

Christian Bracht
Neue Medien

Als die so genannten «Neuen Medien» historisch auf den Plan traten, verhalten sie inmitten der postmodernen Erschöpfung der verpönten Figur der Neuerung zu einer ungeahnten Vitalität. Die in den elektronischen Raum gerettete Moderne ließ die vermeintlich abgelegte avantgardistische Geste der Selbstüberholung in den digitalen Medien wieder aufleben – ganz im Sinne der Kunst als Kompensation ihres Endes. Diese geschichtsphilosophische Erweckung der Kunst durch das Techno-Mediale in den 1980er Jahren erklärt jedoch nicht vollständig die bis heute ungebrochene Apologie der Neuen Medien.

Der Begriff der «Neuen Medien» ist in der Summe seiner Gebrauchsweisen stets das Opfer jener frei flottierenden Semantik, die den Mythen der technischen Welt immer schon eigen ist. Auf der Phänomenebene versammelt der Begriff in ihrer Mannigfaltigkeit kaum übersehbare Objekte, deren einzige gemeinsame Eigenschaft die binäre Information zu sein scheint, das Prozessieren von Information in elektronischen Schaltkreisen. Die Präsentationsformate solcher Rechenkunst treffen sich in ihrer phänomenalen Engführung im Apparat, dessen Geschichte als Erfolgsgeschichte von technischen Anwendungen zu den noch wenig untersuchten Meistererzählungen der Moderne gehört.

Mit «Neuen Medien» assoziiert man in den Kreisen derer, die den Begriff auf das Digitale einschränken, sehr unterschiedliche Dinge wie E-Mail, digitale Texte, Datenbanken, digitale Töne und Bilder, das World Wide Web, das Internet insgesamt. Dieses freie Assoziieren geht so lange gut, wie die Diskursteilnehmer die Überzeugung eint, dass an so etwas wie dem Digitalen teilzuhaben heißt, an einem lebensweltartigen Hypergeschehen mitzuwirken. Das Digitale, noch vor wenigen Jahren «virtuelle Realität» genannt, war ein geheimnisvolles Fluidum geworden, ein überall präsender Stoff, der aus sprachlichen Nebelkerzen quoll, die man in zu eigener Zierde gereichender Manier zwischen Medium und Realität aufzustellen gewohnt war. Paul Virilio oder Vilém Flusser, Norbert Bolz, Georg Christoph Tholen oder Friedrich Kittler, aus deren Schulzusammenhang hierzulande die Medienwissenschaft hervorging, versuchten die ontologische Differenz zwischen Wirklichkeit und «Neuen Medien» mit recht zweifelhaftem Erfolg in die Theoriebildung langfristiger zu implantieren.¹

Angetrieben von solchen, nichts weniger als das Sein betreffenden Glaubensgewissheiten über «Neue Medien», raunen die Bewohner der enthusiastischen digitalen Kunstwelt bis heute einander die Geheimnisse der neuen und neuesten Medien zu. So etwa strömt es aus mancher luziden Rede, dass digitale Bilder sich phänomenologisch in ihrer Bildhaftigkeit keineswegs erschöpften, sondern vielmehr reine Information seien. So lesen wir in einem der zahllos gewordenen Sammelbände zu jenem Programm, dessen Befürworter das Wort «Bildwissenschaft» zum Kosenamen einer noch wenig institutionell gefestigten Disziplin erklären: «Das digitale Bild führt eine Doppelexistenz, als Datensatz und als sichtbares Bild. Aus dieser Zweideutigkeit», – gemeint ist die triviale Differenz von elektronischen Daten und dem Bild als Präsentationsform, – «rühren einige wesentliche Unterschiede zwischen digitalen und herkömmlichen Bildern, deren Folgen bis in die Produktionszusammenhänge und die Ökonomie der Bilder reichen.»² Solche Leitsätze klären seit den 1980er Jahren in er-

müdender Weise darüber auf, was die Computerwelt im Innersten zusammenhält.

