
Stavros Arabatzis

Der Narzißmus der kleinen Differenz oder die Differenz ums Ganze

Zur Horizontabschreitung der realen und virtuellen Designformen¹

Wer sich heute in die öffentlichen Räume begibt, ist sofort in eine unendliche Dichte der Oberflächen, der Design- und der medialen Räume versetzt, die er freilich nicht als solche in ihren Widersprüchen, Paradoxien und Rätseln erkennen, lesen und wahrnehmen muß. Denn diese Design- und Medienräume *sind* nicht einfach so und nicht anders, vielmehr *wurden* sie unter Bedingungen. Ihr Gewordensein verschwindet und wohnt in den realen oder virtuellen Räumen als ihr stillgestelltes Resultat, das noch zu entziffern bleibt. Was einmal mit der Prêt-à-porter-Mode begonnen hat, vorher in der Haute Couture des beginnenden Kapitalismus (das heißt dem Manufakturzeitalter) und als Kleiderordnung von Klassen und Schichten seinen Sitz in den kleinen Oberschichten, Chefetagen oder Werbeagenturen hatte, ist in der formlosen, deregulierten global-verdichteten Zeit auch ins Innere der Menschen eingewandert, ohne daß jene äußere Macht aufgehört hätte zu existieren. Eine Mode, die nun vom ganzen Kollektiv im *Narzißmus der kleinen Differenz* verinnerlicht worden ist, so daß ein äußerlich oktroyiertes Modediktat nicht mehr notwendig ist. Ist aber dieser äußerliche Modezwang auch ins Innere des universellen Modekollektivs übergegangen, so hat jene »Schaustellung der industriellen Macht«² ihren bloß äußeren Zwangscharakter verloren. Sie wird zu einem universellen Sozialisationszwang, wie zu einer Kraft, die im Innern des Modekollektivs als Trieb und Neuerungssucht wirkt, aber darin als latenter Untergrund verleugnet wird. Etwas, das auf das Nachleben der Antike in diesem Design- und Medienraum als Zeichen eines Wiederholungszwangs deutet, wie darin die Schrift des ganz Anderen markiert.

Wie dieses Subjekt wurde, ist dann nicht erst aus den neuen Atmosphären abzulesen, sondern bereits in der mythischen Vorwelt. So haben wir zwar ein Selbst als den *zweckgerichteten Charakter des Menschen* erst seit dem ausgehenden Mittelalter, *der Sache nach* zeigt sich aber *Subjektivität* schon in der frühhistorischen Antike, in der mythischen Vorwelt, gewissermaßen *urbildlich* an. In ihren Episoden präfiguriert etwa die Ödipusmythe Grundvorgänge und -charaktere in der Anthro- und Soziogenese der nachmythischen Zivilisierten, während die Abenteuer des Odysseus Phasen und Stationen der Prozesse der Selbst-Werdung und Selbst-Erhaltung des bürgerlichen Charakters und seiner

