

**Der Kosmos ist zu gross –
Fortschrittsnostalgie in Harald F. Müllers
First Cuts**

First Cuts – der Titel der Bildserie von Harald F. Müller benennt zweierlei: einerseits das Pathos des Ersten, das möglicherweise eine Sequenz beginnt, die ins Unendliche ausgreift und ein Metrum anstösst, das unaufhörlich weerticken wird. Andererseits markiert jedes Erste einen qualitativen Bruch: den Moment der Unterbrechung und des Einschnitts, der ein neues, zweites Mass einführt und sich damit jenseits des Vorhergehenden bewegt. Alle **First Cuts** Müllers kennzeichnen Ereignisse und Dinge, die in der einen oder anderen Hinsicht zum ersten Mal erfunden wurden oder geschehen sind. Diese zumeist technischen Erfindungen und Ereignisse stehen zugleich für jene Epoche des modernen Lebens, in der technisch-wissenschaftlicher Fortschritt und kulturelle Innovationen Hand in Hand gehen. Dabei wird schon durch das Verfahren von Harald F. Müllers Bildproduktion darauf hingewiesen, dass es immer schon etwas gegeben hat. Müller fertigt seit den frühen achtziger Jahren grossformatige Appropriationen von (zumeist gedruckten) Fotografien, arbeitet also mit Bildern, die bereits bestehen, vorwiegend mit fotografischen Illustrationen, die er in Broschüren in Werksarchiven findet, d.h. zuvor zufällig verstreute Bilder, die er in den White Cubes von Galerien und Museen als grossformatige,

Die Motive der **First Cuts** sind überwiegend, im Rückblick aus der ernüchterten Gegenwart, fortschritts-nostalgische Historienbilder aus der Zeit der **Cold War Cultures** und des Fortschrittsglaubens in Ost und West, einer nach eigenem Verständnis heroischen, jedoch heute bereits **vergangenen Zukunft**, in der es noch schneller, weiter und höher hinaus gehen konnte. Steigerung der Reichweite und der Geschwindigkeit durch Taktung (und damit durch Fragmentierung) sind nicht nur die Zeichen der ökonomischen oder technisch-wissenschaftlichen Modernisierung. Sie drückten sich früh zugleich auf die beginnende ästhetische Moderne ab. Paradigmatisch hatte bereits Robert Schumann den ersten Satz seiner **Klaversonate g-moll (op. 22)** mit „So rasch wie möglich“ überschrieben, um den letzten Takten dann die Anweisung „Noch schneller“ hinzuzufügen. 1 2

Fortschritt war ein euphorisches Gesamtprojekt mit tragischen Zügen. Die besondere Ambition der **First Cuts**, die ihr eigenes Bildverfahren reflektiert, ist eine Theorie der heroischen Spätmoderne, zugleich der Epoche der Kindheit des Künstlers. Diese heroische Spätmoderne stand im Spannungsfeld von Atomismus und All-Expansion: Die **First Cuts** rücken die Entropie unendlich vieler massenmedialer Bilder in Zusammenhang mit dem Ausgreifen in den Kosmos und dem atomistischen Zerfall der Welt in kleinste Elementarteilchen.

In der Arbeit von Harald F. Müller verschränken sich High und Low sowie die Ikonographien von All-Eroberung und Atomisierung. Seine **First Cuts** beziehen sich nicht ausschliesslich auf hochkulturelle Erinnerungsfragmente, sondern bedienen sich auch aus den Archiven der Populärkultur. Die Motive der **First Cuts** sind nicht vor allem erste, sondern einschneidende Bilder von technischen Höchstleistungen der letzten 150 Jahre. Sie dokumentieren Etappen des Fortschritts in das unendlich Unbekannte einer säkularisierten Verheissung.

Diese Verheissung hat zugleich mit Profanierung zu tun: mit Verwissenschaftlichung und Rationalisierung, damit aber eben auch mit Materialisierung und Kommerzialisierung. Von hier ist der Schritt zur Populärkultur nicht weit. Die **First Cuts** erinnern daher nicht umsonst auch an jene tiefsten Einschnitte, die Cat Stevens im Jahr 1967, mitten in den **swinging years** der Popmusik besungen hat („The First Cut is the deepest“). Tatsächlich haben die **First Cuts** an Widersprüchen teil, die auch den Aufbruchgeist der Popmusik gekennzeichnet hatten: die Feier jugendlicher Unmittelbarkeit und zugleich die Ahnung von ihrem Verlust, der frühe Abgesang „Baby, I'll try to love again, but I know the first cut is the deepest“, wie Stevens gesungen hatte.

Wenn es stimmt, dass die ersten Einschnitte (als Momente der Initiation, der Aneignung

fremder Welten etc.) die tiefsten sind, dann ist ihre Zählung („die ersten“) bereits retrospektiv – denn was wären die ersten, wenn es nicht auch zweite, dritte, vierte gäbe? Quantifizierung und Ausgreifen ins Offene sind, ganz wie in Schillers Idee des Sentimentalischen, der Verlust ursprünglicher Intensität, die daraufhin nur noch ästhetisch imaginiert werden kann.

3

In den **First Cuts** ist die Gestalt der Quantifizierung und des Ausgreifens ins Offene jedoch konkreter. Sie sind bildliche Berichte von der Innovationsdynamik moderner Technologie. Sie beziehen sich auf wissenschaftliche und ästhetische Technologien, auf audiovisuelle Medien und auf Transportmedien. Direkt oder indirekt haben sämtliche Motive mit der Eroberung des Alls zu tun, mindestens insofern sich die ausgewählten Bilder auch dann, wenn sie nicht direkt der Raumfahrt entstammen, ikonographisch auf alte kosmologische Motive wie Planeten-Kreise und Kugel-Sphären sowie auf frühneuzeitliche wie Ellipsen und Ovaloide beziehen. Motivisch und vor allem durch Ikonographien des Alls beziehen sich Müllers Bilder auf die Eroberung des **outer space** in der transatlantischen und sowjetischen Moderne.

Der Kosmos ist das Hauptmotiv der **First Cuts**: das Universum in einem eminent modernen Sinne nicht als Ordnung der Endlichkeit, sondern als Materialisierung der Unendlichkeit. Die hochvergrösserten Bilder der **First Cuts** sind Dokumente von Meilensteinen der

Raumfahrt (so das **Spaceship One**, der **Sputnik** oder die ersten Schritte auf dem Mond (Seite 116, 170)). In dem von Müller verwendeten **Proun**-Gemälde El Lissitzkys (Seite 19) scheint es, als würden sich die konstruktiven Formen wie schwerelos begegnen und dabei zugleich auseinanderfallen – als sähe man kein ungegenständliches Bild, sondern eine Darstellung von Raumstationen im Weltall. Der Brüsseler **Philips Pavillon** aus dem Jahre 1958 (Seite 46) enthält mindestens einen formalen Vorverweis auf das **Sputnik-Monument** in Moskau (auf jenes sowjetische Denkmal aus dem Jahr 1964, das den **Eroberern des Weltraums** gewidmet ist). Der Teilchenbeschleuniger des **CERN** (Seite 89) ist ausdrücklich ein Kosmosimulator. Im Bühnenbild von Pink Floyd (Seite 134), die bereits im Titel des Albums, auf das angespielt wird, von der **Dark Side of the Moon** sprachen, erinnern die Lichtsysteme an eine planetarische Ordnung. 4
 Gewissermassen sind die Scheinwerferkonstellationen der Konzertbühne ein bewegliches Firmament, das es der sphärischen Musik von Pink Floyd erlaubt, in sich selbst zu kreisen. Das Schlagzeug erscheint gleichermassen als ein in sich gegliedertes Sonnensystem aus Kreisen (**Becken, Drums**), die performativ in sich wiederholenden rhythmischen Abfolgen in Bewegung gebracht werden.

Die digitalisierten Konterfeis vom Plattencover der Gruppe Kraftwerk (Seite 121) stehen vor schwarzem Nachthimmel und lassen den techno-materialistisch gewendeten Traum von Transsubstantiation assoziieren. Er wurde

in **Star Trek** als **Beamen** sprichwörtlich. Angelegt ist dieses Phantasma des Fortschritts in dem christlich-eschatologischen Konzept der leiblichen Auferstehung am Jüngsten Tage.

Auch dann, wenn **All** und **Raumfahrt** nicht als explizite **Motive der Bilder** ausgewählt wurden, sind in den **First Cuts** Kosmosbezüge, wie gesagt, zumindest indirekt gegenwärtig, als formale **Anspielung auf neuzeitliche Kosmologien**. Die elliptische Form in der **Stahlkonstruktion des Eiffelturms** (Seite 149) zielt als **Kreuzungspunkt von Tangenten** geometrisch ins **Unendliche des Himmels**. Zudem ist mit dem Oval eine Andeutung auf jene Ausdehnung der Kreisform gegeben, die durch die frühneuzeitlichen Kosmologen vollzogen wurde. **Ovale und Raketen – Pfeile**, die ins **Unendliche weisen** – sind die **Grundformen der First Cuts**. In diesem Sinne ist das **Automobil, der Silberpfeil** (Seite 30), auch ein **ovaloides Raketengeschoss**. Die **Genealogie der Rennfahrten** verweist das dargestellte **Automobil** aber auch zurück auf das antike **Hippodrom**, in der die Hyperbel der Planeten in maximaler Geschwindigkeit „nachgefahren“ und nachvollzogen wurde und die Gespanne **Luna** und **Sol** hiessen.

5

6

Nicht nur in der **Philosophie des Rationalismus**, in der das **Weltganze more geometrico** rekonstruiert werden sollte, war die **Geometrie** das **Instrument einer kosmologischen Wissenschaft**. **Überraschend häufig** waren **Kosmologie** und **Kulturtechnik** **strukturähnlich**. **Das**

dokumentieren die **First Cuts**: Sie sind Dokumente einer Inszenierung der Geschichte der Technik als Triumphzug, vor allem des Aufbruchs ins All. Allerdings sind Müllers **First Cuts** kein ungebrochenes Narrativ triumphaler Rückschau, sondern buchstäblich durchlöchernte Oberflächen und gerasterte Zergliederungen der Fortschrittsimpulse, die in den Motiven aufgespeichert sind. Immerhin sind die Bilder letztlich nichts anderes als Lochbleche. In mehr als einer Hinsicht werden bei Müller Bildmotiv und Bildträger miteinander in Spannung versetzt.

