

Transparenz und Medialität

Jiří Bystřický

IKKM Lecture

„Die Kunst sollte auf das Denken verweisen, auf seine Fähigkeit direkt zu denken – ohne durch Worte gegliedert zu sein.“

František Kupka

I. „Instrumentales Kombinieren“

Mit ‚Transparenz‘ wird in der Medientheorie meistens die Unsichtbarkeit des Mediums bezeichnet: wir hören keine Schallwellen, sondern eine Melodie, sehen keine Leinwand sondern eine Landschaft usw. Wenn ich im Folgenden auf die Reflexion des Problems der Darstellung bei Piet Mondrian und František Kupka eingehe, dann verschiebt sich zunächst die Bedeutung von Unsichtbarkeit: das, worum es geht (wir könnten sagen: ‚die Botschaft‘) ist hinter den ‚Instrumentalisierungen‘ (den materiellen Bedingungen, Techniken) verborgen. Der Blick richtet sich durch das Bild hindurch auf etwas Sichtbares – nicht auf das, wodurch wir etwas sehen, es aber notwendigerweise ‚übersehen‘ (durchaus in dem Sinne, dass wir es ‚zuviel‘ sehen), die Leinwand, die Farben, Licht usw.

Wenn Piet Mondrian sagt, dass ‚die Dinge alles sind, ihre Darstellung dann nichts mehr‘ scheint dies paradox, denn seine Absicht als Maler und Theoretiker ist es, dem Geheimnis der Darstellung auf die Spur zu kommen. Wenn ‚Dinge‘ über keine Form der Mediation verfügen würden, die der Darstellung entspräche, würde bei ihnen das Mediationspotential zum Stillstand kommen, sie wären keine Anknüpfungspunkte, sondern Grenzpunkte oder Grenzzustände. Hier geht es aber eher um *„ein Ding, an dem noch Anderes haftet“*, wie Heidegger in seinem Kunstwerk-Aufsatz bemerkt (Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. 2001:11). Kunstwerke weisen dann auf verborgene Linien und Formen der Sichtbarkeit hin, so dass die Dinge in einem anderen Licht erscheinen können als wir sie vorfinden.

Medialität ist im *Dazwischen* zu finden (siehe Kolloquium mit Dieter Mersch im November). Im Kunstwerk können wir die Dinge und ihre Darstellung, ihre Deformationen, Brechungen usw. mit einbegreifen, getrennt und gleichzeitig sozusagen nebeneinander betrachten, ohne dass sich beide Linien des ‚Zeigens‘, der ‚Hervorbringung‘ gegenseitig neutralisieren. Dadurch wird eine Art Freiraum für die Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten der Instrumentalisierung der Welt geschaffen – die Instrumentalisierungen sind wirksam, aber beanspruchen dabei nicht jegliche Macht über die Welt des Realen für sich.

Transparenz in Zusammenhang mit der künstlerischen Reflexion der Darstellung bezieht sich also auf das Verhältnis dessen, was sich mit den zur Verfügung stehenden technischen Mitteln zeigen lässt und dem Bezug zum ‚Universum‘, der sich durch die Mittel darstellen lässt.

Transparenz kann hier also als Zugang zu Techniken der Darstellung definiert werden.
„*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.*“ (Paul Klee: Schöpferische Konfession. 1920)

Die Reflexion dieser Transparenz wird nicht nur durch die Differenzierung der künstlerischen Techniken herausgefordert, sondern auch die Entwicklung neuer Technologien, die in alle Lebensbereiche vordringen und die Dinge ändern.

Auf diese gesteigerte Mannigfaltigkeit und Variabilität der Formen kann die Theorie, das *Denken*, das bei Kupka im Mittelpunkt steht, so reagieren, dass sie Begriffe dreht und wendet – um der materiellen Dimension der Darstellung und gleichzeitig der eigenen Praxis der gedachten Operationen gerecht zu werden.

