

Erstveröffentlichung

Une Partie de Campagne

Die Menuseite der DVD des Films *Une Partie de Campagne*, *Eine Landpartie*, von Jean Renoir, Frankreich 1936, erscheint auf dem Monitor. Dieser Satz, die Kategorien, die er anführt, sie lassen vermuten, dass hier etwas für unsere Zeit Bedenkenswertes passiert. Da gibt es eine Seite, Element des Buchdrucks, die ein *Menu* beinhaltet, also einen Index, der die verschiedensten Inhalte oder Funktionen des Mediums anzeigt, dieses Medium ist jedoch nicht ein Buch, sondern eine DVD, *Digital Versatile Disc*, eine aktuelle Variante digitaler Speicherung, was jedoch tatsächlich zu sehen sein wird, ist ein *Film*, Jean Renoirs *Une Partie de Campagne*. Das heißt, mit der DVD ist nicht nur ein Medium angesprochen, sondern eine Verschränkung von drei Medien, Buch/Film/digitaler Träger, von drei Logiken, die ineinander greifen. Man könnte das

auch so sagen: Die DVD des Films U.P.d.C. bietet in digitaler Form Seiten an, wovon eine bzw. einige, wenn wir in Kapiteln vorgehen, den Film U.P.d.C. enthalten. Der Film ist also nur ein Teil der DVD, diese ist keiner filmischen Logik unterworfen, sondern einer, nennen wir sie vorläufig, *versatilen Logik*, einer mehrwertigen Logik. Wenngleich die DVD die filmische Logik subsummiert, verweist sie dennoch immerfort auf sich selbst. Ich schaue die DVD des Films... Damit wird aber zugleich ein Zugriff auf den Film erkennbar, der sich nicht bloß im Wahrnehmen einer filmischen Kontinuität erschöpft, sondern das Wissen um die Veränderbarkeit dieser Kontinuität, der einzelnen Bilder enthält. Das Verändern des Inhaltes, damit das Verschieben seiner Identität, sein Anders-Werden in seinem Aufenthalt im Digitalen, damit seine intermediale Transformation, das sind die Merkmale des Neuen. Die DVD ist also nicht bloß ein Träger, wie kein früheres Medium bloß Träger war, sondern eine *Kraft*. Was zählt, ist, dass der Paradigmenwechsel erkennbar wird. Von einer Welt solider, kohärenter Körper und Dinge hin zu einer Welt fluider, veränderbarer Körper und Dinge. Modalitätenwechsel. Wechsel von einer Welt konditionaler Bilder, also eines Bildes, dessen Konditionen genau angebbar sind, hin zu einer Welt postkonditionaler Bilder, Bilder der Unschärfe, der Unbestimmtheit, der Unvorhersehbarkeit und, wem das zu viel aus der Negation heraus gedacht ist, des Verdachts des Parasitären, des Androgynen, des Metamorphotischen, des Liminalen, der Möglichkeit, des Versatilen: eine postkonditionale Medialität, eine voraussetzungs offene Medialität.

Die Menuseite der DVD des Films *Une Partie de Campagne* von Jean Renoir zeigt eine solche Verwandlung, ein solches Androgyn-Werden. Zwar ist auch das Menü zu sehen, doch v.a. sieht man eine Frau, die schaukelt, die nicht aufhört zu schaukeln, die endlos schaukelt. Es ist ein Ausschnitt aus dem Film, fünf Einstellungen, die, wie man sagt, geloopt sind, also endlos verkettet. Fünf Bewegungsbilder, die für immer in einem Reigen verbunden sind, ein Reigen, der sie in eine Entität holt, die nicht mehr Film heißt, sondern ... vielleicht Skulptur? Dazu etwas später. Ich sehe also keinen Film, sondern für sich seiende Bildschleifen oder, ein für sich seiendes Schaukeln, denn die Bilder sind ja *per se* referenziell, und das verlieren sie auch





