

293

Mediengebrauch und Verhalten

Bildung durch Medien findet auch und nicht unwesentlich jenseits einer inhaltlichen Bestimmtheit statt, es gibt keine eindeutige kausale Zuordnung zwischen Medieninhalten und Verhaltensweisen, etwa der Art: Filme mit gewalttätigem Inhalt machen aggressive Jugendliche. Es gibt da schon eher so etwas wie einen Gestus, der prägt, der bildet, der eine komplizierte Mischung von «FormInhalt» erzeugt, also Strukturen noch jenseits einer inhaltlichen Bestimmtheit, die einfach benannt werden könnten. Bildung geschieht in Performanz und «Permaterianz».

Wie kommt es zu einer Bildung durch Bilder? Und wie stellt sich Pädagogik dazu? These: Bilder und deren Fragmente oder die zu ganzen Bildern ergänzten Fragmente werden aus einer individualgeschichtlichen Perspektive im sozialen Beziehungsgeflecht kontextualisiert oder aber mit Abstand dekontextualisiert. Um Letzteres zu können, muss man das Glück haben, zumindest Fragmente der Bilder zu erwischen, bevor sie individualgeschichtlich und sozial selbstverständlich werden, keine Fragen mehr aufwerfen, keinen Anreiz mehr geben, sich mit den kittenden Übertragungssprüngen zu befassen, bevor sie normalisiert sind.

Das hat wahrscheinlich zur Folge, dass Bilder und Bildfragmente nicht unbedingt in dem Kontext wirksam werden – etwa als inhaltlich bestimmte Handlungsvorbilder oder Orientierungen genutzt und in Handlungen übersetzt – in dem sie zunächst erschienen. Es findet vielleicht ein Sampling statt. Wie dieses funktioniert? Ich weiss es nicht. Dem bin ich auf der Spur.

In der Kunstpädagogik könnte es darum gehen, Chancen zur Distanzierung von einfallenden Bildern zu konstruieren, sodass sie zu Elementen oder zum Gegenstand von Umgestaltungsprozessen werden können. So können dann unbewusste Bildungen bemerkbar werden. Vielleicht ist man dann von ihnen nicht mehr besessen.

Eingefallene Bilder werden zunächst einmal zu inneren Bildern, Vorstellungen, Fantasien, sie mobilisieren Assoziationen und regen das Denken an. Sie müssen dabei durch den Engpass der Sinne und dann im Gehirn unter Beteiligung verschiedener Innervationen verarbeitet werden. Während dieser Verarbeitung, Aufarbeitung ist das wahrnehmende, Bilder sehende Individuum bestimmt durch die laufende Hirnaktivität, sein Archiv und die aktuelle Situation, seine Sozialität. Erst dann können die eingefallenen Bilder, die Einfälle organisiert werden, wieder über andere Organe in die Umwelt versetzt werden, umgesetzt werden.

Kunst als Erforschung der «Bildungen» des Unbewussten

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diesen Spekulationen nachzugehen.¹ Vorstellen möchte ich einen Weg über Bildende Kunst. Arbeiten aus der gegenwärtigen Bildenden Kunst sind als Forschungsarbeiten zu verwenden, die es möglich machen, das Auftauchen von Manifestationen, Bildungen des ansonsten unbewussten Subjekts zu ermöglichen. Sie teilen etwas mit über die Konstitution des Subjekts, das anders schwer einzufangen wäre.

Dieses Auftauchen des Subjektes ist symptomatisch. Es ist nicht identisch mit dem Individuum, das dort anschaulich oder überhaupt vernehmbar wird. Der vernehmbare, gestaltende Mensch ist eine Bildung des Unbewussten, tritt als Ich in Erscheinung, eben jenes Ich, das meint, in der Gewissheit zu sein, wenn es denkt.

