktion, läßt auch die bisher klare Grenze zwischen reproduzierenden und gestaltenden Bildtechniken - jene Grenze, die bisher Photographie und Malerei voneinander trennte - unscharf werden, ebenso wie die Frage nach einem "Original" im Digitalen endgültig obsolet wird. Hier kündigt sich möglicherweise ein ebenso entscheidender Umbruch an wie mit dem Auftreten des technischen Bildes seit der Photographie.

Es mag sein, daß Künstler keine Macht über das Reale haben - ja vielleicht nie hatten. Es mag auch sein, daß junge Leute, die früher Künstler geworden wären, heute in die Medien gehen,²⁷ doch bleibt für die Kunst und ähnliche gestalterische Betätigungen ein großes Feld, das die Ressource aller entscheidenden Innovation ist, einer Innovation, die, sowohl in der Technik wie in der Kunst, nicht allein aus der Eigendynamik der ökonomischen Zwänge folgt - und dieses Feld heißt gängigerweise Imagination.

Zugleich steht der Begriff der "Kunst" als einer geschlossenen Einheit so weit in Frage, daß man ihn kaum noch als solchen auszusprechen wagt. Statt von der Kunst als Ganzem spricht es sich leichter von den einzelnen Künsten, also Gattungen, also Medien. Ehemals zu den Künsten gehörende Bereiche lösen sich zusammen mit einer neuen Technologie aus diesem Umfeld und werden, wie Adorno es schon 1967 ausdrückte, "virtuell zum Ding unter Dingen, zu jenem, von dem wir nicht wissen, was es ist".²⁸ Vielleicht bereitet sich im Verhältnis von Kunst und Medien ein grundsätzlicher Tausch zwischen dem Singular der Kunst und dem Plural der Medien vor. Dann könnte sich zeigen, daß Kunst immer schon ein Medium gewesen ist.

Anmerkungen

1 André Breton, "Phare de la Mariée", in: *Minotaure*, Nr. 6, Winter 1934/1935, S. 45.

2 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1978, S. 481, 486.

3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 297.

4 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes* (1913), Reprint Paris 1965, S. 92. Daß Apollinaire diese Hoffnung vor allem auf Marcel Duchamp setzt, trägt ihm später die Kritik von Breton ein - was aus heutiger Sicht vielleicht erneut zu revidieren wäre.

5 Die Thematik "Kunst und Fortschritt" prägt fast die gesamte Epoche der Moderne, wie sich etwa an den Positionen von Gombrich und Adorno ablesen läßt, die gegen Ende der sechziger Jahre - aus heutiger Sicht also vielleicht am Ende der Moderne - sehr gegensätzliche Resümees hierzu ziehen; Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt*, Köln 1978; Adorno, a. a. O. *Ästhetische Theorie*, insbes. S. 285 ff. und S. 308 ff.

> Vgl. auch Dieter Daniels, *Kunst als Sendung*, > in Vorbereitung >

6 "Manifest der futuristischen Maler", 11. Februar 1910, in: Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 50.

7 Theodor W. Adorno, "Die Kunst und die Künste" (1967), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1996, Bd. 10, S. 432-453.

8 Vgl. Benjamin a.a. O. *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 501.

9 Daß Duchamp für diese optischen Experimente eine Wirkung jenseits der Kunst erhoffte, zeigt sein Versuch, die *Rotoreliefs* als "optische Schallplatten" für das Grammophon als Massenartikel zu vertreiben. Nachdem an seinem Stand auf der Pariser Erfindermesse 1935 fast nichts verkauft wurde, zieht er das Resümee: "Hundertprozentiger Irrtum. Zumindest das ist klar." Siehe hierzu: Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992, S. 125.

