

**Nichts ist nicht nur nichts.**

*Georg Franck*

I

Spiritualität hat in der Kunst bemerkenswert wenig mit dem Geistigen im gängigen Verstand zu tun. Sie rührt weder von dem, was das Kunstwerk symbolisiert, noch hat sie sonst mit dem Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem zu tun. Das Spirituelle in der Kunst ist das im wörtlichen Sinn ganz andere. Es läßt sich weder zeigen noch sagen. Wo es als das ganz andere angesprochen wird, hat sich seine Erfahrung schon entzogen. Das Geistige in der Kunst läßt sich nicht herbeireden. Es läßt sich nur erschweigen.

Eine Art des Erschweigens ist in der Kunst die Abstraktion. Umgekehrt ist die Abstraktion jedoch ein allenfalls notwendiges Mittel, um hinter die sinnliche Realität zu gelangen. Sie ist noch keineswegs hinreichend, um ein Dahinter spüren zu lassen. Die Abstraktion bewegt sich auf der Ebene der Information. Das Spirituelle hat mit Information so wenig zu tun wie mit Materialität.

Was geht über Information und Bedeutung hinaus? Gibt es das über die Informationsverarbeitung und symbolische Manipulation hinausgehende Geistige überhaupt? Das, was über die Verarbeitung von Information und den Umgang mit Zeichen hinausgeht, ist das subjektive Erleben. Es ist das *da* Sein des Bewußtseins im Sinne der Geistesgegenwart. Dieses *Dasein* kann zur Informationsverarbeitung und zum Gebrauch von Zeichen hinzukommen, muß es aber nicht. Auch Maschinen können Information verarbeiten und Symbole manipulieren. Nur ein winziger Bruchteil der Information, die in unserem Nervensystem verarbeitet wird, wird uns bewußt.

Die eigene Wirklichkeit des geistesgegenwärtigen *Daseins* ist das Geheimnisvollste, das es gibt. Wir haben nicht die geringste Ahnung, wie es zu dem Phänomen kommt. Es ist ein Phänomen, an dem die Fortschritte der Wissenschaft so gut wie spurlos vorbeigegangen sind. Es ist noch nicht einmal

den Verfahren wissenschaftlicher Objektivierung zugänglich. Es existiert nämlich nur in der Perspektive der ersten Person. Aus der Perspektive der dritten Person ist es buchstäblich vom Erdboden verschwunden.

Das *Dasein* des Bewußtseins ist das Geistige in seiner reinsten Form. Es ist das Sein hinter dem Seienden. Es ist die Form, in der die Welt für unser subjektives Erleben da ist. Es ist nun aber keine abstrakte Form. Das bewußte *Dasein* ist das Konkreteste, das es gibt. Die Geistesgegenwart muß *da* sein, bevor für uns überhaupt etwas da ist und nicht vielmehr nichts. Nicht nur das Bewußtsein, auch die Welt, wie sie erlebt wird, ist weg, wenn wir bewußtlos sind.

Das eigene *Dasein* des Bewußtseins ist hinter der Welt, die in ihm und für es da ist, gut versteckt. Es ist so gut versteckt, daß es die abendländische Philosophie erst in diesem Jahrhundert entdeckt hat. Die einschlägigen Namen sind Bergson, Husserl, Whitehead, Heidegger. Es ist gerade nicht auf dem Weg zu finden, daß Nervensysteme aus der Perspektive der dritten Person genauer untersucht werden. Gilbert Ryle hat diese Suche zu Recht als die nach dem Geist in der Maschine verspottet.<sup>1</sup> Das *Dasein* kann nur zu sich selbst kommen: durch die Differenzierung zwischen seinem Sein und all dem Seienden, das in ihm vorkommt.

