

LUCA VIGLIALORO

## The Sublime is now! Die Ästhetik des Erhabenen und KI-Künste

### Inhalt

Vorbemerkung .....	1
1. Zu einer (medialen) Grenzüberschreitung .....	2
2. Unsupervised Art.....	5
Literaturverzeichnis .....	6

### Vorbemerkung

1948. Barnett Newman, der Künstler *doctus* des U.S.-amerikanischen abstrakten Expressionismus, macht sich durch sein Aufsatz-Diktum *The Sublime is now* zum Sprachrohr einer seinerzeit neuen Epoche der Kunst, welche eine Überwindung der ästhetischen Kategorien beansprucht, dabei dem Erhabenen eine besondere Stellung zuschreibend. Wieso das Erhabene? Weil dieses Konzept in der Moderne eine Überwindung der Kunst versprochen hatte, welche keine andere ästhetische Kategorie in ihrer mehr oder weniger expliziten Umsetzung in eine Kunstpraxis zu leisten vermochte. In seinem Unterfangen konnte aber das Erhabene laut Newman nur auf eine Zeit, mit den Worten Lyotards, „nach dem Erhabenen“<sup>1</sup> verweisen, ohne eine genaue Zeitangabe und eine eigene Ästhetik artikulieren zu können. Anders gesagt: Das Erhabene konnte nur ästhetisch ‚scheitern‘.

Barnett Newman – als Theoretiker seines Schaffens, aber vor allem als Künstler – registriert diese Situation in seiner Kunst, die allerdings das angebliche Scheitern gerade in eine ästhetische Praxis konvertiert. Das Scheitern wird somit zu einem offenen Projekt. Dieses bestand vornehmlich in der Überdimensionierung chromatischer Entscheidungen von Mondrian und De Stijl, aber v.a. in einer besonderen Präsenzhaftigkeit, durch die eine kontrollierte Überforderung stattfand. Die Symmetrie der Seitenlinien in *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*<sup>2</sup> mildert nämlich die nicht-syntaktische Narration der Farbe, deren Größe monumental eine perzeptive Herausforderung bietet. Es stellt sich vielleicht etwas voreilig, aber nicht ohne Grund, die Frage, ob Newman gerade in dieser Dialektik zwischen Messbarem und Unermesslichem künstlerisch nicht auf Jenseits des Erhabenen hindeute, indem er dessen philosophische Tradition in der Moderne (freilich jene Burkes und Kants) erneuert. Offen bleiben dabei die Konturen einer derartigen Erneuerung in dem Sinne, dass wir dem Satz *The Sublime is Now!* eine möglicherweise völlig neue Semantik

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Übers. v. Christine Pries. Wien: Passagen, 2014, S. 159–168.

<sup>2</sup> <https://www.stedelijk.nl/en/news/whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii-on-display> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

unterstellen müssen. Um diese Semantik und ihre Erscheinungsart in der Kunst geht es heute in vorliegender Studie.

Nun möchte ich ausgehend von diesen Prämissen – mit Newmans Kunst und darüber hinaus – eine kunstimmanente Problemstellung formulieren, die einen theoretischen Rahmen für spezifische Fragestellungen um die philosophische Verfasstheit des Erhabenen in den KI-Künsten bildet. Dies bedeutet konkret, dass ich ab jetzt in zwei Schritten verfahren werde: 1) Ich werde zunächst auf die philosophischen Theorien des Erhabenen von Adorno und Nancy eingehen, um zu zeigen, dass das Erhabene grundsätzlich ästhetikgeschichtlich eine Leerstelle der Theorie markiert, welche die künstlerischen Praktiken durch unterschiedliche Formen medialer Entgrenzung sichtbar machen; 2) danach werde ich mich mit dem Werk von Refik Anadol auseinandersetzen, um am Beispiel eines bestimmten Werkes das Potential medialer Entgrenzungen in der KI-Kunst und in ihren Prozessierungen zu erforschen.

