Bildschirme – Medienökologische Perspektiven auf das (in)dividuelle Phantasma in der aktuellen Medienkultur

Von Manuel Kargın-Zahn

Vor Kunstwerken oder Bildern findet nicht zwangsläufig Bildung statt – aber sie kann sich, wie Karl-Josef Pazzini in der Einleitung von *Bildung vor Bildern* hervorhebt, angesichts von Kunst auch unfreiwillig vollziehen, zumindest ihr Anfang. Das gilt auch für Bildungsprozesse im Allgemeinen: Sie lassen sich nicht willkürlich herbeiführen oder steuern, sie haben quasi ihren eigenen „Willen". Dazu weiter Pazzini:

> *Bildung findet dauernd statt, weil dauernd Bilder einfallen. Dies kann man weder stoppen noch präzise befördern. Dennoch zeigt z. B. die psychoanalytische Erfahrung, dass eingefallene Bilder, Bilderschichten bilden und zu Verhärtungen führen können. Der notwendige Schutz durch Bilder und Einbildungen kann zu einer großen Distanz zur Welt (einer eingebildeten Autonomie und Souveränität) führen, so dass unbewusste Schutzbilder, Phantasmen genannt, kaum noch Variationen der Aufmerksamkeit zulassen. Einbildungen können Neubildungen verstellen oder in einem Wiederholungszwang Situationen produzieren, die den Vorteil haben, bekannt zu sein, aber auch die Leiden verursachen, die man eigentlich meiden wollte.*
> *(Pazzini 2015: 13)*

Der von Pazzini skizzierte Bildungsbegriff spielt auf Sigmund Freuds Überlegungen zur menschlichen Psyche an. *Bildungen des Unbewussten* (Lacan 2006) sah Freud im Traum, in psychischen Symptomen, im Witz oder in Fehlleistungen am Werke. Im Begriff „Bildungen" schwingen für Freud Konnotationen aus der Geologie bzw. Archäologie mit, die Formationen und Schichtungen als Sedimente von stetigen Veränderungsprozessen denken.

Neben diesen unbewussten Bildungsprozessen gibt es auch individuelle und institutionelle Anstrengungen, Bildung als bewussten, selbstreflexiven Prozess anzuregen und zu befördern. Solche Bildung braucht das Ereignis, verstanden als Beginn einer selbstreflexiven Bewegung, in der man sich der eigenen Bild(ungs)schichten, individuellen Bildungen bewusst werden kann, so wie Freud z. B. Fehlleistungen brauchte, um das Wirken des Unbewussten in der menschlichen Psyche zu deuten. Pazzini zufolge können Kunstwerke zu solchen Ereignissen werden. Er versteht daher Kunst nicht nur als einen Forschungsbereich an der individuellen Subjektkonstitution, sondern gleichsam als kulturellen Bereich mit hohem Bildungspotenzial. Mit anderen Worten: Artefakte und künstlerische Prozesse werden von ihm als mögliche Auskünfte über Bildungsprozesse von Subjekten und gleichzeitig als Möglichkeit wieder anderer Bildung verstanden.

Die dabei in Teilen bemerkbar und thematisch werdenden unbewussten, je individuellen Bildungen des Subjekts, seine Phantasmen, haben als *Bildschirme* eine doppelte, ja ambivalente Funktion. Sie geben einerseits dem individuellen Begehren des Subjekts, seiner Aufmerksamkeit, seinen Wahrnehmungen, Interessen und Wünschen Ausrichtung, schützen es vor existenziellen Ängsten, indem sie Orientierung in der Welt, ja gar Souveränität gegenüber der Welt suggerieren. Mit anderen Worten: Sie sind das Medium, durch das jeder einzelne etwas als etwas wahrnimmt, aufmerkt oder auch etwas anziehend findet. Aber sie können sich andererseits auch derart verhärten, unbeweglich und abgedichtet sein, dass sie nichts Anderes, Neues, keine Differenz in sich wiederholenden Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsprozessen zulassen – und so in letzter Konsequenz das Begehren des Subjekts im Sinne eines *Anders-Werden* blockieren.

Der Begriff des Bildschirms ist meines Erachtens zentral für Pazzinis bildbasiertes bildungstheoretisches Denken. Er verwendet ihn in vielfach variierter Weise, umschreibt ihn mit anderen Begriffen wie Oberfläche, Interface, Phantasma, Blicklenkung, Widerstand u. a. m., dabei, so kann man in einer ersten abstrakten Annäherung schreiben, spannt sich der Begriff zwischen mindestens zwei Polen auf, dem Kunstwerk oder ästhetischen Objekt einerseits (z. B. ein konkreter Bildträger im Raum) und der subjektiven Wahrnehmung (mit ihrem je eigenen Bildbegehren, Interesse, etc.) anderseits.

Ich will daher mit Pazzini in einem ersten Schritt dem Begriff des Bildschirms, seinen vielfältigen Bedeutungsebenen vor dem Hintergrund der aktuellen digitalen Medienkultur nachgehen. In einem zweiten Schritt werde ich in medienökologischer Perspek-

tive Bildschirme als „Knoten“ einer weltweit vernetzten, digitalen Medienkultur thematisieren und gleichsam den theoretischen Blick von einer individuellen auf eine *dividuelle*, also vielfach verteilte und geteilte Subjektivität verschieben. Dabei verliert der Begriff der Individualisierung, sowohl für die Kunstpädagogik als auch für eine Theorie ästhetischer Bildung, als Ausrichtung der Forschung und der pädagogischen Praxis seine prominente Stellung. Er gerät sogar in Verdacht, Fehleinschätzungen der tatsächlichen Bedingungen und komplexen Interdependenzen der pädagogischen Praxis zur Folge zu haben. Die Aufmerksamkeit wird stattdessen stärker auf die (materiellen, körperlichen, sozialen, medientechnologischen) Milieus, in denen sich bildende, dividuelle Prozesse vollziehen, zu richten sein.

Aktuelle Medienkultur als Bildschirm-Kultur

Wir leben in einer „Bildschirm-Kultur“: Bildschirme in allen Größen und technischen Facetten bestimmen unsere alltägliche Lebenswelt und mit der Digitalisierung haben sie sich noch vervielfältigt. Sie begegnen uns heutzutage überall und wir tragen Sie mit uns herum, einige in intimer Beziehung eng an unseren Körpern. Diese Entwicklung macht auch vor der Schule bzw. den Klassenräumen nicht halt: dort konkurriert der Lehrer mit anderen Bildschirmmedien der Wissensvermittlung wie der Tafel, der Beamerprojektion auf der Wand oder einer Leinwand und den Bildschirmen der Smartboards, Laptops, Tablets und Smartphones der Schülerinnen und Schüler.

Bildschirme können daher, und das scheint intuitiv einleuchtend, zuerst einmal als materielle, technische und technologische Objekte verstanden werden, mit denen Menschen schon seit sehr langer Zeit umgehen, sie als Speicher-, Darstellungs- und Kommunikationsmedien benutzen. Das ist auch die Perspektive auf den Bildschirm – verstanden als eine flache, rechteckige Oberfläche, die in einiger Distanz zu einem wahrnehmenden Subjekt positioniert ist – die Lev Manovich in seinem Buch *The Language of New Media* (2001) einnimmt. In dem Kapitel *The Screen and the User* (ebd.: 99ff.) skizziert er eine historische Linie der heutigen Bildschirmkultur, die von den ersten Gemälden, die er als „klassische Bildschirme“ bezeichnet, über die „dynamischen Bildschirme“ des Kinos und des Fernsehens bis zu den heutigen Computerbildschirmen in allen Größen und Formen reicht. Während im strukturellen Sinne die Grundform des Bildschirms (auch verstanden als Rahmung, die ein Bild vom visuellen Feld der Wahrnehmung abgrenzt und hervorhebt, vgl. Mersch 2014: 23ff.) in der historischen Entwicklung relativ stabil bleibt, verändert sich das auf ihm repräsentierte in zeitlicher, räumlicher und materiell-technischer Perspektive enorm. Waren die Gemälde und Photographien noch stillgestellte Darstellungen von und Einschreibungen der visuellen Realität, wurden die Bilder der Kinoleinwand beweglich und waren Ergebnis eines durch die Filmkamera mobilisierten Blicks. Der die heutige Medienkultur dominierende Computerbildschirm bringt nach Manovich einen dritten Bildschirmtypus hervor, auf dem sich digitale Informationen in Echtzeit verwandeln (Manovich 2000: 101ff.). Über die digitalen „Echtzeit-Bildschirme“ zirkuliert und verteilt sich unablässig ein Strom von Daten und Informationen, die sowohl unsere gesellschaftlichen, politischen, institutionellen als auch unsere individuellen Welt-, Fremd- und Selbstverhältnisse mitstrukturieren. Manovich widmet demensprechend auch die zweite Hälfte seines Essays den bildenden Verhältnissen zwischen Bildschirmen und den sie benutzenden Menschen.