Diese Differenzierung zählt nun aber zum Schwierigsten, das es gibt. Sie gelingt nämlich nicht auf dem Weg der Abstraktion. Wenn in abstrahierender Weise aus dem Bewußtsein alles abgezogen wird, was in ihm vorkommt, dann verschwindet sein *Dasein* mit aus dem Blick. Das Bewußtsein ist immer ein Bewußtsein *von*. Die begriffliche Differenzierung zwischen dem bewußt Sein und dem Seienden, das bewußt ist, läßt das Sein nur als den allgemeinsten Begriff zurück, aus dem jede inhaltliche Bestimmtheit getilgt ist.

Das *Dasein*, dem die Suche nach spiritueller Erfüllung gilt, ist gerade kein leerer Begriff. Es ist überhaupt keine Abstraktion. Es ist der Ursprung des Bewußtseinsstroms, den es dadurch freizulegen gilt, daß von allem inhaltlich Bestimmten und gegenständlich Besonderen abgesehen wird. Er ist das leere Sein oder erfüllte Nichts, von dem die östliche Tradition spricht. Es ist nicht nur kein Begriff, es ist auch nicht begreiflich auf dem Weg der begrifflichen Selbstreflexion. Es ist weder die Funktion des "ich denke", das alle Vorstellungen muß begleiten können, noch das Subjekt, das sich bei seiner eigenen Tätigkeit zu beobachten sucht. Seine Art des Zu-sich-Kommens ist die

---

<sup>1</sup> Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, London: Hutchinson 1949

Vermeidung aller Ablenkung von der Präsenz als solcher. Es wird seiner inne in begriffloser Selbstaufmerksamkeit. Es findet sich in stillschweigender Kontemplation.

## II

Das kontemplative Erschweigen des inhaltlich nicht Sagbaren ist das bestimmte Gegenteil zum rationalen Begründen, demonstrativen Herleiten, spekulativen Hinweisen, dramatischen Beschwören. Es paßt ausgesprochen schlecht zum Stil einer Zeit, deren Denkgewohnheiten durch die Wissenschaft, deren Sehgewohnheiten durch technische Medien und deren Erlebensgewohnheiten durch massenmediale Vorverdichtung geprägt sind. Die Kunst kann sich weder dem Zeitgeist noch dem Publikum verweigern. Sie muß einleuchten, sie lebt von der Rezeption. Künstler arbeiten für den Lohn der Beachtung, sie leben von der Aufmerksamkeit, die ihr Werk findet.

Das kontemplative Erschweigen hat auch nichts mit Verweigerung zu tun. Es protestiert nicht, entzieht sich nicht demonstrativ. Es hat mit dem Rebellischen in der Kunst so wenig gemein wie mit dem Andächtigen. Nur umgekehrt hat das Rebellische in der Kunst viel mit dem Kampf um Aufmerksamkeit zu tun. Man verkennt es, wenn man als Grund des Aufbegehrens nur die Sinnentleertheit der Konvention erkennt. Die Rebellion gegen das Konventionelle erregt Aufsehen. Und das Aufsehen ist es, wofür sowohl als auch womit ein Künstler sein berufliches Leben lang kämpft.

Früher waren es nur Künstler und Gelehrte, die für den Lohn der Beachtung arbeiteten. Inzwischen haben sie reichlich Konkurrenz bekommen. Nicht nur, daß die eingenommene Beachtung für sehr viele Menschen in allen möglichen Stellungen zum schöneren Lohn des beruflichen Strebens geworden ist. Der Kampf um die Aufmerksamkeit ist inzwischen auch direkt zum Geschäftszweig geworden. Die Jagd auf die Aufmerksamkeit des Publikums ist als Werbung, PR, Marketing, Image- und Meinungspflege professionell organisiert. Seitdem es Massenmedien gibt, kümmert sich eine ganze Industrie um das Einsammeln, Kanalisieren und Umlenken massenhaft gesendeter Aufmerksamkeit. Das Geschäft mit der Aufmerksamkeit hat eine ausgefuchste Technologie der Attraktion hervorgebracht. Inzwischen kann man mit kalkulierbarem Aufwand und Ertrag die qua Besucherzahl, Auflagenhöhe,

Einschaltquote und Infratest gemessene Beachtung einfahren.