Auf das unsichtbare „Universelle“ in Bildern zu verweisen, in einer dichten Annäherung zu *zeigen*, das wichtigsten Ziel der Arbeit von František Kupka – einige seiner Bilder können Sie hier sehen. Die versteckten Linien, die die „Materialisierung“ im Werk begleiten, einzelne Elemente der Komposition, Formen, charakteristische Linien usw. weisen auf das ‚Skelett‘/ in Tschechisch auch: Gerüst, Gestell, Konstruktion, anm.d.Übers./ der Bilder hin, das den Sinn und die Regeln des Ganzen vorgibt – die Komposition ist „*ein Automatismus, der die Bilder der einzelnen räumlichen Eindrücke verbindet und uns erlaubt, die ganze Harmonie zu begreifen.*“ (František Kupka: *Tvorení v umění výtvarném.* 1999: 119)

Kupka spricht explizit von einem immateriellen „Skelett“ des Kunstwerks; jedes einzelne Bild ist dann ein Prozess des „Ankleidens“ – im Gegensatz zu einer „Entkleidung“. „*An der bildenden Kunst ist bemerkenswert, dass die verborgenen Linien im Raum bestätigt, die von Punkt zu Punkt verlaufend uns das Lesen im Raum ermöglichen. Nun aber diese unsichtbaren und doch präsenten Linien festzuhalten – das ist für einen Künstler die Leistung des Bellerofont, der auf einem feurigen Pegasus reitend ihm im Flug die Zügel anzieht.*“ (Kupka: 1999:123)

Kupka sucht solche Mittel – wir könnten sagen Formen der Mediation – durch die „*allen Bewegungen und Zuständen der ‚inneren Welt‘ des eigenen Lebens eine materielle Gestalt*“ gegeben werden kann „*und durch die sich alle Abstraktionen erfassen lassen. So kleidet sich die Kunst in immer neue Formen und wird durch neue Formbarkeiten bereichert.*“ (Kupka 1999: 123)

Die Horizontalen und Vertikalen sind eine der wichtigsten Formen eines ruhenden, neutralen Zustandes, beinahe einer statischen Anordnung; der Punkt oder die Kurve im Raum gehen aber mit einer plötzlichen Änderung der Bewegung im Ganzen des Bildes einher: die räumlichen Eindrücke ändern sich, die Lichtverhältnisse formieren sich neu – die Bewegung der Sonne ist an sich eine prozessuale Linie, was bedeutet, dass die Konturen der Bilder so oder so ein Ausdruck der partiellen Neutralisierung der Bewegung sind.

Diese Formen der Neutralisierung, sagen wir unterschiedliche Arten von Unterbrechungen, Verzögerungen, Stillstände des Linienverlaufs in der Zeit demonstrieren die Konstituierung des Bildes als eines Ausschnittes, das allmähliche oder plötzliche Anhalten der Prozessualität und daher auch die begrenzte Wirksamkeit der verborgenen Komposition: beide Welten, die Welt des Abstrakten und die Welt des Realen durchkreuzen sich, treffen sich, wodurch ein „*instrumentales Kombinieren*“ zustande kommt. – Dabei ist zu betonen, dass es Kupka um das Denken der Kunst geht: „*Will man Etiketten gebrauchen, so könnte man das gedankliche Element im Werk mit der Bezeichnung versehen: instrumentales Kombinieren.*“ (František Kupka: *Die Schöpfung in der bildenden Kunst.* 2001: 130) –

Das „instrumentale Kombinieren“ ist die temporäre Verbindung von zwei heterogenen Welten: das Bild ist Ausdruck dieser friedlichen Verbindung, ohne dass er notwendigerweise das ihm zugrundeliegende immaterielle „Skelett“ evoziert.

„Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind. Die Dinge erscheinen im erweiterten und vermannigfalteten Sinn, der rationellen Erfahrung von gestern oft scheinbar widersprechend. Eine Verwesentlichung des Zufälligen wird angestrebt.“ (Paul Klee: Schöpferische Konfession. 1920: 35)

Die Zufälligkeit der Verbindung ersetzt aber nicht die „Instrumentalität“ der Verknüpfung der Welt der Abstraktion und der Welt des Realen. Sie verschiebt die Perspektive nur in die Richtung *dynamischer* Formen, in denen sich die Neutralisierung der eigentlich unendlichen Bewegung noch rationalisieren lässt. Medialität wäre aus dieser Sicht, besonders in Hinblick auf Kupkas Konzept des instrumentalen Kombinierens des Inneren (Universellen) und des Äußeren (Individuellen) das dynamische Gleichgewicht zwischen der natürlichen und der abstrakten Harmonie.