nicht in ihrer Metamorphose. Ein Schaukeln, Balancieren einer jungen Frau also, das nur das Schaukeln einer jungen Frau sein will. Die filmische Kontinuität ist vergessen, doch ist die *Diskontinuität* der fünf Fragmente nur eine technische Bestimmung. Das Sehen selbst, der Blick ist verführt von einer Vibration der Bilder, von der kreisenden Bewegung, dem endlosen Schaukeln eines weiblichen Körpers, eine Art performative Diminution, die sich selbst genügt. Der Loop, ein vertrautes Verfahren im *Expanded Cinema*, dann in der Videokunst, ist hier ein ästhetisches Verfahren ohne die Ambition von Kunst, eine kleine experimentelle Gestalt *innerhalb* des Möglichkeitsfeldes einer digitalen, versatilen Logik, die zum Film hinzukommt – und zu allem anderen. Nun mag das Eigentümliche sein, dass die Bewegung des Schaukelns, die körperliche Bewegung eines Auf und Ab zwischen Erde und Himmel selbst bereits die Grundfigur eines Loops ist, das künstliche Aneinanderhängen von Bildern in einer Endlosschleife bereits im Akt des Balancierens vorweggenommen ist, – jeder kennt das Gefühl, beim Schaukeln einem Rhythmus zu folgen, der wie die endlose Wiederkehr der immer gleichen Bewegung ist. Man ist wie eine kinetische Skulptur im Gange. Somit ist die DVD mit dieser Balancoire als *techné* und als *physis* auch eine kleine Videoskulptur. Eine plastische Erscheinung mit einer fabulösen Sinnlichkeit. Einer Erotik, die im Film zwar angelegt, dort aber von der Narration überformt wird, hier zu einem transluziden Eigenleben kommt.

Natürlich hat das Schaukeln eines Mädchens eine ikonografische Tradition. Aber auch die hilft nicht weiter, wenn es um das Neue der digitalen Ästhetik geht. Watteaus oder Fragonards Bild ist konditional. Renoirs Bilder auf der DVD sind postkonditional, weil sie nicht mehr nur Renoirs Bilder sind, sondern auch die eines anderen Regimes, und innerhalb dieses Regimes auch die eines anonymen, wenngleich klugen, geschmackssicheren Gestalters im *British Film Institute* (von dort kommt die DVD, nicht von der französischen Produktionsfirma), vergleichbar dem anonymen Handwerker-Künstler der vorneuzeitlichen Kunst. Postkonditional deshalb, weil sie nur eine Möglichkeitsform von vielen anderen vermitteln, weil sie Teil eines bedingungslos offenen Systems sind. Der bekannteste unvollendete Film der Filmgeschichte (so ein Kommentar auf der DVD) trifft also jenes Regime der Bilder, das Unvollendung, Unbestimmtheit geradezu voraussetzt und dieserart auch die Benutzer selbst in die Unvollendung, die Unbestimmtheit der anderen Modalität entlässt.

Als ich das Menü das erste Mal auf dem Monitor sah, war ich überrascht. Diese Bilder hatte ich nicht erwartet und gekauft. Nun sind sie einfach da. Zu meinem Vergnügen, meinem Plaisir – *plaisir érotique d'une jeune fille en train de se balancer, plaisir érotique d'un observateur d'une jeune fille en train de se balancer*. Ob das Erotische nun tatsächlich ein Geteiltes, ein Zuteilendes ist, führt vielleicht zu weit, jedenfalls war ich überrascht und: verführt – und wollte den Film eigentlich gar nicht mehr sehen.

Kondition Postkondition

Die *Condition Humaine* ist erschöpft. In Zeiten, die zunehmend der *Human Condition* entsagen, lassen sich kaum mehr Bedingungen formulieren, die menschliche Existenz, besser ein bestimmtes Modell menschlicher Existenz definieren und tragen würden. Ein Modell, das sich, um in den Kategorien von Hannah Arendts *Vita activa* zu bleiben, wesentlich durch *Arbeiten, Herstellen* und *Handeln* vermittelt.¹

Arbeiten. Arbeit wird heute entweder als inexistent oder als deregulierte, flexible wahrgenommen, also als wesentlich unsichere, unplanbare, unberechenbare. Hannah Arendt hatte ja bereits die Frage gestellt, »Was passiert, wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht?«. Sichere, stabile Arbeit als Kondition für das Leben ist im Verschwinden begriffen. Ungeschützte Leih-, Teil- und Heimarbeit, Jobverlagerungen, Billiglöhne, alles Bezeichnungen einer Krise der Arbeit, die nicht mehr als zu sichernder Wert verstanden wird. Alle stellen sich auf »offene« Verhältnisse ein, die zum einen absolute Unsicherheit erfahren lassen, zum anderen die Qual »permanenter, professioneller Weiterbildung« abverlangen.

