

## LOB DER UNTERSCHIEDUNG

---

### Ein Debattenbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft

Seit einigen Jahren tauchen innerhalb der Medienwissenschaft nicht nur verstärkt theoretische Bezüge insbesondere zu ästhetischer Theorie auf, sondern auch explizite Bezugnahmen auf Kunstwerke. Das kann verschiedene Gründe haben: Findet hier ein Diskursfeldwechsel an theoretisch heiklen Stellen statt, die ohne eine Ausweichbewegung nicht zu besprechen sind? Wird Kunst funktionalisiert, als Anderes, Unverfügbares beschworen, als ein Refugium von Autonomie im Zeichen des Megakapitalismus? Oder dienen Bezüge auf Kunst als Theorie-Illustrationen – und was hieße das?

Die ZfM setzt die Debatte darum fort – nach dem Beitrag von Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, mit einem Beitrag von André Rottmann, Kunstwissenschaftler an der FU Berlin und Beiratsmitglied der *Texte zur Kunst*. Sind beider Erkenntnisverfahren verschränkt – oder sollten sie eher als geschiedene betrachtet werden?

Jeder Versuch, das Verhältnis von künstlerischen Praktiken und medialen Dispositiven sowie deren jeweiliger Historisierung und Theoretisierung zu bestimmen, sieht sich unweigerlich mit einer doppelten Herausforderung konfrontiert: Einerseits scheint evident, dass der Medienbegriff der Kunst in der Moderne und Gegenwart gerade nicht mehr evident ist. Er umfasst zwar immer noch traditionell mit dem Begriff Kunst assoziierte Gattungen wie Malerei, Skulptur und Zeichnung. Seit den historischen und Neo-Avantgarden sowie in den vielfältigen ästhetischen Modellen und Methoden, die ab dem Ende der sechziger Jahre das Feld der zeitgenössischen Kunst konturieren, rekurrieren Kunstwerke gleichermaßen auf die indexikalischen Bildmedien Fotografie und Film oder die elektronischen bzw. digitalen Techniken von Video und (wenngleich seltener) Computergrafik. Wie insbesondere die Großausstellungen der letzten Dekaden in nahezu erschöpfender Fülle vor Augen gestellt haben, wurde und wird das mediale Spektrum des Ästhetischen zudem fortwährend durch

Werke erweitert, die beispielsweise mit linguistischen Propositionen, musikalischen Notationen, Büchern und «printed matter» unterschiedlicher Provenienz, mit Texten, kinetischen Konstruktionen, Readymades, architektonischen Interventionen, performativen und theatralen Handlungen aller Art oder mit den an einem spezifischen Ort existierenden Präsentationsmodi musealer Sammlungsbestände operieren (die Liste ließe sich nahezu endlos fortsetzen). Kein Material, keine Objektkategorie, keine Aktionsweise, keine Prozedur, die nicht potenziell den Status der Kunst für sich reklamieren könnte. Oftmals treten unter den irreversiblen Bedingungen dieser Entgrenzung und «Verfransung der Künste» (Adorno) verschiedene Medien in hybriden Konfigurationen innerhalb eines Projekts oder im Rahmen eines individuellen Œuvres in Erscheinung. Es werden sogenannte alte und neue Medien kombiniert und kontrastiert. Angesichts dessen könnte behauptet werden, dass aktuelle künstlerische Praktiken zwischen den folgenden Polen oszillieren: demjenigen einer residualen Medienspezifik, wie sie in Form des Imperativs zur Selbstreferenzialität die Auseinandersetzungen um die ästhetische Ideologie des Modernismus mit bis heute weitreichenden Folgen geprägt hat, und demjenigen einer kontinuierlichen Integration zeitgenössischer Technologien in die Morphologie und Konzeption von Werken, welche insbesondere ausgehend von der konzeptuellen Kunst und ihrer anhaltenden Effekte diskutiert worden ist.<sup>1</sup> Anders gesagt, hat die Rede von künstlerischen Medien längst schon ihre Selbstverständlichkeit eingebüßt, so dass zunächst fraglich ist, welche Formen von Medialität überhaupt den Horizont eines medienwissenschaftlichen Zugangs zu ästhetischen Phänomenen bilden. Wir haben es mit einer Vielzahl von konkurrierenden Medienbegriffen – sowohl innerhalb der Kunst als sicherlich auch innerhalb der Medienwissenschaft – zu tun, die erst einmal unterschieden werden müssten.