Im Anschluss an Manovich können wir von den in der aktuellen Medienkultur existierenden Bildschirmen als einem Dispositiv sprechen, und zwar im Sinne von Michel Foucault (1978) oder auch Giorgio Agamben (2008), der für mich eine der allgemeinsten, einfachsten und zugleich schönsten Formulierungen für das Dispositiv gefunden hat. Für Agamben (ebd.: 26) bezeichnet der Begriff des Dispositivs „(…) alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, (…)“. Das sind für Agamben nicht nur Gefängnisse, Psychiatrien, Fabriken, Universitäten, Schulen, juristische und politische Maßnahmen oder Disziplinen jeglicher Art, sondern auch die Sprache, Malerei, die Schrift, die Literatur, die Photographie, die Zigarette, die Schifffahrt, die Computer und Mobiltelefone und vieles mehr. Es wäre jetzt ein Leichtes, Beispiele dafür zu nennen, wie sehr die digitalen, vernetzten Bildschirmmedien und gleichsam die globale Technosphäre des *WorldWideWeb* unsere Aufmerksamkeit, unser Wahrnehmen und Fühlen, unsere Weisen der Kommunikation, unsere Erinnerungskultur sowie die Formate der Speicherung und Darstellungen von Informationen längst ergriffen und verändert haben. Und es ist dringlich angezeigt, die sich verändernden empirischen Bildungsprozesse, im Sinne von Bildungen vor, mit, durch die digitalen Bilder dieser Bildschirme, zu erforschen und dabei gilt es, die bislang ausschließlich sprachbasierten Bildungstheorien um Theorien visueller Bildung zu erweitern (vgl. dazu Zahn 2012, 2014 und auch den Aufsatz von Andrea Sabisch in diesem Band). Ich möchte aber an dieser Stelle mit Jacques Lacan eine weitere Bedeutungsschicht des Bildschirms anfügen.

‚L'écran': „Bildschirm" bei Jacques Lacan

Nach Agamben gibt es also zwei große „Klassen" auf der Welt: die Lebewesen und die Dispositive. Subjektivierungen bzw. individuelle Subjekte entstehen aus der Beziehung zwischen den Lebewesen und den Dispositiven. Die Dispositive geben mehr oder weniger konkrete Subjektivierungsweisen oder Subjektformen vor. Insofern kann ein und dasselbe Lebewesen in mannigfaltige Subjektivierungsprozesse verwickelt sein: wie beispielweise als Fernsehzuschauer, Gärtner, Kurator, Tangotänzer, Photograph, Maler, Bodybuilder, Jogger, Lehrer, Raucher, Kinogänger, Internetuser, usw.

Mit Jacques Lacan kann man dieses Verhältnis zwischen Lebewesen und Dispositiven stärker noch, als Agamben das tut, von den Lebewesen her denken. Dabei verschiebt sich die Aufmerksamkeit von den technologischen Apparaturen und ihren Subjektformen, die sie bereitstellen, hin zu den Menschen. Für die sind die Bildschirmmedien nicht bloß technisches Zeug und Instrumente, sondern über ihre Inhalte und Symbolisierungen verbunden mit Imaginationen, Interessen, Ansprüchen und Wünschen, die wiederum das Gefüge, die Relationen zwischen ihnen und den Dispositiven mitstrukturieren. Lacan bezeichnet diese Imaginationen, Bilder und Objekte des Wunsches als *Phantasma* (vgl. Lacan 1987: 66f.). Er denkt dabei das *Phantasma* – in Differenz zur Phantasie und Vorstellung – als eine Art intersubjektiver Schirm, den man selbst zwar nicht sehen kann, auf welchem sich aber alle wahrnehmbaren Zeichen, Bilder und andere Repräsentationen einschreiben. Dieser Bildschirm ist keine ausschließlich individuell-imaginäre Formation; da er als *Phantasma* stets vom kulturellen Anderen mitgeprägt wird, hat er eine symbolische Seite, die sich zugleich trennend und verbindend zwischen Subjekt und Welt aufspannt. Der Bildschirm bietet nach Lacan so Möglichkeiten, die Kluft zwischen dem individuellen Subjekt und seinem fremden Gegenüber zu überbrücken, indem er ihm die Einnahme unterschiedlicher Subjektpositionen und damit gleichsam einen Weg in eine Intersubjektivität anbietet.

Pazzini ist mit seinem Verständnis des Bildschirms ganz nah bei Lacan, wenn er beispielsweise in *Die Angst, die Waffen abzugeben* schreibt, Bildschirme repräsentieren auch den Wunsch der Subjekte, sich einer gemeinsamen Wahrnehmung zu versichern:

> *Dennoch schwingt das [in jeder subjektiven Wahrnehmung, MZ] als Wunsch mit: sich der eigenen Wahrnehmung versichern als einer, die allen gemeinsam wäre. Sie entsteht aber erst nachträglich, wenn es dazu kommt. Dieser Sehnsucht entspricht noch die in fast allen Unterrichtsräumen vorhandene, von allen sichtbare Projektionsfläche, die Tafel – Tafeln sowie das (mittelalterliche) Tafelbild, später die Leinwand und der Bildschirm tragen zur Ausstellung von Kunstwerken in einem öffentlichen Kontext bei. Sie fordern zur Bildung eines gemeinsamen Wahrnehmungsbestandes heraus. (Pazzini 2015: 71)*

Zusammenfassend kann Lacans Verständnis des Bildschirms als Basis kultureller Vorgaben angesehen werden, welche individuelle Erfahrung verständlich, mitteilbar werden lässt und dabei die Individuen als begehrende Subjekte strukturiert. Er ist damit auch Schnittstelle/ *Interface* zwischen subjektivem Wahrnehmen, Denken und Handeln und den sie (mit)formenden Dispositiven, verstanden als Zusammenhänge von heterogenen Elementen wie Diskursen, Praktiken, Techniken, Artefakten, Architekturen u. a. m., in und mit denen Menschen agieren.

Vernetzte Bildschirme als Knotenpunkte medienkultureller Milieus

Wie sind nun die materiellen Dispositive der digitalen Medienkultur beschaffen, in denen sich gegenwärtig Menschen subjektivieren? – Das ist eine der zentralen Fragen der medienökologischen Perspektive auf Kultur, die sich gerade in großen Teilen der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft durchsetzt (vgl. Löffler/Sprenger 2016). Das medienökologische Denken geht einher mit einem Medienbegriff, der nicht länger Einzelmedien erfasst, sondern sich insbesondere für Medienensembles, ganze Netzwerke medientechnologischer Verbindungen interessiert, die sich in ihrem je spezifischen Gebrauch herstellen, stabilisieren, auflösen und umwandeln. Medien werden in dem skizzierten ökologischen Sinne als Infrastrukturen von Wahrnehmungen, Affekten, Handlungen von sowohl menschlichen als auch nichtmenschlichen Akteuren thematisch. Sie ermöglichen, erzwingen und verschließen Verbindungen, Relationen auf vielen Ebenen, wie beispielsweise auf bio- und soziotechnologischer Ebene, zugleich werden Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten auf die an diesen Prozessen beteiligten Akteure verteilt und man spricht von einer *environmental agency*, die weder von Menschen noch von Technologien allein dominiert wird. Diese verteilte Subjektivität

und Handlungsmacht taucht allerdings nicht erst mit der Computertechnologie auf, sondern es lassen sich eine Vielzahl von ökologisch argumentierenden Positionen anführen (z. B. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Erich Hörl, Bruno Latour, Bernard Stiegler), die herausstellen, dass Menschen immer schon in Bezug auf Techniken und Technologien zu Subjekten wurden, und dass uns diese subjektivierenden Teilungs- und Teilhabeprozesse in der gegenwärtigen globalen, digital-vernetzten „Technosphäre" (Hörl 2016: 42ff.) in ihrem ganzen Ausmaß deutlicher bewusst werden.

Gleichzeitig gibt es das Bestreben vieler Akteure, die vernetzten, digitalen Bildschirmmedien in ihrem Sinne zu steuern. Nach Einschätzung des französischen Philosophen Bernard Stiegler (2008) ist die aktuelle Medienkultur mehr denn je von ökonomischen Prinzipien und einem instrumentellen Denken durchdrungen. Den immer wieder beschworenen kreativen, partizipativen und emanzipierenden Möglichkeiten des *social web* steht gegenüber, dass die aktuellen konvergenten Mediensysteme der digitalen Netzwerkkultur und der Sozialmedien von einer kalkulierenden, finanzkapitalistischen Ökonomie und ihrem Marketing abhängig sind, die auf den Konsum von Neuheit ausgerichtet sind und Prinzipien wie Brauchbarkeit, Beschleunigung, Individualisierung sowie Exzellenz, Effektivität und Effizienz folgen. Die von Agamben beschriebenen unterschiedlichen Subjektformen der aktuellen Medienkultur konvergieren so in dem *Phantasma* eines handlungsfähigen, selbstunternehmerischen Selbst, das bereitwillig sich den zuvor genannten ökonomischen Prinzipien anschmiegt, sich als „Bündel" von Kompetenzen versteht und die verschiedensten Anstrengungen der Selbstoptimierung unternimmt.

Zugleich wird der nur scheinbar individuelle (ungeteilte, abgeschlossene) Mensch in der digitalen Medienkultur geöffnet auf das Andere, die Anderen in seiner Umgebung. Er ist vielfach geteilt, z. B. teilt er sich in Kommunikationen auf symbolische Weise anderen mit und ist zugleich immer auch körperlich-sinnlich in Anspruch genommen, wie die Philosophin Michaela Ott in ihrem Buch *Dividuationen. Theorien der Teilhabe* (2015) ausführt. Im Anschluss u. a. an die Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari versammelt sie theoretische Beschreibungsmöglichkeiten für das zeitgenössische *In-der-Welt-Sein* des Menschen. Der leitende Begriff ihrer Beschreibungen ist das „Dividuum". Der Mensch als Dividuum ist zwar auch noch als Einzelnes erkennbar, aber nicht abgeschlossen, nicht ungeteilt, eben nicht individuiert in der Welt, sondern in mannigfaltige Bezüge, Teilhabe- und Teilungsprozesse verschiedenster Größenordnung mehr oder weniger bewusst eingelassen, die ihn wiederum unablässig informieren und subjektivieren. In dieser Doppelfigur von Teilhabe und Teilung potenzieren z. B. die technologischen Dispositive der digitalen Medienkultur nicht nur unsere möglichen Welt- und Selbstverhältnisse, sondern sie sind es auch, die uns, weit unterhalb unserer Bewusstseinsschwelle, unwillentlich affizieren, konditionieren und subjektivieren. Denn die Sensorik der digitalen Apparate greift nicht nur wie Mikroorganismen und andere Umweltfaktoren in unsere Physis ein, sondern schließt sich gleichsam an unser Wahrnehmen, Empfinden und Denken an und bestimmt sie in Teilen mit (vgl. dazu auch Hörl 2011, 2013 und Perniola 2009).