Herstellen. Herstellen meint die Konstruktion einer Welt, einer Kultur, in der sich Menschen ein Territorium, eine Lebenswelt schaffen, die Kondition ihrer Werte, ihres Zusammenlebens ist. Dem treten heute an vielen Stellen destruktive Potenziale entgegen. Sogenannte Naturkatastrophen zerstören Welten und lassen das Herstellungswissen um genau diese Welten lächerlich erscheinen. Soziale Unruhen, Kämpfe in den Banlieus der großen Städte zerstören genau das, was die herrschenden Klassen den Immigrant*innen-Kindern vorenthalten: Autos, Waren, Wohlstand.

¹ Cf. Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München: Piper 1967 [Orig.: *The Human Condition*. Chicago: Chicago UP 1958].

2 Honneth, Axel: Organisierte Selbstverwirklichung. In: Ders. (Hg.): Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus. Frankfurt/M., New York: Campus 2002. Honneth nimmt Bezug auf die Studie von Alain Ehrenberg, *Fatigue d'être soi*, der die Depressionsanfälligkeit der Franzosen in der Gegenwart damit begründet, dass die Individuen, durch die diffus verbreitete Forderung, sie selbst sein zu müssen, psychisch überfordert sind.

3 Voltaire: *Candide* oder Der Optimismus. München: dtv, Beck 2005, p. 29.

Handeln. Bedingung für Handeln ist Pluralität, »die Tatsache, daß nicht ein Mensch, sondern viele Menschen auf der Erde leben und die Welt bevölkern« (Arendt). Das *esse inter homines*, das Unter-Menschen-Weilen, wird durch Phänomene wie Terrorismus in Frage gestellt: Der »kleine Krieg« des Terrors lähmt aller Orten politisches Handeln, suspendiert Sicherheit und Vielfalt. Bedingungen für Gemeinschaften werden im Realen immer schwieriger zu setzen.

Zu diesen Kategorien treten noch die beiden Rahmenbedingungen allen menschlichen Lebens, Natalität und Mortalität, die natürliche Grenzen formulieren. Genetik, die Biotechnologien, sie entziehen Geburtlichkeit und Sterblichkeit ihre natürliche Unordnung und Willkür, versuchen über Entkonditionierung Geburt und Sterben einer »Gestaltung« zu unterwerfen, die eine »beliebige Kontrolle« ermöglicht.

Allen Kategorien gemeinsam ist vermutlich eine weitere Kategorie, die sog. *Individualisierung* als, so Axel Honneth, »organisierte Selbstverwirklichung«. Diese stellt so etwas wie das konditionale Surplus der gesamten Entwicklung dar. In der Arbeit, mit dem Herstellen und im Handeln sollte sich das Individuum reflektieren als jene Einheit, die selbst- und lautdenkend eine von allen Instrumentalisierungen freie Selbstverwirklichung betreibt. Jedoch hat sich dieser »Individualismus der Selbstverwirklichung [...] durch Instrumentalisierung, Standardisierung und Fiktionalisierung in ein emotional weitgehend erkaltetes Anspruchssystem verkehrt, unter dessen Folgen die Subjekte heute eher zu leiden als zu prosperieren scheinen. [...] Es ist der Umschlag des Ideals der Selbstverwirklichung in ein Zwangsverhältnis. Den Subjekten bleibt nur die Alternative zwischen aus strategischen Gründen inszenierter Originalität und krankhafter Verstummung.«² D.h. dieses Leiden an innerer Leere kann nun auch als Erschöpfung der Kondition der Individualisierung gelesen werden.

These also: Wir leben zunehmend in einer postkonditionalen Zeit. Jedoch werden die Konditionen nicht nur von Deregulierung, Zerstörung, Lähmung, innerer Leere in Frage gestellt, aufgelöst. Die Bedingungs-mächte werden auch, negativ wie positiv, abgelöst von Kontingenz-mächten, von Möglichkeitsformen. Kontingenz tritt die Nachfolge der Kondition an. Bedingtheit wird durch die Unbedingtheit der AlterNative ersetzt, also durch die *Geburt von Fremdem*.