Wie einst nur von Kunstgewerbe und Gebrauchsgraphik, so bekommt die Kunst heute von einer rundum geschlossenen Phalanx des Blickfangs Konkurrenz. Die mediatisierten und zum Zweck der Attraktion von Aufmerksamkeit eigens herausgegebenen Seiten unserer Lebenswelt dürften die noch freien Fenster der direkten Anschauung inzwischen dominieren. Im Gerangel um die Aufmerksamkeit des Publikums wird es eng. Überleben kann nur noch, was das richtige Image hat. Darauf hat die Kunst sehr alert und nicht ohne Erfolg reagiert. Diese Reaktion ist es sogar, die den postmodernen Stilpluralismus wieder eint.

Der aktuelle Zeitstil, wenn es ihn gibt, ist die Medienästhetik. Es ist der Stil, den die Techniken der Massenattraktion prägen. Diese Techniken beschränken sich gerade nicht auf den maschinellen Anteil an der Übermittlung und Präsentation. Es sind die Techniken der professionellen Herstellung von Attraktivität. Es sind die Techniken, die den Aufwand und Ertrag der Erregung von Aufsehen in kalkulierbare Relation setzen. Diese Techniken prägen einen Stil, der die unprofessionell hergestellte Attraktivität als nicht nur mangelhaft, sondern als unzeitgemäß, ja naiv erscheinen läßt. Mit Medienästhetik ist gemeint, daß das Können in der Herstellung von Attraktivität auch die Wasserscheide zwischen aktuell und obsolet herstellt.

### III

Der historische Rückblick lehrt, daß große Kunst auf der Höhe ihrer Zeit entsteht. Die großen Unzeitgemäßen unter den Künstlern waren keine, die ihrer Zeit hinterherhinkten. Ein wesentliches Moment der künstlerischen Qualität ist die Präzision, mit der das Schaffen auf die Entstehung neuer Reize und auf den Verbrauch der aktuellen eingeht.

Es spricht für die Wachheit und gerade nicht nur für die Verführbarkeit ihres Sensoriums, wenn die zeitgenössische Kunst so genau auf den entfesselten Kampf um die Aufmerksamkeit und die losgelassene Beschleunigung der Innovation eingeht. Allerdings wäre es nun absurd, die künstlerische Produktivität auf das Mithalten bei der Schöpfung von Neuigkeitswert und der Herstellung von Attraktivität festlegen zu wollen. Die Präzision des Eingehens auf die Situation hat vielmehr zwei Gesichter: das der

genauen Angleichung und das der spezifischen Differenz.

Kunst ist auf Dauer angelegt. Sie wird als Kunst nur anerkannt, wenn ihr anzusehen ist, daß sie morgen und übermorgen auch noch Beachtung findet. Der Überraschungswert reicht nicht, um einer Sache künstlerische Qualität anzuverwandeln. Der Überraschungswert muß sich halten, die Attraktivität darf sich nicht erschöpfen. In der Resistenz gegen den raschen Verschleiß liegt die eigentliche Herausforderung des Eingehens auf die Medienästhetik.

Die Resistenz gegen den Verschleiß gibt es auf der individuellen und auf der kollektiven Ebene. Es gibt das Werk des einzelnen Künstlers, das sich hält, und es gibt die Stilrichtung, die den üblichen Zyklus des Richtungswechsels überdauert. Diejenige Richtung, die im nun zu Ende gehenden Jahrhundert eine Linie der Kontinuität im permanenten Umbruch darstellt, ist die Malerei jenseits der Abstraktion. Es ist die unsymbolische, jeden Hinweis über das Bild hinaus meidende, im Ausdruck extrem sparsame und in dieser Sparsamkeit zur Geometrie neigende Malerei.