In dieser Perspektive erscheint der Mensch, menschliche Subjektivität als eine verteilte, durch vielfältige Andere mitkonstituierte Größe, die in für ihn teils unbekannte materielle, kulturelle, sozial- und medientechnologische Dispositive eingelassen ist. Die menschliche Subjektivität der skizzierten medienökologischen und -ästhetischen Theorien ist dabei nur eine unter vielen anderen, miteinander vernetzten Subjektivitäten. Die medienökologischen Ansätze unterscheiden sich in diesem Zuschnitt von anderen Theorien, die menschliche Subjektivität als Integration, als Verinnerlichung äußerlicher Einflüsse (wie beispielsweise Vergesellschaftungsprozessen, Kulturtechniken und symbolischen Praktiken) denken. Die medienökologischen Theorien erweitern damit ein Nachdenken über Subjektivität nicht nur um neue Aspekte, sie bringen überdeutlich ans Licht, dass der Mensch noch nie ein Individuum gewesen ist, sondern vielmehr als eine Mannigfaltigkeit im Sinne von Gilles Deleuze zu denken ist. Der Medienwissenschaftler Mark B. N. Hansen führt dazu aus:

> *Buchstäblich in ein multiskalares und verteiltes sensorisches Umfeld eingehüllt, erlangt unsere Subjektivität höherer Ordnung ihre Macht nicht, weil sie das, was außen ist, aufnimmt und verarbeitet, sondern vielmehr durch ihre unmittelbare Mitteilhabe oder Beteiligung an der polyvalenten Handlungsmacht unzähliger Subjektivitäten. Unsere ausgesprochen menschliche Subjektivität operiert demnach als mehrwertiges Gefüge größenvariabler Mikrosubjektivitäten, die je unterschiedlich, doch mit erheblichen Überschneidungen funktionieren. (Hansen 2001: 370f.)*

In der zuletzt skizzierten medienökologischen Perspektive auf die Welt steht das Dividuum in mannigfaltigen körperlichen, sensorischen, technischen und sozialen Bezügen zu einem Außen (zu Anderen, einer Umwelt oder einem Milieu). Dementsprechend braucht es eine komplexere Theorie, die die Dynamik, Situativität, Materialität und Medialität gegenwärtiger empirischer Bildungsprozesse beschreiben kann und die insbesondere den Einfluss der technologischen Bedingungen und Infrastrukturen auf die-

selben in den Blick bekommt. Der oben mit Foucault und Agamben eingeführte Begriff des Dispositivs scheint mir geeignet, medientheoretische, praxeologische mit kunstpädagogischen und bildungstheoretischen Perspektiven zusammenzudenken (vgl. Zahn 2015). Die Dispositivanalysen kunstpädagogischer Situationen könnten sich u. a. in vertiefter Weise mit den sensologischen Wirkungen von Materialien, künstlerischen Techniken und Praxen und Medientechnologien auf den Menschen beschäftigen, wie es Mario Perniola (2009) in seiner *Sensologie* vorschlägt. Perniola zufolge repräsentieren Artefakte, Medien aller Art nicht allein Bedeutungen und Diskurse: sie wirken vielmehr sensologisch durch den Gebrauch der Sinne, die sie bahnen, trainieren und so bilden. Dementsprechend wäre auch eine Ästhetische Bildung theoretisch zu reformulieren als differenzierende Praxis des Dividuums in und an den je unterschiedlichen situativen, materialen, medialen, sozialen Beziehungen, Interdependenzen und Übertragungen, in denen es sich gebildet hat und sich weiter bildet – auf der Suche nach anderen, neuen Wahrnehmungs-, Artikulations- und Handlungsmöglichkeiten sowie Gebrauchsweisen in komplexen medien- technologischen Milieus. Hier lassen sich Anschlüsse an die medienökologische Position von Katja Rothe (2016) herstellen, die vorschlägt, in praxeologischer sowie ethisch-ästhetischer Perspektive den Mediengebrauch kritisch zu untersuchen und darüber hinaus die Gestaltung von medialen Gebrauchsfragen im Anschluss an Michel Foucault als ethisches Projekt zu denken, in dem man sich eine Haltung, einen Stil im Umgang mit der Welt, den Anderen und seinem eigenen Leben bildet. In medienökologischer Perspektive verschiebt sich dabei die gestaltende Praxis an Existenz- oder Lebensweisen von der anthropologischen Frage des gelingenden oder glücklichen Lebens des Einzelnen hin zu medienanthropologischen und auch politischen Fragen, die „unter der Voraussetzung der technisch-humanen Koexistenz die Möglichkeiten der ‚Sorge um sich' ausloten" (ebd.: 51).

Zu diesem Text gibt es einen Kommentar von Sven Scharfenberg.

Literatur

Agamben, Giorgio (2008): Was ist ein Dispositiv? Berlin, Zürich: diaphanes.

Foucault, Michel (1978): Das Dispositiv. In: Ders.: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, S. 119-125.

Hansen, Mark B. N. (2011): Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung, in: Hörl, E. (Hrsg.): Die technologische Bedingung. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 365-410.

Hörl, Erich (Hrsg.) (2011): Die technologische Bedingung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Seminar XI (3. Aufl.). Weinheim, Berlin: Quadriga.

Lacan, Jacques (2006): Die Bildungen des Unbewussten, Buch V (1957–1958). Wien: Turia + Kant.

Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hrsg.) (2016): Medienökologien, Zeitschrift für Medienwissenschaft 14. Berlin, Zürich: Diaphanes.

Manovich, Lev (2001): The Language of New Media. Cambridge: MIT Press.

Mersch, Dieter (2014): Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt „Denken im Visuellen"? In: Goppelsröder, Fabian (Hrsg.): Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache. Berlin, Zürich: diaphanes, S. 19-71.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Ott, Michaela (2015): Dividuationen. Theorien der Teilhabe. Berlin: b_books.

Perniola, Mario (2009): Über das Fühlen. Berlin: Merve.

Rothe, Katja (2016): Medienökologie – Zu einer Ethik des Mediengebrauchs. In: Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hrsg.): Medienökologien, Zeitschrift für Medienwissenschaft 14. Berlin, Zürich: diaphanes, S. 46-57.

Stiegler, Bernard (2008): Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch die Technik und Medien, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Zahn, Manuel (2012): Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Medialität und Materialität filmischer Bildungsprozesse (Theorie bilden). Bielefeld: Transcript.

Zahn, Manuel (2015): Das Subjekt des Kinos. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung (Medienbildung und Gesellschaft 28). Wiesbaden: Springer VS, S. 77-92.

Bildschirme – Medienökologische Perspektiven auf das (in)dividuelle Phantasma in der aktuellen Medienkultur

Von Manuel Kargın-Zahn

Im Folgenden Essay wird anhand einer Case Study zu Ausstellungssituationen zeitgenössischer Kunst untersucht, warum die Topfpflanze als wiederkehrendes Trendobjekt in diesen Displays verwendet wird. Mittels dreier Thesen wird aufgezeigt, dass die Topfpflanze in diesen Displays als Vermittlerin spezifisch konnotierter Interieurs und postdigitaler Diskurse fungiert, mit denen wir uns in der digitalisierten Lebenswelt des 21. Jahrhunderts beschäftigen. Aus kunsthistorischer Perspektive werden Christopher Kulendran Thomas' *New Eelam* und weitere Vergleichsbeispiele beschrieben und phänomenologisch untersucht. Philosophische und gesellschaftstheoretische Diskurse zu den Themen Postdigitalität, Transhumanismus, Anthropomorphismus, Social Design und Singularität werden zur Unterlegung der Argumentation hinzugezogen.

_

Die Topfpflanze gilt gegenwärtig als besonders beliebtes Element in zeitgenössischen Kunstdisplays.[1] In verschiedenen Größen und Formen ist die Zimmerpflanze, als einzelnes Objekt oder arrangiert in Gruppen, zentral oder auch beiläufig inszeniert, als wiederkehrendes Motiv in zeitgenössischen Kunstwerken festzumachen. Die Beispiele sind so zahlreich, dass von einem regelrechten Trend gesprochen werden kann: Die Arbeit *New Eelam* (2016-ongoing) von Christopher Kulendran Thomas in Kollaboration mit Annika Kuhlmann integriert in ihren divergierenden Displays Sukkulenten, Farne, Monsteras und Zamioculcas; Lizzie Fitch kreierte in ihrem Werk *Office Planter* (2014) für den Online Shop *DISown* eine Palme auf Bürostuhlrädern; Thea Djordjaze's Beitrag zur Frieze London 2015 bestand ebenfalls aus mobilen Ensembles der Monstera Deliciosa. Auch Jonas Lunds kürzlich gezeigte Installation *Critical Mass* (2017) war eine Anordnung von Areca-Palmen auf Rollen, die von den Besucher*innen durch eine Online-Abstimmung im Verlauf der Ausstellung durch weitere Objekte ergänzt wurde. Rashid Johnson zeigte zur *Art Basel Unlimited* 2018 eine drei Meter hohe Stahlkonstruktion, die mit einer reichen Ansammlung von Topfpflanzen bestückt war. Der Gummibaum kommt bei Cécile B. Evans' *Hyperlinks or it didn't happen* (2014) zum Einsatz und auch Laure Prouvost, Melanie Bonajo, und Mandla Reuter benutzen Topfpflanzen in ihren Werken. Die Liste könnte mit zahlreichen weiteren Beispielen ergänzt werden. Den Gründen, warum die Topfpflanze zum Trendobjekt in postdigitalen Kunstdisplays wurde, möchte ich im Folgenden nachgehen.

