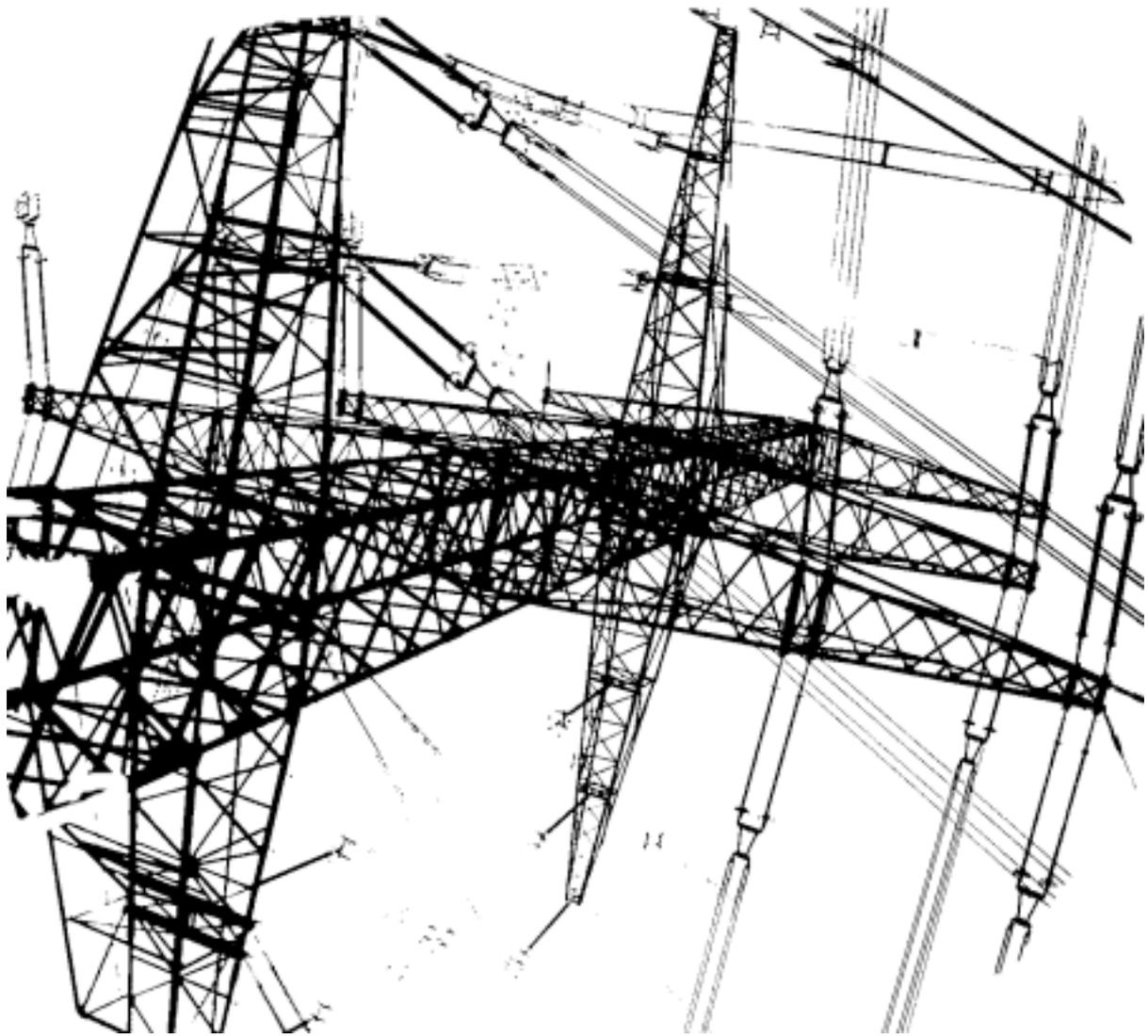


Birte Kleine-Benne

Kunst als Handlungsfeld



Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, 2006.

Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltliche und methodologische Vorbemerkungen.....	5
2. Operationale Form und Katalysatormodul: WochenKlausur.....	37
3. Ästhetischer Resonanzraum wirksamer Dispositive: AVL-Ville.....	63
4. Kunst als oszillierende Form.....	83
5. Exploration einer veränderten Matrix: etoy als Appropriationspraxis mit identifikatorischer Wendung.....	113

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Abbildungen

1. Inhaltliche und methodologische Vorbemerkungen

Von der Repräsentationshoheit und den Operationen

Die Arbeiten, über die im Folgenden Auskunft gegeben werden soll, „sind nicht mehr Gemälde, Skulpturen, Installationen – Bezeichnungen, die den Kategorien der Meisterschaft und der Welt der Produkte entsprechen [...]“.¹ Sie reproduzieren nicht das Organisationsprinzip des White Cubes und sind nicht dessen Gefüge von Strukturen, Prozessen und Regeln zuordbar, die einem für ihre Aufrechterhaltung notwendigen, spezifischen Betriebssystem² aufsitzen und für die Herausbildung einer numerisch einheitlichen, essentiell vollständigen, teleologisch organisierten und ontisch perfekten Kunst oder einer exakt begrenzten, beweglichen, handelbaren und inventarisierbaren Gegenstandskunst als Telos von Kunstproduktion und Kunsttheorie ursächlich sind. Vielmehr ist ein Umbau des Prozesssteuerungsprogramms Kultur zu beobachten, in dessen geeigneter Anwendung Kunstwerke, Riten, Institutionen produziert bzw. als solche rezipiert werden, bei dem es sich somit um eine Verhaltensanleitung für eine sozial verbindliche Gesamtinterpretation des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft handelt (Schmidt)³. Erste Beobachtungen, die einleitende Auskünfte zu den zu diskutierenden Konstituenten geben und dabei in Erweiterung der komplexitätsreduzierten Trias Künstler, Kunstwerk und Betrachter produktions-, rezeptions-, intentions- und wirkungsästhetische Überlegungen berücksichtigen, tragen aktuelle Tendenzen in der Kunst vor, die als „*Oberflächen, Räume, Dispositive*, die sich mit Existenzstrategien verschachteln [...]“⁴, auftreten und damit den Repräsentationsdiskurs von Kunst bis zur Unkenntlichkeit wandeln:

Das Künstlersubjekt verabschiedet sich von seiner singulären Autoren- und Urheberschaft und tritt in einem Verbund mit anderen Autoren, in multiplen und pluralen Autorenschaften z.B. als Kollektiv, Projekt, Alias oder Algorithmus auf. An der Kunstproduktion sind neben dem Kunstproduzenten auch die Rezipienten, nunmehr besser als Partizipanten zu bezeichnen, beteiligt und durch Interaktion als fester Bestandteil in die Prozesse eingebunden. Der distanzierte Betrachter oder passive Konsument, der spätestens mit den werkorientierten, formalästhetischen und –geschichtlichen Studien im Rahmen kunsthistorischer Rezeptionstheorien seit den achtziger Jahren als aktiver Faktor innerhalb der sinnkonstituierenden Konstellation konzipiert ist⁵, transformiert zu einem involvierten Teilnehmer, Akteur und Mitschöpfer, zu einem (inter-) aktiven Nutzer, Forscher oder Explorierenden. Kunstwerke transformieren zu kollaborativen Ereignissen der Teilnehmer, zu temporären und lokalen Versuchsanordnungen und projekt- und prozessorientierten Modellversuchen, die auch die vierte Dimension, die Raumzeit, einbinden. Sie äußern sich statt als symbolische Repräsentationen und wahrnehmbare Materialitäten in Form von Ereignissen, Projekten, Prozessen, Handlungen und Handlungsanweisungen, d.h. als Echtzeitereignisse, die auch auf zwei-, drei- und vierdimensionale Formen bisheriger Kunstproduktion als Ausgangsmaterial zur Komplexbildung zurückgreifen: vom begrenzten zweidimensionalen Bildfeld zur n-dimensionierten „Arena des

¹ Bourriaud 1995, S. 59.

² Wulffen 1994 a.

³ Schmidt 1999, S. 37.

⁴ Bourriaud 1995, S. 59.

⁵ Vgl. Kemp 1992, Kemp 1996, Baecker 2002.

Handelns“⁶. Das statische, vorab erzeugte Endprodukt wird von einem hybriden, dynamischen Produktionsprozess und wandlungsfähigen Work-in-Progress abgelöst, an dem konstitutiv beispielsweise biologische Prozesse (Genetic Art) oder Computerprogramme und Software (Computer- oder Netzkunst) beteiligt sind. Das geschlossene und überdauernde Werkobjekt wandelt sich zu einem dynamischen System unabhängiger Prozesse.⁷ Kunstproduktionen legen konstitutive Prozesse, bestimmende Codes, spezifische Strukturen oder Erwartungen offen, statt diese hinter glatten und uneinsichtigen Oberflächen unbekannt, unsichtbar und/oder unbenannt zu belassen und berücksichtigen insbesondere die Bruchstellen sowie Momente des Zu- und Unfalls; von primärem Interesse ist der Eingriff in jene Prozesse und deren Modifikation. In den künstlerischen Arbeitsweisen zeigen sich strategische Kompetenzüberschneidungen z.B. zu Ingenieuren, Unternehmensberatern oder Sozialarbeitern. Die künstlerischen Arbeiten transformieren zu multi-, trans- und interdisziplinären Verfahren mit thematischen, methodischen und formalen Schnittstellen zu anderen Systemen der Gesellschaft wie der Politik, den Medien oder der Wirtschaft, die ihrerseits als Umweltsystem des Kunstsystems die Kunstproduktionen durch infrastrukturelle Rahmenbedingungen beeinflussen. In der Folge verändern die strukturellen Kopplungen der Systeme die Physiognomien der Kunstproduktionen, nicht zu vernachlässigen, dass es sich um wechselseitige strukturelle Veränderungen handelt. Künstlerische Praktiken überschreiten gesetzte Unterscheidungen und Differenzen und reproduzieren keine stabilen Systemgrenzen. Das eindeutig zu definierende, wiedererkennbare und tradiert zu erwartende Kunstwerk verliert an Schärfe, hebt sich mitunter in seinem theoretischen, physikalischen, sozialen, kognitiven oder raum-zeitlichen Kontext auf und/oder oszilliert zwischen diesen Zuständen und zeigt sich statt mit harten und eindeutigen Distinktionsmarkierungen und geschlossenen Formen vielmehr in Indifferenz, unscharfer oder alternierender Ununterscheidbarkeit oder Unbestimmbarkeit. Zugehörigkeiten werden über thematische Bezüge und Sinnzusammenhänge, z.B. über die Identifizierung von Innovationszonen organisiert. Kunst weist sich aus als Im- und Exportstelle von Konzepten und Methoden, als Verhandlungsraum verfestigter Setzungen und Formationen, als Entwicklungs- und Testraum zukünftiger Phänomene. Bedeutungen werden konstruktivistisch pluralisiert und somit kontingent, Kunstwerke öffnen semantische Spielräume. Coder, Open-Sourcer oder Hacker⁸ überwinden unter Einsatz von Strategien der Unterwanderung, Irritation, Entwendung und

⁶ Weibel 1999 d, S. 44.

⁷ Aufgrund der modifizierenden Dynamik und transitorischen Qualität des Internets stoßen externe Links häufig auf sog. Dead Links. Für diesen Fall empfehle ich die Recherche der von mir im Folgenden angegebenen URLs im Internetarchiv <http://www.archive.org>.