### 1. Zu einer (medialen) Grenzüberschreitung

Im 20. Jahrhundert scheint die Rede vom Erhabenen ihre kunstphilosophische und -theoretische Selbstverständlichkeit verloren zu haben. Eine Selbstverständlichkeit, welche v.a. darauf basierte, dass es zu einer Kategorie sowohl für das Verständnis als auch für die Produktion von Kunstwerken wurde, welche ex negativo eine Engführung von Natur- und Kunsterfahrungen ermöglichte. Verstreut finden sich bei vielen maßgeblichen AutorInnen (u.a. Croce, Lyotard oder, wie wir gleich sehen, Adorno) Referenzen auf das Konzept des Erhabenen, die sich allerdings schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Die Kunst, wie wir bereits durch Newman erfahren haben, hat hingegen nie aufgehört, das Erhabene zu praktizieren: Ein weiterer Beweis dafür ist nicht zuletzt Christos und Jeanne-Claudes 1977 konzipiertes und nie zu Ende gebrachtes Projekt der riesigen Pyramide *Mastaba* in Abu Dhabi – das Objekt wäre aus volumetrischer Sicht die weltweit größte Skulptur aller Zeiten geworden.<sup>3</sup> Das Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis bzw. Theorien und Praxen wird also im Falle des Erhabenen ziemlich sinnfällig, wenn man gewillt ist, das Paradigma der Autonomie der Kunst konsequent durch zu deklinieren und sogar als Gegenpol zu einer grundlegenden Dependenz der Theorie der Kunst. Eine derartige Gegenüberstellung wird aber im Folgenden gar nicht angestrebt. Vielmehr konstituieren die Spannungsverhältnisse zwischen Theorie und Praxis, auf die ich gleich eingehen möchte, einen „Problemkontext“<sup>4</sup>, welcher das Nachleben des Erhabenen heute in der Kunst, und vielleicht nicht nur in dieser, insofern ausmachen könnte, als er ein *negatives Gefälle* erfahrbar macht.

Von dieser Annahme ausgehend lässt sich Adornos Ansatz zum Erhabenen in der *Ästhetischen Theorie* (1970) als eine exemplarische Oszillation zwischen einer Historisierung und einer Aktualisierung begreifen, welche gerade die Insuffizienz der Theorie anzeigt. Als Referenz für seine Überlegungen zum Erhabenen wählt Adorno meistens Kants dritte Kritik, auf deren Basis er eine bestimmte ästhetikgeschichtliche Auffassung des Konzepts entwickelt. „Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie“<sup>5</sup>: Dieser peremptorische Satz – der sich auf einen theologischen Auslegungsstrang des Erhabenen bezieht, dessen Inkonsistenz im Falle der dritten Kritik mehrfach nachgewiesen worden ist<sup>6</sup> – scheint das Erhabene einer Besetzungsarbeit der Theologie auszusetzen, die durch Postulierung eines rational unverfügbaren *ens* eine im Inneren des Subjekts grenzüberschreitende Erfahrung ermöglicht. Die Theolo-

<sup>3</sup> <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-mastaba/> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

<sup>4</sup> Giorgio Agamben: *Signatura rerum. Zur Methode*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 11.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 296.

<sup>6</sup> Saskia Wendel: *Ästhetik des Erhabenen – Ästhetische Theologie? Zur Bedeutung des Nicht-Darstellbaren bei Jean-François Lyotard*. In: Walter Lesch und Georg Schwind (Hg.): *Das Ende der alten Gewißheiten. Theologische Auseinandersetzungen mit der Postmoderne*. Mainz: Grünewald, 1993, S. 48–72.

gie macht sich verantwortlich für eine illegitime Übernahme des Moments von Transzendenz, welche die Erfahrung des Erhabenen in einem Kunstwerk ausmacht. Um eine derartige nicht theologisch besetzbare Transzendenz geht es im folgenden Zitat Adornos:

Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander im Bemühen, Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares, ihr Material, das, woran sie außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar mit ihrer Einheit des Werkes.<sup>7</sup>

Hier erreicht das Spannungsverhältnis zwischen Theorie und Praxis seine vollste Ausprägung. Die Unvereinbarkeit von Materie und Geist, die sich schon im modernen Erhabenen kundtut, erlebt in Adornos Gegenwart der „neuen“<sup>8</sup> Kunst eine Radikalisierung, kraft derer das Material (als Stofflichkeit und materielle Praxis z.B. im Atelier) sich hemmungslos hybridisiert und der Geist (die Reflexivität) keinen festen Sitz mehr beanspruchen kann. Adornos Satz wurde später plastisch von Jean-François Lyotard erwidert: „[...] Wie ist es mit der Materie bestellt, wenn die Formen nicht mehr da sind, um sie *darstellbar* zu machen? Wie ist es um die Präsenz bestellt?“<sup>9</sup> Das eigene Bewegungsgesetz des Werkes – d.h. seine eigene Normativität, die Adorno zum Teil als „Wahrheitsgehalt“ bezeichnet – tut sich also im Distanzierungsprozess von Materie und Geist kund. Vor der Folie dieser unaufhaltbaren Entfernung wären aus theoretischer Sicht für Adorno die „Entkunstung“<sup>10</sup> und die „Verfransung“<sup>11</sup> der Künste (vielleicht mit der Ausnahme der Literatur)<sup>12</sup> und zwar ihre lebensweltliche und inter- sowie transmediale Natur, das, was da Erhabene in der Gegenwart nicht mehr sein kann: Das Zeichen eines kommenden Endes der Kunst, das es nicht vollziehen kann.

Dies würde Jean-Luc Nancys Analyse, nach der das Erhabene auf eine Kunst verweist, die vielleicht nicht mehr mit den Begriffen und Vorstellungen der *beaux-arts* vereinbar ist, widersprechen:

Dans le sublime, l'art lui-même est dérangé, offert à un autre destin encore, il a son propre destin en quelque sorte hors de lui. Le sublime a partie liée, d'un lien essentiel, avec la fin de l'art en tous les sens de l'expression: ce pour quoi l'art est là, sa destination, et la cessation, le dépassement ou le suspens de l'art.<sup>13</sup>

Diese Lesart suggeriert, dass das Nachleben des Erhabenen eine Überwindung der Kunst bzw. ihr Schweben („suspens“) zwischen einem Abwesend- und Anwesend-Sein im Gewand einer Sinnannahme impliziert. Mit anderen Worten: Das Erhabene war in gewisser Weise in der Moderne die Antizipation, die heute Realität geworden ist, dass das Konzept Kunst und die damit einhergehenden Praktiken kontingent und darum einem Ende ausgesetzt sind, das vielleicht mit Hegel ein „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selbst“<sup>14</sup> ist.

Wie schafft aber das Erhabene das Ende der Kunst, wenn nicht zu verkörpern, zumindest im Modus einer Sinnrichtung erfahrbar zu machen? Ist das Erhabene mit Adorno jenseits oder mit Nancy diesseits des Endes der Kunst? Bedeutet „the sublime is now“, um es anders zu formulieren, dass dieses „now“ immer nur als ein Vergangenes ausgelegt werden kann?

Diese Fragen lassen sich nur dann adäquat beantworten, wenn wir konkret angeben, in welcher Form das Erhabene ein Ende der Kunst sichtbar macht. Dafür möchte ich mich eher an

<sup>7</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 292.

<sup>8</sup> Ebd., S. 398.

<sup>9</sup> Lyotard: *Das Inhumane*, S. 160.

<sup>10</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 364.

<sup>11</sup> Ebd., S. 383.

<sup>12</sup> Mario Farina: *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. London: Palgrave MacMillan, 2020.

<sup>13</sup> Jean-Luc Nancy: L'offrande sublime. In: Jean-François Courtine u.a.: *Du sublime*. Paris: Belin, S. 77.