Besonders gut lässt sich dies am Bild jenes Brüsseler Musikpavillons erkennen, der als **Philips Pavillon** bekannt ist (Seite 46). Das Bildmotiv gewinnt seine architektonische Dynamik aus der Andeutung einer maximalen Spannung, ähnlich einem gerade noch gehaltenen Raketengeschoss, dessen Impuls in den Himmel drängt. Es scheint, als würde jenes Raketengeschoss allein durch die Gewebestruktur der Aussenhaut des Gebäudes am weiteren Flug gehindert. Das phallische Motiv des Fortschritts und der Penetration der kosmischen Matrix ist in diesem Bild des Pavillons, wie in den **First Cuts** überhaupt, nicht ungebremst gegenwärtig.

Im **Philips Pavillon** hat diese Spannung zumindest zwei Bedeutungsdimensionen: Die Symbolik von Geschoss und Netz allegorisiert neben einem Kampf der Geschlechter zugleich einen Wettstreit zwischen Wissenschaft und Kunst. Sowohl die konservativen

Usp: 2018

Kompensationstheorien der Schule Joachim Ritters als auch die marxistisch inspirierten Theorien des Projektes der Moderne von **Jürgen Habermas** und **Marshall Berman** haben die **Selbstheilungskräfte der Moderne** in eben diesem Sinne hervorgehoben: **Die Gewaltläufigkeit technisch-wissenschaftlicher Moderne** müsse durch **Kulturarbeit** zurückgedrängt und eingehegt werden.

7

8

9

Technisch betrachtet sind die **First Cuts** allerdings schlechthin **Bleche**, die durch ein digitalisiertes **Stanzverfahren** mittels unterschiedlich grosser, kreisförmiger **Öffnungen** gerastert werden und so erst aus grösserem **Abstand** die **Bildmotive** erkennen lassen. Die **Bleche** sind auf schallschluckendem, schwarzem **Schaumstoff** appliziert. Die **Bildmotive** entstehen aus wechselnden **Konfigurationen** der seriell gereihten **Punkte**. Nur durch den **Durchmesser** und den **Abstand** jener **Lochungen** sowie deren **Dichte** ergeben sich die **Dunkelwerte**, aus deren **Kontrasten** das **mimetische Bild** entsteht. Erkennbar werden die **Motive** daher auch nur aus hinreichender **Distanz**. Aus der **Nähe** betrachtet, verschwindet das gegenständliche **Abbild** in blossen **Punkten**. Die **Bilder** sind insofern **formal** immer bereits **dekonstruiert**.

Insgesamt fünf **Funktionen** dieser runden **Perforationen** wären hervorzuheben. Die **Summe** dieser fünf **Aspekte** beschreibt zugleich die **modernetheoretischen Implikationen** der **First Cuts**:

a) Die schwarzen Punkte, die sich durch die mit Lasertechnik in das Blech gestanzten Löcher ergeben, sind nicht nur Bestandteil des Bildes, sondern das Bild selbst: Sie „tragen“ und generieren das Bildmotiv.

b) Die Punkte – die Löcher der Lochbleche, aus denen die Bilder faktisch bestehen – sind darüber hinaus aus der Nähe als Raster sichtbar und so ein Medium der Abstraktion – vergleichbar dem modernistischen Raster, einem gängigen entropischen Prinzip moderner Bildgestaltung seit dem Pointillismus. Diese atomistische Abstraktion ist zugleich an der Grenze der Figuration angesiedelt – sie lässt ein Erkennen von Sujet und Gegenstand gerade noch zu.

10

c) Die kreisförmigen Punkte können als symbolische Form einer allgemeinen Logik der Atomisierung verstanden werden, in die bei mikrokosmischer Introspektion alle Gestalt des alten, metaphysischen Kosmos zerfallen ist. Die kleinsten, einander äusserst ähnlichen Partikel sind gewissermassen Bild-Atome, die kleinsten unteilbaren Teilchen des technisch vermittelten Weltbildes.

d) In paradoxer Weise inszeniert das Punktraster die Leere des Zwischenraumes. Die Punkte sind zu viele, latent unendlich viele, so dass sie nicht als archimedische Punkte einer stabilen Ordnung, sondern als Interpunktionen des Zwischenraumes, wenn nicht gar des Nichts sichtbar zu werden scheinen.

11

e) Zugleich – und dieses schlichte **Faktum** ist zentral, um zu verstehen, wie die **First Cuts** die **Motive** kommentieren, die Müller zu dieser Serie zusammenstellt – durchlöchern die schwarzen Punkte auch die **Bildoberfläche** und damit jene **Ikone**n des Fortschritts, die mit den **Bildmotiven** gefeiert werden.

2. Der Zerfall des holistischen Weltbildes und der Atomismus der frühen Neuzeit

„Wenn es ein Kleinstes nicht gibt, wird auch noch der feinste Körper bestehen [...] aus unendlichen Teilen und nichts kann vorher setzen ein Ende [...]. Was wird zwischen dem All und dem Kleinsten für Unterschied dann sein?“ Lukrez, Von der Natur der Dinge, Buch 1, Vers 615 – 617

12

„Das Hervorgehen der Bildungen aus den Atomen, ihre Repulsion und Attraktion ist geräuschvoll. Ein lärmender Kampf, eine feindliche Spannung bildet die **Werkstätte** und **Schmiedestätte** der Welt. Die Welt ist im Innern zerrissen, in deren innersten Herzen es so tumultuarisch zugeht.“ Karl Marx, Hefte zur skeptischen, stoischen und epikureischen Philosophie, IV. Heft

13

Kosmos und Atom sind die beiden Pole zwischen denen das **Narrativ** der **First Cuts** aufgespannt ist, an dem entlang die **First Cuts** entwickelt werden und aufgereiht worden sind. Wie alle Bemühungen technisch-wissenschaftlicher Aufklärung war auch das

Erklärungsmodell des Atoms ein Gegengift gegen die Angst vor mythischen Kräften.

14

Lukrez lobt in diesem Sinne die Atomisten, lobt Demokrit und die Epikureer: Erst sie hätten den Menschen die Angst vor den Göttern und deren willkürlichem Handeln genommen. Denn insbesondere Epikur habe gezeigt, dass sich alle Strukturen und Anfänge, dass sich alle Ereignisse und Umschwünge in Alltag und Weltlauf einzig und allein aus den Gesetzen der Atome und ihrer Bewegungen erklären können.

Die Überwindung des Mythos und die Entzau-
berung der Welt sind von jeher mit dem Atom
verbunden. Die Atomisten der griechischen
und römischen Antike waren deren erste Pro-
tagonisten. Ihre Relektüre, die der Humanist
und Büchersammler Poggio Bracciolini seit
1417 durch die Entdeckung einer Handschrift
des verloren geglaubten Lehrgedichts des
von den Kirchenvätern geschmähten Lukrez
ermöglichte, prägte die säkulare Seite des
frühen Humanismus und der Renaissance
massgeblich. Der antike Atomismus blieb auch
eine Hauptreferenz der neuzeitlichen Physik
seit Pierre Gassendi und Robert Boyle. Im
19. Jahrhundert hat sich dann erstmals der
Atomismus als weithin anerkannte Basis der
Naturwissenschaft und damit der modernen
Kosmologie und Astronomie durchgesetzt.

15

16

17

Aufgrund ihres radikal aufklärerischen
Programms galten die Atomisten der theolo-
gischen Tradition des Mittelalters und der
Frühen Neuzeit hingegen als Zersetzer eines

Weltbildes, das die Einheit der Welt garantieren sollte – nun hatten sie gesiegt. Der aristotelischen Scholastik galt das Universum als endlich: als ein perfekt geordnetes Uhrwerk. Der von Gottes unendlicher Weisheit und Schöpferkraft konstruierte, endliche Kosmos erschien dem theo- und geozentrischen Weltbild als eine begrenzte und zugleich perfekt konzipierte **machina del mondo**. Nicht das All, sondern Gott galt allein als unendlich. Für die Kirchenväter war Lukrez, der die atomistische Naturphilosophie in effektvollen Hexametern zusammengefasst hatte, deswegen ein Wahnsinniger, der, so Laktanz, durch Selbstmord aus seinem leeren Leben geschieden sei.

18

19

Der Widerstreit zwischen Atomismus und Holismus ist eine der zentralen Auseinandersetzungen der Frühen Neuzeit. Auf der einen Seite ging die klassische holistische Naturphilosophie von einer sinnhaften, von einer providentiell geordneten und in sich geschlossenen Welt aus, die sich göttlicher Vorsehung und Planung verdanke. Boethius hatte den göttlichen Weltenplan mit der Komposition einer Zeichnung durch den Künstler verglichen. Dem Weltenplan des Schöpfers folgt der **disegno** des Künstlers – in diesem Begriff der italienischen Kunsttheorie sind sowohl Bedeutungsaspekte von **design** wie auch von **drawing**, also der Planung im Geist und des Zeichnens mit der Hand, enthalten. Der **disegno** beinhaltet in seinen klassischen Definitionen aus dem 16. Jahrhundert zudem eine Analogie zum Weltenplan des **deus artifex**.

20

21

Die Zeichnung des **divino artista** stand in einer Beziehung zum Weltenplan des **deus artifex**. **Disegno** meint u. a. eine Abstraktion einer letztlich providentiell geordneten Welt, keineswegs aber eine Sinnstiftung im Kontingenten, aus einer atomistischen Matrix.