<sup>1</sup> Rosalind Krauss hat diese Situation ab Ende der neunziger Jahre unter dem Begriff der «post-medium condition» wiederholt theoretisiert und in Auseinandersetzung mit Künstlern wie James Coleman, William Kentridge und Harun Farocki, aber auch den Schriften von Kittler und McLuhan für die anhaltende Relevanz der Idee von Medienspezifik plädiert, die sie anders als Clement Greenberg aber nicht länger in der materiellen Substanz eines Trägers, sondern in der von einzelnen Werken etablierten rekursiven Struktur des Verweises auf das eigene Medium sowie den Konventionen eines Genres verortet. Siehe dazu jüngst Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass., London (MIT Press) 2011.

<sup>2</sup> Michaela Ott, Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 8, Bd. 1/2013, 180–186, hier 181–183.

Andererseits ist trotz der Gefahr einer groben Schematisierung und sträflicher Ignoranz gegenüber anderen Einsätzen und Entwicklungen des vergleichsweise jungen Fachs zu konstatieren, dass der auch international einflussreichste Strang der deutschsprachigen Medienwissenschaft sich seit dem Durchbruch Friedrich Kittlers Mitte der achtziger Jahre und in nunmehr drei Generationen von durch seine Methodik und Referenzfelder beeinflussten Forscher\_innen primär an Fragen der Technologie, Hardware, Codierung und Kulturtechniken orientiert hat – also der Geschichte und Theorie von «Aufschreibesystemen» von der griechischen Antike bis ins Zeitalter von Turings «Universal Diskreter Maschine». Die mediale Lage scheint in diesem Zusammenhang ungleich klarer. In diesem Sinne, so scheint mir, hat auch Michaela Otts Debattenbeitrag in der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, auf den dieser Text zumindest implizit zu reagieren versucht, die Geschichte der Medien in Anlehnung an diese Berliner Schule der Medienwissenschaft mit jener ihrer Theorie verschaltet und eine Entwicklung europäischer Wissensordnungen der *artes* bis zu Erfindung und Einsatz des Films nachgezeichnet.<sup>2</sup> Eine dem

korrespondierende kunsthistorische Erzählung würde (mit ganz eigenen Problemen) selbstredend andere Parameter, Paradigmen und Peripetien anführen und würde trotz Überschneidungen sicherlich weniger prononciert die Wechselfälle und Spaltungen der *techné* als die diejenigen der *aísthesis* und ihrer kontextuell variablen Bedingungen, Prägungen und Potenziale herausstellen – auch wenn unstrittig sein sollte, dass beide Kategorien aufs Engste miteinander verschränkt sind. Grundsätzlich muss kaum eigens betont werden, dass die Geschichte und Gegenwart der Kunst ohne die Einsichten und Herausforderungen der Medienwissenschaft nicht mehr ernsthaft geschrieben bzw. beschrieben werden können. Kunst und Medienwissenschaft (unabhängig davon, ob diese sich nun besonders Technik-affin gibt, auch die Perspektiven von Gender und postkolonialen Diskursen einbringt und konsequent weiterentwickelt o. a.) müssen aber im Tandem, in Spannung gehalten werden: Künstlerische Praktiken von ihren medialen Voraussetzungen und Kontexten abzuspalten, um etwa Intentionalität, «reine» Form, Affekt und Virtuosität als Leitkategorien zu restituieren, ginge an der Realität ästhetischer Artikulationen vorbei; Michaela Ott hat in ihrem Statement in diesem Sinne zu Recht darauf hingewiesen, dass künstlerische Praktiken als Korrektiv von technizistischen Medienverständnissen fungieren könnten.<sup>3</sup> Kunstwerke auf ihre medientechnischen Grundlagen zu reduzieren oder auch nur ausschließlich im Hinblick auf ihre zwangsläufig mediale Verfasstheit zu diskutieren, liefe hingegen Gefahr, entscheidende Faktoren der Ökonomie, Subjektivität, institutionelle Kontexte, Betrachteradressierung und thematische Anliegen zu ignorieren. Es scheint mir grundsätzlich bedenkenswert, inwiefern die Frage nach der Relation von Kunst und Medienwissenschaft insofern nicht zu kurz greift, als hier Praxis und Theorie (zumal entlang eines Chiasmus zwischen ästhetischen Hervorbringungen und einem universitären Fach) getrennt werden; die äquivalente Frage wäre dann ja, was die Disziplin Kunstgeschichte über mediale Praktiken zu sagen hätte. Kunst ist kaum von den spezifischen Diskursen ihrer Geschichte, Kritik und Theorie zu trennen, die weit über Fragen des Medialen hinausgehen und auch das Verhältnis von ästhetischen Praktiken zu politischem Protest, sexueller wie nationaler Identität, Design, Handwerk, Mode und anderen Formen gesellschaftlicher Arbeit betreffen; avancierte Praktiken reagieren vielmehr auf sie, sind von ihnen informiert, fordern sie heraus und schreiben sie mit eigenen Mitteln fort. Dementsprechend wäre es sicher produktiv, die Frage um diese Dimension der Reziprozität zu erweitern, so dass sowohl das Fach Kunstgeschichte und die zeitgenössische Kunstkritik als auch mediale Praktiken jenseits der Kunst mit in den Blick geraten können. Umso mehr tritt dann, so meine These, zu Tage, dass weder Kunst- und Medien-geschichte noch künstlerische und mediale Praktiken deckungsgleich sind.