So auch bei dem Schweizer Künstlerduo Com&Com:

Vergnügen beim Sehen

Ich habe mich gefragt, was mir beim ersten und auch beim mehrmaligen Sehen des letzten Teils der Trilogie *Side By Side* (2002) Vergnügen macht. Dieses Lachen, Lächeln, Schmunzeln, das merkwürdige Einverständnis signalisiert für mich ein Erwischen. Erwischt werden Spuren von abgelagerten, eingefallenen Bildern, die mir willentlich nicht zur Verfügung stehen. Es löst sich etwas aus dem Pool des Vergessenen. Das bereitet Vergnügen. Es geht dabei um ein Wiedererkennen, um das Treffen mit guten Bekannten, die man lange nicht gesehen hat, vielleicht auch um eine Art Bekenntnis dazu, dass man solche Bekannten hat.

Schwierig wird es, wenn angesichts von Filmen und anderen Formen gegenwärtiger Kunst etwa Bilder auftauchen, wieder zusammengesetzt werden, neu evoziert werden, die mit einem Konflikt, mit unangenehmen Situationen in Zusammenhang stehen, diese mitschleppen; dann greifen unter Umständen Abwehroperationen, die dann als Unverständnis und Desinteresse an der künstlerischen Arbeit in Erscheinung treten.

Arbeiten wie die von Com&Com machen es möglich, dass etwas von den Bildungen aus den Medien, das, was ohne unser bewusstes Zutun zu Einbildungen wurde, was uns besetzt hält, wieder bemerkbar wird, in Erscheinung tritt.

Das Video *Side by Side* ist eine Verdichtung und zudem eine Verschiebung, ein Konzentrat, das mühsam als eine Narration daherkommt, die aber bei genauerem Hinsehen keine ist. Das kann man sich genauer vergegenwärtigen, wenn man sich ein Produkt ansieht, auf das die Arbeit offensichtlich Bezug nimmt, das aber eine komplette Erzählung in einer konsequenten Reihenfolge bringt.² Etwa die Videos *Supreme* und *Kids* von Robbie Williams (beide 2000), *Angel* von Shaggy (2001) oder diverse Pimp-Videos von Snoop Doggy Dog.

Es gibt etwas zu sehen, das wir kennen, ohne es gekannt zu haben. Und das nicht, weil es abgefilmt wäre, sondern weil es anders gefilmt ist, in Verschiebungen, Verdichtungen, Vergrößerungen, exakter, abstrakter.

Hierzu kann man sich die «Originale» von den Formel-1-Rennen und Siegerehrungen ansehen. Sie sind nach dem Ansehen der Com&Com-Version weniger realistisch.

Es ist gerade die Fiktionalisierung, also die Künstlichkeit, die uns auf die Lerneffekte durch den Einfall der Bilder stossen lässt. Beim «Wiedererkennen» dessen, was man der Struktur nach immer schon gewusst hat, ist die Tonspur des Films nicht unerheblich.

Auch hier findet eine Künstlichkeit Gehör – wie auf der Bildspur: Dazu trägt insbesondere die Stimme von Dieter Meier (dem Sänger der Popgruppe Yello) bei: In ihr sind die Kommentatorenstimme von Staatsbegräbnissen, HipHop-Anklänge, und der Erzähler vereint. Zudem repräsentiert Meier mit seiner Person ein Stück Schweizer Kontinuität im Bereich des Popsongs. In ihm kommt das (Zwei-)Generationenmotiv, das man von Com&Com schon aus der Arbeit *C-Files: Tell Saga* (2000) kennt, zum Ausdruck.³

Angespielt in Stil und Aussage sind Werbevideos. In der Arbeit selbst wird für das neue Produkt (Com&Com) geworben.

Mit den Bruchstücken einer Heldensaga, der Aufopferung zum Ruhme der Nation, die in der Schweiz wegen der eternalen Neutralität nur über Kunst und Kultur stattfinden kann, wird zugleich eine neue Nationalhymne lanciert, die wie ein Schlager vermarktet werden soll. Das musikalische Material stammt von der Schweizer Nationalhymne. Das Rot der Schweizer Flagge kehrt im Rot der Ferrari-Rennanzüge wieder. Das weisse Kreuz erinnert an den Opfertod. Auch als eine gedoppelte Künstlersaga lässt sich das vernehmen. Angespielt werden die Frage der Autorschaft, des heldenhaften Künstlers, des Kunstbetriebs, des Künstlers, der sich für die Sache bzw. das Vaterland opfert, das Generationenverhältnis, unterschiedliche Filmgenres, ein Vergleich zwischen dem Formel-1-Zirkus und dem der Bildenden Kunst, Verweise auf Les Mans, Steve McQueen, Robbie Williams, die Formate des Fernsehens, Trauergottesdienste und mehr.