22

23

Auf der anderen Seite war der Atomismus die grosse Bedrohung sowohl der dominierenden antiken Auffassungen der Naturphilosophie als auch und vor allem der christlichen Kosmologie. Insofern er alles aus den Kräften, Impulsen, Relationen und Strukturen erklärte, die den kleinsten Bausteinen der Materie, den Atomen, innewohnen, unterminierte er alle Versuche die Welt als Sinneinheit zu rechtfertigen – allerdings nicht ohne dabei selbst von einem einzigen Erklärungsmodell, nämlich der Selbstbewegung der Atome, auszugehen.

Im Atomismus besteht die Welt aus spontanen Atomverbindungen, Beugungen und Anordnungen der Atome. Die Wirklichkeit zerstäubt dabei in faszinierender Einfachheit zur Unendlichkeit neuer Atomkonfigurationen. In seiner epikureischen Optik hatte bereits Lukrez einen Wirbel dünnster, atomarer Simulakren beschrieben. Stephen Greenblatt hat die kopernikanische Wende der Renaissance jüngst denn auch weniger mit dem statischen Bild der Wende (wie es die deutsche Übersetzung seines Buchtitels nahelegt), sondern als Swerve (als Schwenk, Ausbruch und plötzliche Abweichung aus der Kreisbahn des Gewohnten) charakterisiert.

24

Wenn die sinnhafte Schliessung des Weltganzen nicht garantiert ist, wird das Universum unendlich gross – und unendlich klein. Die Gefechte um die Struktur des Kosmos waren leidenschaftlich. Immerhin ging es ums Ganze – und um die Frage, ob man in einer geordneten Welt einen sinnvollen Platz (idealerweise in ihrem Zentrum) haben würde oder lediglich eine zufällige Atomverbindung irgendwo inmitten der Unendlichkeit sei. Die Bejahung des Atoms hatte seit dem 17. Jahrhundert daher gravierende Folgen auch für die Kosmologie.

Johannes Kepler beharrte nachdrücklich auf der Endlichkeit des Kosmos. Auch nachdem Giordano Bruno, inspiriert durch Epikur und Lukrez, die Unendlichkeit des Weltalls folgenreich ausgerufen hatte, insistierte Tycho Brahe auf der Endlichkeit des Kosmos, während Galilei unentschieden blieb. Bruno war sich des polemischen und subversiven Charakters seiner Kosmologie bewusst, wenn er an seine Leser appellierte:

„Führe die Kenntnis vom unendlichen Universum zum Sieg. Zerfetze die konkaven und konvexen Flächen, die so viele Elemente und Himmel von innen und aussen begrenzen. Mach uns die Kugelschalen und Fixsterne zum Gespött. Zerbrich jene vom gemeinen Volk in seiner Blindheit wertgehaltenen Diamantmauern des ersten Beweglichen und des letzten Konvexen [...]. Der Erde werde es genommen, einziges und eigentliches Zentrum zu sein. [...] Möge jeder der unendlich vielen herrlichen

und grossen Welten immer wieder aufs neue zugleich mit ihrer Abfolge und Ordnung unendlich viele geringere Welten nähren. Zerschlage die äusseren Bewegter zugleich mit den Grenzen dieser Himmel.“

27

Wenn Bruno am Ende des Zitates auf das lukrezianische Motiv der einst verschlossenen, nun aber geöffneten Tür – aus dem Prooemium von **De natura deorum** – zurückgreift und zugleich den Kosmos alter Prägung auf die Unendlichkeit der Weltenräume hin öffnet, wird er damit zugleich zu einem Heros der Unendlichkeits- und Forschungseuphorie. Der Heroismus und die Emphase eines Abenteuer- und Entdeckertums, die Jahrhunderte später mit dem Pathos der Unendlichkeit ringen, sind in Brunos früher kosmologischer Öffnung des Weltenraumes bereits vorgezeichnet.

28

Das Unendliche war und ist aber auch angstbesetzt. Nicht nur aufgrund seiner Frontstellung gegen das einhegende ptolemäische Weltbild, das dem Menschen einen sicheren Platz im Weltgefüge zuwies – grundsätzlich lösen sich im Angesicht des Unendlichen alle menschlichen Bemühungen als unbedeutend klein und letztlich absurd auf. In diesem Sinne könnte man vom Atomismus auch als der dunklen Seite der Kosmologie sprechen: **The Dark Side of the Moon**, wie es bei Harald F. Müller im Verweis auf Pink Floyd heisst (Seite 134). Das Abenteuer Unendlichkeit ist bei Müller buchstäblich mit dunklen Flecken übersät.

Im Projekt der neuzeitlichen Erschliessung des Weltraums und der Materie sind Atome zwar Bausteine selbstbestimmter Menschheitsprojekte. Sie sind aber auch nihilistische Löcher unendlicher Teilbarkeit, die eben jene Projekte zugleich wieder in die eigenen Schranken verweisen.

Die Zersetzungsbewegung des Atoms hat zwei Richtungen: Während der Kosmos einerseits immer grösser wurde, weil es keine Ganzheit mehr gab, die ihm noch eine Grenze setzen könnte, wurde das Kleinste andererseits durch Kern- und Partikelspaltung unendlich klein und zerfiel selbst in noch kleinere Teile. Der Fixpunkt des Euklid, der archimedische Punkt sowie der Zentralpunkt Albertis, später bezeichnenderweise Fluchtpunkt benannt, wird zu einem Phantom, immer weiter in die Ferne verschoben. Die Einheit der Welt und das Versprechen, dass der Mensch einen gesicherten Platz darin haben würde, wurden so zunehmend in äusserste, unklare Horizonte hinausgeschoben.

Neben der doppelten Eröffnung der Unendlichkeit im unendlich Kleinen wie im unendlich Grossen zeichneten die frühneuzeitlichen kosmologischen und physikalischen Debatten Entwicklungen vor, die das moderne Denken auf mindestens vier weiteren Ebenen kennzeichnen sollten:

a) In der Geschichte philosophischer Epistemologie wurde der Zerfall der Welt in ihre atomaren Bestandteile durch Nominalisten und Positivisten zu einem massgeblichen Thema. Im Schluß mit der atomistischen Kosmologie konnte die **nominalistische** (und später **positivistische**) Epistemologie die Kohärenz der Welt oder zumindest jeden Bezug auf übergeordnete Ordnungszusammenhänge als einen vormodernen Mythos beschreiben. Allgemeinbegriffe (die so genannten Universalien), so argumentierten Nominalisten und namentlich Wilhelm von Ockham gegen die Hochscholastik, seien reine Zutaten des menschlichen Geistes, während jedes Ding in Wahrheit nur als Einzelnes oder, wie wir hinzufügen können, als Atom unter Atomen existiere.

29

Die Einheit der Welt zu denken, blieb ein Grundproblem der Philosophie, insbesondere dort, wo die Welt empiristisch als Ensemble aus Sinnestatsachen erschien. Zerfall der Welt in Einzelnes und Säkularisierung gehörten in der Geschichte der Epistemologie zusammen. Die nominalistische Bewegung markiert eine der Haupttendenzen neuzeitlicher Epistemologie, die sich später im Positivismus durchsetzt. Hier wird der Gedanke zentral, dass die Welt aus gegebenen („positiven“), erfahrbaren und naturwissenschaftlich beschreibbaren Einzeldingen bestehe. Auch der Positivismus wirkte erkenntnistheoretisch der holistischen Konzeption von der Einheit der Welt entgegen. Ausdrücklich fand sich diese Auflösungsbewegung in einer der

Schlüsselschriften des Wiener Positivismus, im Tractatus Logico Philosophicus Ludwig Wittgensteins, in dem es heisst: „Die Welt zerfällt in Tatsachen“ und sei ein blosses Konglomerat aus allem, „was der Fall ist“.

30

b) In der Sozialtheorie wurde der Atomismus eine Metapher für die Soziologie der Masse, die in der Tat die theoretische Entsprechung der Logik fortschreitender Arbeitsteilung war. Hierbei wurden die Menschen zwar **ex post** und als Marktakteure der Gesellschaft zusammengefasst, während die Gesellschaft als kohärente Einheit zugleich zunehmend undeutlich wurde. Theodor W. Adorno verstand die spätkapitalistische Gesellschaft seit den 1930er Jahren als Inbegriff solchen Atomismus. „Mit der Auflösung des Liberalismus“, schreibt Adorno in den Minima Moralia, „ist das eigentlich bürgerliche Prinzip, das der Konkurrenz, [...] in die Beschaffenheit der sich stossenden und drängenden Atome, gleichsam in die Anthropologie übergegangen.“ Atomismus erschien Adorno als die Gesamttendenz einer Gesellschaft, in der individualistisches Markthandeln gepaart mit starren Formen der sozialen Administration (in der Individuen abermals als Fälle behandelt werden) die Hauptformen des sozialen Zusammenhalts bilden.

31

Der unendliche Kosmos und die masslose Menge basieren, als naturwissenschaftliches Modell und als soziologische Metapher, auf dem Bild des atomistisch parzellierten Kontinuums.

c) Die Aufteilung der Welt in einzelne Fragmente, deren Einheit fragwürdig wurde, machte aber nicht bei den Agglomerationsformen der gesellschaftlichen Einzelsubjekte halt. Was, wenn das Subjekt selbst ein blosses Konglomerat aus Impulsen, Affekten und Körperteilen wäre?