Die Topfpflanzen sind nicht die einzigen Elemente dieser Installationen, sondern bilden zusammen mit anderen Gegenständen mehr oder weniger klar zu deutende Interieurs ab. Sie sind Teil eines Ausstellungsdisplays, das explizit auf andere, uns vertraute Räume wie den Büroraum, das Wohnzimmer, die Lobby oder den Shop referiert. Zudem bilden Videoarbeiten und somit Projektionen oder Monitore oft den Kerninhalt der genannten Arbeiten, die sich inhaltlich wie formal mit Themen der Digitalisierung und Vernetzung im postdigitalen Zeitalter auseinandersetzen. Die Topfpflanze wird zum Teil eines ganz spezifischen Vokabulars von zeitgenössischer Kunst, die sich den veränderten Produktions-, Präsentations-, und Distributionsparametern von Kunst nach

der digitalen Revolution annimmt. Sie bildet zusammen mit anderen Gegenständen wie beispielsweise Kühlschränken, Vitaminwasser und Yogamatten[2] die spezifischen Objektfetische der postdigitalen Kunst oder auch *Post-Internet Art* ab, so die Behauptung dieses Essays. Es stellt sich die Frage, warum gerade die Topfpflanze als geeignetes Objekt angesehen wird, um den *Internet State of Mind* (Chan 2011) der Postdigitalität darzustellen. Der Begriff der Postdigitalität drückt den gegenwärtigen Zustand der Omnipräsenz des Internets und dessen Auswirkung auf klassische kunsthistorische Parameter, wie die Reproduktion und Zirkulation von Bildern und den damit verbundenen Originalitätsbegriff sowie einhergehende Partizipationstrategien und Materialitäten aus. Das Präfix ‚Post' impliziert keine Nachzeitigkeit oder Überwindung des Internets, sondern die Praxis des Miteinbeziehens von digitalen Prozessen, respektive des netzwerkartigen Denkens in der Grundkonzeption dieser Kunstproduktionen (Archey/Peckham 2014). Welchen Auftrag erfüllt das gewissermaßen triviale Objekt ‚Topfpflanze' in diesen postdigitalen Displays?

Die Topfpflanze besitzt eine Wirkmacht, die über das Dekorative hinausreicht. Sie ist belegt mit einer vielschichtigen Symbolik: Sie kann in erster Linie als Verständnisschlüssel des dargestellten Interieurs funktionieren. Des Weiteren verweist ihre anthropomorphe Form auf gegenwärtige, gesellschaftskritische Diskurse eines postanthropozentrischen Weltbildes. Schließlich kann sie als Indiz für den Lifestyle der Digitalen Nomaden des 21. Jahrhunderts und deren Ästhetik verstanden werden.

Außerhalb der Kunst jedoch ist die Funktion der Topfpflanze durchaus die des Dekorativen. Ihre Aufgabe liegt in der organischen Verbindung von Innen- und Außenraum, sie erfrischt die Luft und erinnert uns an idealisierte Orte in der Natur (Kahn 2012: 2). In ihrer domestizierten Form wird die Pflanze zum Bestandteil des Interieurs und ist somit gänzlich Produkt menschlichen Geschmacks. Sie ist aktuellen Trends ebenso unterworfen wie andere Elemente des Designs. Ihre Geschichte geht zurück ins viktorianische England, respektive ins Biedermeier in Deutschland, als sich die Topfpflanze erstmals als fester Bestandteil des bürgerlichen Haushalts etablierte. Die mitgebrachten exotischen Setzlinge aus Expeditionen während der Kolonialzeit wurden in den zunehmend helleren und wärmeren, weil beheizbaren, Wohnhäusern des späten 18. Jahrhunderts heimisch (Kalkoff 2015).

Seither ist sie nicht mehr aus der Inneneinrichtung nachfolgender Epochen wegzudenken. Die Case Study Houses der 1940er bis 1960er Jahre – Prototypen modernen Wohnungsbaus, entworfen von namhaften Architekten wie Charles und Ray Eames, Eero Saarinen und Pierre Koenig – waren alle mit Topfpflanzen ausgestattet[3] (Abb. 1). Voluminöse Monstera Deliciosa, Areca-Palmen und Gummibäume kontrastierten das klare, puristische Design der Architektur und der Möbel und gehören bis heute zu den beliebtesten Zimmerpflanzen.[4] Die Moderne zelebrierte die Topfpflanze jedoch nicht nur im Wohn- sondern auch im Museumsraum. Die New Yorker Kuratorin Arden Sherman hat auf ihrem Blog *Mise en green* eine eindrückliche Sammlung aus historischen und aktuellen Installationshots zusammengetragen, die zeigen, dass Topfpflanzen schon im *Salon des Refusés* 1864 und vermehrt im frühen 20. Jahrhundert im Ausstellungsraum anzutreffen waren (Sherman 2012). Dies änderte sich in den 70er Jahren, als sich die Recherche über die Auswirkungen und potentielle Gefährdung der Exponate durch Pflanzen verbreitete (Finne 2013: 2). Die Zimmerpflanze als Dekorationselement verschwand graduell aus den Museumsräumen, kehrte aber gleichzeitig als Teil konzeptueller Kunstinstallationen wieder zurück.[5] Dass Pflanzen als Material der Kunst genutzt werden, ist demnach kein neues Phänomen, erlebt jedoch aktuell eine neue Welle der Popularität.

Ein gegenwärtiges Beispiel, in dem die Topfpflanze einen festen Bestandteil des Displays ausmacht, ist Christopher Kulendran Thomas' *New Eelam* (2016-ongoing). *New Eelam* wurde das erste Mal anlässlich der 9. *Berlin Biennale* 2016 ausgestellt. Das Arrangement des Displays bestand einerseits aus einer Theke mit drei iPads und Barhockern vor dem Hintergrund eines Gemäldes in Pastellfarben (Abb. 2), andererseits aus einer Wohnwand mit Fernseher und dazugehörigem Sofa und Salontisch. Diese beiden Situationen wurden durch ein weiteres Wandelement mit eingebautem Monitor verbunden. Das Mobiliar, in schlichtem Schwarz gehalten oder mit roher Betonoberfläche, war zum Teil indirekt beleuchtet und wurde ergänzt durch verschiedenste Topfpflanzen; von der üppigen Monstera Deliciosa auf der Theke, über Farne in Terrarien und Glasglocken bis zu kleinen Sukkulenten und Kakteen am Sockel der Wohnwand.

Im Video auf den iPads erschließt sich der Inhalt der Arbeit: Der kurze Werbefilm beginnt mit einer Frauenstimme aus dem Off, die fragt: „What if homes were streamable?" (Thomas 2017). Im Video verfolgen wir den Alltag einer jungen Frau, die sich an verschiedenen urbanen Orten aufhält, mit anderen jungen Leuten in Arbeits- und Freizeitsituationen interagiert und durch ihre App unkompliziert von einer zur anderen zeitgemäß designten Wohnung und Stadt wechselt. Die Topfpflanzen sind auch hier fes-

ter Bestandteil des Interieurs. Die Stimme im Off erklärt derweil die Idee des Start-Up-Unternehmens *New Eelam*: Ziel ist es, ein alternatives Wohnmodell zu schaffen, das Mobilität gewährleistet, bei gleichzeitiger Absicherung durch kollektives Wohneigentum. Genossenschaftlicher Wohnbesitz also, aber auf globaler Ebene. Bei Bezahlung einer monatlichen Gebühr hat man Zugang zu Apartments in angesagten Vierteln der globalen Weltstädte – eine Dienstleistung zugeschnitten auf die projektbasierte und nomadische Arbeitsweise vieler Digital Natives. Anstatt von Genossenschaft wird von „cloud based housing" gesprochen und fast identisch zum *Airbnb*-Slogan „weltweit zuhause" heißt es bei *New Eelam*: „So that the whole world can be our home" (Thomas 2017). Auch Ästhetik und Sprachduktus des Werbefilms sind genau auf diese Zielgruppe zugeschnitten und entsprechen dem ‚Look' einer Apple-Werbung.

Der Titel *New Eelam* verweist auf die Geschichte der tamilischen Unabhängigkeitsbewegung und Proklamation des Staates *Tamil Eelam* im Nord- und Ostteil Sri Lankas. Die Auswirkungen des 2009 endenden Bürgerkrieges auf die Bevölkerung Sri Lankas und die Herkunft des Künstlers werden somit im Werk ebenfalls aufgegriffen. Diese politisch-historische Ebene bildet den Ausgangspunkt für das Video, das auf dem zweiten Monitor in der Sofaecke zu sehen ist und die marxistisch geprägte Ideologie erklärt, die hinter *New Eelam* steckt. *New Eelam* soll nicht nur eine profitable Dienstleistung darstellen, sondern ein progressives Wohnmodell der Zukunft illustrieren, welches drängende Fragen zu nationalstaatlicher Zugehörigkeit und Lohnarbeit in gegenwärtigen und zukünftigen Wirtschaftssystemen aufgreift.

Diese ideologische Ebene im Hinterkopf behaltend, möchte ich im Folgenden skizzieren, wie *New Eelam* als Kunstwerk in verschiedenen Ausstellungskontexten präsentiert wird. Einzelne Elemente des Displays wie die Topfpflanzen, Banner und Leuchtkästen mit dem *New Eelam*-Logo, ebenso wie die Vitrinen mit skulpturalen Arbeiten, kommen fast in allen Versionen des Displays vor, auch wenn sich die einzelnen Präsentationen deutlich unterscheiden. Welchen Referenzrahmen öffnet die Topfpflanze in diesen zeitgenössischen Displays?

