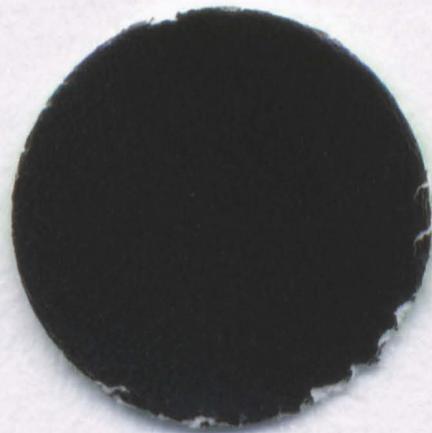
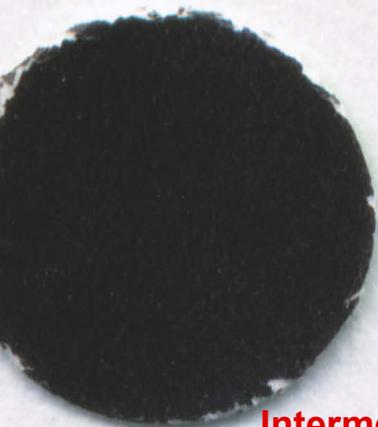
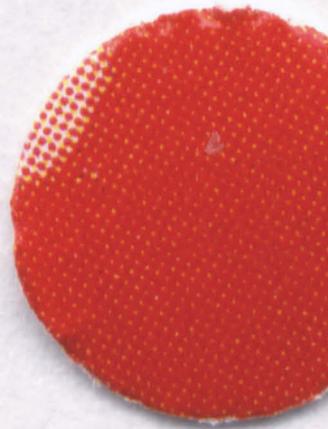


postparadise edition

Johannes Stahl

DER INTERAKTIVE BLICK
Über Kunst, Wirkungsräume und Mitspieler



Intermediale Ästhetik der Künste und des Alltags
Transdisziplinäre Betrachtungen zur Praxis des Realen



Im Kreuzungspunkt verschiedener gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Perspektiven erweist sich als aufschlussreich, mit welchen Möglichkeiten die bildende Kunst Begriffe der Interaktion inhaltlich füllt.

Die Auseinandersetzung mit bestehenden Definitionen, vor allem aber auch mit der eigenen Wahrnehmung, veranlasst den Autor zu einem kommentierenden Rundgang über das Spielfeld interaktiver Szenarien. Hierbei wird ein wiederholter Wechsel des Ausgangspunktes nötig. Mit der zurück gelegten Wegstrecke wächst die grundlegende Skepsis gegenüber der Erwartung endgültiger Ergebnisse.

Insbesondere die in ihrer bemerkenswert großen Vielfalt ausführlich untersuchten künstlerischen Formen für Interaktionen lassen eine umfangreiche Sammlung an Spielregeln sichtbar werden und bringen immer neue, relevante Aspekte zur Mitwirkung. Mit ihren Ansätzen und Wirkungsweisen akzentuieren die Ideen, Werke und Aktionen bildender Kunst nicht nur in vielen Fällen die Rollen aller am Wahrnehmungsprozess Beteiligten. Sie dynamisieren dieses Geschehen auch: als Wechselwirkung bis hin zur Fusion oder zum Tausch von Rollen und nicht zuletzt als prozessuale Erweiterung von Kunstbegriffen. So entdeckt dieser Diskurs über interaktive Künste ein unerwartet verzweigtes Geflecht ästhetischer, gedanklicher, politischer und gesellschaftlicher Vorgänge.



Johannes Stahl

Der interaktive Blick
Über Kunst, Wirkungsräume und Mitspieler

postparadise edition

Intermediale Ästhetik der Künste und des Alltags
[Transdisziplinäre Betrachtungen zur Praxis des Realen]

herausgegeben von

Marc Mer

Band 2

postparadise edition

Johannes Stahl

Der interaktive Blick
Über Kunst, Wirkungsräume und Mitspieler

postparadise edition



Inhalt

I. Was: Interaktionsbegriffe

Wissenschaft und Interaktion	11
Politische Vorstellungen der Interaktion	20
Perspektiven der Wirtschaft	35
Medientheoretische Aspekte	45

II. Wie: Stichworte zu Spielregeln der Interaktion

Vorbemerkung: Kunsttheorie und Kunstgeschichte	57
Modelle für das Funktionieren von Interaktion	64
Ritual und Wechselperspektive	88
Spiele, Rollen und Regeln: über Theater und andere Bühnen	100
Literatur	120
Geschäft, Konsum und Marktforschung	132
Lernen, Dialog und Überwachung	149
Zusammenfassung: Warum aus einzelnen Positionen keine Theorie wird	191

III. Wer: Die Frage nach den Spielfiguren interaktiver Kunst

Vorbemerkung: das Personal der Kunst	193
Künstleranekdoten	195
Künstlerkollegen unter sich: eine Modell-Interaktion?	198
Teaching subjects: der Sonderfall Lehrer - Schüler	209
Künstler, Kritiker und Kurator	215
Sammler	220
Gesellschaftliche Funktionsträger	222
Die Entdeckung des Publikums in der Karikatur	229
Auftraggeber: Erwartungen und vorausschauender Ungehorsam	234
Publikum: Pöbel oder Partner	246
Kleines Resümé	264

IV. Zuletzt: Sind bestimmte künstlerische Medien von sich aus interaktiv?

Heilige Orte, kulturelle Orte, offene Orte	267
Innenräume und Kulte	272
Handläufe für den Blick: über Apparate und Techniken	276

V. Literatur und Bildnachweis

Literatur	295
Bildnachweis	302
Nachbemerkung des Herausgebers	309
Impressum	312

I. Was: Interaktionsbegriffe

Wissenschaft und Interaktion

„Spruch, Widerspruch

Ihr müßt mich nicht durch Widerspruch verwirren.

Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren.“¹

Johann Wolfgang von Goethe hat wiederholt die Gewissheit aufleuchten lassen, dass Wechselwirkungen zwischen Menschen, insbesondere in kulturellen Zusammenhängen, ein kompliziertes Feld markieren. Selbst Sprache als vergleichsweise eindeutige Möglichkeit, Botschaften zu übermitteln, stellt der anerkannte Meister dieser Disziplin als höchst begrenztes System heraus. An anderer Stelle wird er deutlicher und sieht das Problem nicht einmal auf der Strecke dieser Kommunikation, sondern bereits in ihrem Anfangspunkt: „Wir können einem Widerspruch in uns selbst nicht entgehen; wir müssen ihn auszugleichen suchen. Wenn uns andere widersprechen, das geht uns nichts an, das ist ihre Sache.“²

Was zunächst die Unmöglichkeit verlustfreier Kommunikation pointierte, ist letztlich mitunter künstlerisches Programm des Überfliegers gewesen. Dass alle Interpreten des Dichters - vom getreuen Eckermann angefangen bis zu den heutigen Festmetern Interpretationsliteratur - mit Sicherheit Wahrnehmungs- und Ausdrucksverluste haben würden, ist allerdings nicht nur ein Makel. Das einschlägig bekannte Hexeneinmaleins aus Goethes Faust beginnt mit den Worten „Du musst verstehn, aus eins mach zehn“. Auch das zeugt möglicherweise von einem alchemistischen Prozess der interpretatorischen Vermehrung, den Goethe durchaus auch als kulturschaffend empfunden haben muss.

Wenn man einmal von der Möglichkeit eines zufälligen Irrtums absieht, gilt eine solche kulturschöpfende Interpretationsvermehrung auch auf der engeren und um Genauigkeit bemühten Ebene der Begriffsgeschichte und der Begriffsverwendung. Jede neue Verwendung kann dem Begriff eine weitere Ebene hinzufügen, jeder Transport in einen neuen kulturellen Be-

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte, Leipzig 1898, S.119.

² Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen. Berliner Ausgabe, Band 18, S.525. Natürlich ist die Verwendung des Begriffs „Widerspruch“ bei Goethe keineswegs selbst widerspruchsfrei. Als Indiz für die durchaus aber positive Wertung sei seine literaturgeschichtliche Positionierung angeführt: „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch.“ Hamburger Ausgabe, Band 9, S.258.

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE

reich wird ein Übriges tun. Es ist daher methodisch unausweichlich, einige Definitionen des Begriffs „Interaktion“ Revue passieren zu lassen.

„Interaktion (lat.),

1) allg.: Kommunizieren, aufeinander bezogenes Handeln zw. zwei oder mehreren Personen.

2) Medizin: gegenseitige Beeinflussung versch. Arzneimittel oder von Arznei-, Lebens- oder Genussmitteln.

3) Soziologie: die Wechselbeziehung zw. den Individuen und einer gesellschaftl. Gruppe oder der Gesellschaft insgesamt, bes. die wechselseitige Orientierung des Handelns an den Erwartungen der anderen in Gruppen und größeren sozialen Systemen.“¹

„Interaktion, Wechselwirkung.

In der Statistik und in der Psychologie ist Interaktion ein umfassender Begriff für Prozesse der wechselseitigen Beeinflussung. In der Statistik steht Interaktion für den Teil der vom Mittelwert abweichenden Werte, der nicht durch die einzelnen Variablen, sondern nur mit Hilfe einer unterstellten gegenseitigen Beeinflussung einzelner oder aller Variablen zu erklären ist.

In der Psychologie bezeichnet der Begriff als soziale Interaktion die Gesamtheit der Prozesse der gegenseitigen Beeinflussung von Individuen innerhalb einer sozialen Gruppe oder auch zwischen verschiedenen Gruppen. In diesem Sinne wird der Begriff teilweise synonym mit dem der Kommunikation gebraucht, schließt aber in vielerlei Hinsicht auch solche Prozesse mit ein, die mit diesem nicht hinreichend oder überhaupt nicht erfasst werden. Als interactive principle (Prinzip der Interaktivität) bezeichnet der amerikanische Psychologe Clark Leonhard Hull (1884 - 1952) ein Modell der gegenseitigen Beeinflussung afferenter Nervenimpulse, wonach sich alle zu einem bestimmten Zeitpunkt auf das Nervensystem wirkenden Impulse gegenseitig beeinflussen und neuartige Erregungsmuster erzeugen, die nur als das Produkt der jeweiligen Interaktion zwischen den beteiligten Nervenimpulsen möglich sind.“²

„Interaktion (lat.),

wechselseitige Beeinflussung des Verhaltens von einzelnen oder Gruppen.“³

¹ Bibliographisches Institut (Hg.): Der Brockhaus in Text und Bild, CD-Rom, Leipzig / Mannheim 1999.

² Andreas Vierecke: Interaktion, in Microsoft ®: Encarta ® 99 Enzyklopädie. 1993 - 1998 Microsoft Corporation.

³ The Learning Company, Inc. (Hg.): Infopedia 3.0, Die große Multimedia-Bibliothek, Köln 1998.

Im Bereich bildender Kunst ist der Begriff vergleichsweise jung. Wann genau er zum ersten Mal eingesetzt wird, klärt auch die bislang herausragende Untersuchung in diesem Feld nicht.

„Zum Begriff der Interaktion

»Interaktion« ist ein Terminus der sozialwissenschaftlichen Handlungstheorie und bezeichnet die Wechselbeziehungen zwischen Handlungen. Voraussetzung der Interaktion ist ein minimaler Konsens über kommunikative Techniken und Symbole sowie über bestimmte Verhaltensmuster. Der Begriff der Interaktion, der in der Sozialwissenschaft vor allem für zwischenmenschliche Handlungen verwendet wird, wurde in den frühen sechziger Jahren von der Computerwissenschaft entlehnt und bezeichnet dort die Fähigkeit des Computers, auf Eingaben des Benutzers ohne große Zeitverzögerungen zu reagieren. Auch die computergestützte Telekommunikation wurde bereits 1960 als »interaktiv« bezeichnet.¹ Die Begriffsentlehnung seitens der Computerwissenschaft gerät nun mit dem soziologischen Interaktionsbegriff erheblich in Konflikt, denn diesem liegt die Überzeugung zugrunde, dass sich menschliches Handeln grundlegend von dem Verhalten einer Maschine unterscheidet. In der Soziologie führte allerdings die kontinuierliche Weiterentwicklung der Interaktionsmöglichkeiten mit dem Computer dazu, daß die Grundannahme von einer Differenz zwischen maschinellem Verhalten und menschlichem Handeln in Frage gestellt wurde.² Der Soziologe Hans Geser spricht sogar vom »PC als Interaktionspartner«.³ Dennoch herrscht bis heute ein prinzipieller gesellschaftlicher Konsens darüber, daß die zwischenmenschliche Interaktion sich von der Interaktion mit dem Computer wesentlich unterscheidet. Entscheidender Grund dafür ist, daß der Computer nicht auf kontextgebundenes Alltagswissen zurückgreifen kann, um auch das Ungesagte, nicht explizit Ausgesprochene zu verstehen.⁴