Die Frage nach der Einheit des Subjekts hatte seit dem 17. Jahrhundert Generationen von Philosophen beschäftigt – einflussreich vor allem John Locke und David Hume: Wie weiss ich, dass ich am folgenden Tag noch derselbe sein werde, der ich gestern war? Und: Wie halten alle meine Eindrücke, Gedankenbilder und Assoziationen zusammen? 32

Der dunklen Seite der Kosmologie und des Atomismus entspricht eine dunkle Subjekttheorie. Im Zuge analytischer Zergliederung blieb letztlich nicht einmal das **fundamentum inconcussum** der bürgerlichen Philosophie, das transzendente Subjekt, mit dem Immanuel Kant seine Philosophie und eine neue Epoche der Philosophie begründete, geschützt vor Zerstückelung. Bereits Kant selbst machte sich, Hegel zufolge, indem er unterschiedliche Grundvermögen des Subjekts streng auseinanderhielt, dieser Zergliederung schuldig. Hegel, der die analytischen Bemühungen Kants kritisierte, sprach dem entsprechend vom „Kant’schen Seelensack“, in den blosse Einzelteile hineingestopft seien. 33 34

Michel Foucault sollte das Zeitalter der Subjektivität – eben jenes, das gestützt war

auf die **Annahme** eines reinen Erkenntnis-
 subjekts – als **Episteme**, als historisch kontin-
 gente Denkfigur des bürgerlichen Zeitalters
 beschreiben. Deswegen imaginierte Foucault
das Verschwinden der Subjektphilosophie,
bzw. „des Menschen“, merkwürdigerweise
mit einem romantisch-sublimen, zugleich ato-
mistisch unterhöhlten Bild, „wie am Meeres-
ufer ein Gesicht im Sand“. **Wenig beachtet:**
Die Sandkörner, in die sich laut Foucault die
historische Formation des einheitlichen Sub-
jekts auflösen sollten, waren selbst bereits
Spiegelungen des atomistischen Diskurses.

35

Die Geschichte der Psychologie trug gleicher-
massen zur Verunsicherung hinsichtlich
dessen bei, worin die Einheit des Menschen
und seiner Seele bestand. Wie konnte das Ich
„Herr im eigenen Hause“ sein, wenn es im
Keller, im Es, von Trieben wimmelte, die sich
nur mit Mühe kontrollieren lassen? Thomas
Mann übersetzte die Psychoanalyse, im **Zau-**
****berberg**, ironisch als „Seelenzergliederung“.**
Und in der psychoanalytischen Theorie
Jacques Lacans konstituierte sich das Ich
als Ganzes allein im Imaginären eines Bildes
vom Selbst – im Spiegel. Damit sei jene Ein-
heit aber zugleich eine Fiktion – wenn auch
eine unvermeidliche.

36

37

d) Natürlich sind die ästhetischen Formen, die
 in diesen gesellschaftlichen Prozessen der
 Atomisierung entstanden, nicht unabhängig
 von ihnen zu verstehen und in diesem Hin-
 weis besteht nicht zuletzt die Originalität von
 Müllers **First Cuts**. In ihrem einflussreichen

Aufsatz **Grids** hat Rosalind Krauss das Raster als **Urform** und **Ordnungs-Obsession** des **Modernismus** beschrieben. Mit dem Raster aber, mit seiner additiven **Gleichartigkeit** von **Flächen**, die keine organische und dynamische **Einheit** mehr bilden, fällt die **Welt** zugleich auch auseinander. In diesem Sinne hatte **Rilkes Gedicht vom Panther im Käfig** bereits um die **Jahrhundertwende** ein **Grunddilemma der Moderne** ausgesprochen: „Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt.“

38

Dieses Motiv des kosmischen Zerfalls bleibt in **Kunst** und **Literatur der Moderne** paradigmatisch. In **Witold Gombrowicz' letztem Roman**, der den bezeichnenden Titel **Kosmos**, trägt, stellt sich der von **Assoziationen** und **triebhaften Obsessionen** zerrissene **Erzähler** die Frage nach der **narrativen Einheit** des **Textes**, die auch eine Frage nach der **narrativen Einheit des Ich** ist: „So ein ständiges ... **Ansammeln** und **Zerfallen** ... von ... **Elementen** kann man schwerlich als **Geschichte** bezeichnen.“ In „meinem Hause“, so konstatiert er, sei er „ein hüttenloser Hund“.

39

Aus der **fragmentierten Welt** zurück zu den **Lochblechen** der **First Cuts**, deren **Mikrostruktur** auf die **atomare Matrix** anspielt. Ihre **Motive**, **Themen** und **Sujets** verweisen auf das **All**, den **Kosmos**, das **Universum**. Damit spüren Müllers **First Cuts** einer **allgemeinen Tendenz** der **europäischen Modernisierung** nach, in der sich **Fortschritt** und **Fragmentierung**, **Aufklärung** und **Sinnverlust**

miteinander paaren. Die dunkle Seite des Fortschritts ist in den schwarzen Lochmatten und Punktrastern der Bilder subkutan – unter der Aussenhaut des Bildträgers – gegenwärtig und deutlich gemacht durch Unschärfe und übersteigerte Hell-Dunkel-Kontraste. So zeigt der von dem ETH-Architekten Karl Moser entworfene Innenhof der Zürcher Universität, architektonische Öffnungen, die an rund überwölbte Fenster der Romanik erinnern – im von Müller gewählten Bild jedoch zugleich als blinde, als leere Löcher in der Art einer **pittura metafisica** erscheinen. Die **pittura metafisica** war aber bereits die Frage danach, ob der Mensch in einem leeren abstrakten Raum voller Schatten der Vergangenheit emphatisch zu Hause sein könne. Zudem bleibt es in den Bildern der **pittura metafisica**, mit all ihren dunklen Fenstern, immer auch unklar, wer (oder was) letztlich wen anblickt.

3. Innenarchitekturen der Unendlichkeit

„Eines war sicher. Niemand wusste mehr, wie man leben sollte.“ Michel Houellebecq, Elementarteilchen

40

Mit dem Zerfall des holistischen Weltbildes entstanden neue Herausforderungen. Die doppelte, ianusköpfige Unendlichkeit (des Atoms und des Alls) ist eine monströse Einsicht, die alle Proportionen des geordneten Ganzen ausfransen lässt.

Mitte des 19. Jahrhunderts spottete Grandville mit seinen Karikaturen über den Fortschrittsglauben des Hochkapitalismus, der im Ausgreifen in den unendlichen Fortschritt Spaziergänge von Planet zu Planet – auf Brückenkonstruktionen ganz ähnlich denen aus Haussmanns Paris – oder ein Jonglieren mit Planeten und Trabanten zu versprechen schien. In seinem Spott war zugleich auch ein Stück Wehmut über den Verlust des geordneten Weltgefüges enthalten. Dieser Verlust kennzeichnete als Aufgabe die gesamte Moderne. Wie konnte ihr nun begegnet werden?

In seiner **Theorie des Romans** hat der junge Lukács den Begriff der **transzendentalen Obdachlosigkeit** zur Kennzeichnung der **condition moderne** geprägt und der Erzählkunst die Funktion zugeordnet, die utopische Fiktion einer Sinntotalität heraufzubeschwören. Dieses Modell war in mehrfacher Hinsicht paradigmatisch für moderne, ästhetische Utopien, insofern es vom Verlust eines Zusammenhangs berichtet, deren Wiedergewinnung Lukács zufolge zunächst allein dem Imaginären (dem Ästhetischen, dem Utopischen) zufällt. Die Wunde der Unendlichkeit musste im Imaginären geschlossen werden.

41

Diese metaphysische Herausforderung, den ins Unendliche geöffneten Raum zu schließen, untermauerte die Ansprüche der grossen politischen Ideensysteme, allen voran des Kommunismus: „Die Sterne, die von dem nie geträumten Firmament der Menschheit fallen, einzusammeln“, formuliert Giorgio Agamben

in der Idee der Prosa, „ist die Aufgabe des Kommunismus.“ Es ging um nichts Geringeres als die kosmischen Träume zu realisieren, die man nie zu träumen gewagt hatte. Man könnte auch sagen: Diese imaginäre Schliessung einer im unendlichen Kosmos aufgebrochenen Einhegung war die ideologische Funktion aller modernen Ideologien, die dem Kosmos begegnen wollten. Für die Frühsozialisten des 19. Jahrhunderts war der Kosmos noch ein Bild der versöhnten Geschichte, das (scheinbar) Statische des kosmischen Weltgefüges, das Gegenbild zum Modell der historischen Zeit; das Bild einer harmonie universelle, das der gegenwärtigen Geschichte als Verheissung zukünftiger Selbsterlösung der Menschheit entgegengehalten wurde. Interessanterweise schloss die Idee der kosmischen Erlösung nicht nur Vorstellungen von Seelenwanderung und Unsterblichkeit mit ein, für die extraterrestrische Räume erdacht wurden. Sie beinhaltete auch eine gewisse Rückkehr zum geozentrischen Weltbild. Mit der Wiederherstellung eines kosmischen Gleichgewichts auf dem Planeten Erde sollte nämlich auch die Voraussetzung für eine Neuordnung des gesamten Kosmos geschaffen werden. Und diese Neuordnung hatte keinen geringeren Anspruch, als die Unendlichkeit der kosmischen Wüste überschaubar zu machen.

42

43

44

45

Nicht selten war die Emphase der künstlerischen Avantgarden auf dieses Problem gerichtet. Die Avantgarden versuchten, Boris Groys zufolge, „den erlittenen Verlust zu kompensieren“, der durch die Einsicht in das

46

zerfallende Universum und die zerrissene Welt der Moderne hervorgerufen wurde.

Johannes Baader, selbsternannter **Oberdada**, bezeichnete sich als **Präsident des Erd- und Weltalls**. In der russischen Avantgarde setzten die so genannten **Biokosmisten** und **Immortalisten** den Sieg über den Weltraum auf die Tagesordnung und klagten 1922 in der **Iswestija** das Menschenrecht auf „Bewegung im Weltraum“ ein:

47

„Wir setzen auch den ‚Sieg über den Raum‘ auf die Tagesordnung. Wir sagen: nicht Luftfahrt – das wäre zu wenig –, sondern Raumfahrt. [...] Man darf nicht länger nur Zuschauer sein, sondern muss aktiver Teilnehmer am kosmischen Leben werden.“

48

Klarerweise war der Kampf gegen Unendlichkeit auch ein Kampf gegen die narzisstische Kränkung der schwindenden eigenen Bedeutung und damit gegen den Tod: Je kleiner das Selbst im Angesicht des Kosmos, desto mehr Nachdruck musste auf Unsterblichkeit gelegt werden. Die russische Avantgarde hat in diesem Zusammenhang die deutlichste Formensprache und auch die deutlichste Rhetorik entwickelt.