Der Titel besagt, dass es um ein Vorgehen Seite an Seite geht. Evoziert wird Solidarität und Nähe, die es nicht erlaubt, dass etwas dazwischen steht. Doch der Dritte, Dieter Meier, der Tod, der Mentor, der Erzähler, schmuggelt sich ein.

Eingehängt werden die Bilder, glaubt man dem gesprochen, gesungenen Text, in die Vermehrung des Ruhmes des Vaterlandes. Unverkennbar mit Anschluss an die Produktion internationaler Videoclips. In diesem Cover spiegeln sich Com&Com. Die Frage nach der Herkunft wird einfach

übersprungen und gesetzt. Sie sind Schweizer. Der manifeste Text behauptet dies. Die Bilder widersprechen dem in ihrer Machart. Sie könnten auch woanders produziert sein.

Ironie

Com&Com unterlaufen Formen und nehmen sie dabei ernst. Spielerisch ernst.⁴ Das ist aus meiner Perspektive die Vorführung eines Bildungseffektes aus dem Einfall der Bilder. Es ist mehr als ein blosser Lerneffekt. Es geht weniger um etwas, das man imitierend als Können und Fertigkeit reproduzieren könnte. Es geht vielmehr um eine Stellungnahme zu eingefallenen Bildern, die zu Bildungen des oder im Unbewussten geworden sind, zu jenen Bildungen, die einem direkten, willkürlich Zugriff nicht verfügbar sind, die in einer gestaltenden Tätigkeit wieder auftauchen können. Ich stelle mir das so vor: Es wird ein Setting gewählt, das einen Engpass für das bisherige Darstellungsrepertoire herstellt, und die Bearbeitung dieser Grenzen produziert eine Weitung, die dann etwas darstellt, was man nicht weiss.

Vorgeführt wird eine Bespielung des Körpers, des Fühlens, der Einbildungen und der Einbildungskraft unter Einsatz der Verstandeskräfte und hoch entwickelter Symbolisierungstechniken.

Voraussetzung ist das Begehren, dies für andere darstellen zu wollen. Wahrnehmbar wird dabei das, was man wie Aliens im eigenen Körper, an den Hacken hat. Es wird so vielleicht abgeschüttelt – mit dem Risiko, dass dabei etwas zutage tritt, das nicht in die Normen passt; hier in die des Kunstbetriebes.

Autorschaft, Zurechenbarkeit

Com&Com stellen mit diesem Vorgehen indirekt die Frage der Autorschaft: Wer ist der Autor von Bildung? Selbstbildung ist nur eine narzisstische Variante. Wer hat das eigentlich gemacht? Von wem ist das? Das ist indirekt die Frage des unter Autonomie- und Originalitätsdruck stehenden Bürgers, der deswegen jede Menge Kontrollen aufbauen muss, sich vor dem unkontrollierten Einfall schützen muss (deshalb ist er dem Zwang und der Paranoia immer nahe). Er muss zitieren, mit Quellenangabe. Es sei denn er ist ein Genie. Dann kommen die Bilder über ihn und nicht eigentlich aus ihm, sie kommen durch ihn aus der göttlichen Schöpfung oder der Natur.