Diese Definitionsarbeit in der Dissertation „Pioniere Interaktiver Kunst“ von Söke Dinkla ist erstaunlich: ein für die Kunstgeschichte bekannter, aber undefinierter Begriff soll ausgerechnet durch die Engführung im Bereich technischer Medien operabel werden. Ziel dieser Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte ist ganz offensichtlich ein funktionierender Begriff.

¹ Carl Robnett Licklider: Man-Computer-Symbiosis, in IRE (Institute for Radio Engineers) - Transactions on Human Factors in Electronics, Band HFE-1, März 1960, S.4 - 11. S.4. Fußnote nach Söke Dinkla: Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Ostfildern-Ruit 1997, S.14. Dissertation, Universität Hamburg 1995.

² Bettina Heintz: Die Herrschaft der Regel. Zur Grundlagengeschichte des Computers, Frankfurt am Main / New York 1993, S.297. Fußnote nach Söke Dinkla, ebenda, S.15.

³ Hans Geser: Der PC als Interaktionspartner, in Zeitschrift für Soziologie, Band 18, Nr. 3, Bielefeld 1989, S.230 - 243. Fußnote nach Söke Dinkla, ebenda, S.15.

⁴ Söke Dinkla, a.a.O, S.7f.

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE

Dass Dinkla allerdings andere Quellen (Sprachtheorie, Psychologie) hier nicht ins Feld führt, verwundert dann doch. Die Begriffsentwicklung wird anhand dieser Beispiele glaubhaft, aber kaum schlüssig nachgewiesen.

„In der Kunst bezeichnet man seit den späten sechziger und frühen siebziger Jahren kinetische reaktive Environments und Arbeiten, die den Computer im Teletypemodus einsetzen, als »interaktiv« oder »kybernetisch«.¹ Gleichzeitig wird auch der Begriff der »Partizipation« für die Rezeption dieser Arbeiten verwendet. Da sowohl Happenings als auch kinetische reaktive Environments und Closed-Circuit-Installationen als partizipative Kunstformen bezeichnet werden, kommt es zu Problemen der qualitativen und begrifflichen Abgrenzung der Interaktiven Kunst sowohl gegenüber der reaktiven kinetischen Kunst als auch gegenüber anderen partizipativen Kunstformen wie den Happenings. Obwohl die qualitativen Grenzen im Einzelfall fließend sind, markiert der Einsatz des Computers eine Zäsur. Daher werden kinetische Environments dann als reaktiv bezeichnet, wenn sie nicht den Computer, sondern einfache Rückkopplungsmechanismen ohne digitale Speichermöglichkeiten für eine Involvierung der Rezipienten einsetzen.“²

Dinklas Definition liefert ein differenziertes Spektrum an Bezeichnungen, die jeweils für eine kommunikative Ausrichtung im Bereich der Kunst, aber auch in anderen Bereichen steht. Letztlich bleibt aber eine Auslotung dessen aus, was „partizipativ“, „interaktiv“ oder „kybernetisch“ als begriffliche Kategorie bedeutet: die Definition entlang von Funktionstypologien.

„Der Begriff »Interaktive Kunst« setzte sich aber erst 1990 endgültig durch, als der Wettbewerb des Linzer Festivals Ars Electronica die Kategorie »Interaktive Kunst« einführte. Diese Kategorie umfaßt neben interaktiven Installationen und Environments auch telematische Arbeiten, Roboter und Werke, die eine interne Interaktivität zwischen Effekten wie Ton und Bild entwickeln.“³

Dass letztlich ein Entwicklungsmodell für die Begriffsdefinition Pate steht, ist konsequent, lässt aber die sinnvolle Chance aus, mit der erwähnten und grundlegenden Begrifflichkeit nähere Einteilungsmöglichkeiten zu entwickeln.

¹ Katalog Directions and Options 1968 und Katalog Software 1970. Teletypemodus meint Systeme, die über eine Tastatur zu bedienen und mit einem (entfernten) Computer verbunden sind. Fußnote nach Söke Dinkla, ebenda, S.15.

² Ebenda, S.7.

³ Ebenda, S.8.

„Im Unterschied zu diesem sehr weit gefaßten Begriff Interaktiver Kunst wird in dieser Arbeit die Bezeichnung ausschließlich für Werke verwendet, die den Computer einsetzen, um den Rezipienten in eine dialogartige Situation zu involvieren. Interaktion ist im Zusammenhang dieser Arbeit das Wechselspiel zwischen Mensch und digitalem Computersystem in Echtzeit.“¹

Mit dieser Engführung des Begriffs schadet Dinkla der Seriosität ihrer Definitionsarbeit: weder setzt sie sich ins Verhältnis zu einer allgemeinen (und ja auch in anderen Disziplinen weiter ausgeübten) Verwendung, noch akzeptiert sie den (aus welchen Gründen auch immer) so eingeführten weiteren Begriff aus der kunsttheoretischen Praxis des Festivals Ars Electronica. Warum der Leser ihrer Dissertation diese Setzung nachvollziehen soll, bleibt zunächst unklar - auch wenn sie im Laufe ihres Textes den Arbeitsbegriff (das bedeutet methodisch diese Setzung im Grunde) durchaus mit Sinn füllt.