Konstruktivismus hiess (mit grosser Emphase in den planetarischen Suggestionen El Lissitzkys) eine sinnvolle und bewohnbare Welt in den zersplitterten Kosmos hinein zu bauen. Nicht zufällig hat die russische Avantgarde einen besonderen Status in den **First Cuts** Müllers. Ihre Werke und Projekte sind

bereits klassische Orte einer direkten Konfrontation mit dem Weltall.

87

Während Malewitsch weiter an das Unsichtbare, Immaterielle des Unendlichen glaubte, das er mittels ikonischer Indifferenz von Figur und Grund zu versinnbildlichen suchte, sollten die riesenhaften Konstruktionen Tatlins und El Lissitzkys den Kosmos ganz konkret erreichen und erobern. Im **Tatlinturm**, der als 400m hohes Gebäude gedacht war, sollten allerhand gesellschaftliche Einrichtungen zusammengefasst werden – Radiosender, Konferenzräume etc. – während er selbst sich in einer Spiralbewegung gewissermassen in den Kosmos hineindrehte. Dadurch wurde auch die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung als eine Bewegung ins Weltall projiziert. Auch El Lissitzkys **Wolkenbügel** wurden nie realisiert. Die **Wolkenbügel**, ein Bürohaus, dessen Pfeiler so ausgerichtet waren, horizontale Riegel zu tragen, die den Eindruck eines in der Atmosphäre schwebenden Baukörpers vermittelten, sollten die Schwerkraft jedenfalls dem Anschein nach überwinden und so jener Idee folgen, die Lissitzky mit seinen Prouns als Modellen vollständig schwereloser Architekturen formuliert hatte. Deren ästhetischer Clou besteht aus der pointierten Gleichzeitigkeit von kompositorischer Kohärenz und kontra-kompositorischem Auseinanderfallen: heroisches Loskommen von der Erde und tragisches **Lost in Space**.

49

50

Ernst Bloch hat in **Das Prinzip Hoffnung** in vergleichbar kosmologischer Metapher von der „Bebauung des Hohlraumes“ als dem Prinzip der architektonischen Konstruktion gesprochen. Aber nicht nur die (Architektur-) Avantgarde sei durch diese Bemühung, den entleerten kosmischen Raum zu füllen, gekennzeichnet. „Die ‚Einschwingung in den Kosmos‘“, schreibt Bloch, „die noch bei Taut, ja bei Corbusier den humanen Architekturzweck und seine Ausprägung überwölbte, – dieser säkularisierte Astralmythos [...] zeigt demgemäss in den Stadtutopien der gesamten Neuzeit seine Wirksamkeit.“

51

Nicht nur in den exzentrischen und obskuranthistischen Extremformen lebten marxistische Geschichtsnarrative von der Hoffnung auf eine erneute eschatologische Schliessung des Horizonts, die Wiederkehr eines immanenten Sinnzusammenhanges oder auf eine selbstbewusst modernistische Aneignung der Unendlichkeit im imaginierten Fortschritt. Dieser Fortschritt wurde manchmal als quantitativ und linear (und damit selbst schon als ins Unendliche ausgreifend) begriffen; manchmal als radikaler Bruch, der eine qualitativ neue Welt einführen sollte. In beiden Fällen hat der Zerfall des holistischen Weltbildes die Notwendigkeit unterstrichen, das zersplitterte Weltgebäude von Neuem sinnvoll einzurichten.

Das Problem einer Wiedergewinnung des Kosmos war allerdings kein Privileg der philosophischen und künstlerischen Linken.

Heidegger begriff den Menschen als das „einräumende Wesen“, das dem „räumenden Raum“ begegnet, durch den es sich mit einer sich wieder und wieder öffnenden Unendlichkeit konfrontiert sieht. Sein so genannter „räumende(r) Raum“, der Raum unendlicher Leere, den er den bestimmten Orten gegenüber stellt, die je bereits Bedeutung haben, ist nichts anderes als die kosmische Leere. Sie scheint, Heidegger zufolge, als Grenzphänomen in der andauernden Bewegung des „Einräumens“ auf. An den Grenzen sinnstiftender Tätigkeit kommt immer wieder eine Dimension von Räumlichkeit zum Vorschein, die zu übermächtig ist, um noch sinnhaft eingehegt werden zu können. Nach Heidegger spiegelt der „räumende Raum“ die Endlichkeit des Daseins mit all ihren Wohn- und Lebensformen, in denen der Mensch doch nie ganz zu Hause ist.

Die räumliche Entgrenzung konfrontiert dabei zugleich mit einer existenziellen Grenze: mit der Dimension der Sterblichkeit. So werden die Bebauung und das Bewohnen des Raumes für Heidegger zum Ausdruck einer Bewegung, in der sich eine unendliche Tragik aufschiebt. In den Fugen der **τόποι**, jener sinnhaft gestalteten Orte, blitzt der „räumende Raum“ hervor und schreibt damit fortwährend die Sterblichkeit als **conditio humana** und immanente Grenze in bebauten Raum ein. Noch in sinnlich konkreten Räumen wird damit immer auch ein Moment der Unendlichkeit sichtbar – ein Moment der Heimatlosigkeit in der Unendlichkeit.

Die säkular-eschatologische Bemühung, es mit dem Kosmos aufzunehmen, der Versuch einer sinnvollen Schliessung des geöffneten Raumes, war aber nur die eine Seite des modernistischen Projekts, der Unendlichkeit zu begegnen. Die andere Seite war der Kampf auf dem Terrain des Unendlichen selbst. Hier wurde die Zeitlichkeit des Fortschritts selbst zur Ideologie, die den Bruch zwischen bebauter Welt und unbebauter Unendlichkeit kitten sollte. Denn während der Fortschritt jeweils wieder die Wunde aufrisst, dass diese Welt nur eine vorübergehende, auf bloss kontingente Grundannahmen bebaute war, so versprach er zugleich selbst das Heil zu sein für ein Problem, das er kontinuierlich erzeugte.

Die Konstruktion einer linearen Zeitlichkeit mit ihrem Versprechen von Fortschritt und Wachstum, die ins Unendliche ausgreifen, ist eine der Schlüsselideologien der Moderne. Die Schliessung der Wunde Unendlichkeit sollte im Medium eines als Fortschritt gedeuteten Zeitkonzepts erfolgen. Hier konnte Zeit selbst zur Ideologie werden, weil man sich vor ihrem Hintergrund scheinbar mit dem Atomismus auf ein Unentschieden einigen konnte: Unendlichkeit des Raumes = Unendlichkeit der Zeit. Wenn Wachstum unendlich weiter gehen könnte, dann wäre Unendlichkeit nicht unendlich grösser als das menschliche Vermögen. In ihrem Imaginären ist diese Menschheit unbesiegbar und unsterblich.

Dass diese kompetitive Logik des Fortschritts, der Logik des Ersten und der Überschreitung

ins Neue, einen phallischen Charakter hat, zeigt sich, wie mehrere der **First Cuts** Müllers ebenso formbewusst wie metaphorisch veranschaulichen, in ihrer eigenen Geometrie an: linear und aufwärtsgerichtet und zumindest in der imaginierten Aufwärtsbewegung omnipotent. In der Geschwindigkeit der Geschosse war (und ist) eine eigene Eschatologie verborgen: das Versprechen, durch unendliche Geschwindigkeit in der Zeit die Unendlichkeit des neuen Raumes einzuholen.

Aber auch Eschatologie (durch Schliessung des Unendlichen oder Wettlauf mit der Zeit) war nur die eine Seite der Medaille, die durch das atomistische Weltbild geschmiedet wurde. Ihre andere Seite war das wahnsinnige Gelächter der Entropie, des irreversiblen Zerfalls in Mikrozustände, das eine weitere, aus wissenschaftlichen Narrativen gespeicherte Quelle modernistischer Kunstdiskurse darstellte.

Dieses Narrativ ist beinahe so alt wie die Geschichte des Atomismus selbst. Lukrez stellte sich die Welt als eine alternde vor, die eines Tages implodieren würde – ein Gedanke, den Leonardo da Vinci aufgreifen konnte, um gewissermassen para-modernistisch das Auseinanderfallen der Welt in Atome zu imaginieren. Die Entropie, die Diffusionstendenz, der Atome, werde zur Auflösung des Universums führen. Leonardo da Vinci hat diese atomistische Weltsicht in seinen Weltuntergangsszeichnungen (heute in Windsor Castle) in polyzentrischen Untergangsszenarien zusammengefasst.

Für die russische Avantgarde (die ästhetische ebenso wie die politische) wurde der **Zweite Hauptsatz der Thermodynamik** zu einem Grunddogma: Dem Auseinanderfallen der Welt und dem letalen Energieverlust sei nur durch fortwährende Hinzufügung neuer Energien zu begegnen. Ästhetisch wie politisch (und hier war Trotzki der Stichwortgeber) war die permanente Revolution die Antwort auf die physikalische Logik der Thermodynamik. Denn, je weniger ein System an Eigenenergie aufweist, so der **Zweite Hauptsatz**, desto stärker wird es anfällig für irreversiblen Verfall: **Entropie**. Darum musste das Energieniveau fortwährend hochgehalten werden.

54

Im Fall der **First Cuts** sind die fotografischen Motive paradigmatische Ikonen des Fortschrittsnarrativs **Schneller, Weiter, Höher** aus Moderne bis Spätmoderne, aus der heroischen Zeit der Ingenieurskunst und Raumfahrt zwischen Weltausstellung und Kaltem Krieg: Rennautos und Düsenjets, Raumschiffe, Computer und Teilchenbeschleuniger – aber auch modernistisch-geometrische Kompositionen, einschneidende Momente der Geschichte, der Architektur und Popmusik. Es sind Bilder, die sich auf Kontexte beziehen, in denen Fortschritt und Zukunft ein noch ungebrochenes Glücksversprechen zu enthalten schienen.