Dabei speist sich die Relevanz der Analyse medialer Eigenschaften von Bildern in erster Linie aus jeweils gewählten argumentativen Zusammenhängen und nicht aus den intrinsischen Eigenarten des Artefakts. Selbst bewundernswerte medienarchäologische Feinanalysen täuschen nicht darüber hinweg, dass die Neuen Medien noch immer die herrschenden Apparaturen eines kulturellen Diskurses sind, der sie in ihrer vermeintlichen Alterität und Geschichtslosigkeit bestaunt. Neue Medien bilden die Travestieformen jener Gegenwartskultur, die ihre eigene historische Bedingtheit in einer wiederum medialen Konstruktion von Wirklichkeit aufzuheben scheint. Diese Geschichtsvergessenheit ist die Voraussetzung einer medienästhetisch affizierten Kunsttheorie, die ihre Begründungszusammenhänge aus der Essentialität des Digitalen bezieht, nicht aber die historisch gewachsenen Kontexte bedenkt. So scheint das digitale Bild oft einer reinen informationstechnischen Gegenwart entsprungen, für deren spezifische visuelle Ausformung die Geschichte der Kunst nicht weiter bemüht wird.

In einer der vielen jungen Studienordnungen zur Erlangung des Bachelor of Arts liest man: «Gegenstand des Studiums der Kunstgeschichte ist die europäische Kunst von der frühchristlichen Kunst (Spätantike) bis zur Gegenwart in den Gattungen Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Kunsthandwerk und neue Medien.»³ Die Einordnung der «Neue Medien» in die Taxonomien des Fachs ist offenbar disziplinäres Gemeingut geworden, jedoch bleiben die Handbücher den Nachweis hierfür schuldig.⁴ Eine Ausnahme bestätigt diese Regel: Die «elektronisch generierten bewegten Bilder und die apparative Hardware» eröffneten ab etwa 1980, wie Heinrich Klotz in der *Geschichte der deutschen Kunst* feststellt, «einen eigenen Bereich der Kunst, der mit anderen Künsten wenig gemein hat und deshalb auch seine eigene, nicht genuin kunstimmanente Charakteristik besitzt.»⁵ Zu diesem Bereich gehören neben Video weitere Medientechnologien, wie etwa Computergrafik und Holografie, Laser

und Robotik. Den meisten dieser Technologien fehlt es an historischen Anschlussstellen, daher sind sie nach kurzem Gastspiel fast alle aus dem Kunstgeschehen verschwunden. Die älteren apparativen Bildmedien wie Fotografie, Film und Fernsehen bieten verlässliche Anschlüsse in der historischen Verkettung von Werken, und, ebenso wichtig, sie bieten einen je eigenen, traditionsreichen Diskurs, der in der Durcharbeitung der historischen Avantgarden zur selben Reife gefunden hat wie die Diskurse der klassischen Kunstgattungen. Insofern war es nur konsequent, dass das System der Künste um die apparativen Bildmedien zu jener Zeit erweitert wurde, als die mediale Seite der Gattungen, ihre Selbstreflexivität im Artistischen, zum internationalen Trend geworden war.

Die gewachsene Konjunktur des Begriffs «Medien» manifestierte sich 1977 auf der *documenta 6*. Als künstlerischer Leiter fokussierte Manfred Schneckenburger verschiedene Massenmedien als Kunstform; in den Mittelpunkt rückten Fotografie und Film, aber auch die elektronischen Medien wie Fernsehen und sein Derivat, die Videoaufzeichnung. Die *documenta 6* suchte nach einer Neuordnung der künstlerischen Materialien und fand zu einem neuen Medienbegriff. In dem man die Künste in ihrer Medialität neu zu begreifen versuchte, drängte sich der Gedanke auf, «dass neben den «neuen Medien» auch das klassische Tafelbild, die Grafik, Plastik usw. mehr und mehr als Vermittlungsträger oder -instrumente verstanden werden».⁶ Das gewandelte Selbstverständnis auch in den klassischen Kunstbereichen macht dies deutlich. Seither ordnet man auf allen neumedial affizierten Großereignissen die Kunst nach medialen Techniken und nicht etwa nach erweiterten oder verschobenen Kunstbegriffen. Diese Sortierweise aus der Hand von technikebeelten Museumsstürmern, die im elektronischen Bauhaus den analogen Musentempel abgelöst sahen, bedient hinterrücks die Museumstradition, denn die Differenzierung nach künstlerischen Techniken entspricht einer traditionellen präsentativen Kunstgeschichte, an deren Beginn die Herauslösung der neuzeitlichen Gemäldegalerie aus dem Universum der Kunstkammer