Offensichtlich ist die heutige Verwendung des Begriffs in hohem Maße kontextabhängig geblieben und driftet möglicherweise noch weiter auseinander: Soziologen, Ökonomen, Kunsttheoretiker oder Biologen haben ihre je eigene Verwendung des Begriffs und entwickeln ihn weiter. Trotz der üblichen Differenzen untereinander und der recht verschiedenen ausfallenden Differenzierungsgrade ergibt sich eine Überlagerung, die sinnstiftend sein kann und den Versuch einer generell geltenden Formel rechtfertigt.

„Man könnte sagen, einen Begriff verstehen heißt seinen Gebrauch verstehen.“² So vermerkt Ludwig Wittgenstein einen möglichen Weg aus dem Dilemma. Offensichtlich hat sich hier ein ursprünglich einmal experimenteller oder auch präziser Fachbegriff zu einem Allgemeinplatz entwickelt. Andererseits sind Zusammenhänge nicht zu leugnen: kommerziell vertriebene Computerspiele nutzen die selben Algorithmen wie - gar nicht spielerisch gemeinte - militärische Software, künstlerische Rezeptionsprozesse sind mitunter identisch mit Verkaufsstrategien. Politische Interaktion und biologische Systeme sind fast schon traditionellerweise in einen Zusammenhang gebracht worden, und die Interaktion der körperlichen oder staatlichen Organe folgt soziologischen Regeln - ein Zusammenhang, den schon antike Autoren nutzten.³

¹ Ebenda, S.16.

² Ludwig Wittgenstein: Schriften, herausgegeben von Cora Diamond, Band 7, Frankfurt am Main 1978, S.19.

³ Platon: Der Staat, in derselbe: Sämtliche Werke, Band 2, Köln / Olten 1967, S.309.

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE



Bocca della verità, Norditalien

Eine Heisenbergsche Unschärferelation?

Kommunikationsvorgänge sind in einer arbeitsteiligen Gesellschaft ein bedeutender Wissenschafts- und Geschäftszweig geworden. Mechaniken der Informationsübertragung, aber auch die Nicht-Übertragung oder jene Abweichungen wie die Emser Depesche, die Kriege auslösen können, beschäftigen Tausendschaften von Forschern unterschiedlicher Disziplinen. Unter zahlreichen anderen Theorien hat das grundlegend Werner Heisenbergs Unschärferelation einer breiteren Bevölkerungsschicht anschaulich machen können. Grob gesagt, kann das Messen das Messergebnis dadurch verändern, dass man misst. Das Beispiel der Schneeflocke, die man auffängt, um ihre Temperatur zu bestimmen, aber durch das Aufgefangan werden bereits eine andere Temperatur bekommt, veranschaulicht das Prinzip im Bereich der Naturwissenschaften ebenso wie im kulturellen Heinrich von Kleists anmutiger Jüngling. Aufgefordert, seine besonders natürliche Geste noch einmal einzunehmen, kann er das nicht mehr, da ihm eben diese anmutige Unschuld bewusst gemacht worden ist.¹

Ähnliches begegnet als Prinzip in der Wahrnehmung von Bedeutung(en). Fragen der Wechselwirkung zwischen Wahrnehmung und Modellen haben Werner Heisenbergs Arbeit nicht nur wissenschaftlich wesentlich geprägt. Methodisch signifikant ist, dass er auf die Möglichkeiten eines bildenden Künstlers zurückgriff. Der am Bauhaus ausgebildete Hans Haffenrichter legte Ergebnisse vor, die neben der Erfüllung der offiziellen Aufgabe als wissenschaftlicher Zeichner am Kaiser-Wilhelm-Institut für Physik in Berlin durchaus künstlerisch gemeint waren. Werner Heisenberg attestierte ihm hierzu bezeichnenderweise zweierlei: „durch verschiedene Farben bei verschiedenen Atomsorten auch gewisse künstlerische Wirkungen zu erzielen“ und die Verbildlichung von Atomstrukturen „energisch und, wie mir scheint, mit erheblichem Erfolg in Angriff“ genommen zu haben.² Zu fragen ist, ob nicht auch die Naturwissenschaft selbst mit ihrem inhärenten Fortschrittsgedanken dieser Veränderungsmechanik unterliegt: sobald sie ihre Position genau festlegen kann, verändert das den Forschungsstand.

In seinen Installationen hat Erich Reusch dieses Phänomen auf ebenso lakonische wie überzeugende Weise als einen zentralen Wirkungsmechanismus nutzen können. Graphitstaub in geschlossenen Plexiglas-Containern schlägt sich durch die elektromagnetisch je unterschiedliche

¹ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater (1810), in derselbe: Werke und Briefe in vier Bänden, herausgegeben von Siegfried Streller, Berlin / Weimar 1978, Band 3, S.1.

² Werner Heisenberg im Brief an Hans Haffenrichter vom 9.5.1972. Kopie in der Städtischen Galerie Würzburg. Hier zitiert nach Marlene Lauter: Spuren von Natur und Kosmos. Hans Haffenrichter, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg 1992, S.21.

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE



Erich Reusch: Elektrostatisches Objekt, 1970 Dreiteilige Plastik
Plexiglas, Graphitstaub Kunstsammlung der Universität Bochum

Raumspannung in individuellen Formen nieder. Jeder Betrachter, der sich diesem Kraftfeld nähert, kann durch seine Körperwärme und eigene Ladung ein weiteres Bild erzeugen, denn das körpereigene Kraftfeld kann die Anordnung der Staubpartikel in den geschlossenen Glascontainern neu anordnen.¹ Dass eine der zentralen Arbeiten aus diesem Werkzyklus als großformatige Wandgestaltung im Foyer des Deutschlandfunks in Köln einen nicht musealen Ort fand, hat im Zusammenhang gerade dieser interaktiven Komponente der Arbeit eine ganz besondere Bewandnis. Diese die gesamte Wandfläche einnehmende Wandgestaltung simuliert gewissermaßen im geschlossenen Raum eine Auseinandersetzung zwischen Innen und Außen. Die Lobby eines staatlichen Senders mit stark kulturell ausgeprägtem Anspruch ist gleichzeitig bei Festakten oder Konzerten der Platz für direkte Wechselwirkungen bei ansonsten nur per Funkwellen und Draht geführter Interaktion. Nicht zuletzt ist die indirekt auf Wärme und Aufladung reagierende Wirkungsweise der Arbeit ein sehr konkretes Bild für die Verpflichtung zur Aufmerksamkeit gegenüber kulturellen und gesellschaftlichen Phänomenen, einer Kernaufgabe der Sendeanstalt.