Aus meiner zugegebenermaßen eingeschränkten, respektive umgekehrten Perspektive als Kunsthistoriker und -kritiker auf die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und den von Ott exemplarisch skizzierten Etappen des

<sup>3</sup> Siehe Ott, Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?, 184f.

Medialen wäre vor diesem Hintergrund also kaum von einer Konvergenz zwischen der beschriebenen Plethora der materiellen Träger künstlerischer Produktion (sowie den daraus resultierenden Konventionen) und den in der Außenwahrnehmung dominierenden Interessenlagen der Medienwissenschaften zu sprechen. Auch wenn die Polemik gegenüber den Idealismen und der vermeintlichen Autorität der bildenden Kunst nachvollziehbar und berechtigt war und ist, so wird künstlerische Praxis insbesondere in dem auch innerhalb des Fachs umstrittenen Kittler'schen Programm, das ich hier nur stellvertretend für andere medientheoretische Vorschläge und aus Gründen der eigenen größeren Vertrautheit aufgreife, allzu oft unter die allgemeine Geschichte optischer Medien und ihrer Leistungen und Kapazitäten subsumiert; beispielsweise die Malerei wird sodann durch die dokumentarischen Kapazitäten der Fotografie als Praxis schlicht hinfällig oder irrelevant; die Möglichkeit, dass dieses Medium gerade unter dem Druck dieser neuen medialen Lage redefiniert werden könnte, wird zwar in Erwägung gezogen, sofort aber mit Hinweis auf deren fehlende Auswirkungen auf den «historischen Alltag» ad acta gelegt.<sup>4</sup> Kunst verliert aus der Kittler'schen Warte ihre Relevanz, sobald Medien Aufgaben der Aufzeichnung, Vermittlung und Distanzüberbrückung besser erfüllen, weil Künste nichts weiter als *techné* gewesen sein sollen. So ließe sich nicht minder polemisch behaupten, dass diese Form der Medienwissenschaft in Sachen Kunst zu einem der beiden oben genannten Polen gravitiert, mithin Aspekte der technischen Realisierung (und ihrer spektakulären Effekte) gegenüber einer Auseinandersetzung mit dem komplexen Materialstand einer fortgesetzten ästhetischen Reflexion auf die eigene Bedingungen der Produktion, Erfahrung und Dissemination privilegiert, deren Wert und Bedeutung funktionale oder pragmatische Zusammenhänge übersteigt oder dieses instrumentelle Denken und dessen Doxa selbst herausfordert. Und da Provokationen ja Debatten befeuern helfen können, soll auch nicht die generelle Beobachtung unerwähnt bleiben, dass medienwissenschaftlich geprägte Autor\_innen (von Ausnahmen, insbesondere in dem Bereich von Studien zu kinematografischen Praxisformen wie derjenigen von Farocki, selbstredend abgesehen) dazu neigen, über Lichtkunst, naturwissenschaftliche Simulationen und immersive Bewegtbild-Installationen zu schreiben, denen im herrschenden kunstkritischen Diskurs, vorsichtig gesagt, eher mit Skepsis begegnet wird (und die unter der Rubrik «Medienkunst» eher in Periodika wie *Leonardo* auftauchen als in *October* oder *Texte zur Kunst* und eher auf Transmedialen zu sehen sind als in Biennalen und Documentas). Anders als Ott würde ich also nicht per se von der Möglichkeit einer Engführung von Kunst und Medienwissenschaft ausgehen,<sup>5</sup> sondern zunächst einmal dafür plädieren, die Diskrepanzen zwischen diesen meines Erachtens getrennten disziplinären Sphären und diskursiven Formationen herauszustellen (und die neuere Kunsttheorie, wie gesagt, ebenso in die Gleichung einbringen wollen).<sup>6</sup> Denn damit diese historisch, institutionell, methodologisch ausdifferenzierten und ihrerseits inhomogenen