Auf der *Gwangju Biennale* 2016 erinnerte das Display an eine Gaming-Corner auf einer Messe. Dies wurde hervorgerufen durch die von unten beleuchtete Aluminium-Bühne mit Teppichbezug, modulare Faltwände mit dem *New Eelam*-Logo und Sitzsäcke vor den Monitoren. Vor jeder Faltwand wurde eine Pflanze in einem weißen rechteckigen Topf platziert. Im Kunstverein Harburger Bahnhof im selben Jahr waren die zwei Vitrinen und das Wandelement mit Monitor weitläufig im Raum verteilt, ergänzt durch zwei Pflanzen in gestapelten Plastikboxen und zwei von der Decke hängenden Bannern (Abb. 3). Die Skulpturen in den Vitrinen, ebenso wie die Gemälde an den Wänden, stammen von Künstlerinnen und Künstlern aus Sri Lanka und waren bereits in Berlin ausgestellt. Diese Kunstwerke sind Teil der Arbeitsreihe *When Platitudes Become Form* (2013-ongoing) für die Christopher Kulendran Thomas Kunstwerke aus dem wachsenden Kunstmarkt in Sri Lanka einkauft und in sein Werk integriert. Als kennzeichnendes Merkmal wurde die Eingangsrampe zum Kunstverein rosa gestrichen, um sie mit dem Farbkonzept aus Grau- und Rosa-Tönen zu harmonieren. In einem weiteren Raum war die Theke mit den drei Barhockern analog zur Situation in Berlin anzutreffen.

Für die Präsentation im Hamburger Bahnhof in Berlin 2017 wurde das Display erneut adaptiert und diesmal einem privaten Wohnraum nachempfunden. Das Aluminium-Podest wurde zwar beibehalten, der Boden aus hellen Sperrholzplatten, das einheitliche Regalsystem und die Möblierung lassen jedoch nachvollziehen, wie sich der Künstler die Idealwohnung vorstellt, in welcher zukünftige *New Eelam*-Kund*innen wohnen (Abb. 4). Dieses Interieur entspricht wiederum dem Wohnzimmer, in das wir beim Besuch der Webseite [new-eelam.com] in der virtuellen 360° Ansicht eintreten.

Im Display im Hamburger Bahnhof sind die Pflanzen noch stärker eingebunden, da sie als Teil eines aquaponischen Ökosystems funktionieren: Durch ein Pumpensystem mit dem Aquarium verbunden, entnehmen die Pflanzen die Nährstoffe aus den Exkrementen der Fische und fügen dem Wasser ihrerseits wieder Sauerstoff zu. Die Präsentation in der Tensta Konsthall in Stockholm im selben Jahr war sehr ähnlich gestaltet, mit leichten Veränderungen im Mobiliar. In der Gruppenausstellung *I was raised on the Internet* im *MCA Chicago* 2018 kam abermals ein anderes modulares Möbelsystem aus Holzkuben zum Einsatz, bestehend aus hellem Sperrholz und Aluminium. Ergänzt wurde das Display durch Möbel und Teppiche in grau und Naturtönen sowie pinken LED-Leuchten und fügte sich so nahtlos in die Ästhetik von *New Eelam* ein. Welche Funktion die Topfpflanzen im Display von *New Eelam* und in postdigitalen Displays allgemein innehaben, möchte ich nun anhand von drei Thesen ausarbeiten.

1. Form follows function – Die Topfpflanze als Teil des prototypischen, modernen Wohnzimmers

Auf der ersten Ebene der Rezeption begegnen wir der Topfpflanze in den oben skizzierten Displays als Objekt im Raum. In einem Display wie dem im Kunstverein Harburger Bahnhof 2016 ist die Topfpflanze unter Umständen das einzige uns vertraute Objekt, während sich der Inhalt der Vitrinen und die Bedeutung der Banner nicht im ersten Moment erschließen. Die Topfpflanze ist sofort verständlich und vertraut. Fast schon banal in ihrer Alltäglichkeit, eröffnet sie uns einen niederschwelligen Zugang zu einem komplexen Werk. Im ersten Display von *New Eelam* auf der *Berlin Biennale* nehmen wir sie unter Umständen gar nicht bewusst wahr, weil sie sich extrem gut in das Ausstellungsdisplay einfügt. Sie ist Zaungast, agiert in dieser Rolle als subtile Übersetzerin des Interieurs fast unbemerkt und dennoch nachhaltig, denn sie macht uns die disparaten Objekte im Raum als Ensemble verständlich und deutbar: Wir wähnen uns in einem privaten Wohnzimmer. In dieser Funktion als Vermittlerin zwischen Betrachter*in und Display begegnet uns die Topfpflanze in zahlreichen anderen Werken. Die Areca-Palme in Mandla Reuters Einzelausstellung in der Kunsthalle Basel 2013 transformierte zusammen mit einem Verschnitt der *Barcelona-Liege* von Mies van der Rohe, einer Bronzeskulptur sowie zwei massiven Betonsäulen den Museumsraum in ein privates Interieur (Abb. 5). Auch hier bietet die Pflanze den unmittelbaren Zugang, sie ist gewissermaßen der Schlüssel, damit wir die anderen Elemente im Raum zu deuten vermögen. Die Paarung von Topfpflanze mit Designklassikern der Inneneinrichtung scheint ein beliebtes Motiv: Bei Christopher Kulendran Thomas sind es Neuinterpretationen des Bauhaus, bei Cécile B. Evans' *Hyperlinks or it didn't happen* (2014) treffen wir auf den Plywood Lounge Chair von Charles und Ray Eames in Kombination mit einem Gummibaum. Auch hier bilden Topfpflanze, Stühle und ein Teppich die Indizien für die Deutung des Displays als privaten Wohnraum (Abb. 6). Jüngstes Beispiel in dieser Reihe ist die Arbeit *Marbellous Living* (2018) von Leonie Brandner. Auch hier macht erst das Ensemble der Topfpflanzen die Szenerie aus Sessel, Bogenleuchte und Laminat in Marmoroptik wohnlich und lesbar (Abb. 7).

Diese Displays referieren auf den Prototypen, der in den Case Study Houses der Nachkriegszeit paradigmatisch aufgezeigt wurde und offenbar bis heute nachwirkt. Der Zweck der Case Study Houses lag laut den Editoren des *Arts & Architecture Magazine* in der Herstellung „guter" Lebensbedingungen für amerikanische Familien (Entenza 1945: 37). Die Häuser sollten dupliziert werden können, waren also nicht als Einzellösung gedacht, sondern sollten effiziente Lösungen für den Wohnungsbau bieten, die sich der*die durchschnittliche Amerikaner*in leisten kann (Entenza 1945: 38).

Wie erklärt sich dieser Rückgriff postdigitaler Displays auf modernes Design oder noch spezifischer auf das prototypische Wohnzimmer der Nachkriegszeit? Ein möglicher Erklärungsansatz liegt in der allgemeinen Vertrautheit dieses Typus und in den anscheinend immer noch anhaltenden ästhetischen Werten, welche durch ein solches Interieur transportiert werden. Die postdigitalen Kunstwerke thematisieren die tiefgreifenden Veränderungen unserer Gesellschaft im Zuge der digitalen Revolution durch die Verwendung von komplexen kulturellen Codes des 21. Jahrhunderts und eine vom Branding geprägten, hyper-realistische Ästhetik. Dies steht in starkem Kontrast zum gesellschaftlichen Kontext der Nachkriegszeit, die durch das Display vermittelt wird. Dennoch sehen viele Künstler*innen gerade in dieser Diskrepanz ein fruchtbares Spannungsfeld zwischen dem Wiedererkennungseffekt des modernen Interieurs, das gesellschaftliche Veränderungen zu überdauern scheint und Diskursfeldern der Postdigitalität. Es entsteht ein sich kontrastierendes Gefüge von prototypischem Wohnzimmer auf der physisch erfahrbaren Ebene des Displays einerseits und zum Teil relativ abstrakten und komplexen, auf weite Referenzfelder basierenden Kontexten des digitalen Raumes auf inhaltlicher Ebene andererseits. Eine mögliche Lesart dieses Spannungsfelds ist, dass die Schaffung einer relativ klar konnotierten und einladenden Situation im Display den Einstieg ins Werk vereinfacht und als Brücke funktioniert. Die Topfpflanze nimmt in diesem Gefüge eine wichtige Schlüsselrolle ein, weil sie den prototypischen Wohnraum als solchen unmissverständlich lesbar macht.

2. Hello my friend – Die Topfpflanze als sympathisches Individuum

Als Bestandteil eines Interieurs und Displays wurde die Topfpflanze bisher als Objekt bezeichnet, sie ist natürlich in erster Linie ein Lebewesen. Als solches begegnet sie uns auch im Ausstellungsraum, wir nehmen ihr Wohlbefinden oder Leiden anhand ihrer äußeren Erscheinungsform wahr. Sie besitzt eine Körperlichkeit, die sich von anderen, leblosen Ausstellungselementen wie dem

Mobiliar und technischen Geräten absetzt. Faye Kahn bemerkt, dass Topfpflanzen in ihrer Präsenz und Größe in einem Raum ähnlich viel Platz beanspruchen wie ein Mensch. Sie seien ideale Platzhalter für eine Person aufgrund ihrer Gesichtslosigkeit und damit universal zugängliche Bezugspunkte: „Domesticated houseplants appear innocent, attractive and defenseless, making them sympathetic individuals, while not fostering any theatrics or relying on sonic communication as an animal does“ (Kahn 2012: 3).