Wolfgang Iser führt in seiner Einleitung zur Aufsatzsammlung „Theorien der Kunst“ aus: „In einer solchen Spannweite stellt moderne Kunsttheorie den abgerissenen Zusammenhang von Kunst und Leben wieder her, der durch die Herrschaft autonomer Kunst verlorengegangen war. War die autonome Kunst eine Folgeerscheinung der philosophischen Ästhetik, die die Kunst aus ihrer Dienstbarkeit befreite, so bringt moderne Kunsttheorie das Kunstphänomen auf Lebenszusammenhänge zurück, jedoch nicht um eine Dienstbarkeit oder gar Nützlichkeit zu propagieren, sondern um eine Aufklärung der Notwendigkeit von Kunst zu leisten.“² Ob die Kunsttheorie in der Tat die „Kunst aus ihrer Dienstbarkeit“ befreite, bleibt gerade angesichts der hier unternommenen Untersuchung aus zwei Gründen zu fragen. Zum einen ist es eine Frage, wem „die Kunst“ eigentlich dienstbar ist: dem Künstler, dem Theoretiker, Gott, dem Betrachter oder dem Auftraggeber? Zudem: ist diese Kunsttheorie eigentlich selbst autonom? Ganz offensichtlich: auch wenn Wolfgang Iser um die Gefahren der Unschärfe von Wahrnehmung weiß, kann er sie nicht umgehen. Allerdings stellen sich Einleitungen oft auf einen bewusst reduzierten Standpunkt, um festen Boden unter die Füße zu bekommen. Und auch diese Untersuchung hat ihn noch keineswegs erreicht.

¹ Erich Reusch, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn, 1998, S.76 - 85.

² Wolfgang Iser: Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie, in Dieter Henrich und Wolfgang Iser: Theorien der Kunst, Frankfurt am Main 1993, S.35f.

Politische Vorstellungen der Interaktion

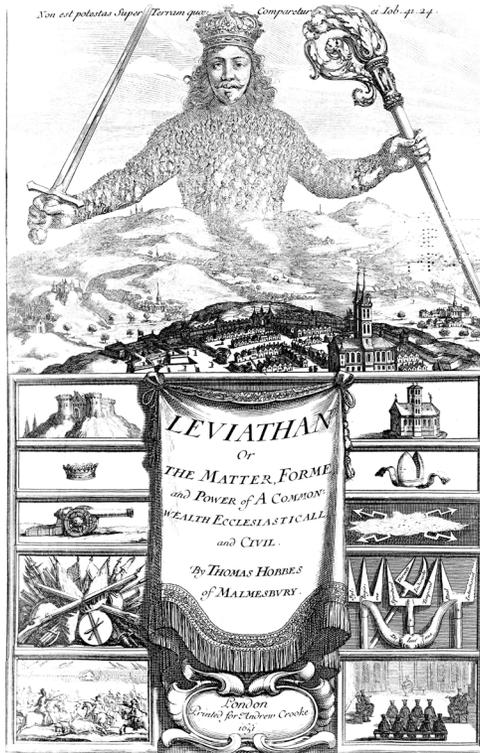
Bereits in seiner Einleitung kommt Thomas Hobbes „Leviathan“ zur Sache. „Der große Leviathan (so nennen wir den Staat) ist ein Kunstwerk oder ein künstlicher Mensch - obgleich an Umfang und Kraft weit größer als der natürliche Mensch, der dadurch geschützt und glücklich gemacht werden soll.“¹ Das Zusammenspiel dieses Staatsorganismus stellt Hobbes sich als soziale Mechanik vor, die relativ streng hierarchisch geregelt sein müsse, und leitet daraus auch den Herrschaftsanspruch absolutistischer Potentaten ab. Er lässt ähnliche Überlegungen auch für Republiken gelten, solange sie durch ihre Verfassung einen „Oberherrn“ festgelegt haben. Das in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Deckblatt der ersten Ausgabe hat die verbale Form dieser Ideologie ins Bildhafte übertragen und dabei verengt: um auch Leseunkundige oder bevorzugt bildhaft Denkende von der Richtigkeit einer absolutistischen Staatstheorie zu überzeugen, zeigt es den Staat als menschlichen Organismus. Bei aller figürlichen Ausformung des Blattes samt dessen Bedeutungsgehalt und den zugehörigen Traditionen, auf die Horst Bredekamp und Reinhard Brandt hingewiesen haben², ist ganz klar, dass der König das Haupt ist und die Gliedmaßen kirchliche und weltliche Mächte. Weitere Differenzierungen dieser sozialen Maschinerie enthält die Hauptabbildung des Blattes dem Betrachter vor; angedeutet wird sie in den Seitenabbildungen. Der Text wird da genauer und bildlich: Gesetze als gegenseitige Verträge verbinden die Lippen des Oberherrn mit den Ohren der Untertanen. Zwar sind diese „artificial chains“ zerreißbar, aber das ist mit Gefahren verbunden: wenn die Seele von den Gliedmaßen getrennt wird, kann sie diese auch nicht mehr bewegen.³ Wenn Hobbes explizit eine demokratische Verankerung seines Modells in Erwägung zieht, kommt das Bild in die Nähe einer Marionetten-Darstellung. Und so stellt sich auch visuell nicht nur die Frage, wer im Innenleben des Organismus an welcher Strippe zieht, sondern auch, ob das Ganze nicht auch außengeleitet ist. Zumindest in diesem Detail widerspricht der Titel „Leviathan“ in Verbindung mit dem Bild der Ketten auch einer biblischen Belegstelle.