Bemerkenswerter Weise gibt es diese Malerei seit dem Epochenschnitt, den die Durchsetzung der Massenmedien und die soziologisch erhebliche Rolle der maschinellen Reproduktionstechniken markiert. Seitdem es den Rundfunk, den Tonfilm und die illustrierte Massenpresse gibt, gibt es eine Malerei, die nicht nur alle darstellende Gegenständlichkeit meidet, sondern auch die Information im Sinne des Komplexitätsmaßes der verbleibenden Muster minimiert. Seit Malewitsch hält sich die Richtung dieser Malerei ohne charakteristische Brüche und ohne die für dieses Jahrhundert typische Transformationsdynamik.

Auch was die individuellen Werke betrifft, erweist sich die reduktive Malerei als bemerkenswert haltbar. Piet Mondrian, Josef Albers, Barnett Newman, Mark Rothko sind nicht nur Klassiker der Moderne, sondern vielleicht auch die Modernen, die der Vorstellung der Klassizität am nächsten kommen. Eine andere Frage ist allerdings, was diese Malerei mit der Medienästhetik noch zu tun hat. Die informationsvermeidende Malerei reagiert zwar auf die medial entfachte Springflut an Information. Sie reagiert aber - so könnte es jedenfalls scheinen - nur antithetisch. Sie scheint im buchstäblichen Sinne *Nichts* dagegen zu setzen. Information ist alles, was die Malerei verweigern kann. Läßt sich die Malerei nun aber auf die Verweigerung von Information ein, dann verweigert sie überhaupt alles. So jedenfalls scheint es.

Eine radikale Verweigerungshaltung in Sachen Information wäre nicht

unverständlich. Die Informationsflut macht nicht nur benommen, sie weckt auch den Wunsch nach Ernüchterung. Die immer massivere Verwandlung unserer Umwelt in einen gigantischen Werbeträger, die atemberaubende Beschleunigung der Freisetzung und des Verbrauchs von Information, die immer weitergehende Innervation unserer Lebenswelt mit Informations- und Kommunikationstechnik schreien nach einer Gegenreaktion. Jede Art Informationsproduktion macht sich mitschuldig am informationsökologischen Problem. Reicht es nun aber für eine künstlerische Gegenreaktion, den Wunsch nach Ernüchterung zu bedienen? Ist der Reiz des Entzugs nicht einfach zu wenig, um den Bogen einer triftigen Gegenreaktion zu spannen? Oder, noch schärfer gefragt, ist die Informationsflut überhaupt das zentrale Problem des Erlebens im Informationszeitalter?

Der massenmediale Kampf um die Aufmerksamkeit und die hochtechnische Beschleunigung der Erlebniswelt sind vielschichtige Phänomene. Sie lassen sich zumindest dann durch keine einfache Antithese treffen, wenn es auf die Präzision des Treffens und Unterscheidens ankommt. Das bestimmte Gegenteil muß die Angabe der Ebene enthalten, auf der es entgegentritt. Die Ebene der Information ist insofern zwar umfassend, als Information alles ist, was wir an Neuigkeitswert aus Reizen ziehen. Nur ist die Frage eben auch, ob das Verständnis der Medien als der großen Verschiebepunkte der Information den Nerv trifft. Ist es denn der Neuigkeitswert, die die maschinelle Substitution lebendiger Geistestätigkeit so interessant macht? Ist es überhaupt Information, die in der Informationsgesellschaft zum zentralen Produktionsfaktor und Konsumgut wird?