Es wäre Unsinn, davon auszugehen, dass eine Welt, in der die Konditionen erschöpft sind, nun gleich eine konditionslose, eine bedingungslose Welt werden würde. Eine solche ist schlichtweg unmöglich. So wie wir ja auch im Falle der Naturkatastrophen sehen, dass zwar die »Regie« über diese Katastrophen den Menschen entgleitet, die »Narration« dieser Katastrophen, ihre Narrative, ihre Erzählbarkeit aber nach wie vor auf der Seite der Menschen zu finden ist. Das unter eigenen Bedingungen und Voraussetzungen Herstellen und Gestalten wird zunehmend fraglich, was jedoch an deren Stelle tritt, ist zumindest das Bewusstsein von bestimmten Techniken, aber auch die Faktizität dessen, dass das Eine und Eigene ein Anderes, wenngleich ein unbekanntes Anderes wird, besser: vieles Andere möglich sein kann.

Hier nun kommt G.W. Leibniz ins Spiel, Leibniz und seine unbedingte Daseinsbejahung. Bekanntlich hatte Leibniz in der *Theodizee* 1710 auf das Übel, Schlechte und Böse, das den Menschen widerfährt – Wirkkräfte also, die »immer« schon die *Human Condition* in Frage stellen – mit dem Entwurf der »bestmöglichen Welt« reagiert. Als 1755 dann das Erdbeben von Lissabon auch als »intellektuelles Weltereignis« diesen Entwurf – wieder Mal – in Frage zu stellen schien, ridiculisiert Voltaire in seinem *Candide* den frömmelnden Rationalismus eines Leibniz, in dem er die philosophische Witzfigur Pangloß auf alle Widrigkeiten, die Candide und ihm zustoßen, stets die gleiche Formel sagen lässt: »Alles dies ist so am besten. Wenn es nämlich bei Lissabon einen Vulkan gibt, so kann das Erdbeben nicht woanders sein, denn es ist ja selbstverständlich, dass sich die Ereignisse dort abspielen müssen, wo sie entstehen. Also ist alles gut.«³ Diese Versicherung, »die Dinge könnten gar nicht anders sein« hat aber nun gar nichts zu tun mit der ingeniosen Figur, die Leibniz in der *Theodizee* entwirft, und die man auch als Vorwegnahme der Probleme lesen kann, mit denen wir es heute zu tun haben.

Im dritten Teil der *Theodizee* kommt Theodorus nach Athen und wird von der Göttin Pallas in den Palais des Destinés, den Palast der Bestimmungen, der Lose, eingeführt: Dieser Palast »enthält Darstellungen nicht allein dessen, was wirklich geschieht, sondern auch alles dessen, was möglich ist.« Pallas verweist darauf, dass sie jede dieser Darstellungen, *représentations*, abrufen kann:

4 Leibniz, G.W.: Theodizee. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, § 414.

5 Ibid., § 415.

6 Die Formel »Gleichzeitigkeit inkompassibler Gegenwarten« ist von Gilles Deleuze in seiner Leibniz-Lektüre entwickelt worden. Auf dieser Basis hat er die Figur der »Mächte des Falschen«, der »falsifizierenden Erzählung« entworfen, die für ihn eine wesentliche Strategie des Zeit-Bildes im Kino ist. Akira Kurosawas *Rashomon* wäre so ein beispielhaft falsifizierender Film, in dem die Gleichzeitigkeit inkompassibler Gegenwarten für ziemliche Verwirrung sorgt. Cf. Deleuze, Gilles: Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, p. 168f.

7 Diese Überlegungen treffen sich mit dem Konzept der Ausstellung *Postmediale Kondition* (15.11.2005-15.01.2006) von Peter Weibel in der *Neuen Galerie Graz*. Cf. den Katalog zur Ausstellung.

8 Cf. Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft. In: Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: *Moving Landscapes*. Erscheint 2006.

9 Seel, Martin: Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft. In: Ders.: *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, p. 81.

Wenn die dabei gestellten Bedingungen nicht bestimmt genug sind, so werden sich so viele untereinander verschiedene Welten zeigen, wie man nur will, und die alle dieselbe Frage in verschiedener Weise und auf jede mögliche Art beantworten. Du wirst, wie alle wohlgezogenen Griechen, in deiner Jugend die Geometrie gelernt haben. Du weisst also, dass, wenn die Bedingungen für einen gesuchten Punkt diesen nicht ausreichend bestimmen und daher unzählige gesuchte Punkte vorhanden sind, diese alle in das fallen, was die Mathematiker einen geometrischen Ort nennen, und dieser Ort wenigstens – der oft eine Linie ist – wird dann bestimmt sein. In gleicher Weise kannst du dir nun eine geregelte Folge von Welten vorstellen, die alle einzig den Fall enthalten, um den es sich handelt, und dessen Umstände und Folgen mannigfach verändern... Diese Welten nun sind alle hier, d.h. als Ideen.⁴