„Kannst du den Leviathan fangen mit der Angel und seine Zunge mit einer Fangschnur fassen? Kannst du ihm ein Binsenseil an die Nase legen und mit einem Haken ihm die Backen durchbohren? (...) Meinst du, er wird ei-

¹ Thomas Hobbes: *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth, Ecclesiastical and Civil*, London 1651. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe, Stuttgart 1980, S. 5.

² Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Porträts*, Akademie Verlag, Berlin 1999. // Reinhard Brandt: *Philosophie in Bildern*, Köln 2000, Kap. XXIV: *Das Titelblatt des Leviathan*, S.312.

³ Thomas Hobbes, a.a.O., S.189 und 197.



Abraham Bosse: Frontispiz für Leviathan, 1651

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE

nen Bund mit dir schließen, daß du ihn für immer zum Knecht bekommst?“¹ Allerdings ist der ungehorsame Hiob auch nicht der klassische Baustein eines Staatsgefüges.

Staatstragende Propaganda versus
staatsverändernde Propaganda:
in welchen Feldern bewegt sich Kunst?

War das Blatt für Hobbes ein Dokument staatstragender und das öffentliche Gefüge bildlich gestaltender Propaganda, quasi als bildliche Verlängerung der Begründungsschrift, so haben Maler aus diesem Potential zur Sinnstiftung auch völlig andere Schlüsse ziehen können.

Historische Übergänge zeigen sich oft auch durch den Wandel innerhalb von Bildtraditionen. Vor allem die Gemälde von Jacques-Louis David können in wünschenswerter Deutlichkeit jene Konflikte veranschaulichen, denen sich Bildende Kunst zwischen den verschiedenen Propagandaintereessen ausgesetzt sah. So ist sein „Schwur der Horatier“ immer wieder als proto-revolutionäres Programmbild gewertet worden, während die hoch offizielle Darstellung der Selbstkrönung Napoleons eindeutig das Ende dieser umstürzenden Phase markiert.

Beide Bilder sind relativ deutlich auf eine frontal appellierende Wirkungsweise festgelegt. Bühnenhaft führen sie historische Geschehnisse vor Augen, ohne dass dem Betrachter eine stellvertretende Figur im Bild zugeordnet wäre. Ohne weniger appellativ zu sein, fordert die zeitlich dazwischen entstandene „Ermordung Marats“ in ihrer Erzählweise stärker den Betrachter. Die im Bild - speziell dem blutverschmierten Bittschreiben der Mörderin in der Hand Marats - visuell angelegte Möglichkeit, gewissermaßen selbst einen Kriminalfall lösen zu können, markiert eine andere Stufe der Beteiligung. „Es sind präzise Fingerabdrücke, die mutmaßlich ersten der Kunstgeschichte. (...) David jedenfalls suggeriert eine Tatsachenaufnahme, die bildlich praktiziert, was die Kriminalistik heute Spurensicherung nennt. Allein, der Brief war nie blutverschmiert.“² Für den Betrachter seiner Zeit, der die beginnende Euphorie und die ersten Verfehlungen der jungen Revolution mitbekommen hatte, warf nicht nur das dargestellte Faktum Fragen nach dem eigenen politischen Verhalten auf. Auch die dargestellte Interaktion schlug deutlich politischere Töne an: sie kann selbst als ein politisches Zeugnis gelten. Davids späterer „Raub der

¹ Hiob 18, 40. Erklärt wird der Leviathan hier als „ein Riesentier, nach der Art des Krokodils“. In Die Bibel oder die ganze heilige Schrift, Stuttgart 1968, S.624.

² Rainer Metzger: Buchstäblichkeit, Köln 2004, S.104ff.

Sabinerinnen“, erregte eher Aufsehen durch die Nacktheit der Figuren.¹ Die in seiner Rechtfertigung einer damals in Frankreich unüblichen „Exposition Payante“ gegebene Berufung auf die Selbständigkeit des Künstlers fordert jedenfalls eine in hohem Maße souveräne Steuerung der eigenen Engagements: „Von allen Künsten, die das Genie treibt, ist die Malerei unbestreitbar die, welche die meisten Opfer bringt.“²

Gleichwohl war man sich des Einflusses bewusst, den Bildende Kunst nehmen konnte. Dass in der Folge der französischen Revolution sowohl die Zensur als auch die Karikatur einen Aufschwung nahmen, könnte Anlass geben, hier einmal genauer nach Wechselwirkungen zu fragen.

Als ältere Tradition hatte die Karikatur kritische Positionen gegenüber Themen und Gestaltungsweisen der offiziellen Kunst bezogen. Mit der Möglichkeit zur Vervielfältigung bot sich der Karikatur ein steigendes öffentliches Interesse; sie wurde dadurch schließlich zu einem ernstzunehmenden Medium mit hohem politischen Wirkungsgrad. Interessant ist, wie die Karikaturisten der 1830er Jahre in Paris die Nähe zum Straßenproletariat gesucht und - im „Zitieren“ von dessen Kleidung, Sprechweise oder Graffiti inszeniert haben.³ Das Hauptaugenmerk des künstlerischen Interesses an diesen sozialen Merkmalen lag demnach hauptsächlich auf der unkonventionellen Gestaltungsweise.⁴ Natürlich behauptete man, dass dieses Interesse auch in umgekehrter Weise existiert hat. Ein Kulminationspunkt war hierbei die auf den französischen „Bürgerkönig“ Louis-Philippe gemünzte Birnenkarikatur. Charles Phillipon hatte die berühmte Zeichnung 1830 in seiner satirischen Zeitschrift „La Caricature“ erscheinen lassen und den Kopf des ungeliebten Monarchen aus physiognomisch naheliegenden Gründen zu einer Birne verwandelt.