Robert Smithson interpretierte die Minimal Art der 1960er Jahre als eine entropische Kunst, die heroisch Einsicht in die irreversible Zersplitterung der Welt und einen kontinuier-

lichen Verlust von Einheit gebe: „So haben viele dieser Künstler eine Art visueller Analogie zum Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik erstellt, der das Ausmass der Entropie extrapoliert“. Künstler wie **Smithson** selbst fanden in der **Anerkennung** des entropischen Prinzips der Moderne eine eigene ästhetische Haltung: den irreversiblen Zerfall organisierter Räume in Splitter und so genannte **De-architekturierung** (begriffen als Dekonstruktion des räumlichen Gesamtzusammenhangs).

55

56

Obgleich die **Hinzufügung von Energie im Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik** die Vermeidung von Entropie verspricht, stehen Entropie und Beschleunigung in einem ambivalenten Verhältnis, da Beschleunigung selbst, die **Hinzufügung externer Energie, Zersplitterung** befördern kann. Die musikalische Taktung der elektronischen Musik (bpm) drohte das musikalische Gewebe in eine **Summe aus einzelnen Sounds** zerfallen zu lassen. Sie fixierte eine Dominanz des Rhythmischen, in der additive Klangeinheiten eine musikalische Atomisierung vollzogen, die der Grundbewegung modernistischer Fragmentierung entsprach.

57

Insbesondere in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre, in deren Zusammenhang die Entstehung des Werks von **Harald F. Müller** zu begreifen ist, fand diese Bewegung ihren Ausdruck in atomistischer Formensprache: War die Leitformel des Hochmodernismus das Gitter, das Rechteck-Raster aus quadratischen Modulen, so wurden die Motive der

58

Spätmoderne einer künstlerischen Atomisierung unterzogen. Punkt und Pixel sind die symbolischen Formen jener ironischen Kunst seit der **Pop-Art**, die die Zersplitterung des fotorealistischen Bildes in seine Farbpigmente andeutete. Sigmar Polkes **Original und Fälschung**, die Rasterbilder von Gerhard Richter, die das Gitter des Minimalismus in das Flirren des RAL-Farbfächers auflösen, die fotorealistische Malerei von Chuck Close sowie die Appropriationen von Richard Prince und jene von Harald F. Müller aus den 80er Jahren brachten allesamt die Punkt- und Pixelstruktur technisch vermittelter Bildvorlagen zum Vorschein. Roy Lichtensteins Malerei der sechziger Jahre war dafür beispielhaft, indem er Bildformeln der Massenkultur verwendete und sie durch gleichmässige Farbpunkte an die Rastermethode anpasste.

Diese drei Strategien kennzeichnen den modernen Umgang mit dem Zerfall der Welt in eine Unendlichkeit von Atomen und ihrer Auflösung in einen unbegrenzten Raum: die erneute Schliessung des Unendlichen, seine progressive Erforschung und Eroberung als Hoffnung auf die Unendlichkeit des Fortschritts oder aber die Anerkennung des Zerfalls. Harald F. Müllers nimmt eine vierte Haltung ein: Er beobachtet den visuellen Ausdruck dieser Unendlichkeitsdiskurse und ihren „Abdruck“ in den historischen Printmedien der Spätmoderne. In der spannungsvollen Engführung von Sujets aus dem Themenkreis der All-Eroberung und einer

bildnerischen Matrix aus selbst bedeutungslosen Mikroelementen, jenen kreisförmigen schwarzen Löchern, die auf den neuzeitlichen Atomismus verweisen, vollzieht er die implizit ideologische Struktur nach, die auseinanderfallende Welt mit bildhaftem Sinn zu schliessen. Damit wiederholt er einen Reflex, der bereits Spätimpressionismus und Pointilismus gekennzeichnet hatte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass bereits einer der Erfinder einer Zerlegung der Malerei in eine Matrix asemantischer Einzelelemente von „tâches“, Paul Cézanne, ein Leser des Lukrez, gewesen ist. Nur hatte letzterer den produktiven Aspekt der Genese des Motivs aus einem atomistischen Grund und nicht dessen Auflösung in einem vorgegenständlichen Abgrund hervorgehoben.

59

60

61

4. Fortschrittsnostalgie – Zur Grundhaltung der First Cuts

Worin besteht nun also die Haltung der **First Cuts** zu gesellschaftlicher Moderne und künstlerischem Modernismus? In unserer Sicht sind die **First Cuts** eine retrospektive Analyse der Fortschrittseuphorie des heroischen Hochmodernismus und ein Kommentar seiner emphatischen Bemühungen, dem geöffneten Raum zu begegnen. Eine dieser Bemühungen war das Fortschrittsnarrativ – mit seiner von Müller ausgestellten metaphysischen, kosmologischen und atomistischen Logik. Der in den **First Cuts** enthaltene Kommentar ist zugleich ein Hinweis auf die verdrängten Schichten

jenes Narrativs, die hervorzuheben und jeweils wieder zu verdecken die paradoxe Logik des Verfahrens von Harald F. Müller bezeichnet. Denn die Einsicht in die Öffnung der Welt ins Unendliche und in ihren Zerfall in kleinste Teilchen ist gleichermassen schmerzhaft. Deswegen wird sie im Imaginären wieder und wieder verdeckt. Deswegen werden unentwegt ideologische Auswege aus der absurden Positionslosigkeit des Menschen im geöffneten Kosmos gesucht.

Die Moderne hat mit ihren manchmal zynischen, manchmal eschatologischen Narrativen vom Fortschritt eine Vielzahl an Auswegen anzubieten versucht. Sie haben ihre eigenen Katastrophen heraufbeschworen, die letztlich das Narrativ insgesamt untergraben haben. In diesem Sinne entsprechen die schwarzen Punkte der **First Cuts** jener Selbstkritik des Modernismus, den wir an anderer Stelle als **Modernisme Noir** charakterisiert haben. **Noir** 62 meint hier die unheimliche Anwesenheit eines Doppelgängers im Modus der Appropriation, die **doppelte Mimesis** als ein Verfahren solcher 63 retromodernistischer Strategien, die formale Abstraktion zitiert und zugleich mit Bildern und Erinnerungen gesellschaftlicher Katastrophen aus dem **Jahrhundert der Extreme** auflädt. Doch der **Modernisme Noir** ist den **First Cuts** nur strukturell analog: Wo jener inhaltliche Abgründe in die präzise Kühle und Klarheit, in die reine Lehre der Formensprache des ästhetischen Modernismus hineinarbeitet, arbeitet Müller formale Abgründe in die ideologischen Narrative der Modernisierung hin-

ein. Die schwarzen Punkte sind die blinden Flecken im Imaginären des Fortschrittsnarrativs und der eschatologischen Versuche, den Kosmos erneut zu schliessen. Gemeinsam sind Müllers Appropriationen und dem Retro-modernismus des **Modernisme Noir** die Perspektive einer Ideologiekritik moderner (und modernistischer) Heilslehren.

In metaphysischer Hinsicht setzt Müllers Verfahren jedoch gewissermassen tiefer an als die Hauptvertreter des **Modernisme Noir**, Santiago Sierra und Wilhelm Sasnal, wie Monika Sosnowska und Gregor Schneider. Die ideologische Verdrängung, um die es ihm geht, meint nicht so sehr die konkret gesellschaftlichen Dimensionen von **Weisser Folter**, von prekärer Arbeit, ökonomischer Krise oder ökologischer Katastrophe. Müller geht es um nichts weniger als um das modernistische Projekt einer Einrichtung des Kosmos und um die metaphysisch aufgeladene und auf atomistischen Sand gebaute Hoffnung, die Unendlichkeit durch Raumkomposition schliessen zu können. Insofern ist Fortschritt allein nicht der Gegenstand von Müllers Bildreflexionen. Im Blick Müllers bildet der technische Fortschritt ideologische Allianzen mit den Gegenpolen einer eschatologischen Schliessung und einer entropischen Öffnung des Raumes, namentlich mit Religion und Totalitarismus.

Müllers Arbeit ist in dieser Hinsicht dekonstruktiv, er rekonstruiert die Logiken einer Einrichtung des Kosmos und demaskiert den ato-

mistischen Grund, auf dem sie errichtet sind. Die ästhetische Logik seines spezifischen Appropriations-Verfahren liegt sowohl in der Auswahl und Gruppierung der Bildmotive als auch in der Art ihrer Präsentation. Müller wählt aus der unendlichen Menge potentieller fotografischer Vorlagen formal perfekte Kompositionen aus: (zumeist gedruckte) Fotografien, die wie absichtsvoll und geradezu altmeisterlich komponiert erscheinen. Sie scheinen damit jener alten und letztlich vor-modernen Rhetorik der Komposition als Abbild, als Abglanz und Analogon der Weltordnung im Stil der Alten Meister verpflichtet. In einem zweiten Schritt zersetzt Müller diese scheinbar klassischen Kompositionen mit seinen Punktrastern.

Deren Motive sind ein unbewusster Ausdruck des Verlangens, einen zu gross gewordenen Kosmos ins rechte Licht zu rücken, ihn auf den irdischen Horizont von Fortschritt und Etappenziel oder, im Extremfall, auf die Formeln von Endzeithoffnung oder entropischer Apokalypse zu bringen. Durch das gezielte Durchlöchern dieses Imaginären, ein Durchlöchern, das zugleich eine Anspielung auf den Atomismus enthält, wird die selbstzerstörerische Logik des kosmischen Eroberungsdrangs manifest: Wo ein Bild war, bleiben Punkte. Die Imago des Fortschritts (die ideologische Konstruktion einer Schliessung des kosmischen Abgrunds im Imaginären) wird zugleich heraufbeschworen und – pulverisiert. Harald F. Müllers Verfahren gemahnt insgesamt so nicht zufällig an die Rhetorik der

Ideologiekritik. Es geht um Verdrängtes. Dabei ist das Moment der Verdrängung innerhalb der Fortschrittsideologie die Endlichkeit. Das Endliche ist der Fortschrittsemphase ebenso unheimlich, wie den Kosmologen der alten Schule einst die Unendlichkeit unheimlich gewesen war.