<sup>14</sup> Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 13, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 112.

Nancys Lesart anlehnen. Das Erhabene hat nämlich seit je auf ein Ende der Kunst hingewiesen, dieses sogar versinnlicht, indem es ein *Spannungsverhältnis der Kunst mit ihrer Medialität* erfahrbar gemacht hat. Dass Kunst medial ist, ist eine Evidenz. Dass Kunst aber ihre eigene Medialität hinterfragt, bis gar zu dem Punkt, wo sie das Medium als geradezu nicht ausreichend oder als Ort einer neuen Verhandlung subjektiver, aber auch und v.a. medialer Grenzen ist, scheint weniger evident zu sein – die zu Beginn des Beitrags angegebenen Beispiele von Newman und Christo/Jeanne-Claude mögen ein Zeugnis davon sein. Als *Figur einer Grenzüberschreitung*, die zwischen Werk und wahrnehmendem Subjekt angesiedelt ist, kann das Erhabene als transgressives Moment des Mediums Kunst ausgelegt werden, das sich neuen medialen Strategien öffnet, um multiple, gar unvollständige Subjektivierungen (d.h. Relationen zwischen Werken, Praktiken und deren Diskursivierungen) herbeizuführen. Vor allem nach den Avantgarden wurde zunehmend zur Praxis, dass die Kunst (jetzt wieder mit Adorno) ihre eigene „Selbstverständlichkeit“<sup>15</sup> dermaßen verloren hat, dass sie die Grenzüberschreitung zur eigenen Gestaltungsstrategie erhoben hat, um nicht primär die Beziehung zwischen Produkt und RezipientInnen, sondern jene zwischen dem Werk und den diesem zukommenden Medialitäten zu erschüttern und neu zu ‚rahmen‘. Eine solche Erschütterung bietet sich besonders in den neuen Formen von Erhabenem zwar singulär in den Kunstprodukten dar, sie setzt aber hauptsächlich auf einer sinnlichen Ebene an und könnte über eine Arbeit u.a. an 1) den Dimensionen des Mediums bzw. Objekts, 2) den Wahrnehmungsmöglichkeiten auf der Basis einer mehr oder weniger kontrollierten Überforderung und 3) den Effekten von Präsenzhaftigkeit laufen. Diese drei Elemente, die hier versuchsweise geschildert worden sind, sind nicht normativ aufzufassen und befinden sich in vermengter Form in vielen Kunstproduktionen, die oft nicht unter dem Begriff des Erhabenen erforscht werden. Dies kann nämlich der Fall von beispielsweise Jackson Pollocks überdimensionierten *Number 32*,<sup>16</sup> Richard Serras *The Matter of Time*<sup>17</sup> oder Yves Kleins *Wandrelichs* im Gelsenkirchener Musiktheater im Revier sein.<sup>18</sup> Viele Werke scheinen eine Überdimensionierung zu erzielen, um die perzeptiven Möglichkeiten zu erweitern oder, im spezifischen Fall von *Matter of Time*, zu verringern (in den engsten Passagen der spiralförmigen Struktur erstickt der Klang der eigenen Stimme im Cortenstahl). Andere Werke scheinen die Frage nach ihrer Ontologie im Hier und Jetzt, ihrer Präsenzhaftigkeit, gerade infolge einer Überformung und Entgrenzung der Wahrnehmung aufzuwerfen. Wie gesagt: Es geht nicht darum, allgemeingültige Charaktere für die Determination des Erhabenen vorm Hintergrund eines Endes der Kunst als Form medialer Entgrenzung anzugeben. Vielmehr sollten an der Stelle einige künstlerische Strategien reflektieren werden, um die Entgrenzung sowohl als Denkfigur als auch als künstlerisches Faktum zu betrachten.