Der Siegeszug der Birne ist jedoch anscheinend nicht aufzuhalten gewesen, zumal es offensichtlich der Impuls dieser legendären Karikatur leicht gehabt hatte, von der gedruckten Form auf die Wände in der Öffentlichkeit überzugehen. „Die Birne ist populär geworden“, verkündet Joseph-Charles

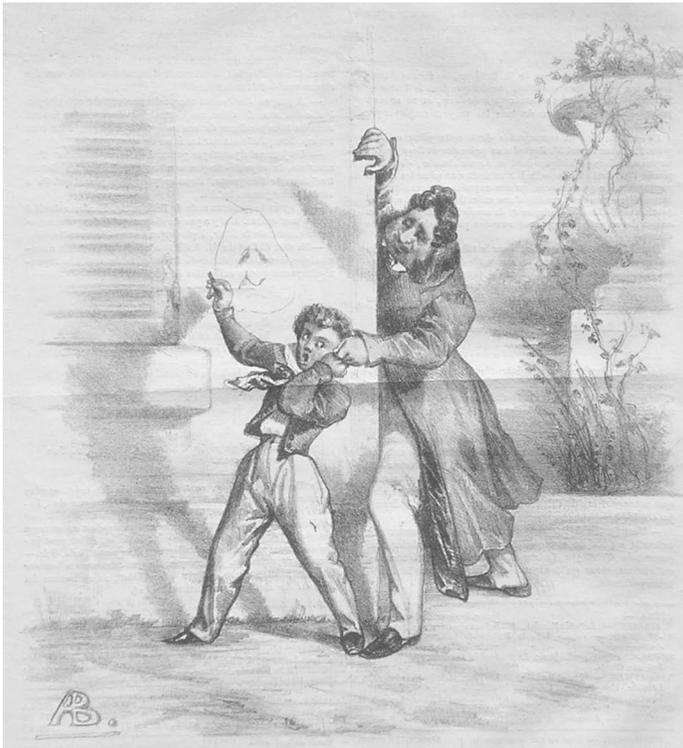
¹ Oskar Bätschmann vermutet, dass das kalkuliert auf einen Presseskandal hin geschehen ist. In derselbe: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S.44.

² Jacques-Louis David: *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts, Paris 1799*. Hier zitiert nach Oskar Bätschmann, ebenda, S.254, Fußnote 129.

³ Aaron Sheon: *The discovery of Graffiti*, in *Art Journal XXXVI/1*, New York City 1976, S.16 - 22.

⁴ Auch Gedanken über einen universalen Kunststil gehören in diesen Zusammenhang. Hierzu Rodolphe Töpffer: *Réflexions et menus propos*, Paris 1853, S.249 - 253.

I. WAS: INTERAKTIONSBEGRIFFE



Auguste Bouquet: Ah! petit drôle de prince, je vous y prends cette fois ... on est jamais trahi que par les siens!, 24.11.1833 Lithographie Le Charivari, Paris

Traviés des Villers und zeigt einen Rotzlöffel bei seinen Zeichenübungen. Dabei wird er deutlicher: „Voleur“ liest man neben der Birne. Der Bürgerkönig als Dieb? Majestätsbeleidigungen - auch wenn sie in der symbolisierten Form der Birne und unter dem eher konzilianteren Regime Louis-Philippes stattfanden - hatten durchaus Auswirkungen. Diese Verbindung intensiviert sich während der Regierungszeit von Louis-Philippe in „La Caricature“ und - nach dem Verbot der Zeitschrift und der Verschärfung der Zensur - in der ebenfalls von Phillipon gegründeten satirischen Tageszeitung „Le Charivari“, die im Vergleich weniger scharf ausfiel und damit überlebensfähig blieb. Längst hatte die Verwendung des Birnenmotivs den Charakter einer ausgewachsenen Pressekampagne angenommen. Jedoch nicht die Birne, die Phillipon als Layoutform der letzten Ausgabe seiner „Caricature“ zur obligatorischen Verkündung der Zensurgesetze gab, scheint das ausschlaggebende Moment gewesen zu sein, sondern eine nach einem Anschlag auf den König verschärfte „Law-and-Order-Haltung“.

Die Kampagne der Karikaturisten rief einen Eindruck hervor, der dem Bild von Thomas Hobbes genau entgegengesetzt erscheinen musste. Statt des Kopfes, der über Marionettenfäden das Volk lenkt, wurde dieser ein Spielball der Manipulationen - und fügte sich schließlich in dieses Schicksal. Auguste Bouquet wiederum zeigt einen vornehm gekleideten Knaben beim Zeichnen eben dieser Karikatur. Um die Ecke kommt ein dieser Zeichnung auffällig ähnelnder Mann: der König selbst erwischt seinen Sohn bei einem Spottbild: „Hab ich Dich diesmal dabei erwischt, kleiner komischer Prinz. Man wird doch von niemandem so verraten wie von seinen eigenen Leuten.“

Victor Hugo hat diese Sichtweise schließlich literarisch unterstützt. „An einem Sommerabend sah Louis-Philippe, der zu Fuß heimkehrte, einen richtigen Dreikäsehoch, wie er schwitzte und sich reckte, um mit einem Stück Kohle eine riesenhafte Birne auf einen Pfeiler vom Gittertor nach Neuilly zu zeichnen. Gutmütig wie Heinrich IV. half der König dem Straßenjungen, vollendete die Birne und schenkte dem Kind einen Louisdor mit den Worten: „Die Birne ist auch drauf.“¹

Auch wenn dem Dummejungenstreich die politische Schärfe fehlen mag: dass der König sich – gutmütig, kleinmütig oder einfach nur klugerweise - zuguterletzt einer gegen ihn inszenierten Pressekampagne anschließt, setzt nicht nur eine deutliche Marke im Streit um die Richtung, in welche Macht ausgeübt wird. Es zeigt - wie wahr auch immer dieses angebliche

¹ Victor Hugo: „Ein goldiger Ausspruch des letzten Königs.“ In derselbe: Die Elenden, aus dem Französischen von Paul Wiegler und Wolfgang Günther, Berlin (Ost) 1983, 3.Teil: Marius, 8.Kapitel, S.16. Französische Originalausgabe: Les Misérables, Paris 1867. Darin setzt eine Illustration Gustave Brions die Szene ins Bild um: Le Roi acheva la poire. Ebenda, S.336.