II. Darstellung und Harmonisierung

„Das Schöne ist wahrhaftig im Modus des Wahrnehmens. Und das Wahre ist die Vielzahl der Gegensätze; wenn wir im Schönen Wahres finden, dann muss es als Einheit in der Mannigfaltigkeit gefunden werden.“
(Piet Mondrian: Lidem budoucnosti. 2002:42)

Bei Mondrian und Kupka kommt eine qualitativ neue Perspektive zum Ausdruck, die im Rahmen der Kunstgeschichte an den Anfang des vorigen Jahrhunderts datiert werden kann: *die Wirklichkeit der Darstellung* im Kunstwerk kann als Ausdruck eines ausgewogenen Verhältnisses von Individuellem und Universellem verstanden werden. Es geht nicht darum, dass das Individuelle oder Universelle Vorrang bekommt, sondern im Gegenteil darum, dass die Darstellung die *Ausgewogenheit* beider Prinzipien ausdrückt.

„Ein ausgewogenes Verhältnis ist das, wodurch sich Einheit, Harmonie, das, was universal ist, in der Heterogenität, Pluralität, im Individuellen darstellt.“ (Mondrian:2002:9)

In Mondrians Zugang liegt der Schwerpunkt auf einer Ästhetik der reinen Verhältnisse: Unterscheide und ihre Harmonisierung zwischen veränderlichen Naturformen und der unveränderlichen ‚reinen Realität‘.

„Die neue Gestaltung ist also eine ästhetisch dargestellte Beziehung.“
(Mondrian:2002:8)

Diese „neue Gestaltung“ lässt sich allerdings nicht auf direktem Wege erreichen, also sagen wir durch eine kontinuierliche Verbesserung der Formen der sichtbaren Wirklichkeit, sondern durch eine radikale Veränderung der Sichtweise, die es

ermöglicht, unveränderliche Schönheit zu sehen, die sich nicht mehr nur in der Ordnung des Sichtbaren sehen lässt, sondern als eine Form der Transparenz verstanden werden kann. *„Die Gestaltung ist ein reines Maßstab dessen, was es darstellt: auch in der Natur sehen wir, wie sich das Innere in der Form, in der Bewegung, der Lage, der Beziehung usw. spiegelt. ... Hinter den veränderlichen Formen ist eine unwandelbare, reine Realität. Es ist daher notwendig, die natürlichen Formen auf reine, unwandelbare Verhältnisse zu reduzieren.“* (Mondrian: 2002:57)

Ob es sich um die Betrachtung des Farbspektrums handelt und die Deformation z.B. bei Cézanne, die zusammenfassenden Linien der Form wie bei Ingres oder die Geometrisierung von Formen, im Grunde ist die Absicht dieselbe, klar ausgedrückt durch Paul Gauguin: es geht um ‚die Betrachtung der Schönheit in ihrem wahren Wesen, Form.‘ Bilder wären demnach als durchsichtige Blende zu verstehen, auf der und zugleich durch die unveränderliche Verhältnisse durchscheinen, die die Logik und den Sinn des Dargestellten bedingen.

Was lässt sich in Beziehung zum Sichtbaren darstellen und weist dabei immer noch auf den unveränderlichen Hintergrund hin, ohne etwas von seiner Legitimierung oder seinem Status zu verlieren ?

Die Suche einer neuen Instrumentalisierung des Veränderlichen geht einher mit einer Ästhetik, die die Initiative den Erscheinungen überlässt, also auch der Möglichkeit, die Darstellung auf das Ding hin zu befragen.

Die Malerei kann nur dann einen Anspruch auf universelle Aussagen erheben, wenn die Möglichkeit besteht, das Universale nicht als äußere Form, Objekt oder Struktur auszudrücken, sondern nur dann, wenn als Resultat Schönheit von Illusion getrennt werden kann. Das heißt: wenn die Redundanz im Darstellen unterschieden werden kann, also der Teil, der längst ohne jeglichen Bezug zum Unveränderlichen ist. In Mondrians Formulierung: der Mensch sucht eigentlich immerzu das Schöne und Wahre durch viele Illusionen, aber die Kunst befähigt den Menschen dazu in einen Bereich einzutauchen, in dem Schönheit und Wahrheit anders als durch Illusion ausgedrückt werden können, mit Hilfe von Bestimmtheit und Klarheit. Das Ästhetische muss die universelle Gültigkeit einer klaren Verbindung von Schönheit und Wahrheit, befreit von Illusionen der überflüssigen Darstellungen und überflüssiger Reliefs des Realen ‚garantieren‘. Dies ist dann möglich, wenn es die Dispositionen des Bildes offenlegt, das, was die Ordnung des Sichtbaren zum Bild macht.

Die Praxis dieser ‚Klärung‘ ist dann in der *Harmonisierung* des Veränderlichen und des Unveränderlichen an der Grenze der Welt des Sichtbaren zu suchen.