⁸ Zum Unterschied zwischen Hacker und Cracker vgl. Raymond 2001: „Hackers build things, crackers break them. [...] Hackers solve problems and build things, and they believe in freedom and voluntary mutual help.“ <http://www.catb.org/~esr/faqs/hacker-howto.html>. Eric S. Raymond (Jhg. 1957, <http://www.catb.org/~esr>) ist Autor und Programmierer in der Hacker- und Open Source-Szene. Der Literaturwissenschaftler Florian Cramer (Jhg. 1969) bietet einen Überblick über drei sich z.T. widersprechende Definitionen. Ein Hack sei 1. eine wirkungsvolle, schnell, aber unsauber implementierte Funktion, 2. eine „genial-einfache und zugleich elegante Lösung“, die eine komplexe Problematik kurz und knapp absorbiert (einem Witz vergleichbar), 3. eine durch Experimentieren statt durch Analyse gefundene Lösung eines Problems. Cramer 2001 a. Zum Hack als anspruchsvolle Programmieraufgabe mit dem Ziel der Erforschung und Verbesserung der zur Verfügung stehenden Hard- und Software sowie als kulturelles und soziales Phänomen vgl. Gröndahl 2000, außerdem Chaos Computer Club/Wieckmann (Hg.) 1988.

Umfunktionierung gesetzte Begrenzungen und Beschränkungen, bemächtigen sich der technologischen Komponenten, decodieren die bestimmenden Programme oder nehmen die Programmierung des Quellcodes⁹ vor, um mit einer analytischen und kritischen Bearbeitung an der gesellschaftlichen Gestaltung teilzunehmen. Künstler und Kuratoren nutzen wissenschaftliche Forschungsmethoden wie etwa die der Versuchsanordnung und/oder transferieren Visualisierungsmethoden und –techniken aus der Wissenschaft in die Kunst. Mit der Versuchsanordnung ist eine Produktionsform experimenteller Handlung und Verhandlung gewonnen, die die konventionelle Anordnung der Kommunikations- und Interaktionsdimensionen von Kunst um das Moment der Projektion, die diskursive Phase der Konzeption und die intentionale Phase von Forschung und Entwicklung erweitert und eine Zusammenführung von Lern-, Forschungs- und Innovationsprozessen vornimmt. Künstler und Kuratoren inkludieren Elemente, Funktionen, Programme, Codierungen bzw. nutzen Operationen, die vielmehr Zugehörigkeiten zum Wirtschaftssystem indizieren und stellen selbstorganisierende und selbstfinanzierende Kreisläufe her, deren komplexen und dynamischen Zusammenhängen folgekonsequent mit einer Ästhetik der Börse begegnet wird. Gleiches gilt für politische, soziale und rechtliche Systeme. Die digitalen Medien greifen in den Herstellungsprozess künstlerischer Produktionen ein, die nun nicht mehr nur als Bilder verstanden werden können, sondern als Typ der Kognitionsforschung die Produktion von Wissen und/oder von Erfahrung umfassen. Dabei intervenieren die Medien nicht als technologische Apparatur, sondern wesentlich als soziale, politische und kulturelle Maschine.

Gegenwärtige Kunstproduktionen und –praktiken reflektieren – und hier übertrage ich Dirk Baeckers¹⁰ Beobachtung, dass der Systembegriff unser veraltetes Nervensystem reflektiere, jenes sei „so veraltet, wie es unsere Institutionen sind“¹¹ – den fehlenden Anschluss bisheriger Wahrnehmungstechniken und –praktiken sowie ein Scheitern bisheriger Rezeptions-, Deskriptions- und Analysemodelle reduktionistischer Theorien für aktuelle Phänomene (in) der Kunst. Neuerlich werden, so meine These, die konzeptionellen und konstruktivistischen Kompetenzen künstlerischer Praxis (aber auch der Präsentations- und Distributionsformen) herausgefordert, affektuelle und perzeptive Modelle zu entwickeln, neue Rezeptionssituationen zu stimulieren oder Virtualitäts- und Handlungsfelder zu konstruieren, um diese mit weitreichenden Folgen für eine Überarbeitung „unseres veralteten Nervensystems“ zum Einsatz zu bringen, darüber hinaus mittels induktiver Methode durch ästhetische Erfahrung und praktisches Handeln bisherige Theoriebildungen zu korrigieren. Zur Verdeutlichung dieser These greife ich auf sinnvolle Differenzierungen von auratischer Betrachteroberfläche und Aktions- und Handlungsfeld als differente Rezeptionsangebote künstlerischer Produktionen mit Folgekonsequenzen für Affektion und Perzeption des Rezeptionsprozesses vorweg, die auch hinsichtlich der Dimension der Funktionalität und Operationalität Wirksamkeit entfalten¹² und mich zu

⁹ Der Quellcode, Quelltext, Programmcode oder auch Sourcecode ist der für den Menschen lesbare, in einer Programmiersprache geschriebene Text eines Computerprogramms, der letztlich in eine Folge von Bits umgesetzt wird.

¹⁰ Dirk Baecker (Jhg. 1955) ist Professor für Soziologie an der Universität Witten/Herdecke.

¹¹ Baecker 2002, S. 104.

¹² Ich danke Hans Bernhard (<http://www.hansbernhard.com>) für den Hinweis, bei Differenzierung von Aktivität und Passivität von Strategien und Methoden letztere mit der Bezeichnung ‚Gemälde‘ zu belegen, „eben Oberflächen“. Quelle: persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Bernhard, 2004.

der Unterscheidung von Repräsentation und Operation führen. Hier zeichnen sich erste Konkretisierungen des Themas der Arbeit und des verwendeten Konzepts ab, welches de-/konstruktivistische, systemisch-funktionale und selbstreferentielle Merkmale trägt, Affektionen und Perzeptionen, aber auch Apperzeptionen einbedenkt und neben der Bildung und Beobachtung von Formen und einer einhergehenden Empirisierung gleichermaßen zu kognitiven Gewinnen führt: Diejenigen Beobachtungsgegenstände, die Kennzeichen von Komplexität und Dynamik tragen, sich Strategien der Unterwanderung, Perturbation, Irritation, Enttäuschung und Umfunktionierung bedienen und eine Ästhetik der Unschärfe, Ununterscheidbarkeit und Unbestimmbarkeit formulieren, bezeichne ich als emergente, komplexe Phänomene, die als den Kanon erweiternde Wahrnehmungsgegenstände und semantische Figuren in Erscheinung treten. In Ergänzung der Konzeptionen von Kunst als Struktur, System, Kommunikation, Konstruktion, Diskurs, Kontext, Simulation oder Spiel (i.S. Wittgensteins¹³) konzentriere ich meine Ausführungen auf ein Konzept von Kunst als Möglichkeit der Erkundung und des Entwurfs neuer Wahrnehmungs- und Handlungsmuster und eine durch Perzeption und Affektion unterstützte Konstruktion von Konzepten, die gegenwärtig als offene Handlungsfelder in Erscheinung treten. Das isolierte Kunstwerk und sein ebenso einsamer Produzent, der Künstler, – gleichsam Resultate einer Matrix – stellen nur zwei Systemstellen hier in dyadischer Konstellation des komplex angelegten, prozessualen Systems Kunst dar und sind in raum- und zeitspezifischen Analysen von Herrschaftsverhältnissen und Machtverteilungen der beteiligten Faktoren beständig auf ihre Definitionsmacht zu prüfen.

Aus einer Vielzahl aktueller Kunstpraktiken, für die ich Walid Raad und The Atlas Group (New York/Beirut)¹⁴, Raqs Media Collective (Neu-Delhi)¹⁵ und The Trinity Session (Johannesburg)¹⁶ erwähne – Künstlerkollektive und –initiativen, die in und mit vernetzten Strukturen arbeiten und die Bereiche Kultur, Medien, Politik und Gesellschaft verflechten – wähle ich für meine theoretische Annäherung an künstlerische Handlungsfelder und für deren erste Definition und Systematisierung exemplarisch drei Kunstproduktionen, die als Signifikanten eminenten Transformationen unterzogen wurden und sowohl den künstlerischen als auch den theoretischen Diskurs durchgehend verschieben:

Die künstlerische Praxis der Künstlergruppe WochenKlausur (Österreich) und des Künstler-Ateliers van Lieshout (Niederlande) treten als Katalysatormodule und Entwurf veränderter Existenzdispositive, zum einen als operationale Form, zum anderen als ästhetischer Resonanzraum wirksamer Dispositive¹⁷ und aktiver Inter-/Dependenzen in Erscheinung und sollen hier als Angebote für eine Physiognomie von Komplexität und Dynamik inspirierter Kunstproduktionen gelten, die als künstlerische Strategien und in Anwendung nichtlinearer Techniken¹⁸ in alle

¹³ Wittgenstein, Ludwig 1984: Philosophische Untersuchungen, Nr. 23, in: Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt.

¹⁴ <http://www.theatlasgroup.org>.

¹⁵ <http://www.raqsmediacollective.net>.

¹⁶ <http://www.onair.co.za>.

¹⁷ Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault 1978, S. 119f.

¹⁸ Vgl. die Ausführungen Wulffens aus 2001 zu nichtlinearen Techniken in der Kunst, die mit den vier Begriffsrastern Rhizom, Index, Sample und Hypertext zu theoretisieren sind und deren Anwesenheiten als Indiz für die Existenz nichtlinearer Techniken gelten können. Genauere Beschreibungskriterien sind, so Wulffen, noch zu entwickeln. Wulffen 2001, S. 52.

Bereiche der Gesellschaft und ihrer Dispositive diffundieren. Beide Praktiken betreiben Kunst als „Arena des Handelns“¹⁹ und transformieren das Konzept des geschlossenen Systems der Moderne mit seinen geschlossenen ästhetischen Werkobjekten (Luhmann) zu einer Ansammlung offener und wandlungsfähiger Handlungsfelder. WochenKlausur nimmt eine generative Kunstpraxis mittels der operationalen Form einer konkreten Intervention vor, die sich in einer prozeduralen Methodik äußert und die sowohl die Handlungsmatrix als auch thematisch als Problemlösungsprozess den Schließungsrahmen vorgibt. Die Form kommt transitiv in differenten Systemen zur Entfaltung, organisiert sich prozessual über das Prinzip einer taktischen Ergebnisorientiertheit und das perturbierte System über eine überraschende Nichtlinearität und evoziert dabei über Strategien der Unterwanderung, positiven Perturbation und Umfunktionierung sowie über Inklusions- und Exklusionsmodi der Organisation weiträumig systemische Interaktionen und Interferenzen. WochenKlausur generiert mit den künstlerischen Interventionen seit 1993 gesellschaftliche Formveränderungen als vorbildhafte Angebote und implementiert funktionstüchtige und anschlussfähige Formen mit Nachhaltigkeitseffekt. AVL bringt Visualisierungsmethoden und –techniken für wirksame, jedoch unsichtbare Dispositive (z.B. des White Cubes oder der niederländischen Gesellschaft) sowie für Inter-/Dependenzen (z.B. zwischen dem Kunstsystem und seinen Umweltsystemen Recht, Politik und Wirtschaft) zur Anwendung. Das Künstler-Atelier stellt insbesondere mit dem komplexen und dynamischen Handlungsfeld AVL-Ville von 2001 – ein operativ geschlossener, selbstreferentiell operierender Freistaat mit dem basalen Strukturprinzip der Selbstorganisation –, seiner fraktalen Formstruktur und den Selbstähnlichkeiten seiner einzelnen Untersysteme visuelles Material für eine Decodierung beteiligter Komponenten und Interrelationen her, nimmt dabei auf dem eigenen Handlungsfeld verschiedene Re-Entries (Spencer Brown) vor und praktiziert eine Ästhetik der Disfunktionalität, die wiederum zu konkreten Irritationen führt. Die künstlerische Handlung des Echtzeitereignisses, welches das nationalstaatlich verfasste Gesellschaftssystem mit einem Ordnungssystem thematischer Zugehörigkeit reformiert, dringt dabei in jedes der Funktionssysteme der Gesellschaft ein und setzt Prozesse deren Entdifferenzierung und Entgrenzung, aber auch Prozesse der Ausdifferenzierung sowohl des Kunstsystems als auch des eigenen Systems AVL-Ville in Gang. Beide künstlerischen Prozesse stehen stellvertretend für inhaltliche und formale Schwerpunktverschiebungen von Werkbegriff und Ausstellungformen, z.B. von einer objektzentrierten Vorstellung vom Kunstwerk zu ephemeren Prozessen und Ereignissen, von permanenten Installationen zu temporären Interventionen, schließlich von der Autonomie der Autorenschaft zu ihrer vielheitlichen Auffächerung in partizipatorische Projekte.