Behauptung in Formen der Allegorie fassen. Ein Grundmuster des Subjekts der Selbsterhaltung, das in der Moderne schließlich als mündiger Mensch auftritt. Denn »Unmündigkeit« ist, nach Kant, »das Unvermögen, sich selbst zu erhalten«³. Eine selbsterhaltende Subjektivität, die dabei ihr Objektivsein vergißt, um sich mit dem Attribut des Schöpferischen auszustatten, wobei dieses Schöpferische und Kreative schließlich auch auf sich selbst chirurgisch-anthropotechnisch angewandt wird. Was einmal in der Moderne mit der industriellen Anfertigung von Gegenständen begonnen hat und in den Klassen und Schichten seinen Sitz in den kleinen Oberschichten, Chefetagen oder Werbeagenturen hatte, ist in der formlosen, deregulierten global-verdichteten Zeit auch ins Innere der Menschen eingewandert, ohne daß jene äußere Macht aufgehört hätte zu existieren. Eine Mode, die nun vom ganzen Kollektiv im Narzißmus der kleinen Differenz verinnerlicht worden ist, so daß ein äußerlich oktroyiertes Modediktat nicht mehr notwendig ist. Ein Selbst- und Umweltdesign, als das, was man liebt, und als das, was man lieben wird, womit in der Statik der klassischen Idealform eine neue wissenschaftlich-technologische Dynamik eingebaut ist. Ein narzißisches Bewußtsein, das sich bereits im Mythos von jenem Narkissos reflektiert, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte. »Zuerst«, so berichtet der Mythos, »versuchte er den schönen Knaben, den er im Wasser vor sich sah, zu umarmen und zu küssen. Aber bald erkannte er sich selbst, lag da und schaute Stunde um Stunde verzückt auf das Wasser. Wie konnte er es ertragen, seine Liebe vor sich zu haben und doch sie nicht genießen zu können? Kummer quälte ihn endlos, doch er erfreute sich an der Qual.«⁴ Dies Bild brauchen wir aber nicht nur in der Vergangenheit zu suchen, weil das Feld der Mythologie heute gerade das der Mode, der Massenkultur und der virtuellen Schalen ist. Es sind Grundmuster, Urbild-, und -schriftzeichen, die aus unserem kulturellen Gedächtnis stammen, aber nicht mehr bewußt präsent sind. Dergestalt, daß diese Optimierung und diese Mängelkompensation nicht nur auf den alten Mythos und auf das alte klassizistische Ideal zurückdeutet, vielmehr auf eine Anthro- und Soziogenese, die heute *am eigenen Leib und innerhalb eines einzigen Lebens* durchgemacht wird. *So fassen die neuen Abenteuer des Selbstdesigns Phasen und Stationen der chirurgischen Genese in den schöpferischen Stadien einer Selbst-Werdung und Selbst-Erhaltung.* Es sind technologisch-wissenschaftliche, gestalterisch-mediale und gesellschaftliche Formen, die einen ungleich höheren Grad der Abstraktion erreichen und daher in der *Großen Installation* des sozialen Gesamt-Akteurs ungleich erfolgreicher sind als jene altmythologischen, klassischen oder theologischen Ideen. Der moderne Ausgriff der Design- und Medienabstraktion auf das Gesamt der natürlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit zeigt dann eine Unverträglichkeit mit Beständigkeit, Physis und Naturwüchsigkeit. So ist alles Beständige heute allein noch das Unbeständig. Halt gewinnt dieser Design- und Medienprozeß nur im

Narzissmus der kleinen Differenz, die heute nicht mehr in den »Gott Logos«⁵, sondern in den Logos (Weltmarken) des Marktuniversums verschwindet und darin die *Scheinewigkeit des Neuen* präsentiert. Eine dynamische Eskalationsfigur im öffentlichen Mode- und Medienraum, die, indem sie die *kleine Differenz* immer wieder narzisstisch setzt, den *Konformismus des Andersseins* bestätigt. Die alten festgefügt, geschlossenen Formen stellen, aus der Perspektive des universellen Designs und der virtuellen Welten betrachtet, so etwas wie Relikte abergläubischer, vormoderner Zeiten dar. Gerade in diesen Design- und Medienschalen, welche die vormals synthetischen Weltbilder und die haltlos gewordenen Totalitäten zerstören, bildet sich aber auf der Rückseite dieser Bewegung eine neue pseudoreligiöse Figur. Eine sich vermehrende Polymorphie mythischen Trugs, die das vormals als beständig oder heilig gehaltene Original tendenziell darin auflöst und so *zur Sache selbst* wird. *Immer-auch-anders-sein-Können* lautet daher das Motto dieser neuen ästhetisch-ontologischen Sphäre, und ihr neurophysiologischer Name ist das ständige *Erregtsein*. Während jene antike oder klassische Form noch den Kontakt zur Natur und zum Körper beibehielt – sie bezog sich auf einen ästhetischen Kanon, der auf der Harmonie und Ausgeglichenheit des Ganzen mit den Teilen und auf eine Tradition der unnachahmlichen Vorbilder gegründet war –, ist dieses Vorgegebene in einem dichten Gewebe aus nahtlosen Verbindungen bis zu einem Grenzwert aufgelöst. Das neue Selbst- und Umweltdesign verbessert dann nicht mehr die Natur, vielmehr bildet es in dieser Verbesserung eine ästhetisch-ontologische Sphäre, die als reale oder mediale Fiktion im öffentlichen Raum gespenstisch eskaliert und dort einen Geisterbahn-Effekt produziert. Das Ideale wird heute also nicht mehr als ein von der Natur aus Entstandenes aufgebaut, vielmehr verwandeln sich die Erscheinungsbilder der permanenten Konstruktion in die Möglichkeit, immer wieder neu anfangen zu können, und in diesem stetigen Neusein den ansteigenden Schmerz, den Tod, das Scheitern, die Körperruine aus dem konstruierten Selbst auszuschließen und die Selbstoptimierung als eine anwachsende Strafe, immer wieder neu zu beginnen. Eine vergebliche Anstrengung, wie sie auch einigen Helden der Unterwelt (Tantalus, Sisyphos oder den Danaiden) an die Stirn geschrieben steht. Dergestalt schreiten diese Design- und Mediengestalten zurück, wenn sie in ihrer *kleinen Differenz* fortschreiten.