10 Léopold Survage, der seit 1912 in Paris eine Sequenz von über hundert abstrakten Bildern für einen Film schafft, zu dessen Realisation er jedoch nie die finanziellen Mittel zusammenbekommt, schreibt: "Die Malerei hat sich von der konventionellen Sprache zur Darstellung der Objekte der äußeren Welt befreit und das Gebiet der abstrakten Formen erobert. Nun muß sie sich ihrer letzten, entscheidenden Fessel entledigen, der Unbeweglichkeit, um ein ebenso flexibles und reiches Ausdrucksmittel unserer Emotionen zu werden wie die Musik." Survage, "La couleur, le mouvement, le rythme" (1914), in: *Film als Film*, hrsg. v. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977, S. 39.

11 Walther Ruttmann, "Malerei mit der Zeit" (um 1919), in: a. a. O. *Film als Film*, S. 64.

12 Viking Eggeling, "Theoretische Präsentationen der Kunst der Bewegung" (1921), a. a. O. *Film als Film*, S. 45.

13 Im Berlin der zwanziger Jahre, wo sowohl Ruttmann und Eggeling als auch weitere Pioniere wie Hans Richter und Werner Graeff arbeiten, sind die Aufführungen der Filme zwar durchweg erfolgreich, es entsteht jedoch keine wirtschaftliche Basis für eine konsequente Weiterführung, wie sie dann beispielsweise Oskar Fischinger in den USA mit Werbefilmen und Aufträgen der Disney-Studios findet. Wie schon Bertolt Brecht für das Radio die Einrichtung eines experimentellen Studios fordert, bemängelt auch Ruttmann im Fall des Films das "vollkommene Fehlen des Laboratoriums"; vgl. Brecht, *Werke*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1967, S. 123; Ruttmann in: a. a. O. *Film*

als *Film*, S. 65. Diese Forderung begleitet seitdem jedes neue Medium. So wird sie in den sechziger und siebziger Jahren ohne Erfolg für das Fernsehen gestellt und ist seitdem die Grundlage aller neuen künstlerischen Forschungseinrichtungen zur Medientechnologie.

14 *Surrealismus in Paris*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Leipzig 1990, S. 769.

15 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, S. 30.

16 Ebd., S. 42 f.

17 So wie Cages eigene Arbeit ein breites Spektrum an Medien umfaßt, ist er auch als Person die Verbindungsstelle zwischen Künstlern aus verschiedenen Gattungen und Generationen. Er studiert zeitweise bei Schönberg, hat enge Kontakte zu Marcel Duchamp und Max Ernst, unterrichtet auf Einladung Moholy-Nagys in den vierziger Jahren am New Bauhaus in Chicago. Von diesen Vertretern der Avantgarde der ersten Jahrhunderthälfte schafft er Verbindungen zur intermedialen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre. Er ist seit Anfang der fünfziger Jahre eng befreundet mit Robert Rauschenberg und Jasper Johns, und an seinen Kompositionskursen in New York zur Zeit der Entstehung von *Fontana Mix* nehmen viele der später für Happening und Fluxus zentralen Künstler teil: u. a. Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi und Jackson Mac Low.

18 Der Begriff "Intermedia", der von mir hier auf das gesamte 20. Jahrhundert ausgedehnt wird, hat seinen Ursprung in der Fluxus-Bewegung, wo er von Dick Higgins geprägt wird. Siehe Dick Higgins, "Intermedia", in: *The Something Else Newsletter*, Vol. 1, No. 1, Februar 1966.

19 Dies zeigen auch die parallelen Ideen von Vostell und anderen Künstlern um 1963. Nach der Markteinführung der ersten Videogeräte 1965 durch Sony beginnt Paik sofort, mit Video zu arbeiten. Dieses neue Medium ermöglicht den Schritt von einer nur modellhaften Veränderung der Rezeption mittels modifizierter TV-Geräte zur eigenen Videoproduktion und damit zur prinzipiell möglichen Teilhabe der Künstler an dem Potential des Massenmediums Fernsehen. Paik arbeitet seit den sechziger Jahren immer wieder mit Fernsehanstalten zusammen. Den Höhepunkt bilden seine großen Satelliten-TV-Projekte, die 1984 und 1988 auf mehreren Kontinenten simultan stattfinden und bis zu 50 Millionen Zuschauer erreichen. Videokunst ist für ihn die Schnittstelle zwischen dem individuellen künstlerischen Entwurf und dem universellen Potential der Massenmedien.