Statt einer kritischen Analyse der Macht- und Kräfteverhältnisse, der herrschaftlichen Apparate oder der hegemonialen Kontrollinstanzen sollen hier die Kunstproduktionen hinsichtlich ihrer Architektur, ihres Konstruktionsprozesses und ihrer definierenden Organisationsprinzipien als eine die Struktur überdauernde Ordnung untersucht werden. Hierzu orientiere ich mich an der von Francisco Varela eingeführten Unterscheidung zwischen der Organisation und der Struktur eines Systems, die insbesondere für die Analyse dynamischer und sozialer Systeme

¹⁹ Weibel 1999 d, S. 44.

behilflich ist.²⁰ Währenddessen die Organisation eines Systems für die spezifische Identität verantwortlich ist und daher als dessen längerfristige Ordnung anhält, nimmt die Struktur einen veränderlichen rezeptions-, zeit- und ortsabhängigen Zustand ein, ohne dass die notwendige Organisation des Systems davon beeinflusst wäre: „In der Tat hat jedes System, wenn es erst einmal durch ein bestimmtes Kriterium unterschieden worden ist, zwei komplementäre Aspekte: seine Organisation, die durch die notwendigen Relationen bestimmt ist, die das System definieren; und seine Struktur, die durch die tatsächlichen Relationen zwischen den Komponenten des Systems gebildet wird und das System als solches vervollständigen. Daher bleibt – ex definitio – die Organisation des Systems, wenn es seine Identität ohne Zerfall aufrecht erhält, völlig unverändert; Strukturen jedoch können sich laufend verändern, vorausgesetzt, sie genügen den durch die Organisation gesetzten Rahmenbedingungen.“²¹ Die 2001 von der Ars Electronica²² formulierte Frage „Who’s doing the art of tomorrow?“, „Wer macht die Kunst von morgen?“²³ wird somit um diejenige nach den organisatorischen Prinzipien sowie den beeinflussenden Faktoren und Operationen von Kunst zu erweitern sein: ‚How will it be done?‘²⁴ wie auch ‚What is doing the art of tomorrow?‘. Auf die veränderten Möglichkeitsbedingungen künstlerischer Praxis, wie sie insbesondere die Informations- und Kommunikationstechnologien²⁵ bestimmen, und auf die in Akkumulation eines breiten Spektrums an Ausdrucksformen neu hervorgebrachten Formen der Kunst („the thing formerly known as art“²⁶) macht die Ars Electronica von Anbeginn aufmerksam. „Die Kunst von morgen ist die Kunst der Medien, sie ist genauso Musik und Performance wie sie Hardware-Handwerk und Software-Konzept ist. Dafür müssen die Kunsttheorien erst geschrieben werden.“²⁷ Auf die Leittechnologien aktueller Entwicklungen wie Computer und Internet, die digitale Codierung und die mediale Poiesis in Cyberräumen wird in dem Kapitel zur Exploration einer veränderten Matrix am Beispiel des Netzkunst-Prozesses etoy®[™] einzugehen sein. Denn vor dem Hintergrund des Prozesses der zunehmenden Verschränkung von kulturellem Austausch, technologischer Entwicklung und künstlerischen Praktiken findet mit etoy (Schweiz/Cyberspace) eine konnektive (d.h. heterogen und dynamisch verknüpfte), vielmehr trajektiv ausgerichtete Aggregation menschlicher und technischer Akteure statt, die in Verschaltung und Rückkopplung stets neue, zum Teil nur partiell intendierte und zu beeinflussende Ereignisse produziert, von netzwerkbasieren, heterarchisch verteilten Dispositiven bestimmt ist und im Zeichen einer

²⁰ Huber 2001 b.

²¹ Varela 1984, S. 25.

²² Die Ars Electronica, Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, findet seit 1979 jährlich in Linz statt (<http://www.aec.at>).

²³ Stocker/Schöpf (Hg.) 2001.

²⁴ Der künstlerische Leiter der Ars Electronica Gerfried Stocker antwortet: „Die Kunst von morgen wird gemacht von den Engineers of Experience in ihren Werkstätten der Welterfindung und Welterschaffung. Sie wird inszeniert zwischen Las Vegas und Tate Modern, zwischen IT-Algorithmen und Proteinsequenzen.“ Stocker 2001, S. 19.

²⁵ Zum Umbruch der Medienlandschaft von Bildmedien zu Computern und zur Frage nach den gesellschaftlichen Motiven für diesen Wechsel vgl. Winkler 1997 b.

²⁶ Stocker 2001, S. 17.

²⁷ Stocker 2001, S. 20.

maschinischen Ästhetik²⁸ (Broeckmann) steht. etoy's Kopplungskonstruktion von Realitäts- und Netzkonzepten und gleichzeitige Appropriationspraxis mit identifikatorischer Wendung trägt seit 1994 die Einschreibung einer Umgebung vor, deren implementierten Prinzipien (etwa Dezentralität, Translokazität, Interkonnektivität und Unabgeschlossenheit) und technologische Struktur ihre Wirkung i.S. einer technisierten Ästhetik entfalten: „Wir müssen unsere Matrix neu definieren und zu diesem Zweck neu erkunden.“²⁹

In zeitlichem Anschluss an die Entdeckung der Außenseite und die konzeptuellen und kontextsensitiven Untersuchungen in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren (Konzept-Kunst) und an die intensiven Kontextanalysen der neunziger Jahre (Kontext-Kunst) sind wesentliche Kontextveränderungen etwa in Form technischer Umgebungen zu diskutieren, die von veränderten Codierungen bestimmt in Wirksamkeit ihrer Architektur und Prinzipien die Organisation von Kunstproduktionen (auch die der Kunstrezeption, –präsentation und –distribution) entscheidend beeinflussen. Mit Einsatz und Anwendung der Technologien³⁰ sind umfangreiche Transformationen in allen Funktionssystemen der Gesellschaft angestoßen und in der Folge tiefgreifende Konsequenzen zu registrieren, die nicht nur neue Möglichkeiten individualisierten Handelns beobachten lassen – neue Handlungsräume, Handlungsmodalitäten und Handlungsformen, zu denen sich wiederum ethisch-moralische Grundlegungsfragen einstellen –; vielmehr sind Subjektivierungsprozesse, Wahrnehmungs- und Kognitionsprozesse überarbeitend in Angriff genommen worden und werden epistemologische Verschiebungen, beispielsweise anhand der Begriffe von Arbeit, Eigentum, Geschlecht, auch von Politik und Gesellschaft deutlich. Ich behaupte und führe dazu aus, dass insbesondere das Netz (als Mitte, Mittel, Vermittlung und Vermitteltes³¹) und eine auf Netzbedingungen aufsetzende Kunst, die über den digitalen Code, über Inhalts- und Gemeinschaftsregeln des Internets hinausgeht und offene und gestaltbare Handlungsfelder aufspannt, in denen sich konkrete und medienspezifische Aktions-, Kooperations- und Handlungsformen herausbilden, aktuell als diejenige katalytische Kraft eingeschätzt werden kann, die kulturelle, soziale und ökonomische Systeme beeinflusst und deren Räume durchkreuzt, materielle, technologische, psychologische Entgrenzungen vornimmt und umfangreiche Entdualisierungsprozesse in Gang setzt. Diese kollaborativen Handlungsräume, die als Terrain der Interaktionen von Menschen und Maschinen sowie deren In- und Outputs interessieren, stellen m.E. eine weit größere Herausforderung an das Kunst- und Gesellschaftssystem dar

²⁸ Zu dem Konzept der Maschine als erweitertes maschinisches Gefüge, das das Konzept der lediglich technologischen Maschine umfasst und das alle Arten von Beziehungen zu sozialen Komponenten und individuellen Subjektivitäten unterhält vgl. Guattari 1995.

²⁹ Baecker 2002, S. 39. Der Begriff der Matrix wurde 1984 vom Science-Fiction-Autor William Gibson neben dem Begriff des Cyberspace in dem Roman ‚Neuromancer‘ geprägt (dt. 1987). Eine Matrix stellt eine Anordnung von Elementen in mehreren Richtungen dar. In der Mathematik wird eine Matrix zur Anordnung von Zahlenwerten verwendet, in der Informatik entspricht eine Matrix einem n-dimensionalen Feld, in der analytischen Chemie ergeben die Hauptbestandteile eines Stoffes in ihrer Summe die Matrix. In der Biologie dient die Matrix als Bezeichnung für die Grundsubstanz von Zellorganellen wie Mitochondrien oder Chloroplasten.

³⁰ Zur Evolution der Kommunikationsmedien in den Etappen Zeitung, Telegraph, Telefon, Film, Radio, Fernsehen, Tonband, Satelliten-TV, Fax, Btx, PC, CD, WWW vgl. Merten 1999.

³¹ Weber 2001, S. 24. Zu Differenzierung des Netzes als Medium in 1. das Netz als technische Infrastruktur, 2. als topischer Ort und 3. als Transportweg/Kanal vgl. Weber 2001, S. 34.

als die elektronischen Medien zuvor.³² Die zu diskutierenden hybriden Formen einer vernetzten und vernetzenden Kunstpraxis erweitern das Netzkunstkonzept über das Internet hinaus, wirken auf die gesellschaftlichen Prozesse in Form von (Netzwerk-) Interventionen ein und generieren die bestimmenden Codes aus Rekombinationen und Neuformationen z.B. sozialer, wirtschaftlicher und digitaler Codes. Insbesondere die Bedeutungen von Multi- und Interdisziplinarität, von Aktivität und Interaktivität sind eng an die Medientechnologien als Leitmotiv und intervenierende soziale, politische und kulturelle Maschine gebunden.