Daß wir im Informationszeitalter leben, merken wir daran, daß wir uns vor Information nicht mehr retten können. Information hat im Maßstab ihres allenthalben Zuviel negativen Wert angenommen. Trotzdem geht ihre Freisetzung nicht zurück. Also muß es um noch etwas anderes gehen als den Neuigkeitswert. Tatsächlich geht es auch um etwas ganz anderes. Die Massenmedien sind keineswegs nur die Großmärkte der Information. Sie sind auch Kanalsysteme, die die individuellen Erlebnissphären mit Information versorgen, um Aufmerksamkeit aus ihnen herauszuholen. Der Witz an der Informationstechnik ist nicht, daß sie die Geistesmechanik automatisiert, sondern daß sie menschliche Aufmerksamkeit substituiert. Nicht die Informationsökonomie, die Ökonomie der Aufmerksamkeit beherrscht den

#### IV

Aufmerksamkeit ist im Zeitalter der Information zur knappsten Ressource und begehrtesten Entlohnung aufgerückt. Das organisch beschränkte und nahezu konstante Aufkommen aufmerksamer Energie ist es, das die hemmungslose Freisetzung und Verbreitung von Information zum Problem macht. Das Einkommen an Beachtung ist es, das für viele zum schöneren Lohn und zur eigentlichen Bestätigung der Selbstwertschätzung geworden ist. Nicht der Neuigkeitswert steht im Zentrum der Entmaterialisierung des Wirtschaftsprozesses. Es ist die Konkurrenz, die die Aufmerksamkeit dem Geld macht. Die Aufmerksamkeit ist dabei, dem Geld sowohl als Rationierungsmittel wie auch als Form des Einkommens den Rang abzulaufen. Die Aufmerksamkeit der Mitmenschen ist es, worum sich in der Kultur der Attraktivität alles dreht.

Denkt man an die Aufmerksamkeit, die seit dem Aufkommen der Massenmedien und der maschinellen Informationsproduktion in neuem Stil und Maßstab ökonomisiert wird, dann tut sich für die Gegenreaktion eine ganz neue Ebene auf. Die Aufmerksamkeit hat zwei entgegengesetzte Seiten, ja zwei verschiedene Bedeutungen. Aufmerksam ist sowohl die fokussierende Zuwendung als auch das geistesgegenwärtige *Dasein*. Das deutsche Wort Aufmerksamkeit hat die beiden Bedeutungen, die im Englischen als 'attention' und 'awareness' auseinandergehalten werden. 'Attention' ist das bewußte Achtgeben auf. 'Awareness' ist der Zustand wacher Präsenz.

Die Aufmerksamkeit, um die der Kampf in den Medien wogt und die die maschinelle Informationsverarbeitung substituiert, ist ausschließlich die mit 'attention' gemeinte. Der Medienkonsum kostet die so und nicht anders verwendete Beachtung. Durch Rechnerleistung kann die konzentrierte inhaltliche Widmung unterstützt und eventuell ersetzt werden. 'Attention' ist ein anderer Ausdruck für selektive Informationsverarbeitung. Ihre Kapazität ist es, die sich durch das Überangebot von Information so spürbar verknappt. Je stärker die attentionale Seite der Aufmerksamkeit beansprucht ist, um so

---

<sup>2</sup> Siehe hierzu und zum folgenden ausführlicher: Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München: Hanser 1998.

sicherer wird sie vom Zu-sich-Kommen als präsentem *Dasein* abgehalten. Je größer der Trubel, um so sicherer bleibt die Differenz zwischen dem erlebten Geschehen und dem eigenen Geschehen des Erlebens verborgen. So ist es gerade das eigene Geschehen des *Daseins*, das der Rummel unter sich begräbt. So konnte es für das zeitgenössische Lebensgefühl symptomatisch werden, daß die Menschen den Unterschied zwischen Bewußtsein und Informationsverarbeitung aus dem Blick verlieren. Wie weit die Entfremdung vom der meinenden, mit Inhalten beschäftigten Aufmerksamkeit von der eigenen Wirklichkeit ihrer *da* seienden Präsenz gediehen ist, mag daran ermessen werden, daß sich selbst unter besonnenen Menschen die Meinung durchgesetzt hat, organische Nervensysteme seien nichts anderes als raffinierte Computer.