So etwa in der kosmetischen Chirurgie, die ihre neomythischen Gestalten in den abstrakten Raum hinein konstruiert. Eine neue Aphrodite, die nicht mehr aus dem Schaum des Meeres sich erhebt, sondern aus dem klinischen Bett des kosmetischen Chirurgen und seinen Instrumenten. Ein Selbstdesign, das der Hilfe des kosmetischen Chirurgen bedarf, damit die neue Göttin verjüngt wiedergeboren wird. Sie badet nicht mehr im Chaos des Meeres, sondern in einem Technologie- und Datenozan und taucht aus diesem verjüngt wieder auf, wäh-

rend diese Verjüngung bereits die nächste ankündigt. Tethys (aus dem Wort »verfügen« und »befehlen« geformt) war der Name der alten Göttin als Schöpferin. Chindy ist der Name der neuen Göttin im konstruktiven Selbstdesign, wie ihre andere äußere Form die der Aphrodisiaka (Liebesmittel) ist, die als physioneurologischer Suchtstoff die tägliche Steigerung der Dosis und darin den »Suchtkonformismus« bestätigt. Das Glück erwächst hier nicht aus dem Ideal einer verbesserten Natur, vielmehr besteht dies in der permanenten Produktion und Konsumtion der immer neuen Erscheinungsbilder. Die schönste und vollendete Frau ist dann eine fortschreitende systemisch optimierte Maschine, in Form eines kreatürlichen Ich, welches die Ausmerzungen aller Besonderen als Mängelkompensation und Perfektionierung immerfort aus sich betreibt. Eine moderne Konstruktion, deren Abstraktionsgrad bereits Hegel registriert hatte, als er in den »modernen zugeschnittenen Kleidern« die Körper »verunstaltet«⁶ sah, ohne daß er aber diese moderne Verunstaltung in ihrem mythischen Gehalt auch entziffern konnte. In der bewunderten Allgemeinheit der konstruierten Erscheinung setzt sich so die Verderblichkeit der Mythen fort, die Unausweichlichkeit des Bannes als abstrakte Norm der Gestaltung. Aus jener »Schaumgeborenen« ist somit die aus den technisch-wissenschaftlichen Instrumenten und den »immateriellen Datenströmen geborene« geworden. Das Bad in Wissenschaft und Technologie ist die Taufe des zeitgenössischen Menschen. Eine Metamorphose des Meeres in die Medien des Bildes, des Geldes, der Ware, der Technologie und der Kommunikation, so daß die Göttin der Liebe zum abgegriffenen Logo herabsinkt. Ein unerlöstes Immergleiches der Realität in der »riesigen Differenzierungsmaschine«⁷ als der stets immer höher werdende Preis der fortschreitenden öffentlichen Erscheinungsbilder, über die die phantasmagorischen Schleier hin und her schwanken, durch sie hindurch das Immergleiche des Mythos und der Geschichte selbst zu schwanken und sich zu bewegen scheint.

Masken, Formen, Kostüme, Korsetts, Tattoos, Piercings, Brandings, Bilder, Design- und Medienatmosphären sind somit in ihrer *kleinen Differenz* die Figuren eines Wiederholungszwangs in der jeweils erhöhten historischen Stufenleiter. Eine stetige anthropotechnische Grenzüberschreitung, die das Außen des Designsystems wieder ins Innere verwandelt und so immer weiter voranschreitet. Denn das moderne Designsystem muß in seiner Konstruktion auf der Suche nach der Idealform, nach dem Neuen, weiter und weiter ins Formlose vordringen, während dieser Horizont in seiner *paradoxen Abschreitung* eine Kompressionsfigur des konkreten Menschen abgibt, die gelesen sein will. Eine neue *Designhaut* – nicht Hülle oder Grenze, wie dies bei den Neomaden als Grenze und Grenzüberschreitung gedacht wird –, worin der Mensch in der global-kapitalistischen Reise zu Hause ist: *Der paradoxe Einstand von uralt und neu*, in dem sich aber zugleich das ganz Andere mit seiner Figur einschreibt