Das Internet als Ort, Medium und Material bestätigt somit nicht nur eine Erweiterung der Möglichkeiten von Kunstproduktion, –präsentation und –rezeption, sondern vornehmlich eine Praxis, die unterschiedliche Kulturtechniken zu entwickeln und anzuwenden in der Lage ist, die zuvorderst eine vernetzte Kunstpraxis auf der Grundlage konnektionistischer Überlegungen verstärkt, wenn nicht sogar hervorbringt. Als Effekt der Digitalisierung bringt die heterogene Kombination von Bild, Ton und Text multimediale Werke und die Technik des Samplings hervor, die den Werkbegriff und die Aufteilung künstlerischer Gattungen unterwandern und elementar urheberrechtliche Auswirkungen nach sich ziehen³³. Der Computer zeigt sich als idealer Ort für die Kombination und Hybridisierung verschiedener Techniken. Die Regeln der Software und die Technik des Interface verlangen – auch wenn sie den Handlungsrahmen vorgeben – dem Nutzer (User) Interaktion ab und tragen zur Herausbildung neuer Partizipations- und Kollaborationsmodelle bei. Unbeantwortet verbleibt an dieser Stelle die Frage nach der Existenz eines Unterschieds zwischen Code und Oberfläche oder ob lediglich zwischen den Freiheitsgraden bzw. der Kontrolle des Users, d.h. nach der Elaboriert- bzw. Restringiertheit des Codes zu differenzieren ist.³⁴ In rezeptionsorientierter Betrachtung entstehen reaktive, interaktive, partizipative und kollaborative Kunstwerke, die den Rezipienten u.a. zum Schreiben, Sprechen, Imaginieren, Wahrnehmen und Bewegen bringen (Abb. 3). Darüber hinaus zeichnet sich ein veränderter Kontextbegriff ab, der nicht mehr an die Kontextspezifität der Kunst des 20. Jahrhunderts anbindet und einem relativ stabilen Kontiguitätsverhältnis aufsetzt, sondern – der n-dimensionalen Netzlogik unterworfen – einer sofortigen Veränderbarkeit ausgesetzt ist. Lev Manovich³⁵ führt zum

³² Als Referenzpunkt meiner Ausführungen soll die künstlerische Invention Marcel Duchamps dienen: Im Oktober/November 1942 installierte Duchamp im Rahmen der Ausstellung ‚First Papers of Surrealism‘ in New York ‚Sixteen Miles of String‘ (Abb. 1). Neben seinem Beitrag der grafischen Konzeption des Ausstellungskataloges verwebte Duchamp den Ausstellungsraum und die Einzel-exponate der anderen ausstellenden Künstler mit ‚Sixteen Miles of String‘. Die Fäden durchliefen und verspannten den gesamten zur Verfügung stehenden Raum und vernetzten den Raum mit seinem Inventar zu einem Labyrinth von Fäden (Abb. 2). Brian O’Doherty wertschätzt Duchamps Gesten wie folgt: „Immer wieder sind wir überrascht, dass da Marcel Duchamp vor uns steht, aber er ist es, und er ist schon drinnen, bevor wir es merken, und nach seinem Besuch, der nie sehr lange dauert, ist das Haus nicht mehr so, wie es früher war.“ O’Doherty 1996, S. 71.

³³ Zu urheberrechtlichen Folgen vgl. Grassmuck 2002.

³⁴ Die Ars Electronica untersuchte 2003 unter der Themenstellung ‚Code – The Language of our Time‘ den Einfluss von digitalen Codes auf Kunst und Gesellschaft. Die drei Themenkreise Code=Law, Code=Art, Code=Life bildeten dabei den Rahmen für die Fragestellungen nach der gesellschaftsregulierenden und –normierenden Macht von Computerprogrammen und ihren Standards implementierten Strukturen und Spielregeln. <http://www.aec.at/en/festival2003/index.asp>.

³⁵ Lev Manovich (<http://www.manovich.net>) ist Medientheoretiker und lehrt an der University of California, San Diego.

Verlinken als dem Prinzip der neuen Medien aus³⁶; Gilles Deleuze und Félix Guattari kennzeichnen 1976 in ihrem Essay ‚Rhizome. Introduction‘, in dem sie sich für eine vernetzende, nichtlineare und heterarchische Textstruktur aussprechen, diese neue Qualität mit den Prinzipien der Konnexion, der Heterogenität und des asignifikanten Bruchs (die neben weiteren die Merkmale des Rhizoms darstellen) und führen hinsichtlich des Prinzips der Vielheit aus, dass ein wachsendes Rhizom aufgrund der erhöhten Kombinationsoptionen der heterogenen Konnexionen ständigen Veränderungen ausgesetzt ist.³⁷ Das Rhizom kann im Folgenden als metaphorisches Form- und Kennzeichenäquivalent Wahrnehmungs- und Beschreibungszwecken dienen und zu der kausalen Notwendigkeit überleiten, sich von der Raummetapher für das Netz zu verabschieden, da hiermit Vorstellungen von Distanzen und Kontinuitäten, beispielsweise von Aktion und Reaktion, aber auch von scheinbar unüberbrückbaren Gegensätzen wie Virtualität, Fiktionalität und Simulation einerseits und Realität, Wirklichkeit und Wahrheit andererseits mitformuliert werden, die im Netz außer Kraft gesetzt sind: „[...] aus Fact und Fiction wird Faction.“³⁸ Wirklichkeits- und Kunstbegriff sind einer Wandlung ausgesetzt.

Die Beispiele künstlerischer Praxis, die trotz Aktivierung konstitutiver kunstsysteminterner Komponenten, Konstrukteure und Selektoren zum Teil uneindeutig als Kunstwerke indiziert sind, statt mit wahrnehmbaren Materialitäten mit Interaktionen auftreten und jeweils mit der Technik der Vernetzung und Verschränkung arbeiten, nutzen – vor systemtheoretischem Hintergrund betrachtet – zur Kontaktierung der einzelnen Systeme Inklusionen und Exklusionen (WochenKlausur), strukturelle Kopplungen, Abhängigkeiten und Interdependenzen (AVL-Ville) sowie Perturbationen und Irritationen (etoy). Statt das System und dessen Ordnung seiner Operationen durch Rückkopplung, Rekursion oder Iteration zu bestätigen, zu sichern und zu stärken, d.h. zu reproduzieren, mobilisieren die Praktiken unter Einsatz von Strategien der Brechung, Verwirrung, Störung und Disfunktionalisierung eine Bewegung, die ihrerseits durch Iterationen aufgegriffen wird, und damit als „Virus der Differenz mit enzymatisch katalytischer Kraft“³⁹ funktioniert. „Denn nur an der Differenz scheiden sich die Iterationen von den Perturbationen.“⁴⁰ Folglich ist eine Kunst zu theoretisieren, die sich als künstlerische Praxis in Anwendung differenter Strategien existierender Formbildungen annimmt (z.B. Funktionssysteme der Gesellschaft bei WochenKlausur, Dispositive und Organisationsprinzipien bei AVL-Ville, Matrizen bei etoy), formale wie auch inhaltliche Re- und Transformationen vornimmt und darüber hinaus veränderte Existenzdispositive erkundet, entwirft und herstellt. Es handelt sich bei den vorgetragenen Praktiken somit weniger um repräsentierende Visualisierungen als vielmehr um operative Eingriffe in die Protokolle der gesellschaftlichen Prozesse – eine getroffene Unterscheidung, die einschließlich der intendierten Entschlüsselung des ordnungskonstitutiven Codes, die die Ebene des Darstellbaren zur Ebene der Anwesenheit wandelt, mit dem Prinzip der Dekalkonomie des Rhizoms korreliert: Deleuze/Guattari führen in ihrem Essay zum Unterschied zwischen einer repräsentierenden Kopie und einer performierenden Karte aus, dass das Rhizom demnach nicht als Kopie reproduziert, sondern als Karte

³⁶ Manovich 2001.

³⁷ Deleuze/Guattari 1977, S. 11f.

³⁸ Weber 2001, S. 98.

³⁹ Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 13.

⁴⁰ Baecker 2002, S. 100.

konstruiert wird und „gar dem Experiment als Eingriff in die Wirklichkeit zugewandt ist“⁴¹.

Auf der Grundlage dieser Differenz schlage ich, basierend auf den von mir beobachteten empirischen Indizien aktueller künstlerischer Produktionen, eine Variante der Kunstdefinition vor, die keine Statuierung, schon gar nicht eine ontologische Statuierung von Kunst, sondern vielmehr deren produktions-, rezeptions-, intentions- und wirkungsästhetische Dimensionen bezeichnet und die u.a. die Aspekte Operativität, Prozessualität, Dynamik, Un(ab)geschlossenheit, Inter-/Aktivität und Experimentalität vorweist. Diese Definition entspricht in idealer Weise den Praktiken zeitgenössischer Kunst, indem sie statt der bis dahin das Feld der Kunst begrenzenden Objekte Zeit und Struktur als Material nutzen und Existenzdispositive schaffen. Die ausgewählten Praktiken tragen auf der Grundlage einer deontologisierten Beobachtung eine Operation des Verschiebens vor, die einer systemischen, komplexen, raum-zeitlichen und operativen Betrachtung und Wahrnehmung von Kunst aufsetzt und darauf ausgerichtet ist, Verfestigungen und Setzungen beweglich zu machen, bestehende Verhältnisse überraschend zu stören, dabei Variationen oder Ableitungen zu formen. Insofern dienen die ausgewählten Beispiele künstlerischer Praxis weniger der punktuellen Untersuchung eines Status quo als vielmehr einer Dynamik, die in der Kunst eine Transformationsfunktion und eine katalytische Kraft vorfindet und beispielhaft deren (kommunikationstheoretisch betrachteten) Erschließungsdiskurs vorträgt. Dessen Aufgabe besteht im Gegensatz zum Argumentations- und zum Grenzdiskurs darin, den von gewissen Regeln eingegrenzten kommunikativen Raum, dessen Kontext und dessen Situationsdefinition zu durchbrechen und eine Transformation von Kriterien vorzunehmen (Krieger). Nicolas Bourriaud⁴² nimmt (in seiner Analyse des Werks Félix Guattaris) zum funktionalen Sachverhalt eine signifikante Metaphorisierung vor: Das ästhetische Paradigma sei als Kritik des szientistischen Paradigmas dazu berufen, „alle Register des Diskurses zu verseuchen, in alle Wissensfelder das Gift der schöpferischen Ungewissheit und der deliranten Erfindung einzupflegen.“⁴³ Die Gesamtheit aller Wissenschaften und Techniken könne, ausgehend von einem ästhetischen Paradigma, neu modelliert werden. Stefan Weber⁴⁴ beobachtet eine insbesondere durch die Netzmedialisierung ausgelöste Transformationsdynamik und kennzeichnet das „Netz als Turbo-Transformator“⁴⁵; ich füge seinem aus dieser Beobachtung extrahierten Vorschlag, eine Wissenschaftsdisziplin für Wandel, Zukunft und Transformation unter dem Namen ‚Transformatik‘ zu etablieren, hinzu, aufgrund der hier extrahierten Formations- und Transformationsdynamik von Kunst ein erstes interdisziplinäres Bündnis einzugehen.

⁴¹ Deleuze/Guattari 1977, S. 21.

⁴² Nicolas Bourriaud (Jhg. 1965) ist Kurator und Kunstkritiker sowie Mitgründer und Co-Direktor des Palais de Tokyo in Paris.

⁴³ Bourriaud 1995, S. 53.

⁴⁴ Stefan Weber (Jhg. 1970) ist Medienepistemologe mit den Forschungsschwerpunkten Medienphilosophie und Konstruktivismus.

⁴⁵ Weber 2001, S. 91.