Es handelt sich bei *Side by Side* sicher nicht um eine Kopie; eher um eine Verdichtung von Kopien. Com&Com stellen klar: Sie sind nicht die Ursache, aber es ist ihre Sache, dass es diesen Film gibt. Sie tun so, als seien sie Autoren, und indem sie sich dazu entscheiden, sind sie es. Dazu Boris Groys: «Die Autorschaft ist vielmehr ein Anspruch oder ein Verdacht –

ein Anspruch seitens des Künstlers oder ein Verdacht seitens des Publikums. Die Autorenschaft kann man nicht erkennen – man kann sich zu ihr nur bekennen. In diesem Sinne ist die Autorenschaft als solche ein Ort des Politischen par excellence. Die genuin politische Frage ist in unserer Zeit nämlich die Frage danach, ob alles so läuft, wie es läuft, weil es so läuft, wie es läuft – oder ob jemand als Autor dafür eine persönliche Verantwortung trägt. Diese Frage ist, wie gesagt, eine genuin politische Frage, weil es sich dabei um eine Aufforderung zu einer Entscheidung handelt, die nicht mehr aus objektiv gegebenen Gründen abgeleitet werden kann. Derjenige, der sich zu einer bestimmten Antwort auf diese Frage bekennt, spricht dadurch keine allgemein verbindliche Wahrheit aus, sondern bestimmt vielmehr seinen eigenen politischen Standort. Und in diesem Sinne erweist sich die repräsentative Kunst der letzten Jahrzehnte als politisch durchaus relevant, denn die thematisiert in erster Linie gerade das Problem der Autorenschaft.⁵

Das tun Com&Com, indem sie Gott in den Plural setzen: «We, we are what we are». Gott hatte gesagt: Ich bin, der ich bin. Ein paar Zeilen weiter: «Shining like a star». Augenzwinkernd verbieten sie dem Zuschauer, dem Empfänger der einfallenden Bilder, sich einzumischen: «We, we are the best to entertain. You try to imitate, it's a shame, it's our game, our fame».

Das geht natürlich nicht, weil der Zuschauer schon eingemischt ist. Die Autorschaft liegt also in der Aufnahme und Darstellung der Einbildungen, die diese Individuen wiederum nicht selber produziert haben. Sie bringen mit ihrer Arbeit diese Einbildung vor und ausser sich, stellen sie aus. Das wäre Bildung, die im Prozess der Darstellung geschieht.

Genau dies kann aber nicht intentional produziert werden – das schafft Pädagogik nie, dagegen kann sie auch nichts tun. Mit pädagogischen Mitteln kann lediglich eine Fütterung mit Bildern geschehen und die Anregung dazu, nicht bei den Einbildungen stehen zu bleiben, sondern zusätzlich Formen bekannt zu machen, wie solche Einbildung analysierend zur Darstellung kommen, bis an die Grenzen der Darstellbarkeit; und vor allem wäre für die Kunstpädagogik wichtig, die Möglichkeit zu bieten, alte, verbrauchte, verbildende, verstopfende Bilder wieder loszuwerden. Genau hier ist die Einsatzstelle für den Bezug auf Kunst – in der erziehungswissenschaftlichen Forschung wie in der Pädagogik.

Mimesis

Die Arbeit von Com&Com zeichnet sich nicht durch einen abbildenden Realismus aus. Realität entspringt aus den Nähten der collagierten Elemente, Verschiebungen und Verdichtungen, als Adhäsionskraft – eine Anziehungskraft zwischen den Individuen und zwischen den Bildern. Hierbei ist, wie

Daniel Binswanger schreibt: «Die Frage [...] nicht, wo was hingehört, sondern was wie zusammengesetzt werden kann. Jede Schöpfung ist potentiell unendlich (aber nur potentiell unendlich) erweiterbar: Darin liegt die Offenheit des Kunstwerks.»⁶ Diese Potenz wird gesaugt aus den einfallenden Bildern, weil sie eine Differenz schaffen zu dem, was wir gerade im Moment sind. Insofern sind solche Bilder auch energiegeladig, also Lebensmittel, die vor dem Verfall schützen. Sie bauen Kraft auf, bringen den Körper in Gang und leiten seine Aktivitäten.⁷

Energie

Bilder, so wie wir sie in den unterschiedlichen medialen Formen erfahren können, funktionieren als Spuren in andere historische oder kulturelle Zusammenhänge. Sie enthalten Indizes dafür, aus welcher Zeit sie sein könnten, manchmal eben nicht aus der Umgebung der unmittelbaren Gegenwart.