Zentral ist dabei die von Kupka umschriebene verborgene Symmetrie zwischen der sichtbaren Komposition (einzelnen Elementen der Komposition) und des „Skelettes“ der Darstellung im Hintergrund. Diese Symmetrie, die als Schönheit empfunden wird, bildet den Kern der Wechselbeziehungen – Einheit und Differenz – von Veränderlichem und Unveränderlichem, Individuellem und Universellem, Realem und Abstraktem.

Es geht hierbei nicht um unveränderliche Formen, die im Bild zum ‚Ausdruck‘ kommen, z.B. wenn sich das Universelle im Natürlichen ausdrückt. *„Durch Jahrhunderte hat die Malerei die Verhältnisse mit naturähnlichen Farben und Formen ausgedrückt, bis sie endlich erst in der Gegenwart ‚zur Gestaltung der Verhältnisse selbst‘ gelangte. ... Aus diesem Grunde hat sich ‚die neue Gestaltung‘ von jeder ‚Form‘bildung befreit. So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche.“* (Mondrian: 2003: 31/ 32)

Und wir können mit Kupka zu dieser Art von ‚Gestaltung‘ hinzufügen: *„Wirklich objektive Anhaltspunkte sind für den Künstler nur in der Logik der Organisation seines Werkes. Das ist für den Künstler die einzige objektive Realität, wie für den Wissenschaftler Fakten, die er feststellt.“* (Kupka: 1999: 179)

Die Unmittelbarkeit der Naturerscheinung verschleiert alle Verhältnisse, konstatiert Mondrian (*„die Materie, die als Form, Farbe oder Naturlaut sich äußert“* / Mondrian 2003: 31/)

Wir können also bei Kupka und Mondrian durchaus von einer ‚Medialität‘ sprechen und von einer Transparenz der Darstellung, die sich nicht im ‚Ausdruck‘ auflöst, sondern etwas ist, was immer schon mitgeführt wird, aber nie im Bild aufgeht, das wie und warum wir etwas sehen können ermöglicht.

Auch das, was wir im Alltag sehen, ist schließlich nicht unmittelbar gegeben: damit wir in den Bewegungen von Bildersequenzen, die das Auge wahrnimmt, konkrete Bewegungen z.B. von Körpern sehen, muss das Auge zum Sehen ‚angeleitet‘ werden, um sich aus bestimmten mnemonischen Spuren zu lösen. Sehen muss gelernt werden.

III. Unsichtbarkeit

Um diese Ästhetik näher zu bestimmen, müssen wir auch eine andere Art der Unsichtbarkeit bestimmen, als die eingangs charakterisierte Transparenz des Mediums.

Gerade die Suche der „instrumentalen“ Verbindung von Abstraktion und Realem in einer Bewegung, die durch die Eigenbewegung der Bilder verdeckt wird, die das Sehen begrenzt und manchmal auch unmöglich macht, ist eine gewisse Gegenbewegung gegenüber der Dominanz der Oberfläche, der Verbergung dessen, was sie ermöglicht. Man muss lernen, hinter der Bewegung des Sehens, die Prozesse der Neutralisierungen zu erkennen, die das Sehen ermöglichen.

Wir fragen nach Prozessen der Neutralisierung des ‚Seh-Vorgangs‘, der Prozessualität, die die Entstehung eines stabilen Ganzen ermöglicht, dank der vor uns Objekte auftauchen, ‚ausgewogene‘ und dabei separate Objekte, die wir aber erst durch eine bestimmte Begrenzung der Bewegung, Innehalten des Prozesses, Unterbrechung der Linien usw. als solche sehen können.

Wir sehen nur das, was und wie es sich *sehen* lässt – was vom Vorgang des Sehens selbst unterschieden werden kann und als Effekte der Transparenz bezeichnet werden kann.

Instrumentalisierungen von Kombinationen sind daher Rahmen für Darstellungen, die zu einer Revision des Gesehenen auffordern: nicht in der Art, dass wir das Bild nicht mehr sehen, sondern eher in dem Sinn, dass sich auch das zeigt, was sich mit dem Sichtbarwerden notwendig verbirgt.

Die Untersuchung der Weisen der Verbindung der Welt des Abstrakten und der Welt des Realen zielen daher auf das nicht Sichtbare im Sehen, das besonders von der rationalisierten und technisch vermittelten Sichtbarkeit verborgen wird. Das Ziel ist, dass es zur einer Verbindung kommen kann, die nicht in die Fatalität eines ein für allemal gesehenen Bildes mündet, sondern auch eine Bewegung der Harmonisierung der Unterschiede, die sie ermöglichen, erlaubt, einer Tiefe der Fläche, die nicht sichtbar ist.