Theoretische Vorentscheidungen

Statt eines realistisch-ontologischen Zugriffs auf die Kunst und deren Wesen ist in der Rezeption aktuell ein konstruktivistisch-epistemologischer Ansatz zu beobachten, wenn nicht mehr gefragt wird, was Kunst ist⁴⁶ oder wozu Kunst ist⁴⁷, sondern, wer oder was Kunst wie, warum oder wann „als ‚Kunst‘ erzeugt“⁴⁸. Der Kunst-Begriff wird von einem essentialistischen oder substantialistischen Verständnis gelöst und beobachterdependent, relativ auf einen operativen Zusammenhang und kontingent konzipiert. Mit Niklas Luhmann⁴⁹: „Eine konstruktivistische Erkenntnistheorie ersetzt [...] einerseits Einheit durch Unterscheidung in ihren Produkten: Identität durch Differenz. Sie ersetzt andererseits Zielorientierung durch Problemorientierung. Sie orientiert das System nicht an einem guten Ende wie einem nützlichen Erwerb, sondern an der eigenen Autokalypse, also an sich selbst.“⁵⁰ Vorab bleibt zu klären, mit welchen Theorieelementen und –versatzstücken die künstlerischen Praktiken empirisch plausibel, theoretisch stringent und operationalisierbar beobachtbar sind und welche theoretischen Anschlüsse vorgenommen werden können. Hiermit findet Wolfgang Kemp⁵¹ Hinweis Berücksichtigung, dass sich erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Probleme – offenkundige Inkonsistenzen, verzweifelte ontologische Tricks, falsche Grundoperationen und Oppositionen – mit einem besseren Methodenangebot überwinden ließen: Denn unser eigentliches Erbe sei, so Kemp, eine „ganze Wertelehre“⁵², die sich in den praktizierten Grenzziehungen einer Kunsttheorie und Kunstgeschichte zeige, die ihren Erkenntnisgewinn mittels der Operationen der reversiblen sowie der irreversiblen Aufhebung von Kontexten generiert und diesen von Beginn an strukturell mit der zerstörenden Einwirkung in jene Kontexte verbindet⁵³. Hier agiere „eine Haltung, mehr noch eine Praxis, mit tiefgreifenden Folgen für die Untersuchungsobjekte“⁵⁴.

Der hier verwendete Kunstbegriff hält sich an der theoretischen Schnittstelle von System- und Komplexitätstheorie auf und trägt Kennzeichen nichtlinearer Dynamik, differenziert sich unter Berücksichtigung empirischer Indizien und durch Einbindung netztheoretischer Elemente, insbesondere konnektionistischer Möglichkeitsbedingungen aus und ist von folgenden Überlegungen getragen: Er ist dynamisch, prozessual und ereignishaft und nicht konstant, punktuell oder starr konzipiert, er ist oszillierend, expandierbar und mitunter nicht teleologisch angelegt, er ist nonlinear und empirisch offen entworfen, er bedenkt Anschlussfähigkeit und ist auf Operativität ausgerichtet, er funktioniert transitiv und bewirkt sowohl Ausdifferenzierungen als auch Entdifferenzierungen und Entgrenzungen, er schließt Emergenz und Kontingenz ein. In der Konsequenz kann daher von einem systemorientierten, prozessualisierten und empirisierten Kunstbegriff die Rede sein, der in seiner konstruktivistischen

⁴⁶ Schmücker 1998.

⁴⁷ Kleimann/Schmücker (Hg.) 2001.

⁴⁸ Weber (Hg.) 1999, S. 11.

⁴⁹ Niklas Luhmann (1927-1998) gilt als deutscher Vertreter und Begründer der Systemtheorie, dessen Theorie über Kommunikation und funktionale Systeme in zahlreichen Wissenschaftsdisziplinen rezipiert wird. Luhmann war von 1968 bis 1993 Professor für Soziologie an der Universität Bielefeld.

⁵⁰ Luhmann 1990, S. 521.

⁵¹ Wolfgang Kemp (Jhg. 1946) lehrt Kunstgeschichte in Hamburg.

⁵² Kemp 1991, S. 92.

⁵³ Zum Gründungsakt der Kunstgeschichte, der bereits mit der eingreifenden zerstörenden Einwirkung in die Kontexte verbunden ist, vgl. Kemp 1991, S. 90.

⁵⁴ Kemp 1991, S. 90.

Verfasstheit den Blick von den Objekten und ihren Grenzen⁵⁵ auf relationale und interaktive Dimensionen zwischen den beteiligten Komponenten sowie auf die funktionsfähigen Operationen, Organisationsprinzipien und Codierungen leitet⁵⁶, gleichsam die beteiligten Faktoren nicht vernachlässigt und entgegen einer identitätstheoretischen Politik die Zusammenhänge stärkt⁵⁷.

Die Systemtheorie⁵⁸ interessiert zunächst aufgrund ihrer Verschiebung von der sog. Was- zur Wie-Frage und führt mit diesem methodologischen Wechsel zugleich die Beobachtung zweiter Ordnung⁵⁹ ein, die nunmehr nicht mehr unmittelbar Zeichen, Dinge, Ereignisse oder Bewegungen beobachtet, sondern in zweiter Ordnung die Beobachtung von Beobachtungen beobachtet. Der Beobachter zweiter Ordnung verfügt daher über Möglichkeiten der Selbst- und der Fremdbeobachtung und tendiert dazu, Latenzen zu Lasten von Notwendigkeiten und Unmöglichkeiten in Kontingenzen zu erweitern⁶⁰. „[D]ie Welt des Möglichen ist eine Erfindung des Beobachters zweiter Ordnung, die für den Beobachter erster Ordnung notwendig latent bleibt.“⁶¹ Aus der Verwendung des Konzeptes zweiter Ordnung ergeben sich zwei wesentliche Folgekonsequenzen: die Kritik am Prinzip der Kausalität und die Übernahme des Funktionsbegriffs, der wiederum selbstreferentielle und nichtlineare Eigenschaften beinhaltet. Mit der Systemtheorie ist eine Theorie des Geschehens, des Prozesses und der Operativität gewonnen, da ihr zufolge (vergleichbar der prozeduralen Erfindung der Interventionen von Wochenklausur) nur in der Abfolge und Verkettung der einzelnen Operationen eine Form gewonnen ist, die sich nachzeichnen und als System beschreiben lässt: „Das System *ist* eine Operation, der es gelingt, an eine von ihr zur vorherigen Operation gemachte Operation so anzuschließen, dass weitere Operationen möglich werden.“⁶² Es besteht einzig aus Operationen und existiert lediglich durch seine aneinander anschließenden und kontinuierlich operativen Vollzüge. „Die Operation selbst ist das, was ist, und es gibt nichts als Operationen, um von einer Operation zu einer nächsten zu kommen.

⁵⁵ Zu O'Dohertys These der Fokusveränderung durch die Jahrhunderte, von der Betrachtung des Gegenstandes im 19. Jahrhundert zur Betrachtung dessen Grenzen im 20. Jahrhundert in Absicht deren Expansion, mit dem Ergebnis der Betrachtung der Dimension des Raumes vgl. O'Doherty 1996, S. 16. Heute sei Raum ein undifferenziertes Potential: „Raum ist nun nicht mehr die Dimension, in der etwas passiert, sondern das was passiert, macht den Raum aus.“ O'Doherty 1996, S. 39.

⁵⁶ Vgl. Foucaults These von der aktuellen Epoche des Raumes im Anschluss an die vorherige Epoche der Geschichte von 1967: „Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander.“ Foucault führt fort: „Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte knüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“ Foucault 1990, S. 34. Vgl. ebenfalls Defert 1997.

⁵⁷ Kemp 1991, S. 92.

⁵⁸ Ich verweise chronologisch u.a. auf: Luhmann 1987, Baecker 1990, Baecker 1994, Luhmann 1994, Luhmann 1996, Luhmann 1997 a, Luhmann 1997 b, Luhmann 2002, Baecker 2002.

⁵⁹ Zu dem von Heinz von Foerster (1911-2002) erarbeiteten Konzept der sog. Kybernetik zweiter Ordnung (Second-Order Cybernetics), bei dessen Wechsel von der Beobachtung des außerhalb Liegenden zur Beobachtung des Beobachtens sich um eine epistemologische Wendung handele, vgl. Foerster 1993, S. 65f. Luhmann setzt hierauf seine Untersuchungen zur „Weltenwende“ durch die Beobachtung zweiter Ordnung auf. Zu aktuellen Erscheinungsweisen des Denkens zweiter Ordnung in Kybernetik, Linguistik, Soziologie, Philosophie, Literaturwissenschaft, Biologie und Physik vgl. Baecker 1994, S. 81f. Vgl. außerdem Baecker 2003 c, S. 70f.

⁶⁰ Luhmann 1996, S. 147.

⁶¹ Luhmann 1996, S. 104. Luhmann 1994, S. 104.

⁶² Baecker 2002, S. 36.

Einem solchen Operationsverständnis liegt nicht mehr eine Ontologie zugrunde, die zwischen dem, was ist, und dem, was man braucht, um es zu denken (und dann auch: zu bewegen), unterscheidet.⁶³ Somit stellt die Systemtheorie eine wissenschaftstheoretische Verschiebung der Forschungen in das Geschehen der Ereignisse, nicht des Objekts, zu Operationen, Funktionsmechanismen und Prozesssteuerung der seligierten und relationierten Einzelelemente als Bestandteile eines Systems bereit und trägt ihrerseits zu der zu beobachtenden, überdies von der Kunstrezeption kritisierten Deontologisierung bei⁶⁴, da in der prozessualen Verfasstheit keine materialausgewiesenen Gegenstände mehr verhandelbar sind. „Ohne den Systembegriff macht es keinen Sinn, von Teilen, Elementen und Operationen zu sprechen [...]“⁶⁵

An der Systemtheorie orientierte Folgeuntersuchungen forschen zur Quantität, Qualität und Intensität der (je nach Beobachterstandort und Beobachtungszeitraum sich verändernden) Relationen interdependenter, nicht von Kausalität gesteuerter (Einzel-) Elemente, die mit dem die Vernetzungsdichte messenden Konnektivitätskoeffizienten ermittelbar sind. Weber ersetzt die systemtheoretische Leitunterscheidung System/Umwelt durch die Leitunterscheidung Knoten (als Verdichtungen von Fäden) und Netze (als Verdichtungen von Knoten) und anerkennt als basale Elemente nicht die Ereignis-Elemente von Systemen, sondern die Relationen.⁶⁶ Im weiteren Verlauf der Arbeit werden systemtheoretische Überlegungen in anwendungstheoretischer Nutzung für die drei Beobachtungsebenen Kunstwerk, Kunstsystem und Gesellschaft zur Anwendung gebracht und werden diese aufgrund empirischer Indizien um Elemente einer Netztheorie zu erweitern sein müssen⁶⁷: Jenes künstlerische Handeln ist gleichwohl in der Form einer vernetzten Kunstpraxis als eine vierte Beobachtungsebene zu benennen, die wirkungsästhetisch temporär Systeme auf Systembildung drängt oder sie zu Netzwerken entgrenzt⁶⁸. Deren Form und Codierung sind oszillierend, dynamisch, diversifikatorisch, hybrid, tragen wesentlich zur Variation der System-Nomenklatur Luhmanns einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft mit autopoietischen Systemen und dem Prinzip der operativen Schließung durch die vorgängige Leitdifferenz in Form einer binären Codierung bei (Abb. 4) – eine Theorie, die sich offenbar eher als eine Theorie der Moderne zur Beschreibung früherer Zustände (in) der Kunst eignet – und bewirken den Umbau des alles bestimmenden Kulturprogramms⁶⁹. Neben Stabilisierungs- und Ausdifferenzierungsprozessen z.B. des Kunstsystems (bei Wochenklausur durch in Gang gesetzte Identitätsdebatten, bei AVL durch die Klärung von Außenbeziehungen und der Visualisierung von Steuerungen zwischen den Teilsystemen zu Ungunsten des Kunstsystems, bei etoy durch die Einbeziehung, vorangehend die Sichtbar-

⁶³ Baecker 2002, S. 67.