<sup>4</sup> Siehe Friedrich A. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin (Merve) 2002, 183.

<sup>5</sup> Siehe Ott, *Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?*, 181.

<sup>6</sup> Es sollte (erneut) nicht unbeachtet bleiben, dass die Frage nach dem Medium keineswegs primäres *Movens* relevanter künstlerischer Praxis sein muss, und zugleich interessieren sich nicht alle Medienwissenschaftler\_innen zwangsläufig für Kunst oder ziehen sie auch nur in Erwägung. Die Lage wird noch komplizierter dadurch, dass sich wiederum Kunsthistoriker\_innen im vergangenen Jahrzehnt vermehrt mit der Geschichte von Medienbildern und Bildmedien jenseits der Kunst beschäftigt haben; die Wissenschaftsgeschichte hat im selben Zuge die Rolle von Visualisierungen in der Genese von Wissen und Erkenntnis untersucht. Im Rahmen dieses verhältnismäßig kurzen Textes kann ich die methodischen Fragen, die sich daraus wiederum für das Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft ergeben, allerdings nicht behandeln. Sicherlich müsste die Debatte in ihrem weiteren Verlauf aber auf diese Konstellation zurückkommen.

Felder in einen wirklichen Dialog treten können, gilt es aus meiner Warte klarzumachen, dass die Differenzen gegenüber den zweifelsohne ebenfalls existenten Affinitäten überwiegen.

Denn mit Ausnahme der Momente des Futurismus und russischen Konstruktivismus, die mit konträren politischen Aspirationen einen Kurzschluss zwischen technologischer und künstlerischer Innovation vornahmen, haben avancierte künstlerische Praktiken im 20. Jahrhundert mediale Dispositive nicht mimetisch internalisiert: Im Gegenteil haben sich Dada und Surrealismus, Fluxus, Situationismus und Nouveau Réalisme, Arte Povera und Pop Art, Konzeptkunst, Postminimalismus und Institutionskritik, kritischer Realismus, Kontextkunst und relationale Ästhetik in ihren entscheidenden Artikulationen (und mit jeweils genuinen Ambitionen, Problematiken und Irrungen und Wirrungen) in der Abweichung – wenn nicht sogar in expliziter Opposition oder aktivistischem Widerstand – zu den Regimen von Spektakel und Kulturindustrie, also sowohl massenmedialen Produkten als auch disziplinierenden Apparaten und Prozeduren definiert.<sup>7</sup> Auch wenn dieses Modell des Ästhetischen zunehmend unter Druck gerät, sogar utopisch erscheinen muss, liegen die kognitiven, epistemischen und kritischen Potenziale der Kunst – gleichsam ihr prekäres Versprechen – traditionellerweise darin begründet, in der dialektischen Negation der Mechanismen von Überwachung, Disziplin und Kontrolle und in der offensiven Konfrontation mit dem technologischen Imaginären einen öffentlichen Raum herzustellen, der Diskurse und Praktiken von Oppositionalität und Dissens, von materieller Erfahrung jenseits von Konsum und von einer alltäglichen Restriktionen entfremdeten Wahrnehmung, von subjektiver Selbstkonstitution, identitärer Anfechtung und kollektiver Teilhabe, von Selbstreflexivität, progressivem Denken und kulturellem Gedächtnis ermöglicht und aufrecht erhält;<sup>8</sup> paradoxerweise muss diese Konzeptualisierung der künstlerischen Sphäre und ihrer Bedeutung derzeit gleichermaßen retrograd wie zeitgemäß erscheinen, sind es im «Neuen Geist des Kapitalismus» (Boltanski/Chiapello) doch gerade die mit diesem Bereich traditionell assoziierten Vorstellungen von Selbstverwirklichung, projektbezogenem Arbeiten und Kritikfähigkeit, die eine Innovationsressource für kulturindustrielle Apparate und immaterielle Ökonomien darstellen (in dieser Hinsicht ließe sich diskutieren, ob Kunst immer noch ein randständiges Phänomen im derzeitigen Wissensfeld ist, wie Ott einleitend behauptet). Angesichts der beschleunigten medientechnischen Entwicklungen des letzten Jahrzehnts und den damit einhergehenden Transformationen von Arbeitsverhältnissen, Produktionsmitteln, Erfahrungsformen, Kommunikationsweisen und Verbreitungswegen und -intensitäten von Bildern, Daten und Informationen, die Gilles Deleuze in seinem berühmten *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* aus dem Jahr 1990 mit in der Rückschau umso mehr verblüffender Klarsicht prognostiziert hat,<sup>9</sup> scheint sich die aktuelle künstlerische Produktion, wie auch Ott anführt, mit besonderem Schwerpunkt auf die mnemonische Dimension ästhetischer Praxis