In dieser durchaus schwer entzifferbaren theoretisch-künstlerischen Konstellation stellt sich die Frage, wie wir mit den KI-Künsten umgehen wollen, zumal ihre mediale Entgrenzung im Falle einer generativen oder durch Prompts erzeugte Kunst innerhalb einer digital-algorithmischen Prozessierung stattfindet und deshalb als eine bloß simulierte erscheinen könnte. Bedeuten KI-Künste ein wortwörtliches Ende der Kunst durch Abschaffung medialer Interaktionen? Oder haben wir es im Falle der KI-Künste mit einer noch zu erforschenden Medialität zu tun, die gerade im Zeichen eines neuen Erhabenen steht?

Im letzten Teil meines Beitrags möchte ich auf diese Fragen eingehen und dabei ein mögliches Szenario des Erhabenen in den KI-Künsten nachzeichnen.

---

<sup>15</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 3.

<sup>16</sup> <https://sammlung.kunstsammlung.de/de/werke/128> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

<sup>17</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

<sup>18</sup> <https://musiktheater-im-revier.de/de/baukunst> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

## 2. *Unsupervised Art*

Wir wissen, dass der Terminus ‚KI-Kunst‘, wenn auch im Plural dekliniert, Unschärfe aufweist. Unter KI-Kunst verstehe ich an der Stelle in partieller Anlehnung an Merzmensch<sup>19</sup> mediale Artefakte, welche von KI-Modellen unter Einsatz von KI-Werkzeugen erstellt worden sind. Die Inspiration durch KI ist aus meiner Sicht kein ausreichendes Kriterium, um ein Kunstwerk unter dieser Kategorie zu subsumieren. Mein Konzept von KI-Kunst beruht auf den digitalen intramedialen Verhältnisse, die sie knüpft, sowie auf den daraus entstehenden Effekten von *remediation* (Grusin)<sup>20</sup> in digitalen und nicht-digitalen Milieus. Dieser Ansatz soll der klaren Konturierung meines Gegenstandsbereichs und der Fokussierung eines spezifischen Problemfeldes dienen.

Die Geschichte der KI-Künste ist dermaßen in der Jetztzeit verwurzelt, dass wir über keine kanonischen Wege verfügen, um ihre Natur kunst- und medienphilosophisch linear zu erkunden. Im Folgenden habe ich darum eine Fallstudie ausgewählt, um die mediale Entgrenzung des Erhabenen in den KI-Künsten zu analysieren. Entsprechend beansprucht meine Analyse, als Arbeitshypothese zu gelten.

Refik Anadols Installation *Unsupervised*, aus der Serie *Machine Hallucination*, präsentiert sich als ein KI-Artefakt, das als ein besonderes Ineinander von künstlerischem und technischem Erhabenen interpretiert werden kann.

Das Projekt *Machine Hallucination* fängt 2016 an. *Unsupervised*<sup>21</sup> ist ein neuer Teil dieses Projektes und prozessiert mehr als 138.000 Metadaten, d.h. Informationskomplexe zur Beschreibung, Erklärung und Erkennung von weiteren Informationen. Anadol benutzt für diese Prozessierung StyleGAN2 ADA, ein kontradiktorisches Netzwerk, das Daten generiert und diskriminiert. Die Diskriminierung erfolgt durch die Erfassung von Kunstwerken der letzten zwei Jahrhunderte, die Halluzinationen künstlerisch umsetzen und im Archiv des MOMA aufbewahrt sind. Der Titel des Werkes geht auf die Tatsache zurück, dass es durch das sogenannte Unüberwachte Lernen (*unsupervised learning*) erfolgt: Dies bedeutet, dass das Werk u.a. visuelle Cluster der Archivmaterialien erzeugt, welche dann in flutartige Bewegungsabläufe mit unterschiedlichen Farben übersetzt werden. Diskriminierung und Selektion werden mit einer dynamischen Operationalisierung der Daten in Form einer endlosen Schleife erstellt, die sich einer konstituierenden Algorithmisierung vollzieht.