⁶⁴ Vgl. hierzu Jean Clams Untersuchungen der Deontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaften durch eine Orientierung an Differenz statt an Identität. Clam 2002.

⁶⁵ Baecker 2002, S. 8.

⁶⁶ Weber 2001, S. 58. Zum Überblick über mathematische, biologische, soziologische und akteurs-theoretische sowie medien- und kulturphilosophische Netzwerke und ihren zugeordneten Autoren vgl. Weber S. 62f.

⁶⁷ Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 4 zum Kunstsystem im Spannungsfeld von Re- und Transformation und zur Transformationsdynamik Kunst.

⁶⁸ Weber 2001, S. 57f.

⁶⁹ „Das Kulturprogramm definiert, was Kunst ist und lässt sich erst *dadurch und danach* durch jedes Kunstwerk in seiner Geltung bestätigen.“ Schmidt 1999, S. 38.

machung des monetären Prinzips) finden als Resultat gegenwärtiger Kunstpraktiken ebenso Entdifferenzierungsprozesse existierender Formationen statt, die ich mit der Form der Operation des Verschiebens – eine deontologisch verfasste Definition von Kunst, die ihrerseits einer Theorie aneinander anschließender und kontinuierlich operativer Prozesse Rechnung trägt – zusammenzufassen vorschlage. Die Beobachtungen zur Kunst als Handlungsfeld sind ihrerseits mit der vorab entschiedenen theoretischen Systemorientierung verschränkt, die wiederum in Wirksamkeit der differenztheoretischen Umstellung ihres Formbegriffs⁷⁰ identitätstheoretische Kunst-Konzepte verabschiedet und Folgekonsequenzen hinsichtlich tragender Kunst-Begriffe wie Kunstwerk, Künstler und Bedeutung und damit der orientierenden kulturellen Programmierungen nach sich zieht.

Mit der Anwendung von Komplexitätsüberlegungen ist die Möglichkeit einer zunächst quantitativen Anhebung der Systembestandteile⁷¹ und der durch Relationen zu Prozessen verketteten Einzelereignisse gewonnen, die ihrerseits ein notwendig geregeltes Verhältnis aufweisen. Von Komplexität eines Systems ist dann die Rede, wenn ein System erstens eine große Anzahl von Elementen aufweist, die zweitens in einer großen Anzahl von Beziehungen zueinander stehen können, die drittens verschiedenartig ausfallen können und deren Zahl und Verschiedenartigkeit viertens zeitlichen Schwankungen unterworfen sind.⁷² Ein System konstituiert sich durch die Relationen seiner Elemente untereinander, die sowohl quantitativ errechnet werden, als auch eine Qualität aufgrund ihrer Inanspruchnahme aufweisen können. Qualität ist nur durch Selektion möglich, aber Selektion ist notwendig für Komplexität. Denn mit Zunahme der Zahl der Elemente eines Systems nehmen die potentiellen Relationen zwischen ihnen überproportional zu, kann auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazitäten der Elemente ab einer bestimmten Größenordnung nicht mehr jedes Element mit jedem in Beziehung gesetzt und können deshalb Relationen nur noch selektiv hergestellt werden. Komplexität bedeutet demnach Zwang zur Selektion, d.h. erfordert die Notwendigkeit, eine Auswahl aus der Vielzahl der Elemente zu treffen, die nicht mehr mit allen anderen Elementen durch verschiedene Typen von Beziehungen verknüpft werden können. Jede Selektion könnte demnach auch anders ausfallen und ist daher kontingent. Und Kontingenz heißt Risiko.⁷³ Bis hierhin wurde Komplexität nicht als Maß für Ordnung sondern als Maß für Unordnung und als Problem, als unbekannte und unsichere

⁷⁰ „Ein System ‚ist‘ die Differenz zwischen System und Umwelt.“ Luhmann 2002, S. 66. $S = f(S, U)$, das System S ist eine Funktion seiner selbst S und seiner Umwelt U und wird als Unterschied definiert, den es zwischen sich und seiner Umwelt macht. Baecker 2002, S. 85f. Vgl. ebenfalls Spencer Browns Formbegriff der Differenz durch Distinktion von 1969 in Spencer Brown 1997.

⁷¹ Henri Poincaré (1854-1912) zeigte 1892 erstmals, dass bei einem nichtlinearen Mehrkörperproblem $n \geq 3$, etwa dreier Planeten, chaotisch instabile Bahnen auftreten können, die empfindlich von ihren Ausgangswerten abhängen und langfristig nicht vorausberechenbar sind. Er formulierte hiermit nicht die prinzipielle Unlösbarkeit des nichtlinearen Mehrkörperproblems oder das Ende der Idee der Messbarkeit, sondern bewies, dass diese Aufgabe mit einer üblichen Methode nicht lösbar sei. Über das Mehrkörperproblem erfolgte bei Poincaré der Einstieg in die Komplexität nichtlinearer und chaotischer Dynamik.

⁷² Baecker 1994, S. 113f. „Als komplex wollen wir eine zusammenhängende Menge von Elementen bezeichnen, wenn auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann.“ Luhmann 1987, S. 46.

⁷³ Luhmann 1987, S. 46. Luhmann 2002, S. 173. Baecker 1994, S. 114.

Größe, als Angstfaktor mit hohem Risiko gehandhabt⁷⁴; mit der weitreichenden Folge ihrer Vereinfachung: In der Kunstgeschichte wurde Komplexität auf Einfachheit reduziert und das große, einsame, isolierte und segmentierte Einzelwerk als Größe kunstgeschichtlicher Betrachtung geboren.⁷⁵ Derweil blieb unbeachtet, dass Reduktion Komplexität nicht beherrscht, sondern vielmehr die erste Bedingung ihrer Steigerbarkeit ist.⁷⁶ Die zu diskutierenden Handlungsfelder verdeutlichen, dass ein vermeintlich linearer Nexus zunehmend einer mehrdimensionalen Verarbeitung weicht, die der Terminus der Komplexität auffängt. Statt klarer Ursache-Wirkung-Beziehungen existieren vielmehr negative und positive Rückkopplungen, enge und lose Verknüpfungen, Reaktivitäten und Kontextbrüche durch unterschiedliche Systemebenen, Nonlinearitäten und Kombinationswirkungen, reversible und irreversible Prozessverläufe, Fluktuationen und emergente Gesamteigenschaften⁷⁷. Ursächlich für die Komplexität von Strukturen ist die Interaktion einer Vielzahl unterschiedlicher und weitgehend voneinander unabhängiger Variablen. Die Komplexitätsforschung bezieht sich demnach nicht auf einige wenige Einzelaspekte, sondern auf wechselwirkende und aufeinander einwirkende Problemstellungen, nicht auf eindeutige Kausalketten und Ursache-Wirkung-Zusammenhänge, sondern auf sich gegenseitig durchdringende und miteinander in Wechselwirkung stehende Komponenten.⁷⁸ Folglich distanzieren sich von dem Vorschlag Luhmanns des Einkomponentenmodells von System mit dem alleinigen Komponententyp Kommunikation und schlage zunächst vor, das Kunstsystem als ein komplex und prozessual angelegtes Mehrkomponenten- und Mehrebenensystem anzulegen, dessen Einzelkomponenten und deren Ordnung je nach Beobachterstandort und Beobachtungszeitraum zu bestimmen sind und dessen Schließung sich temporär über Sinnbildungsmechanismen⁷⁹ regelt.

In Anwendung komplexitätstheoretischer Ansätze, die nicht bisherig praktizierte Grenzziehungen nachverfolgen, nicht mittels einer Technik der Simplifizierung und Reduzierung agieren⁸⁰ und nicht mit festen Identitäten und vereinheitlichenden Modellen Komplexität verengen, ergeben sich gleichermaßen abweichende und variierte Forschungs- und Beobachtungsgegenstände. Baecker fordert bereits 1994, „Komplexität nicht, wie üblich, als Problem, sondern als Lösung“ zu betrachten⁸¹. Als Gründe führt er auf, dass erstens bei komplexen („überraschenden, unberechenbaren, intelligent feindseligen, mangelhaft kommunizierbaren“⁸²) Sachverhalten ein stabiles und sogar berechenbares Verhalten prognostizierbar ist, zweitens komplexe

⁷⁴ Zu unterscheiden ist Komplexität von Kompliziertheit, die lediglich die Anzahl der Elemente in einem System quantifiziert.

⁷⁵ Kemp 1991, S. 89f.

⁷⁶ Luhmann 1987, S. 47.

⁷⁷ William Ross Ashby (1903-1972) zeigte 1956 auf, dass die Wissenschaft bislang einfache Systeme mit wenigen Variablen untersuchte, doch gerade Gesellschaften, die durch Vielfalt von Elementen und Interdependenzen gekennzeichnet sind, sich dynamisch verhalten. Bisherige Untersuchungsmethoden wurden dieser Dynamik und der Bereitschaft zu Veränderung und Wandel nicht gerecht, so Ashby. Weiterhin weist Ashby darauf hin, dass Komplexität sich an der Anzahl der getroffenen Unterscheidungen und nicht an Größe oder materieller Menge misst. Vgl. Ashby 1956.

⁷⁸ Die gleichzeitige Wechselwirkung vieler Einzelkomponenten wird mit der nichtlinearen Funktion erfasst.

⁷⁹ Schmidt 1999, S. 21.

⁸⁰ Vgl. Kemp 1991.

⁸¹ Baecker 1994, S. 114.

⁸² Baecker 1994, S. 115.

Systeme aufgrund ihrer Fehlerfreundlichkeit nur partiell auf Störungen reagieren und diese teilweise abfangen können und drittens Komplexität auch in Systemen zweiter Ordnung auftritt, in denen zusätzlich zum Handeln und Entscheiden das Beobachten des Handelns und des Entscheidens tritt, d.h. die einhergehenden blinden Flecke im Auge behalten werden.⁸³ Baeckers Schlussfolgerung ist eine überraschend einfache: „Wenn man möglichst kompliziert an die Sachen heranzugehen versucht, hat man schließlich immer mehr Lösungen zur Hand, als sich Probleme stellen. Das heißt, man kann wählen. Und man verfällt, wenn man Glück hat, auf kleine Lösungen, die manchmal mehr bewegen als die großen und die für andere immer ein Rätsel bleiben.“⁸⁴ Klaus Mainzer⁸⁵ hierzu: „Wer [...] aus Angst vor Chaos im Nichtstun verharrt, wird von der Eigendynamik komplexer Systeme überrollt. Am Rande des Chaos ist zwar *Sensibilität* gefragt, aber auch *Mut*, *Kraft* und *Kreativität zur Problemlösung*.“⁸⁶

Die vorliegende Arbeit fühlt sich somit den Physiognomien und Gesetzmäßigkeiten höher komplexer Sachverhalte und methodisch einer Komplexität und Nichtlinearität verpflichtet, statt sich den Postulaten von Einfachheit und Reduzierung zu verschreiben und erkundet Komplexität und Nichtlinearität jenseits der bisher einzig veranschlagten Visualisierung als Mandelbrot-Mengen⁸⁷ (Abb. 5). „Es geht [...] um die Gewöhnung an ein anderes Denken“⁸⁸, um „andere Denkgewohnheiten“⁸⁹, die nicht erneut den Fehler der bisherigen Kunstgeschichte begehen, ihren „komplexen Systemen mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung“⁹⁰ zu begegnen. Auf die von Komplexität, insbesondere von deren Unabgeschlossenheit inspirierten Kunstproduktionen weist Philip Galanter in seinen Arbeiten hin⁹¹, für die er Aspekte der Komplexitätsforschung als Inhalt und

⁸³ Baecker 1994, S. 115f.