„...die Sehnsucht nach der Bewegung ist nichts anderes als die Sehnsucht nach Unbeweglichkeit, die Sehnsucht das sehen zu kommen, was hinter der Bewegung geblieben ist.“ (Paul Virilio)

Die Ästhetik der Darstellung ist somit eine Strategie des Innehaltens, bevor man der Linie des Dargestellten folgt und hinter dem Bild das sucht, was es darstellt. Die Initiative der Erscheinung zu folgen bedeutet auch aus der Initiative der Vermittlung all das im Spiel zu

lassen, was in der ‚Einweg‘- Betrachtung unsichtbar bleibt. Um noch einmal Paul Klees Aussage in Erinnerung zu rufen: *„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“*

Das Denken verdoppelt sich durch die Interaktion von Transparenz und Medialität – kopiert also nicht nur die so genannte Realität, die ohnehin prinzipiell unzugänglich ist. Transparenz bedeutet nämlich nicht nur eine bestimmte Durchsichtigkeit, sondern auch eine Anleitung, wie man sehen, durch was man sehen kann, also wie der Abgrund des Auseinanderlassens von Dingen und Erscheinungen überbrückt werden kann.

„Leuchtet der Geist der Kunstwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung auf, so leuchtet er nur als ihre Negation, in der Einheit mit dem Phänomen zugleich dessen Anderes.“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*.1973: 137)

IV. Bild und Begriff

„Die Bildtechnik verweist immer auf eine Metaphysik der Einbildungskraft – vergleichbar mit zwei Arten, dem Wechsel von einem Bild zum anderen wahrzunehmen.“ (Gilles Deleuze: *Kino 2, Das Zeit-Bild*. 1997: 82)

Um auf das Zitat von Kupka zu Beginn zurückzukommen: *„Die Kunst sollte auf das Denken verweisen, auf seine Fähigkeit direkt zu denken – ohne durch Worte gegliedert zu sein.“*

Wie wäre Transparenz im Verhältnis von Bild und Begriff zu verstehen ?

Sagen wir, dass die Darstellung von Begriffen dann effektiv ist, wenn das Zeigen durch ein Bild auch die Veränderung des möglichen Sachverhaltes auf verschiedenen Ebenen der Explikation darstellt. Wenn wir durch das Bild die Bewegung der Bestimmung des Begriffes beobachten können, also auch die Veränderung der Position, die die aktuelle Ebene des Sachverhaltes ausdrückt, dann ist aber die eigentliche Darstellung des Begriffes das Zeigen diese Veränderung selbst. In der gegebenen Situation können wir dann sagen, was die ‚Praxis‘ des Begriffes als eines spezifischen Mediums ist: die Rekonstruktion des ‚Formates‘ des Denkens, damit die ‚Sachverhalte‘ auf anderen Ebenen und in neuen Komplexen geschaffen werden können und so die Formalisierung der Abstraktion vollenden. Auf der anderen Seite gilt natürlich, dass das Ziel des Bildes als Medium die Formalisierung des Sehens ist. Transparenz können wir dort finden, wo sich beide Medien treffen und sich gegenseitig überlagern können. Der Ausgangspunkt oder Voraussetzung ist natürlich nicht die Unvereinbarkeit der Positionen, sondern im Gegenteil notwendigerweise die ‚Vergleichbarkeit‘ der Formen der Mediation, oft beschrieben z.B. als ‚Modulierung‘, die auch Deleuze bei seiner Beschreibung analoger Synthetisierungen benutzt, als *„...das Einführen von unmittelbaren Verbindungen zwischen verschiedenen Elementen“* (Gilles Deleuze: *F. Bacon: The Logic of Sensation*. 2003:95). Wir können dann von Medialität als einem ursprünglichen Operator der Vermittlung sprechen.

Bei der Realisierung unmittelbarer Verbindungen lässt sich sagen, dass der Begriff einen Teil des Spektrums der Mediation nutzt und das Bild einen anderen. So wird eine Verarbeitung auf zwei Ebenen ermöglicht: Abstraktion und Imagination. Die begriffliche Ordnung ist hauptsächlich durch die Mediation der abstrakten Bestimmung ‚kodifiziert‘, sie wird

konstituiert als Theorie einer bestimmten Weise wie Formen der Transitivität, die der gegebenen Ebene der Vermittlung zur Verfügung stehen, genutzt werden.