Sie kommen in der Gegenwart an als Zitate, als Ausschnitte, als Fragmente. Als Umschriften tauchen sie in einem anderen Kontext auf. Alleine die Tatsache, dass sie noch existieren, ist meist Resultat der Zufuhr von Energie, von Lebenszeit und -kraft. Die künstlerische Arbeit muss irgendwann Subjekte ergriffen und erzeugt haben, die dafür sorgten, dass weiter davon erzählt wurde, dass die Arbeit in eine Form gebracht wurde, die es (oder Es) gegenwärtig wieder auftauchen lässt. Die Energien, die das Individuum übersteigen, die in seine Umwelt hineinwirken, werden für das Sensorium der anderen, wie für die, von denen sie ausgehen, phänomenal. Solche Energien kann man benennen als das Drängen, sich sicher zu fühlen, für Nahrung zu sorgen. Beteiligt sind sicher auch sexuelle Begierden, Erscheinungsweisen der Gesellung, der Zusammengehörigkeit, des sozialen Bandes, das unter Menschen nicht von selbst eine erfahrbare Form annimmt. Weiteres Treibmittel sind gemeinsame Träume und Wünsche, die dadurch wach gehalten werden, dass man Ähnliches wahrnimmt, einen gemeinsamen Nenner konstruiert (z. B. «Schweizer»). Ferner wird die Sehnsucht nach Erfahrungsintensität – sich an und mit anderen zu spüren – dabei eine Rolle spielen.⁸

«Cross-Mapping»

Elisabeth Bronfen nennt in einem Aufsatz zu den Arbeiten von Com&Com ein Verfahren, mit dem eine solche Energieumschreibung und Weitergabe von **statten** geht: «Cross-Mapping». Es basiert auf Analogien, auf Assoziationen, auf Besetzungen, die vor der Hand nicht kalkuliert sind. Es stellt «Bande» her «zwischen kulturellen Gegenständen, die oberflächlich betrachtet nicht übereinstimmen, und nicht vergleichbar sind».⁹ Es provoziert imaginäre Sprünge durch Raum und durch Zeit bzw. trägt dem Rechnung, dass im

Unbewussten wohl keine festen Indikatoren für Relationen in Raum und Zeit, für Kausalität, Finalität, Konditionalität usw. markiert sind, sondern man eher davon auszugehen hat, dass alles nebeneinander liegt. Das Verfahren hat nach Bronfen «tatsächlich etwas Magisches. Die Kraft des ursprünglichen Augenblicks der Bemächtigung wird als visuelle Spur inszeniert, als «energeia», die die Gegenwart durchdringt, und somit das Vergessene am Leben erhält».¹⁰

Glauben

Die immer schon gesehenen Bilder, die wir wiedererkennen, ohne dass wir sagen könnten, dass wir sie schon gesehen hätten, aber auch solche Inszenierungen von Bildern, die wir – um es metaphorisch zu sagen – über das Rückenmark wahrnehmen, lassen uns die Notwendigkeit zu glauben bemerken. Wahrgenommen werden sie als (Re)Präsentationen von irgendetwas, das uns vorausgeht, das uns in die Position eines Objektes bringt. «An kulturelle Vorgaben muss man glauben, gerade indem man sie als symbolische Fiktionen begreift – und das heisst als ästhetische Bilder, die zwar keinen klaren Referenzpunkt, dennoch aber eine brisante Ausstrahlungskraft haben. Denn diese sind als «simulakra» sowohl notwendig, um das Geniessen des Subjekts zu organisieren, wie auch, um den symbolischen Gesetzen, die in sich einen unlösbaren Widerspruch bergen, eine gewisse, für das Überleben der Gemeinschaft notwendige Konsistenz zu verleihen»¹¹, so ein Hinweis Elisabeth Bronfens.

Mut zum Vergnügen am Kopieren

Erfahren habe ich aus Arbeiten von Com&Com, dass ich in mir eine Lust, eine mir manchmal unheimliche Lust am Spielen, am Kopieren, am Zeigen habe, die anfänglich noch jenseits aller Produktion von Sinn liegt. Dabei ist zu bemerken, dass diese Tätigkeiten etwas hervorbringen, das ich in mir trage als Spuren, als Fragmente, als Strukturen; das, was dabei hervorkommt, ist mir fremd vertraut. Arbeiten wie die von Com&Com sind nicht kritisch im Sinne einer Ableitung aus Moralvorstellungen, als Formulierung eines Massstabes, sondern kritisch in der puren Freude am Fabulieren, am exakten Zusammenstellen.