Was nicht ertragen werden kann, so lehrt die psychoanalytische Tradition, muss im Imaginären überdeckt werden. Der psychoanalytischen Theorie zufolge ist eine der Hauptleistungen der menschlichen Psyche das Vermögen, zu verdrängen und damit schmerzhaft besetzte Tatsachen umzucodieren. Dieses Vermögen ist durchaus kreativ. Es vermag imaginierte Sinnzusammenhänge zu stiften, die die entscheidenden Kränkungen unsichtbar werden lassen und dennoch die Navigation im Faktischen ermöglichen. Im Umgang mit jener Kränkung, die die Einsicht in die kosmische Unendlichkeit – die Absurdität des Daseins in einem zersplittert atomistischen Raum – bedeutet hat, wurden massive imaginäre Leistungen vollbracht. Wenn Müllers **First Cuts nun die Frage der Endlichkeit und die Frage nach der Spannweite jener konkreten Ideologien durchspielen, die einen Umgang mit ihr versprechen, reichen sie an einen Abgrund heran, dessen Verdrängung die eigentliche Leistung des Imaginären ist. Die **First Cuts** handeln somit von einem atomistisch zersplitterten Kosmos und den Methoden seiner Bewältigung.**

Die Endlichkeit menschlicher Vermögen innerhalb der Unendlichkeit von Zeit und Raum hat eine Reihe von durchaus nicht abstrakten, sondern existenziellen Dimensionen. Ihre klassisch existentielle Fassung – die der individuellen Sterblichkeit – wird historisch durch eine zweite ergänzt: die der Begrenztheit natürlicher Ressourcen.

Die schlichten Tatsachen, dass natürliche Ressourcen begrenzt sind und dass die Emphase des ganz Neuen einen Überfluss produziert, werden in Harald F. Müllers Verfahren gleichermassen reflektiert: Die Arbeit mit Appropriationen ist auch Ausdruck einer bestimmten bildökologischen Haltung, eines Bildrecyclings und einer Arbeit mit begrenzten und bereits vorhandenen Bild-Ressourcen.

64

Noch entscheidender für die Kennzeichnung des Programms der **First Cuts** in ihrer ideologiekritischen Geste ist jedoch die in sie eingelassene grundsätzliche mediale Spannung: Dieses Oszillieren zwischen dem Imaginären (dem Bildcharakter der **First Cuts**) und dem krude Materiellen (der physischen Präsenz perforierter Bleche) ist zugleich Ausdruck und Inbegriff der Oszillation von Imaginärem und Realem.

Um zusammenzufassen: Es sind vor allem drei Bewältigungsstrategien der Unendlichkeit, die in den **First Cuts** diskutiert werden: das Phantasma des Fortschritts, die eschatologische Hoffnung auf eine erneute Schlie-

ssung, die zynische **Anerkennung** der Entropie. Alle drei **Haltungen** sind **Versuche**, sich auf die **Einsicht** in die **Hohlheit** der **Welt** und in die **unendliche Leere** des **Kosmos**, die dem **Menschen** keinen **gesicherten Ort** mehr **garantiert**, einen **Reim** zu machen – oder **zumindest**, **innerhalb** dieses **unendlichen Kosmos** eine **Haltung** zu gewinnen. Alle drei **Verdrängungsmechanismen** werden in den **First Cuts**, wie **gezeigt**, **veranschaulicht** und zur **Diskussion** gestellt.

Die **Konfrontation** und **Überblendung** der **Ikonen** einer **fortwährenden Verdrängung** des **Unendlichen** mit dem **Realen** einer **atomaren Matrix** ist der **eigentliche Clou** der **First Cuts**. **Unendliches** steht darin dem **endlichen menschlichen Vermögen** gegenüber, das **mittels** der **Bildmotive** in **all** seinen **Versuchen** **ausgestellt** wird, diese **Endlichkeit** zu **leugnen**. Die **schwarzen Punkte** der **Lochbleche** **erinnern** in diesem **Sinne** **durchaus** an jenes **punctum**, in dem **Roland Barthes** den **Gegenpol** des **lesbaren Bildes** **erkannte**, jenes **Moment** des **Todes**, das ihm **zufolge** **allen fotografischen Bildern** **angehört**.

Die **First Cuts** **entscheiden** sich nun **aber nicht** für eine **neue Form** der **imaginären Schliessung** dessen, das **kaum** zu **ertragen** ist. Sie **halten** **vielmehr** **beide Pole** – jenen des **modernen Atomismus** und jenen der **atavistischen Welt** der **Fortschritts-Ikone** – in **Spannung**. Sie sind **weder heroische Einsicht** in den **Abgrund** der **Entropie** noch **imaginäre Projektion** einer **Alternative** zur **Abgründig-**

keit des Daseins. Die **First Cuts** sind vielmehr nostalgische Bilder vom heroischen Projekt der Moderne und einer maskulinen Sehnsucht nach dem Fortschritt, den sie präsentieren, allerdings vermittelt durch schwarze Punkte.

- 1**
Stephanie Barron (Hg.): *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, Kat. Ausst., Los Angeles County Museum of Art: 25.01.–19.04.2009, Los Angeles 2009 (auch dt. Ausgabe der Ausst. Berlin und Nürnberg erschienen).
- 2**
Reinhard Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- 3**
Bei Schiller ist diese Figur des Verlustes von Natürlichkeit primär menscheitsgeschichtlich gemeint. Zugleich geht es um die Objektivierung dessen, was einmal als unmittelbar in Einheit mit dem Subjekt bestanden haben soll, nun aber eben nur noch ästhetisch nachgebildet werden kann. So etwa in der berühmten Formulierung, in der er über *die Dichter* sagt: „Sie werden entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*.“ Vgl. Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München: Hanser, 1959, S. 694–780, S. 712.
- 4**
Vgl. a. eine ähnlich kosmologische Metapher im Titel einer Ausstellung retromodernistischer Kunst im Jahr 2004 im Kunstmuseum Bonn: Dieter Ronte/Christoph Schreier (Hg.): *Still Mapping the Moon. Perspektiven zeitgenössischer Malerei*, Bonn: Kunstmuseum Bonn 16.09.2004–14.11.2004.
- 5**
Aby Warburg wählte das Oval vor diesem Hintergrund als symbolische Grundrissform des Kuppelsaales seiner Hamburger Bibliothek.
- 6**
Donat de Chapeaurouge: *Eine Circus-Rekonstruktion des Pierro Ligorio*, in: *Antike und Abendland*, Bd. 18, 1973, S. 89–96.
- 7**
Siehe etwa Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster: Aschendorff, 1963. Zur kritischen Diskussion der Kompensationstheorie Ritters und besonders seines Landschaftsaufsatzes siehe: Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, S. 89 ff.; vgl. Ruth Groh/Dieter Groh: *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 1, *Weltbild und Naturaneignung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- 8**
Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, (2 Bde.), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981; Marshall Berman: *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, London/New York: Verso, 1983; Odo Marquard: *Philosophie des Stättdessen*, Stuttgart: Reclam, 2000.
- 9**
Nicht selten wurden die gesellschaftlichen Logiken von Modernisierung und Ökologie ebenso wie die ästhetischen Vermögen von Einbildungskraft und Verstand – zum Nachteil des ästhetischen, ökologischen sowie feministischen Diskurses – in geschlechtlich codierten Begriffen erschlossen. Eine Reihe signifikanter Beispiele stellt Christoph Türcke zusammen. Siehe Christoph Türcke: *Sexus und Geist. Philosophie im Geschlechterkampf*, Frankfurt/M.: Fischer, 1991.
- 10**
Rosalind Krauss: *Raster*, in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51–66.
- 11**
Dadurch drehen sie das demokritisch-epikureische Prinzip des Atoms auch um: Für Demokrit und Epikur gibt es nur die Leere und das Atom, das jene Leere füllt und dadurch verdrängt.
- 12**
Titus Lucretius Carus: *De rerum natura/Welt aus Atomen*. Lateinisch/Deutsch, hg. und übersetzt von Karl Büchner, Stuttgart: Reclam, 1973, S. 49–51.
- 13**
Karl Marx: *Hefte zur skeptischen, stoischen und epikureischen Philosophie*, IV. Heft, in: *Marx/Engels: Werke*, hg. vom ZK der SED, Ergänzungsband Erster Teil, Berlin (Ost): Dietz, 1968, S. 140–183, S. 163.
- 14**
Atomismus war Aufklärung par excellence – mitsamt ihrer Abgründe: „Seit je“, so heisst es im Eingang von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, „hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.“ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M.: Fischer, 1969, S. 9.

15

Valentina Prospero: *Lucretius in the Italian Renaissance*, in: Stuart Gillespie/Philipp Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 214–226; Passannante, Gerard: *The Lucretian Renaissance: Philology and the Afterlife of Tradition*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2011. Allison Brown: *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Massachusetts und London 2010; Gerd Blum: *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv der Neuzeit*, in: Horst Bredekamp/Christiane Kruse/Pablo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, Paderborn: Fink, 2010, S. 79–118; Stephen Greenblatt: *Die Wende. Wie die Renaissance begann*, München: Siedler, 2011 (amerik. Originalausgabe unter dem vieldeutigeren Titel: *The Swerve. How the World Became Modern*, New York: W.W. Norton & Company, 2010).

16

Antonio Clericuzio: *Elements, Principles and Corpuscles: A Study of Atomism and Chemistry in the Seventeenth Century*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2000; William R. Newman: *Atoms and Alchemy, Chemistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago: The University of Chicago, 2006.

17

Zusammenfassend: Alan Chalmers: *Atomism from the 17th to the 20th Century*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/atomism-modern/> [25.07.2013]

18

Diese Formulierung wird im 16. Jahrhundert in Italien öfter benutzt, so in den „Vier Büchern über Architektur“ des Architekten Andrea Palladio. Vgl. *Andrea Palladio: I quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570 (Reprint, hg. von Ulrich Hoepli, Mailand 1990), Lib. IV, Proemio, S. 3.

19

Michael von Albrecht: *Lukrez in der europäischen Tradition*, in: *Gymnasium* 110 (2003), No. 4, S. 333–361; Michael D. Reeve: *Lucretius in the Middle Ages and early Renaissance: transmission and scholarship*, in: Stuart Gillespie/Philipp Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, a.a.O., S. 205–213.