Dann führt Pallas Theodorus durch die einzelnen Zimmer und lässt ihn unterschiedliche Varianten des Lebens des Sextus sehen: »Und so folgen immer neue Zimmer, und sie erblickten immer neue Szenen.«⁵

Die Argumentation ist also folgende: Es gibt nicht nur die eine Welt, es gibt viele mögliche Welten. Also ist es nicht unmöglich, dass sich ein Ereignis in einer anderen Welt auf ganz andere Weise ereignet. Das Mögliche geht dem Unmöglichen voraus. Verschiedene Welten sind möglich, *possibel*, auch wenn sie nicht *kompossibel* sind, also miteinander verträglich. Sie sind inkompossibel. Also lässt sich sagen, dass wir in einer *Gleichzeitigkeit inkompassibler Gegenwarten* leben, diese erleben und sie alltäglich leben und gestalten (müssen).⁶

Medien nun mögen sich zum einen der »Verwaltung von Kontingenz« (S.J. Schmidt) andienen. Zum anderen jedoch sind sie – nicht nur im Kunstfeld – Auslöser einer *postkonditionalen Ästhetik*. Einer ihrer zentralen Formeln lautet: *x kann auch y oder ... sein*. Vielleicht muss es sogar heißen: *x muss auch y sein oder ...* Der Computer kann exemplarisch als postkonditionale Maschine einer solchen Ästhetik beschrieben werden.⁷

Die Landschaft meines Desktops



In einer letzten Bewegung will ich mit einer weiteren Selbsterfahrung im Feld des Digitalen an den Beginn anschließen. In einer kleinen Studie zur Beziehung von Landschaft und Kino habe ich herausgearbeitet, dass das Kino sich in zwei Räumen aufhält, oder besser: *als zwei Räume denkt* – und Edward Muybridge für beide Räume die Initiation übernahm.⁸ Der eine Raum ist natürlich der der *Motion-Studies* in Palo Alto, ein analytischer Raum, aus welchem das Kino seine technische Machbarkeit zieht, zugleich ihn aber auch im Studiosystem der Kinoindustrie als zentralen Produktionsraum für die Inszenierung von *Innenwelten* einsetzt. Die Studios sind analytische, konditionale Innenräume, sind Systemräume. Zeitgleich jedoch zu den Bewegungsaufnahmen nimmt Muybridge seine Panoramen von San Francisco auf.

Das überlieferte Panorama von 1878 zeigt auf elf Tafeln eine sensationelle Rundumsicht der Stadt, aufgenommen vom Tower eines ausgezeichnet positionierten Wohnhauses. Gemeinsam mit Katarina Matiassek habe ich diese elf Tafeln in *Final Cut* animiert und auf diese Weise das Panorama als kinematografische Skulptur im Geiste Muybridges hergestellt. Die Stadt baut sich unentwegt um die BetrachterInnen auf, ihr komplexer Körper, zusammengesetzt aus heterogenen, unüberschaubaren, kontingenten Objekten, zieht sie in ein Außen, eine Außenwelt, die als urbane Landschaft ihr an Innenwelten erprobtes Koordinatensystem auflöst und sie erhaben sich verlieren lässt in der Wucht der Erscheinungen. Landschaft ist zwar auch hier ein Petrarca'sches Tableau, allerdings eines, das »inkontinent« ist. Das in sie projizierte Gehaltvolle eines bürgerlichen Subjekts verdünnt sich schnell und zerfließt ob der Uneinnehmbarkeit, der Unheimlichkeit dieses Kollektivums, das den Betrachter und die Betrachterin umformt. Die Bilder, die nun tatsächlich Landschaft *sind*, sie drängen, die Beziehung zur Außenwelt zu redefinieren.

Die filmische Konstruktion ästhetischer Landschaft erfüllt sich darin, im Voran ihrer Bilder die Bewegung eines den Menschen und seine Ordnungen überschreitbaren Raumes zu erzeugen – wo immer sich ein solcher Raum auftun mag.⁹



10 Muybriges Panorama wurde nie in einem gebauten Panorama gezeigt. Das war auch nicht die Absicht. Muybridge hatte demiurgische Interessen, keine spektakulären. Seine panoramatischen Fotografien waren die – zu dieser Zeit – einzig mögliche fotografische Performanz, die es ermöglichte, dass die Fotografie – präkinematografisch – Landschaft wird. Also Landschaft als bewegte darstellbar wird.