Keine Gegenreaktion könnte schärfer und beziehungsreicher auf den Zeitgeist eingehen als die, welche die zur Selbstverständlichkeit gewordene Entfremdung der Seele von ihrem *Dasein* durchschlägt. Keine Klärung hätte die Medienästhetik so sehr verdient wie die, daß sie von der Aufmerksamkeit im Sinne von 'awareness' nichts wissen will und darf. Keine Verweigerung würde der Kultur der Attraktivität mehr gerecht als die, die die attentionale Aufmerksamkeit aus der gebannten Ablenkung von ihrer Selbstaufmerksamkeit löst. Erst im Erschweigen des *Daseins* hätte die Informationsverweigerung ihre Potenz zur Gänze entfaltet. Erst im Überschreiten des Informativen käme die Antithetik bei ihrem Extrempunkt an. Erst im Innewerden des bewußt Seins hinter dem bewußt Seienden hätten die Substantialität und Präzision der Gegenreaktion in der einander erfüllenden Weise zusammengefunden.

War die reduktive Malerei also nicht geradezu ausersehen, den ruhenden Gegenpol zur Informationsflut anzusteuern? War sie zum Gegenentwurf der Medienästhetik nicht von vornherein disponiert? Tatsächlich stellt die reduktive Malerei nicht nur diejenige Richtung der bildenden Kunst dar, die sich dem Dynamismus von vornherein verweigerte, sie ist unter allen Künsten auch das Genre, das dem Diktat des Unterhaltenden am erfolgreichsten widerstand. Nur wäre es nun einfach falsch, die Malerei, die zur Beruhigung und zum Abstand vom Informativen gefunden hat, schon in die Nähe des Kontemplativen zu rücken. Die Beruhigung bedeutet nicht schon Selbstaufmerksamkeit, die Informationsvermeidung erweckt noch nicht aus der Seinsvergessenheit. Das Jenseits der Abstraktion ist nicht schon die Konkretion des ganz anderen. Die reduktive Malerei kennt auch ganz



diesseitige, ja ausgesprochen extrovertierte Vertreter. Mondrian ist kein meditativer Künstler. Albers hat keine Präsenz hinter der Präsentation im Sinn.

Dennoch greift die Assoziation des Jenseits der Abstraktion mit der Konkretion des ganz anderen nicht leer. Malewitsch hatte sie sehr wohl im Sinn. Er sah in der Abstraktion nur die Leiter, um eine Ebene jenseits des Informativen zu erklimmen. Es ging ihm um das Phänomen als solches, befreit nicht nur von aller Materialität, sondern auch aller informativen Bestimmtheit. Seine inzwischen zugänglichen Schriften sprechen für die diesbezüglich kühnste Interpretation seiner suprematistischen Bilder.<sup>3</sup> Wenn diese Bilder nicht kontemplativ genannt werden können, dann deshalb, weil der Impuls über die zu sich kommende Präsenz hinaus und zurück auf die Seite der Präsentation schlägt. Malewitsch ist Mystiker. Er will nicht nur das *Dasein* hinter dem Seienden erreichen, sondern auch das Seiende noch aus seiner Erdschwere und inhaltlichen Verengung befreien. Es geht ihm um die Phänomenalität in unumschränkter Absolutheit.<sup>4</sup>

In gewissem Sinn nimmt Malewitsch bereits die Entmaterialisierung der Ökonomie vorweg. Er treibt die Vision von der Befreiung der Menschheit bis zu dem Punkt, an dem sich die Information - die, wenn man so will, virtuelle Realität - des Gegenstandsbewußtseins in reine Phänomenalität auflöst. Man könnte von heute aus, im Rückblick davon sprechen, daß er die Utopie der Überwindung der postmateriellen Ökonomie schon zu Ende gedacht hatte. Er transponiert das Denken der Entfremdung bereits auf die Ebene des Umgangs der Aufmerksamkeit mit sich. Wenn seine programmatischen Schriften auch weite Interpretationsspielräume lassen, so sind sie doch darin genau, daß sie Malewitsch als den Begründer einer Malerei ausweisen, die von vornherein auf den Zug an der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert reagiert hatte, den wir nun, an dessen Ende, als die systematische Ökonomisierung der Aufmerksamkeit erkennen.