Für beide Medien gilt ein System der Differenzierung zwischen der ‚Bestimmung‘ durch die Unterscheidung der unveränderlichen Positionen und der ‚Bestimmtheit‘, durch Einschränkung oder Eingrenzung der Veränderungen, die die Positionen ändern können. Begriffe zeigen sich so als lokal geordnete Distinktionen, sagen wir als Punkte einer einzigartigen Überlagerung der Ordnungen des Realen und des Virtuellen, die als eine Form der Mediation gedacht werden können.

Das Medium des Bildes als System der Transparenz führt zur Thematisierung des Sehens: das Sehen kann selbst als Sichtbarkeit dargestellt werden und daher auch als eine bestimmte Systematik der Transparenz. Die Bilder selbst sind zwar eine sekundäre Operation, aber ihr Beitrag liegt nicht im Zugang zu primären Daten, sondern darin, wie sie durch Darstellung auf eine gewisse Funktionalität, Zweckmäßigkeit, Nutzung bestimmter Formen der Transparenz aufmerksam machen. Was kann eigentlich gesehen werden, wenn es sich (sichtbar) darstellen lässt.

Die Praxis der Begriffe könnte als Zugangspunkt zur Vermittlung zwischen Komplexität und Realität dienen, Bilder rahmen die aktuelle Realisierung, bei der wir uns fragen können, inwiefern sich die gegebene Vermittlung als Operator des Denkens verhält, um welchen Typ Mediation es sich handelt (also die disponible Form der Transparenz, das, wodurch etwas ‚registriert‘ werden kann in dem selben Regime in dem es ‚etwas‘ zeigt.)

Begriffe arbeiten im primären Regime der Vermittlung, sie rekonstruieren Zugänge dazu, was sich uns als die Gegebenheit des Gebens gibt: Bilder machen jene Systeme der Transparenz sichtbar, in denen sich uns das Gegebensein des Gebens zeigen, also im Sehen darstellen kann. Sie ermöglichen uns deutlicher zu sehen, wodurch Gegebenheiten gegeben sind: sie initiieren ein Verständnis für Regimes, die bestimmte Komplexe und Daten ins Spiel des Sehens brachten und so zu unserer technologisch sichtbargemachten Welt wurden.

„Während vorfotografische Bildermacher gegen die objektive Welt zu kämpfen hatten, steht uns der geronnene ‚Geist‘ entgegen“.

(Vilém Flusser: Standpunkte. 1981:19)

Schließlich können wir versuchen, in Hinblick auf Medialität und Transparenz einen Medienbegriff zu bestimmen, der nicht mehr auf dem statischen Konzept der Gleichung Begriff – Gegenstand – Wissen gegründet ist, sondern die Entstehung von Formen und Transparenz berücksichtigt. Die spezifische Verbindung hier kann auf das virtuelle und aktuelle Bild verweisen: *„Wir haben gesehen, wie auf den größeren Strecken Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales oder vielmehr deren Bilder einander unaufhörlich folgen, aufeinander verweisen und um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit kreisen. Aber dieser Punkt der Ununterscheidbarkeit ist genau der kleinste Kreis, nämlich die Koaleszenz zwischen dem aktuellen und virtuellen Bild, das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist.“*

(Deleuze: 1997: 96)

Das heißt auch, dass die Konstituierung des Gegenstandes als Leistung der Subjektivität auf zwei Ebenen verläuft; der Hintergrund wird dadurch ‚sichtbar‘, dass die Richtung der Konstituierung des Gegenstandes zugleich die Richtung des Begriffs ist, die Praxis des Begriffs auf einer höheren Ebene, damit das Benannte von dem, was es benennt, unterschieden ist. Auf Transparenz hinzuweisen, bedeutet also eine Verschiebung des

Denkens vom Begriff und Wissen hin zum Aufzeigen der Prozesse, durch die das jeweilige Wissen entstanden ist.

Kupkas Sicht ist ähnlich: „...*der Künstler kann nie ein gänzlich authentisches Motiv vorweisen, das er gewählt hat, er entscheidet...über den Verlauf von Linien und modulierten Lagen, Profilen und Wechselverhältnissen von Volumen. ... Ein großer Teil seines Werkes besteht aus Kombinationen und dem Bewusstwerden und Verstehen dieser Tatsache.*“ (Kupka: 1999: 187)

Zum letzten Bild (Präsentation): das Thema ist Versuchung und Geburt