Einlenken des Monarchen gewesen ist - eine Wachheit für die Wirkungen künstlerischer Propaganda, die in dieser akzentuierten Form neu ist. Nicht zuletzt markiert es in der Bezugnahme auf die Kampagne auch die zwischenmenschliche Dynamik, mit der die Karikaturisten umgehen können. Diese Kräfte setzen aber die kritischen Geister auch genau dosiert gegenüber dem übrigen Staatsapparat ein. Honoré Daumiers zwischen 1848 und 1850 im Charivari publizierte Serie „Les Représentants représentés“ karikiert die Mitglieder der gewählten Kammern - und gleichzeitig vermittelt sie diese. Die Verbindung zwischen mitunter starker Überzeichnung und den Verbindlichkeiten einer seriellen Edition macht das Vorhaben schwer angreifbar: jeder kriegt sein Fett weg, aber keiner stirbt dran.

Entsprechend aufgeladen, aber in der politischen Sache viel bissiger fallen die Abgrenzungen gegenüber der Historienmalerei aus. Davids pathetischer Schwur der Horatier wird Opfer von Parodien so unterschiedlicher Positionen wie der von Honoré Daumier¹ und Johann-Peter Hasenclever.² Das jeweilige Milieu ist bezeichnend: in die Pose der Schwörenden begeben sich bei Daumier kaisertreue Trunkenbolde, die eine äußerst kritische historische Linie zwischen den vormaligen Volksbegehren und den instrumentalisierten Inszenierungen der gleichen Sache durch Napoleon III ziehen. Hasenclever, der zeitgleich in Deutschland mit seinen subtil auf-rührerischen Schul- und Petitionsbildern wiederholt politische Vorgänge von hoher Brisanz dargestellt hat³, siedelt seine Aufarbeitung jüngerer Geschichte im Ambiente der Akademie an und ironisiert deren Betrieb in biedermeierlichem Spott. Den Davidschen Bildtopos stellen drei untersetzte studentische Hilfskräfte dar, die Flasche in der Hand.

„Wandel durch Annäherung“

Eine wesentliche politische Beschwörungsformel im Deutschland des abklingenden kalten Kriegs war Willi Brandts Slogan „Wandel durch Annä-

¹ Honoré Daumier: Présentation de serment d'un nouveau membre de la société philanthropique du dix decembre, in Le Charivari, 28.9.1850.

² Johann Peter Hasenclever: Atelierszene, 1836. Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Düsseldorf.

³ So insbesondere: Lasset die Kindlein zu mir kommen, ca. 1852. Stefan Geppert und Simone Paulik erwähnen deutliche Verbindungen zwischen einer regierungskritischen Haltung Hasenclevers und einem öffentlichen Streit um das Schulwesen. In Johann Peter Hasenclever (1810 - 1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, Katalog-Handbuch, herausgegeben von Stefan Geppert und Dirk Soechting, Mainz 2003, S.290. Diese Vergleiche sind bislang wenig ausgelotet. Eine Ausnahme macht Siegfried Wichmanns Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Zürich 1985.



La police s'affiche aux Beaux-Arts - Les Beaux-Arts affichent dans la rue, 1968 Aktionsplakat der Pariser Studentenunruhen

herung“. Politisch leitete seine Öffnungspolitik zum Osten hin und das Abschließen erster Verträge 1971 eine entsprechende Abkehr von der Statik der Abschreckung ein. Im Zusammenhang mit den studentischen Unruhebewegungen Ende der 1960er Jahre markierte das einen dynamisierten Politikstil, der auf Interaktionsprozesse stärker setzt als auf die unbedingte Wahrung eigener Richtlinien, Positionen und Errungenschaften.

Brandts Politik kam nach den Studentenunruhen - und zog in der deutlicheren Wahrnehmung des Gegenübers auch bereits eine Lehre aus deren - mitunter gescheiterten - Kommunikationsstrategien. Allerdings lohnt es, sich neben den verbalen Formeln der Gedankengebilde auch die Visualisierung vor Augen zu rufen, welche die Studentenunruhen begleiteten. „La police s'affiche aux Beaux-Arts - Les Beaux-Arts affichent dans la rue“ formulierte ein Protestplakat in jenen Tagen das Wechselverhältnis. Mit plakativer Zweifarbigkeit setzte es in roter Farbe eine militärisch-brutale Fratze aufs Papier, die zwischen ihren mächtigen Zähnen einen Pinsel fasste. Dabei beabsichtigte das Plakat in der Bildgestaltung eine agitatorische Wirkung, der Text markierte das Aufeinandertreffen zweier gesellschaftlicher Größen und dessen Auswirkungen auf die jeweils andere Seite. Bis dahin war es unerhört, dass die Polizei an den Kunstakademien aufmarschierte und die Breite, in der Kunst sich öffentlicher Themen und Räume annahm, ebenfalls. Der „Wandel durch Annäherung“ verfolgte allerdings jeweils kaum das Ziel, sein Gegenüber zu verstehen, sondern erklärtermaßen Expansionsabsichten: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“¹, hatte Theodor W. Adorno kategorisch formuliert. Von den Studenten gedruckt, bildete das Plakat auch eine Rechtfertigung ihrer Aktionen: weil die Polizei sie zensieren wollte, suchten sie die Auseinandersetzung auf der Straße. Die eigene Ordnung konnte allerdings keine der Parteien per Teach-in auf die andere übertragen, da diese Systeme im Ansatz ihrer jeweiligen Selbstbestimmung die Distanz zum jeweils anderen System festschrieben: weder können sich Künstler generell der Aufrechterhaltung bestehender Ordnungen verschreiben noch die Polizei einer ständig neu zu definierenden Ordnung. Dass aber die nachfolgende Kampagne Willy Brandts auf das noch wenig übliche Mittel des Aufklebers mit dem Text „Willy wählen“ setzte, kann zumindest als ein medialer Wandel durch Annäherung interpretiert werden. Der Marsch durch die Institutionen setzt nicht eben selten an deren Medien an.

¹ Theodor Wiesengrund Adorno: *Minima Moralia*, I, 18, in derselbe: *Gesammelte Schriften*, Band 4, Frankfurt am Main 1980, S.19.