---

<sup>3</sup> Ich beziehe mich hier auf Felix Philipp Ingold, Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malewitsch, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

<sup>4</sup> "Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. Das Bewußtsein fügt sich demnach in das System natürlicher Erregung ein, wodurch der Suprematismus in seiner letzten Konsequenz weder Grenzen noch Zahlen mehr kennt. [...] Aufgenommen wird nicht die Welt der Dinge, auch nicht ihre äußere Hülle, sondern nur das Zusammenwirken von Erregungen. Die Wahrnehmung von Erscheinungen steht außerhalb aller Kategorien und Unterscheidungen nach allgemeinen Begriffen. [...] Das gegenständliche Gesetz ordnet die Dinge nach Rang und Würde, das gegenstandslose nach dem Grad der Erregung. Die Wahrnehmung bleibt aber nur in Augenblicken der völliger Erregung rein und richtig." Kasimir Malewitsch, Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, S. 213; zitiert nach Ingold, a.a.O., S. 395

Es zeichnet Malewitsch vor anderen Utopisten aus, daß er ein umsetzbares Programm hinterließ. Er hinterließ ein Programm für die Arbeit am Bewußtsein. Es ist das Programm des gemalten Widerstands gegen die Allmacht der Medienästhetik. Bezeichnenderweise waren es nicht seine Schriften, durch die er wirkte. Der Widerstand gegen eine Ästhetik bleibt kraftlos, wenn er sich nur intellektuell versucht. Es war die Schule, die Malewitschs Bilder machten, wodurch der Widerstand gegen die technisch verfügbar gewordene Attraktivität zum festen Bestandteil der Malerei im 20. Jahrhundert wurde.

Zum festen Bestandteil wird der Widerstand gegen den Trend nicht schon durch den verbreiteten Vorbehalt. Zum festen Bestandteil wird der Widerstand gegen eine Ästhetik dadurch, daß das andere auch erscheint. Das andere, das ist im Fall der Medienästhetik nun aber das von sich unabgelenkte Dasein der Aufmerksamkeit. Es ist das ganz andere, das durch die Arbeit an der Zurücknahme der Ablenkung zu sich kommt. Dieses andere kann gerade nicht im Äußeren erscheinen. Es ist gerade nicht darstellbar, weshalb es weder in einem Bild erscheinen noch als dessen Aura aufscheinen kann. Es kann nur *mit* der Präsenz der Aufmerksamkeit geschehen, die sich - mit ihrem inhaltlichen Vermögen - auf die Betrachtung einläßt.

Die Kunst kann in Sachen der Selbtaufmerksamkeit nur als Katalysator wirken. Die Spiritualität hat, so gesehen, keine Ästhetik. Sie hat nur eine Moral. Sie hat eine Art mönchischer Disziplin. Sie erscheint als Haltung: als geheiligte Nüchternheit. Diese Haltung ist es, die ein zwar rarer - aber fester Bestandteil der Malerei des 20. Jahrhunderts wurde. Sie ist gerade kein Anachronismus im Zeitalter der massenmedialen und informationstechnischen Hochrüstung. Es ist vielmehr Ausdruck einer intellektuell noch kaum ermessenen Präzision des Eingehens auf die Situation, wenn sich die Malerei in diesem Jahrhundert auf etwas einläßt, das vordem der spirituellen Praxis im engeren Sinn vorbehalten war.