und jene paradoxe, immanente Figur wieder destabilisiert. Eine Designhaut, die der Menschheit inzwischen in der Architektur, in den Textilien, in den Kommunikations-, Web-, Gendesign- und Atemluft-Räumen, in den Shopping Malls, Kliniken, Straßen, Messen, Kaufhäusern, Gaststätten, Banken, Arbeitsplätzen, Konferenzzentren, Hotels, Erlebniswelten, Health- und Wellness-Bereichen oder den Fahrgastkabinen angewachsen ist. Eine historisch-gesellschaftlich angewachsene *Designhaut*, die darin ihr objektiv entstelltes Bild in der individuellen Kreation vergißt, so daß die Erinnerung daran als eine narzifische Kränkung empfunden wird. Denn diese kreative Individualisierung weist nicht nur auf die Freisetzung aus den traditionellen Versorgungs- und Herrschaftszusammenhängen hin, vielmehr zeigt diese Befreiung umgekehrt die Auslieferung der Individuen an globale ökonomische, ästhetische, physiologische und mediale Zwänge. Es sind anthropotechnische Konstrukte, die freilich immer noch reale und fiktive Ereignisse darstellen⁸, aber ihre Lebensnähe und ihre Schönheit ist eben auch simuliert, ihre Sinnlichkeit und Konkretion bestehen gerade darin, in der Konstruktion aufgelöst zu sein. Wo die Aphrodite- oder die Helena-Figur noch in einer langen künstlerischen Tradition eingebettet war, besteht die neue konstruktive Schönheitsfigur nur noch aus Bestandteilen, die aus der wissenschaftlich-technologischen Welt und der Kommunikationswelt der Werbung, der Film- oder der Fernsehbilder stammen. Was sich dann an Schönheit oder an Lebensentwürfen global erweitert (wie stelle ich mich in der Freizeit oder am Arbeitsplatz dar, welchen Lebensstil wähle ich für einen bestimmten Lebensabschnitt etc.), schränkt sich ebenso zunehmend ein. Die *Entmächtigung* des lokalen traditionellen Raums oder der »Natur« in der Konstruktion erweist sich zugleich als eine *Ermächtigung* des anonymen und abstrakten Raums. Der Design- und Medienprozeß, der dem transzendenten Ding asymptotisch sich annähert, schiebt es gleichsam vor sich her und entfernt es so vom Bewußtsein wie von der Sinnlichkeit und Konkretion. Die asymptotische Annäherung ist Spiegelung und muß stehen lassen, was sich als Grenzwert, Rest und Spur der Liquidierung und der Identifizierung widersetzt. Die Identifizierungen des Absoluten in den dynamischen Erscheinungsbildern transportieren es auf die Konstruktionen des Individuums, von dem das Identitätsprinzip her stammt. Ein narzifisches Gefangensein im eigenen Körper, im eigenen Bild, das aber als individuelle Freiheit verkündet wird, während das Selbst in Wirklichkeit in seinem Selbstdesign *unbewußt Geschichte schreibt* und so auf mythotheologische Zusammenhänge zurückdeutet. Damit aber auch auf ein *Niemandsland*, das allem Mythos und aller Theo-Logie zwar, mit Derrida, vorausliegt, aber gerade dadurch in die Immanenz sich ein- und ausdrückt.

Das selbstreferentielle Designsystem hat dann nicht bloß einen Umweltkontakt, den es sich selbst in der riesigen Differenzierungsmaschine ermöglicht, sondern eine Umwelt als den globalen ökonomischen, ästhetischen und