11 Wollte man das Mysterium des Ortes mitdenken, so muss darauf verweisen werden, dass 100 Jahre nach Muybriges Experimente in Palo Alto in einer Garage am selben Ort Steve Jobs und Steve Wozniak die *Apple Computer Company* gründeten und den ersten, auf grafischer Oberfläche aufbauenden Heimcomputer = Massenmedium, den *Apple I*, bauten, also den digitalen Systemraum zugleich als Landschaft für alle erschlossen.



Dieser Raum ist nicht vergleichbar dem analytisch-geordneten, den Ideen der Produzierenden unterworfenen Raum der Studios, dieser Raum ist unbestimmt, machtvoll, chaotisch, offen, es ist der andere Raum des Menschen, es sind die entgrenzten, unkontrollierbaren Außenwelten, ob Stadt oder Natur.

Diese Überlegungen stehen natürlich alle im Austausch mit der kinetischen Simulation der elf Tafeln, sie illustrieren gewissermaßen diese Simulation. Jedoch habe ich Muybridge mit auf eine Reise genommen, habe ihn in eine andere Welt gesetzt, habe mit seinen Fotografien etwas hergestellt, das er so nie hat sehen können, das vielleicht niemand bisher so gesehen hat.¹⁰ Das präkinematografische Panorama, aufgeteilt auf elf Fotografien, wird mit *Final Cut* zu einer postkinematografischen Verifikation und: Feier eben dieser Kinematografie im Gewande des ganz anderen Bildes. Das Motiv dieser Bilder, das ja nach meiner These jenen zweiten Raum des Kinos begründet, nämlich *Landschaft-Sein*, hat einen inneren Zusammenhang zur Unbestimmtheit, zur Unbedingtheit und Voraussetzungslosigkeit der Gegenwart, die sich mit dem Computer als postkonditionale Maschine gut darstellen lassen. Anders gesagt: Landschaften des Kinos ermöglichen so etwas wie eine Vorausahnung postkonditionaler Zeit. Indem ich die erste Landschaft des Kinos mit einer Software nacherzeuge, habe ich sowohl dem Kino seinen Bildraum in dieser seiner ersten Form geschenkt, als auch für das Digitale Landschaft als dessen Systemraum eingeführt.

Nun sind wir am Ende dort angekommen, wo wir uns von Anfang an bereits befanden. Inmitten der Landschaft meines Desktops, in der postkonditionalen Landschaft eines Interface, am »geometrischen Ort« eines Rechners; eine Mitte, die unzählige Punkte versammelt, Bilder, Texte, Programme, Steuerungselemente, Serien die konvergieren, aber auch divergieren.¹¹ *Gleichzeitigkeit inkommensurabler Gegenwarten*. Von einer Welt solider, kohärenter Körper und Dinge hin zu einer Welt fluider, veränderbarer Körper und Dinge. Oder anders gesagt: Von einer Welt konditionaler Bilder und Texte, deren Konditionen genau angebar sind, hin zu einer Welt postkonditionaler Phänomene der Unschärfe, der Unbestimmtheit, der Ungesetztheit und, wem das zu viel aus der Negation heraus gedacht ist, des Dubitativen, des Verdachts, des Parasitären, des Androgynen, des Metamorphotischen, des Liminalen, der Möglichkeit, des Versatilen: eine postkonditionale Medialität, eine voraussetzungslose Medialität.

Mag. Dr. phil. Marc Ries, geb. 1956 in Luxemburg, Kultur- und Medientheoretiker, Studium der Philosophie, Soziologie und Erziehungswissenschaft in Wien und Klagenfurt. Seit 1989 Lehre in Österreich und Deutschland. SS 2000 bis WS 2001 Vertretungsprofessor für Vergleichende Bildtheorie an der F.-Schiller-Universität Jena. Projekte und Publikationen im Schnittpunkt Medien/Kultur/Architektur und Kunst. Von 1997 bis 2001 Leiter des Kunst- und Kulturproviders THE THING Vienna [<http://thing.at>].
Kontakt: marc.ries@univie.ac.at