Es gibt in den Arbeiten Bewegungen, Strukturen, es gibt Stimmlagen, Bildkompositionen, die noch vor der Aussprache, der definiten Benennung eines Sinns mich kitzeln oder streicheln. Es hat etwas Unverschämtes an sich, ein Schwelgen in der Fülle möglicher Bewegungen, in der unverschämten Kopie. Sie machen in einer intelligenten Weise mit handwerklichem Können Mut, einen genauen Blick für die Umwandlung der oft gesehenen Bilder als Bildungen zu evozieren.

Das Vergnügen daran ist, unmittelbar hoch Artifizielles wahrzunehmen. Die Unmittelbarkeit entspringt dabei seltsamerweise aus der Verweisstruktur, die zwar manchmal als solcher Verweis nicht benannt werden kann, aber als Verweis funktioniert, so, wie ein Feuerwerk in seinen Ästen sich ins Dunkle verliert, aber kurz etwas gezeigt hat.¹²

Es ist der Verweis, die Relationalität der Wahrnehmung, die sonst so mühsam wie unmerklich ist, die dort zum Vorschein gebracht wird. Der Kunstkritiker David Signer schreibt: «Oder [man denkt] an Derrida, mit seiner unmöglichen Präsenz oder Unmittelbarkeit, die alles dazu verdammt, eine Art Text zu werden, der endlos auf andere Texte verweist und nie zur «Sache» kommen kann».¹³ Originalität liegt dann vielleicht nur mehr im Erleben der Verweisstruktur, bildlich, nicht allein textlich.

Das Verwirrende an den Bildern

Das Verwirrende an den Bildern ist, dass sie einen eigenartigen ontologischen Status haben: Sie sind weder Dinge, noch sind sie keine. Jedes Bild erfordert in der Wahrnehmung schon die Überschreitung dessen, was man als Oberfläche sieht. Dabei ist es egal, ob es sich um einen Film, ein Foto, um Malerei, eine Zeichnung handelt. Bildende Kunst hat sehr grosse Mühe darauf verwandt, diesen notwendigen Oszillationsprozess von Haltmachen an der Oberfläche und der Notwendigkeit ihrer Überschreitung hin auf etwas anderes, dass das Bild als Vorstellung geben will, zu stoppen. Sie tut das, indem sie Bilder präsentiert, die zunächst einmal auf nichts anderes zu verweisen versuchen als auf ihre Materialität und Medialität (siehe etwa Malewitschs «Schwarzes Quadrat»). Wirkung entfaltet ein Bild immer erst in diesem Oszillationsprozess. Diese Oszillation betrifft aber nicht nur die materielle Beschaffenheit der Oberfläche, sondern auch die dargestellten Inhalte. Auch diese verlangen eine Art Substraktionsprozess, gleichzeitig eine Zugabe.

Es gibt bei der Einführung je neuer medialer Darstellungen kurze Momente, in denen eine Verwirrung eintritt über den Status der Bilder, indem sie etwa mit einem realen Geschehen verwechselt oder dinghaft gesehen werden. So etwa bei einem der ersten Filme der Gebrüder Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, der vor über hundert Jahren in Paris gezeigt wurde, bei dessen Vorführung die Leute schreiend aus dem Saal liefen, als die Lokomotive direkt auf sie zugefahren kam. Oder schon früher im antiken Griechenland: Zeuxis soll Trauben gemalt haben, die so echt aussahen, dass Vögel auf das Bild zuflogen und sie aufpicken wollten. Der Maler Parrhasios malte einen Vorhang, sodass Zeuxis ihn aufgefordert haben soll, er möge doch den Vorhang erst einmal wegziehen. So könne er mit dem Gemälde nichts anfangen. Der Vorhang war das Bild selbst. Solche Momente leben von einer Verwechslung, die sich erst nachträglich als eine solche herausstellt.