neurophysiologischen Zwang, der auch umgekehrt im Besonderen als ein bedeutendes Wesen und Unwesen wirkt. Deshalb weist die Hermetik des anthropomorphen System-Modells auf seine Akteure zurück, die diese funktional ausdifferenzierte Maschine in Gang halten und in ihrem Kompressionsraum bis zu einem Grenzwert verschwinden. Denn das Ganze (Substanz, Geist, Wesen, Gott, Integral) ist im Design und in den audiovisuellen Sphären nicht bloß funktional verschwunden, sondern dies reflektiert sich ebenso in diesen Teilsystemen und bildet dort den Ort wie den Unort aus, an dem sich das unausdenkliche Sein buchstabiert. Die Ersetzung von Substanzbegriffen durch Funktionsbegriffe beseitigt also nicht die Substanz, vielmehr tritt sie darin funktionalistisch auf, als ein *systemischer Anthropomorphismus*. Damit aber wirft das Designsystem zwei Fragen auf: Erstens die Frage nach dem Verhältnis von Form und Nicht-Form. Zweitens die Frage nach dem Verhältnis von Form und dem Formträger. Die Unterscheidung zwischen Form und Nicht-Form ist das Feld, das vor allem Niklas Luhmann bearbeitet, dessen Systemtheorie perspektivisch gedacht ist. Denn die Unterscheidung zwischen Form und Nicht-Form wird noch im Medium selbst beschrieben – vor allem im Medium der Kommunikation: Kommunikation *durch* Gestaltung –, wobei das Medium als ein virtuelles verstanden wird. Gerade die *Designhaut* drückt aber in ihrer »Unverständlichkeit« die *horizontale* Perspektive des Designsystems *paradox-vertikal* aus. Ein Designsystem im öffentlichen Raum, das nicht nur die nächste und übernächste Form als Grenzüberschreitung kennt, sondern auch *den ganzen Horizont der virtuellen Designformen paradox abschreitet*. Insofern hat das Design- und Mediensystem keine äußere Grenze, die Form von der Nicht-Form des Draußen trennt (denn dies ist noch eine Renaissance-Perspektive, welche das Design- und das Mediensystem im Fluchtpunkt der Nicht-Form betrachtet). Ein Designsystem, das ständig auf der Suche nach dem Neuen ist und immer weiter ins Formlose avantgardistisch *vordringt*. Der Formprozeß, der sich dem Formlosen asymptotisch annähert, schiebt es gleichsam vor sich her und entfernt es so von der objektiven Ausdrucksgestalt dieser Konstruktionen wie vom unvordenklichen materiellen Design- und Medienträger. Eine Ausdrucksgestalt, die eben nicht in den Formen dieses ästhetischen Grenzüberschreitungsunternehmens aufgeht. Die Identifizierungen des Formlosen in den dynamischen Formen transportieren es vielmehr auf die dynamische Form, wodurch Form und Nicht-Form (das virtuelle Reservoir aller möglichen Formen) in die bloße Identität umschlagen, die so die *Differenz der objektiven Form* wie die *Differenz des stofflichen Formträgers* verdeckt. Dadurch bleibt nicht nur der objektive Ausdruck dieser Design- und Medienform in der ständigen Formüberschreitung *unlesbar*, sondern auch die *Form des Formlosen ohne Ausdruck*, die gerade in dieser narzißtischen Grenzverschiebung der Design- und Medienformen untergehen. Es handelt sich hier eben gar nicht um eine *Grenze*, wie sie in der kosmetischen Chirurgie

immer wieder überschritten wird, sondern um eine *Mauer*, an der sich nicht nur alle möglichen Idealformen und virtuelle Medien erschöpft zeigen, sondern auch *der materielle Formträger sich einschreibt* und in der Designhaut negativ buchstabiert wird – Luhmann kannte offenbar diese Ausnahme nicht, daß eine Grenze eine Designhaut sein kann, die den Horizont des Design- und Medienuniversums paradox abschreitet. Denn Grenzen können *weit* gezogen werden, der objektive Käfig der Designhaut aber, in dem wir heute, in der globalisierten Moderne, alle eingeschlossen sind, ist immer *eng* und wird *immer enger*. Eine unendliche *objektive Enge*, wie sie in der *paradoxen Horizontabschreitung* des Designsystems als objektive *Form* lesbar wird und an der sich zugleich die *Weite des unverfügbaren Körpers* ausdrückt. Das Designsystem hat dann nicht zwei Außenseiten (die äußere Grenze der Form, die die horizontale Nicht-Form draußen läßt, und eine Außenseite »hinter der Form«, die die Form trägt), sondern im Besonderen *drückt sich* das immer weiter ausdehnende *horizontale* Designuniversum *vertikal* als ein immer enger werdender Kompressionsraum des universellen Designs *aus*. Ein konkreter, scheinbar stabiler Verdichtungsraum, in dem sich zugleich der *instabile chaotische Träger* in der paradox-immanenten Form des Kunstwerks paradox stabilisiert. Der Träger als *hypokeimenon* ist somit ohne die *dynamisch-entgrenzende* Form des Designs nicht denkbar und lesbar, wie umgekehrt die dynamische Designform nur durch den Träger als *hypokeimenon* der Design- und Medienform sein kann. Nur in der Vergewärtigung dieser *Verschränkung* und Spannung des *paradox-statischen* und des *dialektisch-bewegten* Elements wird die *Spur des virtuellen Designmediums* – die sich sonst in den abstrakten Raum der Konstruktion verliert – wie die *Spur des unvordenklichen materiellen Trägers lesbar*, der zwar in seinem unvordenklichen Sein nicht *von* dieser Welt, aber *in* der Welt ist.