<sup>7</sup> In dieser Hinsicht sei erwähnt, dass der innerhalb der Kittlerianisch geprägten Sektion der Medienwissenschaft vorherrschende Konsens, dass es keine Massenmedien gebe (siehe etwa Bernhard Siegert, *Es gibt keine Massenmedien*, in: Rudolf Maresch (Hg.), *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen – Symptome – Simulationsbrüche*, München (Boer Verlag) 1996, 108–115), eines der Hindernisse für einen produktiven Dialog zwischen künstlerischen Praktiken und dem Fach darstellen könnte, ist doch kaum zu übersehen, dass diese Annahme von der großen Zahl von Künstler\_innen nicht geteilt wird, die sich ab den sechziger Jahren etwa mit Fernseh- und Pressebildern auseinandergesetzt haben.

<sup>8</sup> Siehe zu dieser diskursiven Formation und deren gegenwärtigen Stand in größtmöglicher Verdichtung Benjamin H. D. Buchloh, *Was tun?*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 81, Jg. 21, März 2011, 76–82.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: *ders.: Unterhandlungen, 1972–1990*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 254–262.

<sup>10</sup> Ott, *Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?*, 185.

und ihrer Medien zu verlegen.<sup>10</sup> Es kann kaum mehr (und im krassen Unterschied zur Jahrtausendwende) von einer Medieneuphorie in der zeitgenössischen Kunst die Rede sein – die *documenta 13* des letzten Jahres versammelte mehr Textilien, Pflanzen, Tiere, Arbeiten auf Papier und Leinwand, historische Bücher in Vitrinen und handgemachte Skulpturen aus Stein und Ton, aber auch analogen Film und Dia-Projektionen als die digitale Alltagslage je vermuten ließe. Die Kunstkritikerin Claire Bishop hat entsprechend festgestellt: «In fact, the most prevalent trends in contemporary art since the 90s seem united in their apparent eschewal of the digital and the virtual.»<sup>11</sup> In dieser Hinsicht liegen Kunst und Medienwissenschaft teilweise weit auseinander, widmet letztere sich doch in einem prominenten (von Schülern Kittlers bestimmten) Segment aus guten Gründen den «Passagen des Digitalen» und «Medienkulturen der Computersimulation». Dennoch scheint gerade der Umstand, dass digitale Formate im materiellen Substrat der überwiegenden Mehrzahl zeitgenössischer Kunstwerke auffällig abwesend sind und stattdessen bevorzugt obsolete Medien reanimiert und mobilisiert werden, *ex negativo* auf den Einfluss neuer Technologien auf die Strukturen der Wahrnehmung und Transmission zu deuten – und auf den Versuch, diesen Einfluss zu registrieren eher denn zu simulieren, um den kritischen Spielraum künstlerischer Praktiken gegenüber der Modulation von Macht- und Medientechnologien der Kontrolle zu vermessen und ästhetische Gegen-Modelle zu entwickeln und erproben. Künstlerischen Medien ist dabei anders als technischen aufgrund der etablierten Konventionen des Ästhetischen immer schon das Gedächtnis ihrer vorangegangenen Aktivierung und Diskussion eingeschrieben, so dass ästhetische Innovation idealiter mit einem historischen Bewusstsein um Vorläufer einhergeht und ein komplexer Reflexionsapparat perpetuiert wird, der sich aus dem Wissen um frühere Brüche und Etappen des Gebrauchs eines Mediums oder auch der radikalen Annihilation von Konventionen speist. Gerade diesbezüglich ist das