20

Steffen Bogen: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München: Fink, 2001, S. 143–149.

21

Vgl. Michael W. Cole: *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*, Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2010, S. 13.

22

Steffen Bogen, s. v.: *Gott/Künstler*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Lexikon der Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 129–132.

23

Gerd Blum: *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, München: C.H. Beck, 2011, S. 50 f. und Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240.

24

Stephen Greenblatt, *Die Wende*, a.a.O.

25

Alexandre Koyré hat diesen Prozess in seinem *Klassiker* nachgezeichnet. Siehe *Alexandre Koyré: Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969, S. 63–86 („Johannes Keplers Verwerfung der Unendlichkeit“).

26

Vgl. Gerd Blum: *Berge als Bauten und Begrenzung. Giovanni Battista Agucchi, Giordano Bruno, Galilei Galileo und die Villa Aldobrandini bei Frascati*, in: *Stiftung Bibliothek Werner Oechslin* (Hg.), *Heilige Berge/Heilige Landschaft* (Beiträge des Achten Internationalen Sommerkurses der Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 8.–12. Juli 2007), Zürich 2012 (i. E.).

27

Giordano Bruno: *Über das Unendliche, das Universum und die Welten*, aus dem Ital. übers. und hg. von Christiane Schultz, Stuttgart: Reclam, 1994, S. 185; ders.: *De l'infinito universo et mundi*, hg. von Giovanni Aquilecchia/Giovanni Gentile, Florenz: Sansoni, 1985, S. 365.

28

„Aprine la porta per la qual veggiamo l'indifferenza di questo astro da gli altri.“ Siehe Giordano Bruno: *De l'infinito universo et mundi*, hg. von Giovanni Aquilecchia und Giovanni Gentile 1985, S. 365. Vgl. Giordano Bruno: *Über das Unendliche, das Universum und die Welten*, a.a.O., S. 185 (Hervorhebung von GB und JH).

29

Wilhelm von Ockham: *Texte zur Theorie der Erkenntnis und der Wissenschaft: lat./dt.*, hg. von Ruedi Imbach, Stuttgart: Reclam, 1984. Vgl. William of Ockham: *Philosophical Writings*, ed. by Philotheus Boehner, Indianapolis/New York: Bobbs Merrill, 1964, S. 35 ff. Vgl. dazu.: Paul Vincent Spade: *Ockham's Nominalist Metaphysics. Some Main Themes*, in: *The Cambridge Companion to Ockham*, ed. by Paul Vincent Spade, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 100–117.

30

Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus/Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963, S. 11 (Satz 1.1 und 1.2).

- 31**
Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders.: *Gesammelte Schriften (GS)*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 28. Siehe auch die Bemerkungen in ders.: *Einleitung zu Emile Durkheim, Soziologie und Philosophie*, GS 8, S. 245–279, S. 278.
- 32**
Vgl. Harold Noonan: *Locke on Personal Identity*, in: *Philosophy*, Vol. 53, No. 205 (Jul., 1978), S. 343–351; Abraham Sesshu Roth: *What was Hume's Problem with Personal Identity?*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 61, No. 1 (Jul., 2000), S. 91–114.
- 33**
Diese dunkle Tradition der Subjekttheorie beginnt in gewisser Hinsicht bereits im 15. Jahrhundert, wie Eugenio Garin und andere herausgearbeitet haben, vgl. Gerd Blum: *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion*, a.a.O., S. 79–118.
- 34**
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Bd. 3, hg. von Karl Ludwig Michelet, Berlin: Duncker und Humblot, 1836, S. 574.
- 35**
Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971, S. 462.
- 36**
Sigmund Freud: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer, 1986, S. 3–12, S. 11.
- 37**
Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadrida, 1986, S. 61–70.
- 38**
Rainer Maria Rilke: *Der Panther. Im Jardin des Plantes*, in: *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, hg. vom Rilke-Archiv Weimar, Leipzig: Insel Verlag, 1938, S. 173.
- 39**
Witold Gombrowicz: *Kosmos*, München: Hanser, 1985, S. 87, S. 166. Das Motiv des Hängens (des Spatzes, des Stäbchens, der Katze, Ludwigs) als Metapher der Bodenlosigkeit in einem abstrakten kosmischen Raum durchzieht dann auch den gesamten Roman.
- 40**
Michel Houellebecq: *Elementarteilchen. Roman*, München: List, 2002, S. 134.
- 41**
Georg Lukács, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, München: DTV, 1994, S. 32.
- 42**
Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987, S. 66.
- 43**
Vgl. Charles Fourier: *Harmonie universelle*, in: ders.: *Oeuvres*, Bd. X, Paris: Anthropos, S. 53–53.
- 44**
Vgl. zu diesem Hinweis Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat, 1996, S. 68 (Aph. 83).
- 45**
Vgl. Nicholas V. Rjasanovsky: *The Teachings of Charles Fourier*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969, S. 86, 89, 93.
- 46**
Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München: Hanser, 1988, S. 20.
- 47**
Vgl. Magdalena Szymńska: *Dada und die Wiener Gruppe*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, S. 21.
- 48**
Kreatorij Rossijskich i Moskovskich anarhistov-biokosmistov, *Deklarativnaja rezolucija*, in: *Izvestija VCIK*, 4.1.1922, hier zitiert nach: Michael Hagemester: *Unser Körper muss unser Werk sein. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts*, in: Boris Groys/Michael Hagemester (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 19–67, hier S. 26.
- 49**
Selim O. Chan-Magomedov: *Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur*, in: *Avantgarde*, hg. vom Scusev-Architekturmuseum, Moskau, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Kunsthalle Tübingen, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1991, S. 10–33, S. 17.
- 50**
Der Name Proun, ein Akronym für *proyektj utverzhdeniya novogo* – Projekte zur Etablierung des Neuen – war selbst schon Ausdruck der Innovationslogik der Moderne.
- 51**
Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 33–42, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, S. 869.
- 52**
Martin Heidegger: *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, St. Gallen: Erker, 1996, S. 13. Vgl. dazu Johan F. Hartle: *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, München: Fink, 2006, v.a. S. 152–157.

53

Frank Fehrenbach: Licht und Wasser: zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte; 16), Tübingen: Wasmuth Verlag, 1997.

54

Vgl. Rainer Goldt: Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E.I. Samjatin, Mainz: Liber, 1995, S. 47. Vgl. zur philosophischen und kulturtheoretischen Interpretation des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik im ersten Drittel des 20. Jh. (etwa durch Oswald Spengler und Henri Bergson), S. 50–87.

55

Robert Smithson: Entropie und Neue Monumente, in: Robert Smithson: Gesammelte Schriften, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: Walther König, 2000, S. 27–37, hier S. 28.

56

Vgl. Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss: A User's Guide to Entropy, in: October, Vol. 78 (Autumn, 1996), S. 38–88.

57

Mit der Zählform *Beats per Minute* (bpm) konnte die elektronische Musik, die auch ein selbstbewusster Ausdruck gesteigerter Technisierung sein wollte, dem Prinzip progressiver Beschleunigung einen quantitativen Ausdruck geben. Sie rationalisierte Beschleunigung auf eine Weise, dass sie unmittelbar vergleichbar und benennbar wurde. Im Idealfall entscheidet das Abspielgerät durch Taktung über das Genre.

58

Vgl. Rosalind Krauss, *Grids*, a.a.O.

59

Susan Sontag: Über Fotografie, Frankfurt/M.: Fischer, 1980, S. 170. Sontag suggeriert, dass Bilder zu den elementaren ideologischen Elementen kapitalistischer Gesellschaften gehören: „Eine kapitalistische Gesellschaft braucht eine Kultur, die auf Bildern basiert. Sie muss unentwegt Unterhaltung bieten, um zum Kauf anzuregen und den Schmerz der Wunden zu betäuben, die durch Klassen-, Rassen und Sexualprobleme gerissen werden.“ Unserer Ansicht nach trifft Susan Sontag hier den ideologischen Charakter des Bildes (des Imaginären) zur Überdeckung und Betäubung fundamentaler Widersprüche. Allerdings sind diese ideologischen Funktionen nicht auf die Grundwidersprüche der kapitalistischen Gesellschaft zu beschränken. Sie kennzeichnen auch die *conditio humana* in einer auseinandergebrochenen Welt.

60

Kathryn A. Tuma: Cézanne and Lucretius at the Red Rock, in: *Representations*, Spring 2002, Nr. 78, S. 56–85. Zu Cezannes *tâches*: Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, München: Prestel, 1956 und Gottfried Boehm: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt/M.: Insel, 1988.

61

Zu einer exemplarischen zeitgenössischen künstlerischen Position, die es virtuell mit dem Kosmos aufnimmt, siehe Johan F. Hartle: Kosmos und Hütte. Aporien der Heimat im Werk von Michael Sailstorfer, in: Nikolaus Schafhausen (Hg.): Michael Sailstorfer. Für Immer war gestern, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2005, S. 65–79.

62

Vgl. dazu unsere zwei Aufsätze (Modernisme Noir bzw. Zelle, Raster, Würfel) in: Christoph Bertsch und Silvia Höller (Hg.): *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Innsbruck: Skarabäus Universitätsverlag 2010, S. 225–234 (italienische Übersetzung: ebd., S. 199–206) und S. 207–215 (italienische Übersetzung: ebd., S. 199–206).

63

Der Begriff der „doppelten Mimesis“ verdankt sich Felix Thürlemann. Vgl. Felix Thürlemann: Im Schlepptau des grossen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer, in: Erika Greber und Bettine Menke (Hg.): *Manier – Manieren – Manierismus*, Tübingen: Narr 2003.

64

Die Idee der Bildökologie geht abermals auf Susan Sontag zurück (vgl. Über Fotografie, a.a.O., S. 172), die mit diesem Begriff einen verantwortlichen Umgang mit der wuchernden Materialität der Bilder und dem (angeblich) durch sie produzierten, unendlichen konsumistischen Verlangen kennzeichnet.