Die Personifizierung der Topfpflanze als sympathisches Individuum ist für die menschliche Rezeption plausibel. Anthropomorphismus, die Übertragung menschlicher Eigenschaften und Verhaltensweisen auf Nichtmenschliches, ist laut Nicholas Epley, Verhaltensforscher an der Universität Chicago, ein Zeichen sozialer Intelligenz (Fessler 2017). Dass wir die Topfpflanzen in den Displays als menschliches Verhalten imitierende Lebewesen wahrnehmen, ist eine von den Künstler*innen explizit intendierte oder zumindest naheliegende Rezeptionserfahrung.
In *New Eelam* können die Topfpflanzen durchaus als sympathische, harmlose Individuen rezipiert werden. Die beiden Palmen vor dem Messe-Paravent im Display in Gwangju beispielsweise empfangen uns als Hosts an ihrem Stand, die Pflanzen in den Plexiglas-Behältern in der Situation im Kunstverein Harburger Bahnhof beobachten als stummes Museumspersonal unsere Schritte, die Monstera auf der Theke präsentiert uns mit ihren weit ausladenden Armen das Angebot an technischen Geräten und ermuntert uns in der Manier von Verkaufspersonal zur näheren Betrachtung. Der Gummibaum in Cécile Evans *Hyperlinks or it didn't happen*, vor allem in der Version des Displays in der *Seventeen Gallery* in London, wird bei näherer Betrachtung zum Protagonisten in der Szenerie, zu dem wir uns in Bezug setzen können. Wir empfinden Empathie für David Maljkovics Palmen, deren natürliche Statur durch ein zu tief gelagertes, horizontales Gipselement massiv beeinträchtigt wird. Wir schmunzeln beim Anblick von Debora Delmars Areca-Palme in *Bio Logics* (2013), die sich auf einem Sitzsack ausruht. Auch die Pflanzenarrangements in Melanie Bonajos *Night Soil, Fake Paradise* (2014) wirken wie Charaktere aus der Videoarbeit, die sich um den Bildschirm gruppieren und die Besucher*innen beim Betrachten des Videos betrachten (Abb. 8). Im Video hält eine Topfpflanzen-Protagonistin einen kurzen Monolog, in dem sie sich wie folgt vorstellt: „Oh Hello, I am a potted plant. I cost 5 Euro. I'm born in Germany, and I'm single. My former owner dumped me on the street, that's how I met one of you lovely kinds. I think she is in the room, too. She realized you and me are just different aspects of a single condition, that, according to your point of view, makes me a person and you a plant“ (Bonajo 2014). Während ihres Monologs steht die Topfpflanze – eine mittelgroß gewachsene Zamioculcas – auf dem Rücken einer nackten Frau, die auf allen vieren am Boden kniet. Hinter ihr sitzt die Künstlerin auf einem Stuhl, im Vordergrund sind weitere Topfpflanzen zu sehen. Diese Szene rückt das Verhältnis von Mensch und Pflanze unmittelbar ins Zentrum der Erzählung. Im Gedankenexperiment, das folgt, hinterfragt die Pflanze die Dominanz des Menschen über die Pflanzenwelt, indem die Pflanze auf ihre Resistenz- und Anpassungsfähigkeit über Jahrmillionen und ihr Auskommen aus den wenigen Ressourcen Wasser und Sonnenlicht hinweist. Bonajo spricht damit den kritischen Diskurs zur anthropozentrischen Perspektive des globalen Kulturkapitalismus an, der gegenwärtig u.a. durch Donna Haraway in federführender Position angeregt wird. In ihrem jüngsten Buch *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) betont sie, dass die Vormachtstellung des Menschen, die wir im Anthropozän erlebten, für unsere Umwelt und schließlich für unser eigenes Fortbestehen in der Zukunft nicht tragbar sei (Haraway 2016). Die Lösung sieht sie in der Zuwendung des Menschen zu anderen Lebewesen und die Betonung auf Verwandtschaft im Gegensatz zur Abgrenzung, die in den letzten Jahrhunderten vollzogen wurde. Haraway spricht sich in posthumanistischer Manier gegen eine hierarchische Unterscheidung der Spezies aus. Die Idee einer notwendigen „Repositionierung des Menschen nach oder außerhalb seiner Sonderstellung“ bleibt laut Stefan Herbrechter der größte gemeinsame Nenner der zahlreichen Posthumanismen, die sich seit den 80er Jahren in den unterschiedlichsten Disziplinen ausgebildet haben (Herbrechter 2016:11).

Die domestizierte Pflanze in menschlich anmutender Gestalt führt uns unsere Verwandtschaft mit anderen Lebewesen vor Augen und lässt uns die Gemeinsamkeiten anstatt die Unterschiede erkennen. Der intendierte Anthropomorphismus in den Displays eröffnet uns somit die Zugänge zur Idee des postanthropozentrischen Weltbildes, das intrinsischer Teil des postdigitalen Diskurses ist. Die dringenden Fragen zu den ökologischen Folgen der technologischen Entwicklung und zur grundsätzlichen Gestaltung einer gemeinsamen Zukunft der Spezies dieses Planeten werden darin aufgegriffen.

3. Designing the Social – Die Topfpflanze als Teil eines Lifestylemodells

Die Topfpflanzen in *New Eelam* generieren – in Zusammenspiel mit anderen ausgewählten Elementen – die kulturell konnotierten

Räume, die auf eine spezifische Zielgruppe zugeschnitten sind. Es sind dies kinderlose, gut ausgebildete Personen mit kurzfristigen Arbeitsverträgen, die mobil und global vernetzt sind, ein ökologisches, jedoch vor allem ein ökonomisches und ästhetisches Bewusstsein haben. Die Funktion der Topfpflanze liegt demnach in der Vermittlung eines Lifestylemodells für eine ganz spezifische Bevölkerungsschicht der Digitalen Nomad*innen.

Dieser Lifestyle ist grundsätzlich geprägt von einem harmonischen Zusammenspiel von Materialien und Oberflächen und einem abgestimmten Farbkonzept. Die Inneneinrichtung von *New Eelam* wurde vom Berliner Designstudio *New Tendency* beigesteuert, deren Entwürfe sich in der Bauhaus-Tradition verorten.[6] Die visuelle Kommunikation hingegen stammt von Manuel Bürger, der sich mit Aufträgen für die *transmediale*, das *HeK* und Künstler*innen wie Olia Lialina und Aram Bartoll in der Ästhetik des Post-digitalen auszudrücken weiß.[7] Die Zusammenarbeit mit professionellen Unternehmen tragen maßgeblich zum wiedererkennbaren Look von *New Eelam* bei. Die Topfpflanzen komplementieren die Displays nicht nur auf der visuellen Ebene, sie sind das Sinnbild des Lebensgefühls, das in diesen Interieurs evoziert wird. Dieses Lebensgefühl zeichnet sich aus durch eine Affinität zu neuen Technologien und Ökonomien des Silicon Valley, beispielsweise in der Anlehnung an die Präsentation der iPads in einem Apple Store im ersten Display in Berlin. Der Aspekt des Ökonomischen lässt sich auch in den anderen Displays ablesen, so ist die Gaming Lounge in Gwangju gleichzeitig auch als Messestand zu deuten. Die Vermarktung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche ist zentraler Aspekt dieses Lifestyles. So liest sich auch das private Wohnzimmer im Display in Berlin, Stockholm und Chicago als Prototyp für einen idealisierten privaten Raum, der aber ganz der ökonomischen und ideologischen Struktur des Start-Up-Unternehmens *New Eelam* entspricht.

Peter Schneemann fasst künstlerische Strategien, die das Display explizit zur ideologischen Ausformulierung alternativer Gesellschaftsmodelle nutzen, unter dem Begriff *Designing the Social* zusammen (Schneemann 2018: 35). Laut Schneemann sehen Künstler*innen im Innenraum das Potential, auf ganz spezifische soziale Modelle zu verweisen. Dieser Verweis geschieht maßgeblich durch die im Design eröffneten Referenzfelder: „In ihren Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit der Designsprache unmissverständlich, die als Moment der Zeitgenossenschaft, als Anbindung an gesellschaftliche Nutzungen und an spezifische Lebensentwürfe strategische Bedeutung erhält“ (Schneemann 2018: 36). Als Beispiele führt Schneemann unter anderem Atelier van Lieshout, Franz West und Andrea Zittel ins Feld. Ich möchte argumentieren, dass diese Beobachtung auch für Christopher Kulendran Thomas' *New Eelam* geltend gemacht werden kann. Annika Kuhlmann, die kreative Direktorin von *New Eelam*, erklärte im Interview mit Maria Lind: „We're particularly interested in how social formations are organized through, and reflected in, our living spaces.“ (Lind 2017: 10). Christopher Kulendran Thomas selbst bezeichnet im gleichen Interview die Funktionsweise von *New Eelam* als „prototyping new lifestyle formats“ (Lind 2017: 9).

Die Topfpflanzen in *New Eelam* sind demnach Indikatoren eines spezifischen Lifestyles, eines sozialen Designs, wie Schneemann es beschreibt. Sie transportieren eine Atmosphäre, um mit Gernot Böhme zu sprechen, die den vernetzt-urbanen, digital-nativen Lebensstil präzise verkörpert (Böhme 1992). Es ist der Lebensstil einer urbanen Elite global nomadischer Akademiker*innen, die momentan einen sehr kleinen Teil der Bevölkerung ausmacht, sich aber in stetigem Wachstum befindet (Soboczynski 2018). *New Eelam* orientiert sich somit an der zukünftigen Demografie des globalen Nordens. Die Topfpflanze ist intrinsisches Element dieser präzise designten Lebenswelten einer wachsenden kreativen Klasse.