stand. Das einzig Neue an dieser Sortierung war die kulturelle Neubewertung der Fotografie und des Fernsehens. Dass auf der *Medien-documenta* von 1977 Fotografien von August Sander, Alfred Stieglitz oder Walker Evans gezeigt wurden, belegt diese Neubewertung am deutlichsten. Eine veränderte Neuordnung der Künste, etwa eine nach Formen der Öffentlichkeit, räumlicher Disposition oder gestischer Stärke, leistete dieser an der *documenta 6* entzündete Mediendiskurs nicht. Auch alle nachfolgenden Ausstellungen blieben solcher Art Nachweis schuldig.

Auch wenn man ihn auf digitale Technologien reduziert, ist der Begriff «Neue Medien» derart offen, dass die diskursive Logik notorisch verunglückt. Das Neue an den «Neuen Medien» wurde zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Technologien festgemacht. Schon das analoge Radio oder das Fernsehen wurden als technologische Innovation gefeiert und auch verdammt. Video ist ein gutes Beispiel für ein reichlich betagtes neues Medium im Übergang zur betrieblichen Altlast, da es technologisch soeben von den Digitaltechniken, der DVD und dem digitalen Film abgelöst wird. Umgekehrt schließt der Begriff der «Medienkunst» die Videokunst mit ein, was vollkommen korrekt ist, da Medienkunst immer elektronische Kunst meint und auf jene Werke zielt, zu deren Verfertigung und Präsentation es elektronischer Geräte bedarf.

Das Nachdenken über «Neue Medien» in der Kunst ist aus diesem Grund zentraler Teil eines wie immer zersprengten disziplinären Gefüge namens «Bildwissenschaft». Im Kern geht es bei der Frage nach dem technischen Bild indes nicht um die Begründung einer neuen Disziplin, sondern um eine sinnvolle Arbeitsverteilung zwischen den vorhandenen Disziplinen. Die philosophische Ästhetik etwa hat die Neuen Medien insofern für sich entdeckt, als sich die Philosophie auf weiteren ihrer Arbeitsgebiete der Reflexion über die Medialität der Realität angenommen hat, wie Martin Seel feststellt, nicht ohne die vielfach inaugurierte Medienphilosophie für eine «vorübergehende Sache» zu halten. Die philosophische Ästhetik erkennt in den Neuen Medien ein neues Ordnungsmerk-

mal des künstlerischen Feldes, dessen Reichweite Seel konzise bestimmt: «Was schließlich Fragen der *Ästhetik* betrifft, so ist der Kunst mit den medialen Techniken ein höchst wandelbares Material zuge wachsen, an dem einmal mehr deutlich wird, dass es in der Kunst nie auf das Material allein, sondern auf Operationen mit den Materialien ankommt – und dass es der weite Spielraum dieser Operationen ist, der das eigentliche *Medium* der jeweiligen Künste bildet.»⁷ Es ist also die spezifisch künstlerische Durchformung der neuen Technologien, die die Reflexion auf die Neuen Medien aus der Warte der philosophischen Ästhetik überhaupt erst nützlich erscheinen lässt. Umgekehrt bedeutet dies für die Kunst, dass die Neuen Medien keine neuen theoriefähigen Geltungsgründe oder ästhetische Werte in die Kunst hineinragen, sondern lediglich neue Materialien zur Verfügung stellen.