Nicht dynamisch-virtuelles Reservoir aller möglichen Kunstformen hier (ontisch, systemtheoretisch) und materieller Träger dort (ontologische Differenz oder ontomediale Differenz) also, sondern die objektive *Formprägung* und die intentionslose *Formausprägung* des unvordenklichen Trägers bilden *in* der Designhaut *die Differenz ums Ganze*. Während die systemtheoretische Differenz oder die ontomediale Differenz sprachlos bleiben, weil sie entweder ontisch im abstrakten System der Kommunikation, oder aber ontomedial »hinter der Form« verschwinden. Jene Differenz ums Ganze, das *lesbare Konzentrat der zerstreuten Erscheinung*, löst sich daher nicht in der kleinen narzißtischen Differenz der Subsysteme auf, um dort gespenstisch zu verschwinden, vielmehr drängt jenes Ganze der kapitalistischen Weltverdichtung auch ins Teilsystem zurück und bestimmt dort die Kompressionsform des Besonderen und Einzelnen. Das System Design und das System Medien auf ein ausdifferenziertes Teilsystem funktionalistisch beschränken heißt, ihre ökonomischen, ästhetisch-künstlerischen, mytho-theologischen Dimensionen wie den Formträger als Ursprung

darin verkennen; sie umgekehrt auf Ökonomie einschränken heißt, ihre ästhetischen, medialen, physiologischen, politischen, mythischen und theologischen Erscheinungsformen wie den Träger als *hypokeimenon* ausblenden.

Die gestalteten und virtuellen Räume der Öffentlichkeit sind dann weder funktional-narzißtisch auflösbar, noch bilden sie darin eine ästhetisch-ontologische Sphäre, vielmehr hat sich in ihnen Gesellschaft, Geschichte und Kultur aufgespeichert, wie dieser historisch-mythische und gesellschaftliche Speicherort zugleich die *chora* des ganz Anderen bildet, das sich darin in seinem Anderssein, in seinem Nicht-Sein buchstabiert. Die künstlerische und die reflektorische Anstrengung erweckt dies *Aufgespeicherte* in den Dingen, Bildern, Klängen oder Worten, indem sie den Innenraum dieses künstlichen Raums als den *konkreten Ort* des Designs oder der Medien aufdeckt. Den *konkreten Ort* im abstrakten Raum, an dem sich zugleich das ganz Andere ein- und ausdrückt – nicht bloß die lokalen Kulturen, die gegen diese Mobilmachung des Designs, der Bilder, Texte und Klänge scheinbar immun sein sollen, weil sie angeblich immer noch Heimat, Wohnung, Tracht und Gegend geblieben sind. Was dieser großen Mobilmachung der Waren, Bilder, Zeichen und Logos sich widersetzt, ist somit das *Unendlichkleine in der Großen Installation*, das gerade in dieser *Weltverdichtung und Weltvernichtung* im Besonderen wieder Fuß faßt, um sich darin auch konkret auszudehnen. Mag im Reich der zirkulierenden Zeichen das *Momentum* die *Gründe* überholt haben, dieses *Momentum ist eben dadurch selbst zum Pseudogrund, zum paradoxen Ungrund geworden*, an dem sich zugleich das unausdenkliche Andere selber seine Schrift schreibt. Eine ästhetische Erfahrung, die nicht bloß *gegen* den Markt und *gegen* die Massenkultur erschlossen wird, sondern dies ist das Gegen *in* den warenförmigen Produkten der globalisierten Moderne selbst, das ihren virtuellen Charakter ganz erschöpft, um darin eine Schrift offenzulegen. Eine Schrift, die das Sein von Mensch und Ding im kapitalistisch verdichteten Raum zeigt, wie andererseits darin die instabilen Schalen nach innen sich öffnen, damit wir die »Luft von den anderen Planeten« *in* den Schalen selbst atmen können. Denn was *in* der Welt der warenförmigen Produkte ist, ist stets etwas, das nicht *von* dieser Welt der marktzentrierten Einheitskultur ist.