Die Installation wirkt überwältigend. Nicht allein die Größe und die Positionierung des Bildschirms, der einen leichten Effekt von White-Cube vortäuscht, führen die Überwältigung herbei. Refik Anadol selbst lässt sich, ähnlich wie Caspar David Friedrichs *Der Chasseur im Walde* (einem der Manifeste des modernen Erhabenen),<sup>22</sup> als winzige Figur gegenüber dem übermächtigen Spektakel algorithmischer Flutwellen filmen, was den Effekt von kontrollierter Überwältigung greifbar macht. Die hieratische Starrheit der Autor-Figur wird von den bedrohlich wirkenden, simulierten Wellen konterkariert. Das Ensemble gestaltet sich als eine ziemlich gelungene algorithmische Demonstration von Burkes „delightful horror“<sup>23</sup>, den die BetrachterInnen auch durch die Sound-Effekte verspüren. Die Immersivität der Installation wird dadurch zum Vehikel eines angeblichen Anachronismus: Das Werk weist auf ein vielleicht uneinholbares ästhetisches Gefühl hin, das im Raum einer digitalen, referenzreichen Narration zu neuem Leben erwacht. Im Medium erfolgt die Transgression nur mittels einer radikalen Rationalisierung des Werkes, dessen Selbstkontrolle einer endlosen Schleife an Automatismen ausgesetzt wird. Das Medium macht sich dabei zum generativen Prinzip einer Ästhetik des Erhabenen, welche durch den simu-

<sup>19</sup> Merzmensch [Vladimir Alexeev]: *KI-Kunst. Kollaboration von Mensch und Maschine*, Berlin 2023, 8f.

<sup>20</sup> Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2000, S. 64.

<sup>21</sup> <https://refikanadol.com/works/unsupervised/> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

<sup>22</sup> <https://cdfriedrich.de/chronik/der-chasseur-im-walde/> (letzter Zugriff: 04.08.2025).

<sup>23</sup> Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Hg. v. James T. Boulton. London and New York: Routledge, 2008 [1757], S. 134.

lierten intermedialen Rückgriff auf die Tradition neu gestaltet wird. Es bleibt dabei die Frage offen, ob die KI-Kunst von Anadol durch eine solche künstlerische intermediale Strategie – die durch die intermedialen Bezüge eine teils ironische, teils kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der Kunst herbeiführt – die Züge einer modernen Kunstauffassung noch aufweist, womit indirekt Lev Manovics These in *Make It New* bestätigt werden würde,<sup>24</sup> der zufolge KI-Kunst sich immer noch im Fahrwasser moderner Kunst bewegt. Mit dieser Frage, welche die KI-Kunst unter Umständen nahbarer macht, lässt sich die Aporie ihrer Gegenwärtigkeit noch deutlicher spüren und vielleicht ästhetisch genießen. Eine Aporie, die das ungewisse Schicksal des Erhabenen mit jenem der KI-Kunst miteinander verbindet und weiterhin insistiert.

### **Literaturverzeichnis**

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Burke, Edmund (1989): *Eine philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Vorstellungen vom Erhabenen und Schönen*. Meiner, Hamburg.

Grusin, Richard (2006): Culture, Technology, and the Remediation of Affect. In: *Culture Machine*, 7, Open Humanities Press.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Liotard, Jean-François (1982): Das Erhabene und die Avantgarden. In: *L'inhumain*. Causeries sur le temps, Galilée, Paris.

Manovich, Lev (2022): *Make It New. A History of Art for the 21st Century*. Bloomsbury, London.

Nancy, Jean-Luc (1993): *Les Muses*. Galilée, Paris.

Newman, Barnett (1992): The Sublime is Now. In: Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, University of California.

---

<sup>24</sup> Lev Manovic: ‚*Make it New*‘: *GenAI, Modernism, and Database Art*. Der Text wurde 2024 u.a. auf der Website von Manovic eingestellt und ist daher open access zugänglich: <https://manovich.net/index.php/projects/make-it-new-genai-modernism-and-database-art> (letzter Zugriff 01.08.2025).