Dass nach dem postmodern apostrophierten Ende der Malerei die Neuen Medien reüssieren konnten, ist insofern voller Ironie: Die gewachsene Attraktion der Neuen Medien, die die Kunst nach ihrem Ende erneuern sollte, bestätigt nur die alte Regel, dass die Kunst neue Spielräume für ihre historisch fundierten Operationen zu ergründen hatte. Es ist demnach müßig, sich weiterhin Gedanken über einen vermeintlichen Zusammenbruch der ontologischen Differenz zwischen Realität und Virtualität zu machen. Um den Stellenwert der Neuen Medien in der Kunst zweckdienlich zu ermitteln, ist es sinnvoll, über die Materialität von Medienkunst und ihre jeweilige gestalterische und inhaltliche Ausformung nachzudenken, wie es seit rund vierzig Jahren auch geschieht. Man verwechsle dabei nicht technische Innovation mit künstlerischer Neuerung. Die artistische Kühnheit ist keine Frage der Prozessortaktung, eher noch eine der medialen Kolonialisierung des Kunstraums, die ihre Grenzen dort hat, wo die Bewältigung der medialen Materialien zum alleinigen Anlass der Kunstverfertigung und ihrer kunsthistorischen Analyse geraten möchte. Dass der *white cube* des Modernismus, in den noch Nam June Paik seine wohl kalkulierten Bildstörungen implantierte, sich in die Black Box des Techno-

Imaginären komplexer Bewegtbilder eines Bill Viola verwandelt hat, zählt noch zu den interessanteren Aspekten der medialen Kolonialisierung.⁸ Die Eigentümlichkeit von Werken der Medienkunst erschöpft sich jedoch nicht in den Eigenschaften von Technologien und ihrer Aufführungspraktiken, derer sich die Kunst bedient.

Medienkunst ist immer auch ein Produkt von sprachlichen Veranstaltungen, die wiederum von den Dingen und den Umgang mit den Dingen verändert werden. Das Kunstlob der elektronischen Kunst schuf innerhalb der Kunstkritik neue Vokabeln, etwa «Interaktivität» oder «Virtualität». Diese beiden meist verwendeten Begriffe der Medienkunst glänzen jedoch nicht gerade durch ihre deskriptive Leistungsfähigkeit, vielmehr erweisen sie ihre rhetorische Sinnfälligkeit als sprachliche Würdeformel und als diese sind sie nur von kurzer Dauer. Auch «Neue Medien» bilden nicht mehr lange die Klammer um datenbasierte Formen der Kommunikation und der Kunst. «Neue Medien» sind als sprachliche Würdeformel eine «vorübergehende Sache». Wir brauchen solches sprachliche Beiwerk nicht; die Werke der Medienkunst sind auch ohne die Sprachmonaden berücksichtigend genug.

Anmerkungen

1 Reinhard Knodt, *Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum*, Stuttgart 1994, S. 21.

2 Stefan Heidenreich, «Neue Medien», in: *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, hg. von Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt am Main 2005, S. 381–392.

3 Siehe <http://www.uni-stuttgart.de/studieren/angebot/kunstgeschichte/index.html#bachelor>, letzter Zugriff im Juni 2007.

4 Im jüngsten deutschsprachigen Handbuch wird den «Neuen Medien» kein eigener Eintrag gewidmet: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003.

5 Heinrich Klotz, *Neuzeit und Moderne: 1750–2000 (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3)*, München 2000, S. 445.

6 Lothar Romain, «Von der Botschaft zur Kommunikation. Erläuterungen zum Medienkonzept der d 6», in: *documenta 6*, hg. von Joachim Diederichs, 3 Bde., Kassel 1977, Bd. 1, S. 19–32, hier S. 24.

7 Martin Seel, «Eine vorübergehende Sache»,

in: *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, hg. v. Alexander Roesler, Stefan Münker u. Mike Sandbothe, Frankfurt am Main 2003, S. 10–15, hier S. 11.

8 *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Ostfildern-Ruit 2001, Ausst.-Kat., Bern, Kunstmuseum, 2001.