⁸⁴ Baecker 1994, S. 81.

⁸⁵ Klaus Mainzer (Jhg. 1947) lehrt an der Universität Augsburg, Institut für Interdisziplinäre Informatik, Lehrstuhl für Philosophie mit Schwerpunkt Analytische Philosophie/Wissenschaftstheorie und ist seit 1996 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik.

⁸⁶ Mainzer 1999, S. 26.

⁸⁷ Die sog. Mandelbrot-Mengen – Computergrafiken, die mittels mathematischer Rückkopplungsschleifen durch etwa 30.000.000 Iterationen erzeugt werden – dienen als Beleg, geometrische Form und derweil bildliches Symbol für Chaos wegen ihrer Selbstähnlichkeit in unendlicher Tiefe.

⁸⁸ Kemp 1991, S. 94.

⁸⁹ Kemp 1991, S. 96.

⁹⁰ Kemp 1991, S. 96.

⁹¹ Philip Galanter (<http://www.philipgalanter.com>) ist Künstler und lehrt an der New York University. 2001 programmierte Galanter das sog. toolkit G2, eine Generative Art generierende Software. 2001 entwickelte Galanter im Rahmen des ‚Interactive Telecommunications Program‘ der Tisch School of the Arts an der New York University die zwei Jahre währende ‚Foundation of Generative Art Systems‘, ein interdisziplinäres Lehrprogramm zu Theorie und Praxis der Generative Art, zu historischen Vorläufern in Minimal Art, Conceptual Art und Fluxus und zu Teilbereichen der Komplexitätsforschung (Chaos, genetischer Algorithmus, neurale Netzwerke, Fraktalität, künstliches Leben und L-Systeme). Gemeinsam mit Ellen K. Levy kuratierte Galanter 2002 die Ausstellung ‚Complexity. Art and Complex Systems‘ am Samuel Dorsky Museum of Art der State University of New York (<http://www.newpaltz.edu/museum>), die 2003 an die Gallery of the Federal Reserve Board in Washington wanderte. 2003 stellte Galanter auf der ‚International Conference on Generative Art‘ seine Theorie der Generative Art vor: ‚What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory.‘ Galanter 2003. Links zu Generative Art unter http://philipgalanter.com/academics/generative_art/links/index.htm, Links zu der Generative Art Bibliographie unter http://philipgalanter.com/academics/generative_art/bibliography/index.htm.

Produktionskontext sowie als Kontext einer spezifischen Kunsttheorie nutzt.⁹² Galanter bezeichnet jene an Komplexität angelehnten Phänomene als Complexity Art – seine hieraus extrahierte Theorie der Generative Art findet später mein detailliertes Interesse – und führt hierzu aus: „Chaos, fractals, regularities, emergence and other features of the complexity sciences have ramifications for the arts. However we don't view complexity as the basis for an art movement or style. Part of the appeal of complexity science to artists is that it offers an open-ended model for making art. The artistic response to complexity spans a number of media, including painting, prints, photography, drawing, and even living ants. There is also sculpture, video, installation, mixed media, and computer screen-based work. Complexity art is a matter of content, not complicated technique.“⁹³

Bei künstlerischen Handlungsfeldern – ich versuche eine erste Zusammenfassung – kann es sich um offene, auf Komplexität und Komplexitätsentfaltung ausgerichtete Systeme (Abb. 6⁹⁴) mit nichtlinearer Eigendynamik handeln, die in regem Austausch mit ihrer Umwelt stehen, auf diese Weise zur Strukturbildung fähig sind und – mit Operativität und Anschlussfähigkeit ausgestattet – eine Vielfalt komplexer Prozesse generieren können. Handlungsfelder treten mit wandlungsfähiger Form sowie mit vielfältiger Codierung und Bedeutungsproduktion auf, organisieren ihre Zugehörigkeiten über empirische Kriterien, thematische Bezüge und Sinnzusammenhänge und sind stets individuierend zu betrachten. In Orientierung an Vorstellungen struktureller wie dynamischer Komplexität und Interaktion und in theoretischer Nähe zu lebenden⁹⁵ und sozialen Systemen kann diese komplexe, dynamische Form i.S. eines neuen Wahrnehmungs- und Verhandlungsgegenstands, die zum Teil mit einer Gegen-/Dynamik gesetzte Unterscheidungen überschreitet, zunächst an der Definition des sozialen Systems orientiert werden: „Soziale Systeme bestehen aus faktischen Handlungen verschiedener Personen, die durch ihren Sinn aufeinander bezogen und durch diesen Sinnzusammenhang abgrenzbar sind gegenüber einer Umwelt, die nicht zum System gehört. Soziale Systeme sind also empirisch aufweisbare Handlungszusammenhänge, nicht nur Muster, Typen, Normenkomplexe [...]“⁹⁶ Die zu registrierenden heteropoietischen, entdifferenzierenden und fremdorganisierenden Tendenzen verlangen jedoch eine Korrektur und/oder Revision der

⁹² Galanter 2003, Galanter 2004.

⁹³ Galanter 2002.

⁹⁴ In dem Übersichtswerk zur ‚Komplexitätsforschung in Deutschland auf dem Weg ins nächste Jahrhundert‘ von 1999 werden physikalische, chemische, biologische, kognitive, medizinische, psychologische, soziale, ökonomische und innovative Systeme und deren fachübergreifende Modellierung komplexer Systeme herausgestellt. Vgl. Mainzer (Hg.) 1999. Ich verweise auf die Ergebnisse der Arbeit der Calouste Gulbenkian-Kommission Mitte der neunziger Jahre zur Neustrukturierung akademischer Ausbildungssysteme, die für den Abbau der Aufspaltung des Wissens in die Bereiche der Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften und die Verringerung der Distanz zwischen den Disziplinen plädieren. Wallerstein/Juma/Fox Keller/Kocka/Lecourt/Mudimbe/Mushakoji/Prigogine/Taylor/Trouillot 1996, S. 102. Zeitgleich fordert die amerikanische Kunsthistorikerin und Mitherausgeberin der Zeitschrift ‚October‘ Rosalind Krauss in ihrem Aufruf ‚Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten‘, die im Zusammenhang der angelsächsischen Cultural und Visual Studies verwässerte Kunstgeschichte zu reorientieren. Vgl. Krauss 1995.

⁹⁵ „Lebende Systeme sind selbsterzeugende, selbstorganisierende, selbstreferentielle und selbst-erhaltende – kurz: autopoietische – Systeme.“ Schmidt 1987, S. 22. Zum Begriff der Autopoiesis vgl. Luhmann 2002, S. 109f. Zum Begriff der Selbstorganisation vgl. Luhmann 1997 a, S. 301, Luhmann 2002, S. 101.

⁹⁶ Luhmann 1970, S. 28.

systemtheoretischen Nomenklatur. Denn offenbar praktizieren Handlungsfelder, mit zirkulären Kausalitäten, mit Rückkopplungs-, aber auch mit Netzwerkkausalitäten⁹⁷ operierend, mittels einer vernetzten und vernetzenden Kunstpraxis temporär neben Ausdifferenzierungen auch Entgrenzungen bislang formulierter Systeme, nehmen daher im Mindesten Formveränderungen vor und agieren operativ verschiebend. Bei Handlungsfeldern kann es sich demnach auch um temporäre konnektive Anordnungen jenseits eines entropisch passiven Gleichgewichtszustands handeln, die heterogene und kooperierende Einzelemente, Handlungen und Wahrnehmungen, ebenso technische Funktionssysteme im Zeichen einer maschinischen Ästhetik vernetzen und verschalten und in Rückkopplungssystemen stetig neue Ereignisse und Formen generieren. Diese Form von Handlungsfeldern ist somit vielmehr an netz- als an systemtheoretischen Überlegungen zu orientieren. (Abb. 4) Grundsätzlich gilt: Operativität und Anschlussfähigkeit (Abb. 7) sind für Handlungsfelder, deren Produktion, Rezeption, Intention und Wirkung durch komplexe Faktoren und Komponentenkonstellationen bestimmt sind, nicht Option oder Folge, sondern vielmehr Notwendigkeitsbedingung; Handlungsfelder sind keine leeren Signifikanten, sondern existieren nur in ihrer Performierung.

Vor dem Hintergrund des zu explorierenden konnektionistischen Prinzips als Möglichkeitsbedingung zeigen sich die Formen als Mixed Media in komplexen Komposita von Inter-, Multi-, Trans- und Hypermedialität. WochenKlausur generiert durch systemische Verschaltungen, Interaktionen und Interferenzen und mittels eines Cross-Overs aus Handlungen, Diskursen, Institutionen, spezifischen Inhalten, Politiken und Dienstleistungen eine emergente, intermediale und prozesshafte Form, mit der Folge sowohl einer grundlegenden Umdeutung von Materialitätskategorien als auch der prüfenden Überarbeitung des Kunst-Begriffs. Fremdaufenthalt und heteropoietische Bestrebungen führen zu Kritiken, Identitäts- und Programmdebatten innerhalb des künstlerischen Feldes sowie zu dem Vorwurf eines nur geringen Autopoiesis-Koeffizienten⁹⁸ als Beitrag für den Erhalt des Kunstsystems, so dass sich hier kulturprogrammatisch akzeptierte Grenzen der Definition künstlerischer Aktivität sowie Möglichkeiten für Grenzwertuntersuchungen offenbaren. AVL nimmt die transmediale Kopplung autopoietischer Systemelemente und die Verschaltung sozialer, politischer, rechtlicher, wirtschaftlicher und künstlerischer Module, folglich eine Verschränkung von Gattungen, Materialien und Medien vor, leistet deren intermediale Verschmelzung und transformiert im Ergebnis die Gesellschaft durch appropriierende Verfahren zu einer ästhetischen Form; nicht ohne dass auch hier die Rezeption aus Kunst- und Gesellschaftssystem den Produktionsablauf und das Produktionsethos, insbesondere die Turbulenzen und das aktive Chaos – bei dessen Produktion und selbstorganisierender Ordnung es sich um das fünfte und sechste Netzgesetz handelt⁹⁹ – als anarchisch und wild¹⁰⁰ kritisiert, somit das nur geringe Maß an tolerierter Differenz Auskunft über die Freiheit der Kunst in der niederländischen Gesellschaft gibt. Das Ethos der Dissidenz ist jedoch bereits mit der Visualisierung von Erkenntnisgrenzen und Widersprüchen in ein Ethos der Agenz überführt. Als Netzprojekt im engeren Sinn dient etoy als Beispiel für eine Vernetzung innerhalb eines Mediums (Hypermedialität); als Netzprojekt im weiteren

⁹⁷ Heiden 1999, S. 249.