Eine der wichtigsten Kräfte der gegenwärtigen Ökonomie ist laut Böhme die Fähigkeit, Produkten, Räumen und Landschaften eine Ausstrahlung – eine Atmosphäre – zu verleihen, das Reale zu ästhetisieren. In der „Ästhetischen Ökonomie“, wie Böhme die gegenwärtige Wirtschaftsform des Kulturkapitalismus bezeichnet, kommt kaum ein Bereich ohne ein Design aus. Personen, Produkte und Orte werden inszeniert, um eine Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe und einem bestimmten Lifestyle zu kommunizieren, der Inszenierungswert werde zum neuen Gebrauchswert (Böhme 2016: 150). Im Unterschied zum industriellen Kapitalismus, der die Standardisierung und Massenproduktion zum höchsten Ziel erklärte, setzt der heutige Kulturkapitalismus auf Einzigartigkeit. Der Soziologe Andreas Reckwitz spricht von einer „Ökonomie der Singularitäten“, die den gesellschaftlichen Strukturwandel der Spätmoderne von einer sozialen Logik des Allgemeinen zu einer sozialen Logik des Besonderen beschreibt (Reckwitz 2017:11). Die Singularisierung definiert die Einzigartigkeit eines Produkts, einer Erfahrung oder eines Menschen, als höchsten kulturellen Wert. Das Streben nach Einzigartigkeit wird dabei nicht als hedonistische Selbstoptimierung, sondern als gesellschaftliche Erwartung an das Individuum verstanden (Reckwitz 2017:9). Die „Ökonomie der Singularitäten“ setzt die Formulierung eines klaren Profils der Arbeitnehmer*in voraus, das sich von anderen abgrenzt, attraktiv kuratiert ist und authentisch gelebt wird. Reckwitz' Konzept der Einzigartigkeit geht Hand in Hand mit Böhmes „Ästhetischer Ökonomie“ der Atmosphären

und stetigen Drang zur Inszenierung aller Lebensbereiche. Reckwitz benutzt den Begriff postdigital nicht direkt – er spricht von postindustriellen und spätmodernen Phänomenen – betont jedoch, dass die Omnipräsenz digitaler Medientechnologien bezeichnend zu diesem Strukturwandel beigetragen hat (Reckwitz 2017: 19).

Wie meine Ausführungen hoffentlich zeigen konnten, kommen der Topfpflanze in zeitgenössischen Displays viele unterschiedliche Rollen zu, die weit über ihr rein dekorative Eigenschaft hinausreichen. In allen diesen Aufgaben wirkt die Topfpflanze als Vermittlerin spezifisch postdigitaler Diskurse, mit denen wir uns in der Lebenswelt des 21. Jahrhunderts beschäftigen. Sie wirkt als Verständnisschlüssel modernistischer Interieurs und erleichtert uns damit die Rezeption komplexer Inhalte der postdigitalen Gegenwart. Sie führt uns in ihrer anthropomorphen Form unsere Verwandtschaft mit anderen Spezies wieder vor Augen, die in unserem anthropozentrisch geprägten Gesellschaftsmodell oft in Vergessenheit gerät. Sie ist schliesslich Advokatin eines Lebensstils globaler Nomad*innen, die momentan zur Elite gehören, deren globalisiertes, projektbasiertes, flexibles und selbstvermarktendes Lebensmodell für eine große Schicht der Bevölkerung in der Postdigitalität jedoch immer mehr zur Realität wird.

Alle diese Aspekte, im Alleingang oder in Kombination, macht sie zum beliebten Objekt in Kunstdisplays. Sie gehört, wie schon oben erwähnt, zum Vokabular zeitgenössischer Kunstproduktion, das einen Tipping Point erreicht hat, das heißt, dank ihres Vorkommens in einer kritischen Masse von Kunstdisplays zum Trend wurde. Als dieses Trendobjekt findet sie mitunter auch unter Wegfall der ihr zugeschriebenen Wirkmächte ihre Verwendung, in reiner Selbstreferentialität, als Objekt, das für eine Ästhetik der Postdigitalität steht.

Anmerkungen

1 Der Begriff des Displays bezeichnet die Ausstellungsgestaltung und die damit verbundenen räumlichen und medialen Komponenten, die bei der Rezeption und Vermittlung von Kunst wirksam werden und bewusst zur Bedeutungsproduktion des Werkes beitragen.

2 Diese Beobachtung folgt aus der Recherche zu postdigitaler Kunst im Rahmen meiner Dissertation. Beispiele für die Verwendung der genannten Gegenstände finden sich beispielsweise bei Pamela Rosenkranz, Josh Kline, Timur Si-Qin, Débora Delmar u.v.m.

3 Dies wird ersichtlich in den Dossiers im Online-Archiv des *Arts & Architecture Magazine*. Online: http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/houses.html [4.10.2018]

4 Die Monstera ist ein erstaunliches Beispiel einer Trendpflanze, die, seitdem sie als Matisses Muse fungierte, in keinem Wohnheft und Textildesign fehlen darf (vgl. hierzu Siebeck 2015).

5 Als einer der ersten Künstler benutzte Marcel Broodthaers die Topfpflanze in einer Kunstinstallation. Seine Arbeit *Un Jardin d'hiver* wurde erstmals im Januar 1974 in einer Gruppenausstellung im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel gezeigt (vgl. hierzu Blume 2017 und Haidu 2010).

6 Vgl. hierzu die Webseite von *New Tendency*: https://newtendency.com/de/ [5.10.2018]

7 Vgl. hierzu die Projektdokumentation auf der Webseite: http://www.manuelbuerger.com/ [5.10.2018]

Literatur

Archey/Peckham (2014): Art Post-Internet, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing.

Blume, Eugen (2017): Un jardin d'hiver (objet – sujet), 1974-75. In: Freunde der Nationalgalerie. Online: https://www.freunde-der-na-

tionalgalerie.de/de/projekte/ankaeufe/2011/marcel-broodthaers.html [3.10.2018]

Böhme, Gernot (1992): Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: Kunstforum International, Band 120, S. 237-255.

Böhme, Gernot (2016): Ästhetischer Kapitalismus. Berlin: Suhrkamp.

Chan, Carson (2011): Art in Berlin. Carson Chan im Interview mit Mary Scherpe. In: Stil in Berlin (Blog), 1.2.2011. Online: https://www.stilinberlin.de/2011/02/interview-carson-chan.html [3.10.2018]

Entenza, John (1945): Announcement. The case study house program. In: Arts & Architecture, Januar 1945, S. 37–41. Online: http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/csh_announcement.pdf [3.10.2018]

Finne, Annika (2013): Flora or Folly? Surveying the risks of plant-based art. In: Anagpic. Online: http://www.cool.conservation-us.org/anagpic/2013pdf/anagpic2013_finne_paper.pdf [25.5.2019]

Fessler, Leah (2017): People who talk to pets, plants, and cars are actually totally normal, according to science. In: Quarz. Online: https://qz.com/935832/why-do-people-name-their-plants-cars-ships-and-guitars-anthropomorphism-may-actually-signal-social-intelligence/ [14.1.2019]

Haidu, Rachel (2010): The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964–1976. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Haraway, Donna (2016): Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press.

Herbrechter, Stefan (2016): Inhuman – Posthuman – Nonhuman. Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus. In: PhiN-Beiheft 10/2016:9. Online: http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft10/b10t02.pdf [14.1.2019]

Kahn, Feye (2012): A Plant as Familiar: The Use of Plants in Contemporary Art. In: Bad at Sports (Blog). Online: http://badatsports.com/2013/a-plant-as-familiar-the-use-of-plants-in-contemporary-art/ [5.10.2018]

Kalkoff, André (2015): Die Geschichte der Zimmerpflanzen. In: Deutsche Gesellschaft für Hydrokultur e.V. Online: http://www.dghk.net/index.php?artikel=52 [4.10.2018]

Lind, Maria (2017): Stream Housing Love Sharing, Maria Lind im Interview mit Christopher Kulendran Thomas und Anika Kuhlmann zum Anlass der Ausstellung New Eelam: Tensta, Tensta Konsthall, 11.10 2017–14.1 2018. Online: http://www.tenstakonsthall.se/uploads/189-EN%20CKT_171023.pdf [5.10.2018]

Reckwitz, Andreas (2017): Gesellschaft der Singularitäten. Berlin: Suhrkamp.

Rourke, Daniel (2014): „Please don‘t call me uncanny“: Cécile B. Evans at Seventeen Gallery. In: Rhizome, 4.12.2014. Online: http://rhizome.org/editorial/2014/dec/4/please-dont-call-me-uncanny-hyperlinks-seventeen-g/ [5.10.2018]

Schneemann, Peter (2018): Designing the Social. In: Schneemann, Peter J./Göttler, Christine/Borkopp-Restle, Birgitt/Gramaccini, Norberto/Marx, Peter W./Nicolai, Bernd/Schindler, Tabea (Hrsg.): Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums. Berlin: De Gruyter, S. 34–42.