Wissen der Mediengeschichte um die Abfolge und Umwandlungen von Apparaten, Patenten, Technologien und Vorrichtungen unverzichtbar für die historische Verortung künstlerischer Phänomene. Im Unterschied zu medialen Praktiken und Erscheinungen des Alltagslebens haben sich avancierte künstlerische Artikulationen der letzten vierzig Jahre im Hinblick auf jeweils spezifisch zu adressierende Kontexte und institutionelle Rahmenbedingungen formiert und präsentiert, die ihrerseits einem steten Wandel unterworfen sind. Aus diesem Grund ist auch die zunehmende Rede von dezidiert ortlosen und der Sichtbarkeit entzogenen «Algorithmen», «Protokollen» und vor allem «Netzwerken» im aktuellen kunsthistorischen Diskurs auf ihre Implikationen für den Begriff der Kunst zu befragen. In dieser Hinsicht könnte sich ein gemeinsames Anliegen von Kritiker\_innen der ihrerseits eventuell bereits obsoleten Kittler'schen Theorie innerhalb der Medienwissenschaft und Kunsthistoriker\_innen ergeben, die den totalen Verheißungen technologischer Modelle für die Analyse kultureller Phänomene distanziert gegenüberstehen. In seinem neuen Buch *After Art* hat

<sup>11</sup> Claire Bishop, *Digital Divide. On Contemporary Art and New Media*, in: *Artforum International*, Vol. 51, No. 1, September 2012, 434–441, hier 436.

David Joselit etwa vorgeschlagen, das Augenmerk nicht mehr auf die Produktion von Werken zu legen, sondern analog zur Zirkulation von Bildern und Daten auf deren Distribution in Mediennetzwerken; so werden Kunstwerke *en passant* zu einer relationalen «Währung» (*currency*), die in unterschiedlichen Zuständen in Erscheinung tritt anstatt als stabile Entitäten; Medien werden so laut Joselit zu «Formaten», die den Kräften der Temporalisierung und ständigen Transformation unterliegen.<sup>12</sup> Für den amerikanischen Kunsthistoriker ist dies keineswegs eine Krisensymptomatik, sondern die Voraussetzung für die Partizipation der Kunst an der omnipräsenten Verfügbarkeit und den ubiquitären Anschlusspunkten medialer Netzwerke mit dem Ziel ihrer gesteigerten Präsenz, Relevanz und politischen Effizienz. Was aus diesem Kollaps jedweder Differenz zwischen Kunst und Medien bzw. deren Kanälen und Erscheinungsweisen de facto aber resultiert, ist die Idee einer ästhetischen Praxis, die mit dem Ziel unbedingter Zeitgenossenschaft stets nur den Status quo dupliziert. In dieser tautologischen Anordnung fallen Zirkulation, Form und Inhalt in eins.<sup>13</sup> Gemäß einer solchen Konzeption löste Kunst sich in den Netzwerken ihrer Vermittlung als eigenständiges Praxisfeld, genuiner Kompetenzbereich und Raum des kritischen Widerspruchs auf. Gerade weil Kunst und Medien in einem unauflösbaren Geflecht verwoben sind und ihre Geschichte und Theorie sich wechselseitig durchdringen, scheint es dringlich, an Unterscheidungen als Grundbedingungen aktueller wie zukünftiger Allianzen festzuhalten.

<sup>12</sup> David Joselit, *After Art*, Princeton, NJ (Princeton University Press) 2013.

<sup>13</sup> Siehe dazu auch die konzise Kritik an Joselits Buch von Simon Baier, *Das Feste und das Flüssige. Über «After Art» von David Joselit*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 90, 23. Jg., Juni 2013, 188–193, 192.



Abb. 1/2 Harun Farocki, *Parallele*, 2012 (Orig. in Farbe)