Vielleicht hoffen wir auch, von den Bildern, die wir sehen, verwechselt zu werden. Erlösung.

Gegen solche Ungewissheit kann man sich schützen, indem man Bilder konkretistisch als Handlungsanweisung liest und sich davon distanziert. Um das anderen auch deutlich zu machen, setzt man sich am besten für ein Verbot inhaltlich gewalttätiger oder verführerischer Bilder ein.

Bildung wird man nicht austreiben können. Hoffnung auf eine Kultivierung der Bildungen kann aus dem begleiteten und artikulierten Oszillieren zwischen Ein- und Mehrdeutigkeit bestehen, im Aushalten und Geniessen von Differenz, im Ermutigen zu Entscheidungen, die befreien, trennen und Lust hervorbringen. *Side by side*.

Dieser Essay basiert auf einem Referat im Rahmen des 20. GMK-Forums vom 21.–23. November 2003 an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg und wurde vom Autor im November 2009 leicht gekürzt und überarbeitet.

1) «Spekulation» leitet sich auch vom Bildersuchen her, vom Sehen im Spiegel ...

2) Vor der Bekanntschaft mit *Side by Side* kannte ich die Musikvideos von Robbie Williams nicht, sie kamen mir aber bekannt vor.

3) K.-J. Paazini: «Geniale Epigonen, Kunst als Bildungsforschung». In: Johannes M. Hedinger/Marcus Gossolt: *Com&Com. We Love You, selected works and essays*, Sulgen/Zürich 2002, S. 150–157.

4) In dem Sinne, wie Duchamp sagt: «Wir müssen Schuhe gebrauchen, müssen unserer eigenen Zeit angehören, aber wir sollten uns nicht festlegen. Dies ist das Wesen meiner Ironie. Die Verwirklichung der spielerischen Natur des Lebens ist von größter Bedeutung. Wir sollten nicht nach absoluten Dingen streben, man mache aus den Regeln keine Wahrheit» (Serge Stauffer: *Duchamp-Interviews und Schriften*, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 1992, S. 29). Dabei ist für Duchamp Paradigma für das Spiel immer wieder das Schachspiel: «Schach hat die visuellen Möglichkeiten von Kunst. Es ist eine mechanische Skulptur. Wenn man das Spiel kennt, weiss man, dass der Läufer wie ein Hebel ist. Er bewirkt eine ganz neue Struktur, wenn er bewegt wird. Es liegt ein getstiges Ziel vor, wenn man auf die Anordnung der Figuren auf dem Brett blickt. Die Umwandlung des visuellen Aspekts in die graue Substanz ist etwas, das beim Schach immer geschieht und das auch in der Kunst geschehen sollte» (ebd., S. 30).

5) Boris Groys: «Die Politik der Autorenenschaft», in: a.a.O., Hedinger/Gossolt 2002, S. 125.

6) Daniel Binswanger, in: a.a.O., Hedinger/Gossolt 2002, S. 119.

7) Es sei hier beispielhaft und stellvertretend, nur für Männer, an animierende Bilder erinnert, die die Vorstellungskraft beflügeln, was sich sogar in der verstärkten Durchblutung von Körperregionen ausformulieren kann. Eine gewisse, allerdings etwas weniger tantige Playboyästhetik von Passagen des *Com&Com*-Videos weckt solche Erinnerungen.

8) Mir scheint, dass das eben Geäußerte eine Umformulierung eines Forschungsansatzes von Aby Warburg ist.

9) Elisabeth Bronfen, «Cross-Mapping», in: a.a.O., Hedinger/Gossolt 2002, S. 136.

10) Ebd., S. 137.

11) Elisabeth Bronfen, «Cross-Mapping», in: a.a.O., Hedinger/Gossolt 2002, S. 138.

12) siehe Definition von «Kunstwerk» in Adornos *Ästhetische Theorie*.

13) David Signer, «Die Postmoderne ist da», in: a.a.O., Hedinger/Gossolt 2002, S. 175.

WERKE → 025 C-Files: Tell Saga, 032 Side By Side, 033 We Love You

BILDER → S. 215, 219, 224, 270–285, 292–300