20 *Nam June Paik. Werke 1946-1976*, hrsg. v. Wulf Herzogenrath, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1976, S. 159 f., 165.

21 *Nam June Paik, eine Database*, hrsg. v. Klaus Bußmann und Florian Matzner, Stuttgart 1993, S. 110.

22 *Bruce Nauman*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1994, S. 77.

23 Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, hrsg. v. John O'Brian, Chicago 1993, S. 86; dt. in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

24 Clement Greenberg, "Intermedia", in: *Arts Magazine*, Vol. 56, No. 2, Oktober 1981, S. 92; dt. in: a. a. O. *Die Essenz der Moderne*. Die mögliche Parallele von Kunst und Medienentwicklung bleibt für Greenberg völlig tabu. Die technischen Medien sind der "blinde Fleck" einer solchen, rein kunstimmanenten Theorie, die in dem für einen überzeugten Modernisten radikal konservativen

Urteil gipfelt: "Gute Kunst kann von überall her kommen, doch von 'Intermedia' und ähnlichen Dingen ist sie bislang nicht gekommen." Ebd., S. 93.

25 Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Anthologie *The Dada Painters and Poets*, hrsg. v. Robert Motherwell, New York 1951.

26 Friedrich Kittler, "Künstler - Technohelden und Chipschamanen der Zukunft?", in: *Medienkunstpreis 1993*, hrsg. v. Heinrich Klotz und Michael Roßnagel, Karlsruhe und Stuttgart 1993, S. 47, 51.

27 Vgl. Christoph Blase, "Die Spitze im Internet", in: *Kritik*, Nr. 3, München 1995, S. 42.

28 Theodor W. Adorno, a. a. O. *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, S. 450.

Abbildungen:

Abb. 1

Umberto Boccioni, Karikatur einer futuristischen Serata in Mailand, 1911, Privatsammlung v.l.n.r.: Umberto Boccioni, Balilla Pratella, Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà und im Vordergrund Luigi Russolo, der das Orchester dirigiert; im Hintergrund futuristische Gemälde von Boccioni, Carrà, Russolo und ohnmächtig darniederliegende "Passeisten"

Abb. 2

Marcel Janco, *Dada-Soirée im Cabaret Voltaire*, Zürich 1916, verschollen v.l.n.r. auf der Bühne: Hugo Ball (am Klavier), Tristan Tzara (händeringend), hintereinander: Hans Arp, Richard Hülsenbeck, Marcel Janco sowie Emmy Hennings mit Fritz Glauser tanzend

Abb. 3

Marcel Duchamp, *Rotative plaques verre (Optique de précision) / Rotierende Glasplatte (Optisches Präzisionsgerät)*, 1920 (mit Man Ray)

...

Abb. 4

Walther Ruttmann, Filmstreifen aus *Opus II*, 1919, *Opus III* und *Opus IV*, beide vor 1923

Abb. 5

Viking Eggeling, Filmstreifen aus *Diagonal Sinfonie*, 1923/24

Abb. 6

Man Ray, Rayographie aus dem Album *Les champs délicieux*, 1922 [evtl. eine von 1921

Abb. 7

László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne)*, 1922-1930

Abb. 8

John Cage, Partitur von *Fontana Mix*, 1958

Abb. 9

Nam June Paik, *Exposition of Music - Electronic Television*, Galerie Parnass, Wuppertal 1963, Blick in den Raum mit 11 modifizierten Fernsehern

Abb. 10

Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Sammlung Panza di Biumo

Quelle:

Dieter Daniels ::: Vom Ready-Made zum Cyberspace ::: Kunst/Medien Interferenzen
::: Hatje Cantz: Ostfildern 2003 ::: in der Reihe »Materialien zur Moderne« ISBN 3-
7757-1040-X

siehe:

<http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/index.html>