Auch die neuen Medien (Bilder, Stoffe, Filme, Texte, Klänge, Worte, Waren), die lebensweltliche Kompetenzen und Kräfte wie Kommunikation, Grenzüberschreitung und Selbstbestimmung in universalem Umfang gestärkt haben, werden also ihrerseits dahin befragt werden müssen, ob sie das Versprechen der Menschheitskultur und der Kommunikation auch halten. Ob sie die konkrete öffentliche *Spur* des Menschen auch zeigen. Oder ob sie nur Pseudo-Wirklichkeiten des Bild-, Ton- und Wortmachers, des globalen Weltwettermachers sind. Ob sie nicht Phantasmen und Gespenster produzieren, die die Menschheit darin in ihrer Substanz ersetzen und zugleich darin immer mehr aussaugen. Drin-

gend ist daher eine Ikonographie und Ikonologie, die an den abstrakten Formen und Bildern der Massenkultur die *konkreten Orte* des Designs oder der Medien lesen und entziffern lernen. Eine gestalterische Transformation der Design- oder der Medienschirmunruhe in einer paradoxen Ruhe der Darstellung, bevor Betrachter wie Macher von ihren modischen und medialen Fluten wieder mitgerissen werden und in ihren Medien untergehen. Dringend ist ebenso eine *Semiotik* als der Wissenschaft von der *Lektüre* der Design- und Körperzeichen. Eine Lehre von den Kennzeichen der Krankheiten oder den Symptomen im Raum der immateriellen *Verundinglichung* – nicht Verdinglichung. Unentbehrlich ist auch eine »Wissenschaft«, welche die Kennzeichen der *allgemeinen Designsucht* entziffern lernt, wie eine *Designologie*, die des Zwangsmoments in der *narzisstisch kleinen Differenz* physioneurologisch gewahr wird. Dringend ist ebenso ein feministisch-kontemplativer Blick, der aus dem männlichen Gestaltungswillen den Zeichenträger des männlichen Blicks als Designgrund dechiffriert. Ebenso eine Systemtheorie, die aufzeigt, wie hier von einem Medium ins andere hinübergesprungen und ständig zwischen Design, Mode, Ökonomie, Kunst, Film- Fernsehen oder Politik hin- und her gewechselt wird, wobei hier allerdings auch der hermetische Charakter dieser Systemräume zu entziffern wäre. Dringend ist eine ästhetische Arbeit, welche die wissenschaftlich-technologische und ökonomische Atmosphäre der global zirkulierenden Zeichen nicht etwa verläßt, vielmehr diese nach *innen* kulturell-historisch erweitert und sie auf eine Metasprache des Kunst-Diskurses, der Entmythologisierung und Enttheologisierung auf anschauliche Weise hin verschiebt und dabei die Schrift von Mensch und Ding aufdeckt, die sich darin selber schreibt. Eine Verbindung von medialen und designwissenschaftlichen Fragen mit kulturhistorischen und mythotheologischen Aspekten. Eine Brechung des jeweiligen Mediums *durch sich selbst* und *durch ein ganz Anderes, Fremdes*. Es sind die Bruchstücke der globalisierten Disharmonie, die wiederum allegorisch auf die Harmonie des ganz Anderen deuten, das darin gebrochen ohne Willkür und Gewalt intentionslos empfangen und ganz sein will. Die kapitalistische Eroberung der Welt durch das Bild, durch den Ton oder die Superware Information bricht unter dem *Gewicht des Konkreten* in sich zusammen und zeigt eine andere Welt von Bildern, Klängen und Sprache, die nach innen sich öffnet und dabei sich immer mehr ausdehnt. Es ist der Überschuß der Dinge, der, wie Goethe formuliert, »im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe«⁹. Eine bruchstückhafte Synthese der Design- und der Medienräume, welche die semantischen oder ikonischen Zeichen auf den Grund der Erscheinungsbilder, Klänge und Worte entläßt, um gerade in der Sinnentleerung der konventionellen Zeichen die unausdenkliche Fülle der Menschen und Dinge zu formulieren. Solche freigelegten Kennzeichen sind dann so etwas wie die Grubenlichter,