Sherman, Arden (2012): Mise en green (Blog). Online: http://miseengreen.com [4.10.2018]

Siebeck, Florian (2015): Schaut auf dieses Blatt! In: Frankfurter Allgemeine. Online: http://www.faz.net/aktuell/stil/drinnen-draussen/warum-die-monstera-deliciosa-eine-echte-ikone-ist-13658548-p2.html [5.10.2018]

Soboczynski, Adam (2018): Die verhassten Weltbürger. In: Zeit Online. Online: https://www.zeit.de/2018/47/akademiker-weltbuerger-populismus-feindbild-afd [14.1.2019]

Filme

Bonajo, Melanie (2014): RietveldTV by Melanie Bonajo – *Night Soil: Fake Paradise.* Online: https://vimeo.com/150773518 [5.10.2018]

Thomas, Christopher Kulendran (2017): Promotionsfilm zu New Eelam. Regie: Easton West; Produktion: Jelena Goldbach, Annika Kuhlmann; Schnitt: Mark Reynolds. Online: https://vimeo.com/202821309 [26.5.2019]

Abbildungen

Abb. 1: Case Study House #9, Charles Eames und Eero Saarinen, Arts & Architecture Juli 1950, Foto: Julius Schulmann, mit freundlicher Genehmigung Travers Family Trust

Abb. 2: Christopher Kulendran Thomas in Zusammenarbeit mit Annika Kuhlmann, *New Eelam*, 2016. Installationsansicht, 9. *Berlin Biennale* 2016, Acryl auf Leinwand, Betonregal, LED, Pflanze und *New Eelam* Film (HD, 14:06 min); Barhocker ATLAS von NEW TENDENCY, Foto: Laura Fiorio, mit freundlicher Genehmigung der Künstler und 9. *Berlin Biennale* für zeitgenössische Kunst

Abb. 3: Christopher Kulendran Thomas, *60 Million Americans can't be wrong*, 2016, Installationsansicht, Kunstverein Harburger Bahnhof 2016, kuratiert von Annika Kuhlmann. Mit Originalwerken von Asela Gunasekara, Prageeth Manohansa und B. Wimalarathne (mit freundlicher Genehmigung Saskia Fernando Gallery, Colombo, Sri Lanka), Foto: Michael Pfisterer, mit freundlicher Genehmigung der Künstler und Galerie Antoine Ertaskiran

Abb. 4: Christopher Kulendran Thomas in Zusammenarbeit mit Annika Kuhlmann, *New Eelam*, 2017, Installationsansicht, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2017, mit freundlicher Genehmigung der Künstler und Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart.

Abb. 5: Mandla Reuter, Installationsansicht Kunsthalle Basel, 2013, Foto: Gunnar Meier, mit freundlicher Genehmigung der Künstler und Kunsthalle Basel

Abb. 6: Cécile B. Evans, *Hyperlinks or it didn't happen*, 2014, Installationsansicht an der Frieze, New York, 2015, mit freundlicher Genehmigung Frieze Frame und Barbara Seiler Gallery

Abb. 7: Leonie Brandner, *Marbellous Living*, 2018, Installationsansicht im Aargauer Kunsthaus, 2018, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin Künstlerin

Abb. 8: Melanie Bonajo, *Night Soil: Fake Paradise*, 2014, HD Video, 32:09 min, Installationsansicht *De Appel Arts Center* Amsterdam, mit freundlicher Genehmigung die Künstlerin und AKINCI Gallery

---

Bildschirme – Medienökologische Perspektiven auf das (in)dividuelle Phantasma in der aktuellen Medienkultur

Von Manuel Kargın-Zahn

Puffert führt an Lissitzkys *Prounen* ein Bildkonzept vor Augen, mit dem sich eine eindeutige perspektivische Bestimmtheit (wie

in der Zentralperspektive angenommen) auflöst und so im Blick des Betrachters andere zeiträumliche Schichtungen entstehen können. Hat sich der Blick des Betrachters anhand vorangegangener Bilderfahrungen ausgerichtet, sind neue Orientierungen im Sinne eines sehenden Sehens möglich. Aber die neuen Sehordnungen, die sich anhand der bildlichen Abweichungen auffalten, ändern sich nicht radikal. Das Sehen kommt nicht ohne den Versuch aus, den ehemals durch Sehkonventionen ausgerichteten Blick an das vorgeführte Bildkonzept probehalber anzulegen. Es gleicht einer Suche, die ihren Ausgangspunkt kennen muss, um überhaupt die in den *Prounen* angelegte Abweichung wahrzunehmen. Ein zeitlich betrachtetes Auffalten des Bildlichen im Blick der Betrachtenden würde ich jedoch als grundlegendes Potenzial jeglicher Bildhaftigkeit betrachten und in diesem Sinne das Bildliche immer als zu Sehendes bezeichnen. Denn das Bild habe weniger mit Gestalt als mit Gestaltung zu tun, in dem sich Formen und Dinge immer erst herausbilden (Alloa 2011: 26). Wenn Merleau-Ponty feststellte, er „sehe eher dem Bild gemäß oder mit dem Bild […]“ (Merleau-Ponty 1976: 19), ist das Bildliche, wie es sich spezifisch für jede*n Betrachtende*n einstellt, in diesem Sinne selbst daran beteiligt, Sehstile zu bilden oder zu entbilden. Entsprechende Muster von Sehstilen lassen sich als eine Art Symptom von Bilderfahrung begreifen, wenn das, was *durch* ein Bildliches erfahren werden kann, sich in Blickweisen der Betrachtenden eingespielt hat. Deren Intensität und Wirkungsgrade sind divers: Manche Blickweisen können zu wertenden Haltungen führen, indem der Blick sich fast resistent gegen Neues und Fremdes verhält, während andere Blickweisen transformatorisch, potenziell bildend wirken können. Als „Stachel im Wahrnehmungskontinuum“ setzt das Bild den Blick genuin „anders und neu in Bewegung […].“ (Alloa 2015: 44). Eine Verschränkung von Bildwerden und Blickwerden meint folglich eine durch das Bildliche gedachte Bilderfahrung eines Subjekts.

Wenn ich künstlerische Vermittlungssituationen, Prozesse oder Werke danach befrage, was sie *nicht* zeigen, und ich mich somit der Negation nicht nur als Denkweise, sondern auch als Blickweise bediene, erinnert mich der implizierte Wunsch Pufferts, das Bildliche zurückzudrängen, um empfänglich und offen für Anderes zu werden, an einen Buchtitel Andy Warhols: *From A to B and back again*. Denn die Negativform, die Umkehrung des Gezeigten, operiert auch im Modus des Zeigens. Wenn ich Anderes wahrnehme und anders denke, wird die Abweichung nur faktisch, wenn sie sich zeigt. Als Grundbedingung des Zeigens kehrt mit einem Sichtbarwerden im Zeigefeld die Ikonizität wieder zurück: Denn Zeigen, so Mersch, ist der genuine Modus von Bildlichkeit (Mersch 2007: 3). Mit einer Verschiebung vom Bild zum Raum werden durchaus neue Verständnisse und Blickweisen aufgerufen und entwickelt, die aber auch zu einem Bildlichen zurückkehren. Denn eine andere Haltung zum Bildlichen wäre es, neue Blickweisen nicht am Bild vorbei sondern *durch* das Bildliche ermöglicht zu sehen. Eine räumlich verstandene Figuration, Konstellation, Szenerie, ein Tanz oder andere performative Ereignisse mögen sich in einer endlosen Varianz von Ansichten zeigen. Und jede Ansicht ereignet sich räumlich und temporär instabil, abhängig vom betrachtenden Subjekt und abhängig von dessen Blick und Blickweisen. Dieter Mersch unterscheidet zwischen bildlich Sichtbarem und nichtbildlich Sichtbarem. Er charakterisiert den Bildblick zwar als bezogen auf den visuellen Blick, jedoch ist der Bildblick durch das Dispositiv der Rahmung begründet different (Mersch 2007: 3) Ansichten, verstanden als oszillierende Sichten eines dynamischen Sehens von *etwas*, ereignen sich immer innerhalb einer Rahmung, die zunächst durch das Blickfeld bestimmt wird. Kondensieren innerhalb dieser Rahmung Bildlichkeiten, so geschieht dies durch ein sich einstellendes Bildliches für den Betrachter.

Eine Mehrdimensionalität des Bildlichen kann im Weiteren nicht nur als raum-zeitliche Ausdehnung denkbar werden, sondern auch als mediale, anthropologische oder körperliche Erfahrungsdimension. Mit einem solchen Einstellungswechsel wird das Bildliche als *Display* für vielschichtige Erfahrungsdimensionen am Künstlerischen thematisch. So kann das Bildliche zur Folie unterschiedlichster Bedingungen, Ordnungen oder Strukturen werden, indem es diese ansichtig macht, ihnen eine Rahmung anbietet, innerhalb derer sie kondensieren können. „Beim Display handelt es sich ebenso um eine Methode wie um ihr Resultat“ (Loreck 2008:1). Das Bildliche als *Displayer* zu betrachten, würde bedeuten, durch das Bildliche (als Methode im Sinne eines Blickhilfsmittels) etwas ansichtig zu machen, das sich der Sichtbarkeit entzieht, wie etwa der gesamte Bereich der Erfahrung. Das durch ein Bildliches *Displayte* würde sich dabei im Sehen gestalten und hervorbringen.

Literatur

Alloa, Emmanuel (2015): Zwischen Transparenz und Opazität – was das Bild zu denken gibt. In: VI und VI Positionen zur Zukunft der Fotografie. Wien: Verlag für moderne Kunst. 37-44.

Alloa, Emanuel (2011): Der Aufstand der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie. München: Wil-

helm Fink, S. 9-44.

Loreck, Hanne (2013): Display. In: Mayer, Katrin (Hrsg.): Memoiré et Doublir. Katalog. KUBUS Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart. Bielefeld, Berlin: Kerber, S. 40-45.

Merleau-Ponty, Maurice (1967): Das Auge und der Geist. In: Arndt, Hans Werner (Hrsg): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13-43.

Mersch, Dieter (2007): Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen. In: Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/von Müller, Achatz (Hrsg.): Bild – Figur – Zahl. München: Wilhelm Fink, S. 55-69.

Warhol, Andy (1977): The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again. New York: A Harvest Book.