die durch die finsternen Stollen und Gänge der Designräume und der Leibes-
höhle leiten. Aber eben nur leiten, weil noch diese *Mediologie* oder *Poetologie*
des Designraums auf einen *Logos* und auf eine *Praxis* hinweisen, die im
Intentionslosen des abgeschrittenen Design- und Medienhorizonts außer Kurs
gesetzt werden müssen, sollen alle konventionellen Zeichen der Abstraktion
einmal im Konkreten verschwinden. Es geht also darum, praktisch wie theoretisch,
jenen entwesten Design- und Mediengespenstern im öffentlichen Raum
eine konkrete *Spur* zu geben, in der auch das ganz Andere, Fremde und Neue
in seiner äußersten Gefährdung ein *Asyl* findet. Eine *Schrift*, die sich im
Universaldesign selber schreibt und dabei den Namen des ganz Anderen buch-
stabielt. Für den »Künstler«, der diese konkreten Orte des sozialen Gesamt-
Akteurs und -Konsumenten aufdeckt, heißt dies: Er muß sich in den neuen
Design- und Medienräumen mehr anstrengen, das zu tun, was er nicht mehr
tut, sondern nur *zeigt*, was eigentlich *ist* und von ihm objektiv *getan* worden ist.
Denn dies ist auch der unvordenkliche Ort, an dem der Glutkern des stofflichen
Trägers als Asche offenbar wird: der Glutkern in seinem historisch-mythi-
schen und theo(logischen) Anderssein. Insofern ist alle historische »Kunst« nicht
nur ein Mittel, das Machen einer Sache zu zeigen, sondern auch ein Mittel,
welches das *Mittel (Medium) des Tuns* paradox auflöst, um in dem *dinglichen*
oder *medialen Speicher* das objektiv *Gespeicherte* aufzuwecken wie das ganz
Andere darin zu chiffrieren. Eine »Umbesetzung« der Stelle, an der das Medium
(Körper, Kleid, Haut, Atem, Bild, Ton, Wort) nicht mehr von einem Design,
Medium, zum anderen sich ruhe- und endlos fortwälzt, sondern gewissermaßen
auch *topographisch* entsteht. Wo aber der Mensch an einer *konkreten Stelle*
paradox Fuß faßt, sind alle medialen Gespenster vertrieben, und der konkrete
Raum dehnt sich immer mehr nach innen aus. Denn ein dingliches oder me-
diales Gespenst hinterläßt keine *Spur* auf der Erde, wohl aber der konkrete
Mensch, der gerade in der Asche dieser aufgelösten Gespenster wie des ganz
Anderen sein *Gewicht* erhält und so paradox am Leben gehalten wird.

Anmerkungen

- 1 Vortrag, gehalten am 1. Juli 2005 in der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar anlässlich einer Professur für Moden und öffentliche Erscheinungsbilder.
- 2 Theodor W. Adorno: *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1972, S. 354.
- 3 Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung?*, in: Kant : *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 161.
- 4 Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 1999, S. 260.
- 5 Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion* (1927). Dieser »Gott Logos« steckt noch in Freuds Wissenschaftsgläubigkeit, die heute von der Logo-Gläubigkeit (Weltmarken-Gläubigkeit) abgelöst wurde.

- 6 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14, Frankfurt/Main 1970, S. 408.
- 7 Boris Groys: *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 21.
- 8 Bei aller Simulation, wie sie Jean Baudrillard treffsicher als einen Geisterbahn-Effekt des »postmodernen Menschen« beschreibt, gilt dann nicht nur diese Differenz von real und virtuell festzuhalten, sondern auch die *Differenz des materiellen Formträgers*, ohne den schließlich dieses Formkonstrukt, genannt virtuelle Wolke, nicht wäre.
- 9 J.W. Goethe: *Maximen und Reflexionen*, in: Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 9, Zürich 1950, S. 639.