⁹⁸ Weber 2001, S. 77.

⁹⁹ Vgl. Gleich 2002.

¹⁰⁰ Liebs 2001, Funck 2001.

Sinn praktiziert etoy mit der Konnektion menschlicher Akteure und technischer Komponenten eine Medien und Gattungen konvergierende Multi- und Intermedialität. Das konnektive Handlungsfeld synästhetischer Qualität, das über den Kunstgriff taktischer Adaptierung und Umfunktionierung von Elementen, Funktionen und Programmen eines Wirtschaftsunternehmens wirtschaftliche Strategien in die Kunst inkludiert, entwickelt nach der Logik eines spektakulären Kapitalismus „eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*“¹⁰¹, differenziert eine für bildend künstlerische Arbeiten bislang unbekannte Form eines geschlossenen Selbst- und Wertschöpfungskreislaufs aus und nutzt das Prinzip der Vernetzung zur eigenen Organisation. Diese emergenten Phänomene mit neuen Strukturen, Ordnungen und Eigenschaften entstehen aus dem prozessualen Zusammenwirken von Einzel-elementen, die sich aus der Anordnung und den Eigenschaften der Komponenten nicht herleiten lassen, jedoch auf sie zurückwirken. Emergente Eigenschaften des Gesamtphänomens sind selbst mit zuverlässigem Wissen über dessen Einzelbestandteile unvorhersagbar.

Gegenstand der Nonlinearen Dynamik sind Systeme wie die hier zu theoretisierenden künstlerischen Handlungsfelder, die Komplexität sowohl in ihrer zeitlichen Entwicklung als auch in ihrer räumlichen Struktur aufweisen¹⁰², mit Strukturbrüchen, Turbulenzen, Instabilitäten und Phasenübergängen ausgestattet sind und deren Strukturen und Prozesse sich durch systemimmanente Operationen verändern. Hier ist die Entwicklung neuer Strukturen möglich, die sich ihrerseits durch Iterationen und Rückkopplungseffekte der Dynamik weiterentwickeln. Die Ursachen für die Ausbildung neu geordneter zeitlicher und räumlicher Strukturen liegen entweder bei externen Generatoren oder in internen, nichtlinearen Kopplungen einzelner Systemkomponenten: hierzu zwei erste, im Folgenden zu diskutierende Anmerkungen. 1.: Das Kunstsystem scheint sich aktuell in Anwendung des Erschließungsdiskurses der Kunst auf das Kunstsystem selbst sowie in Folge des Technologieeinsatzes und der netzkatalytischen und –transformatorischen Einflüsse in einem Phasenübergang zu veränderten Produktions-, Distributions-, Rezeptions- und Verarbeitungsweisen zu befinden, die nicht durch institutionelle Mechanismen des White Cubes bestimmt werden, sondern sich an spezifischen Eigenschaften und Leistungen des Netzes orientieren und sich in Formbildungen z.B. von (virtuellen) selbstverwalteten Produktionsräumen, kollektiven Ateliers, selbstorganisierten Präsentationsräumen und Distributionsaktionen äußern. Diese Beobachtung hält auch unter Berücksichtigung des Hinweises von Wulffen, dass das Kunstsystem eine Metastabilität aufweisen würde, stand: „Die Strukturen des Betriebssystem Kunst als System [...] sind metastabil. Innerhalb bestimmter Grenzen sind und bleiben die Strukturen stabil, wobei die Strukturen sozusagen selber testen, wieweit ihre Stabilität gefährdet ist, um sich bei einer Gefährdung auf einem anderen Level zu stabilisieren.“¹⁰³ Es bleibt abzuwarten und fortgesetzt zu prüfen, ob es sich hierbei weiter um parallele Ausprägungen handelt, welche Überlebensdauer diese Form aufweist und wie die Entscheidung des Kunstdiskurses im Kunstsystem ausfällt, diese Formen z.B. zu inkludieren, d.h. wie fortgesetzt die Sinnbildungs-

¹⁰¹ Debord 1996, S. 13.

¹⁰² Die Dynamik eines komplexen Systems, d.h. die Änderung der Systemzustände in der Zeit, werden durch Differentialgleichungen wie z.B. $x = f(x)$ mit kontinuierlichen Variablen x und kontinuierlichem Zeitparameter t beschrieben.

¹⁰³ Wulffen 1994 a, S. 57.

prozesse durch die beteiligten Konstituenten verlaufen, und welche Anschlussoperationen von den kulturverwaltenden Systemstellen gebildet werden. 2.: Einer Wissenschaftsdisziplin ‚Transformatik‘ zuordbare künstlerische Praktiken probieren Variationen von Formen, Codierungen und Schließungen, indem sie bestehende Formen zu deren Re- oder Transformation mit Kapazitäten des Kunstdiskurses und anderer Diskurse anreichern und experimentiell verhandeln, in bestehende Verhältnisse intervenieren und Formableitungen anregen. Die konkreten Interventionen von WochenKlausur beispielsweise generieren neue dynamische Möglichkeiten der Morphogenese, der Entstehung von Formen, und schöpferische neue Wendungen¹⁰⁴, in den nichtlinearen Wissenschaften als Bifurkationspunkte (Abb. 8) bezeichnet – Übergangsstellen zu alternativen Möglichkeiten der Fortsetzung, die durch kleinste äußere Einflüsse herbeiführbar sind. Durch diese zeitlichen wie auch räumlichen Symmetriebrüche – eine Qualität, die Baecker veranlasst, das Prinzip der Nichtlinearität als Joker zu kennzeichnen¹⁰⁵ – entstehen in Wirksamkeit künstlerischer Prozesse diskontinuierliche, nichtlinear dynamische Veränderungen in gesellschaftlicher Breite und mit aktueller Relevanz. Diese Prozesse sind mit der bereits eingeführten und fortgesetzt auszuformulierenden Operation des Verschiebens (eine Torpedierung fixierter Relationen in eingerichteten Ordnungen und deren Zustandsveränderungen) theoretisierbar.

Vor dem hier zur Anwendung gebrachten Theoriehintergrund existieren Unterschiede der drei zu diskutierenden künstlerischen Handlungsfelder neben ihrer Form und Funktion auch im Grad ihrer Komplexität, im Maß des Ordnungszustandes, in ihrer Steuer-, Kalkulier- und Prognostizierbarkeit; denn die Komplexität der Nichtlinearität liegt in der Unbestimmtheit, die eine exponentielle Wirkung nicht zwingend, sondern möglich macht: WochenKlausur hält intern die Dynamik und die Eigenkomplexität kombinatorischer Möglichkeiten überschaubar und die Ordnung der prozeduralen Methodik straff organisiert, regt mittels des interventionistischen Eingriffs in die lineare Zukunftsentwicklung eine alternative Zukunft an, die nach vorab festgelegten Maßgaben zielgerichtet und ergebnisorientiert angesteuert wird. Als Zielpunkt ihrer Dynamiken dient ein exakt vordefinierter Attraktor, der den anzustrebenden Ordnungszustand vorgibt und gegen den die Handlungen konvergieren. AVL praktiziert ein weites Spektrum an möglichen eigenen Zukünften, ist neben Selbstorganisation und starker (Rück-) Bezüglichkeit zu Veränderungen der eigenen Struktur und zu raum-zeitlichen Entwicklungen aufgrund nichtlinearer Wechselwirkungen zwischen den beteiligten Elementen in der Lage¹⁰⁶, kann jedoch die Störungen von außen in Form regulierender Maßnahmen nicht abfangen und reagiert mit der programmatischen Änderung, die blinden Flecke mittels der Bildung eines autonomen Raumes innerhalb eines überregulierten Staates zur Anschauung zu bringen. Ihre Produktivkräfte und Produktionsergebnisse entspringen häufig einem kollektiven Zufall, häufig sind sie Nebenprodukte von List und Strategie der Subversion, sie selbstorganisieren sich aus dem Chaos heraus und treiben durch systemimmanente Operationen die Bildung neuer Ordnungen voran – eine zweite Art von Chaos¹⁰⁷, das als ein aktives Chaos, als sog. „Quelle des Kreativen“¹⁰⁸ wirkt.

¹⁰⁴ Holtgrewe 2001, S. 173.

¹⁰⁵ Baecker 2002, S. 83.

¹⁰⁶ Zu komplexen Systemen zweier Arten, die sich in der Un-/Veränderbarkeit ihrer dynamischen Struktur unterscheiden, vgl. Nakamura/Mori 1999, S. 89f.

¹⁰⁷ Vgl. Prigogine 1984.

etoy führt als quasi börsennotiertes Unternehmen mittlerweile ein stabiles Verhalten trotz oder gerade wegen seiner Komplexität vor, welches folgekonsequent mittels des Wertverlaufs der etoy.SHARES im sog. etoy.CHART visualisiert wird, und organisiert den performierenden Prozess der Ausformulierung unter Einbeziehung von kapitalistischer Logik und ökonomischer Superlativ-Rhetorik zielstrebig, selbstverstärkend und selbst(re-)produktiv im Abgleich mit dem etoy.BUSINESS PLAN. Die allmähliche Ausdifferenzierung in zeitlichem Anschluss an den Toywar 1999/2000, insbesondere die Verringerung des Finanzrisikos durch Allianzen mit institutionellen Förderern und Sponsoren¹⁰⁹, streben seither zu Gunsten des Fortbestands und zur Stabilität der Zukunftsarchitektur, jedoch zu Lasten des geschlossenen Kreislaufs von Selbst- und Wertschöpfung eine Minimierung von Unsicherheit und Diskontinuität an.¹¹⁰

Aus diesen vorab genannten Theorieelementen ist als organisatorische Möglichkeitsbedingung für künstlerische Handlungsfelder ein konnektionistisches Grundprinzip abzuleiten, das von der Annahme der Existenz heterogener und über gewisse Aktivitätsgrade verfügender Einzeleinheiten mit diversifikatorischen Physiognomien ausgeht. Zwischen diesen Elementen existieren Beziehungen und damit in Interaktion Möglichkeiten der wechselseitigen Beeinflussung des Verhaltens der beteiligten, kooperativen Komponenten; Interaktionen, die jedoch auch unterbleiben oder abbrechen können und die aufgrund der jeweilig verschiedenen Aktivitätsgrade der interaktionsfähigen Komponenten unterschiedlich gewichtet sind und damit gerichtet aktivierend oder hemmend wirken. Wiederholte, rekursive Interaktionen stabilisieren sich in einem Prozess der Strukturbildung zu relativ festen, graduell zu differenzierenden Verbindungen, den sog. Konnektivitäten.¹¹¹ Ein konnektionistischer Ansatz bildet demnach den operativen Rahmen für Rückkopplungen und nicht-lineares Verhalten, für ineinandergreifende Phänomene und Komplexitätsentfaltung, für Interrelationen und Operationalisierungen, steht folglich mit den genannten Theorien in Zusammenhang, ist jedoch ebenso zu differenzieren. Im Mindesten gilt er als Möglichkeitsbedingung für die hier zu beschreibenden Phänomene, wie ich sie unter dem Aspekt Kunst als Handlungsfeld subsumiere, und stützt die bereits erwähnten netztheoretischen Überlegungen, die ihrerseits die empirischen Indizien der zu beobachtenden künstlerischen Praktiken auffangen.

Weitere theoretische Vorentscheidungen – die theoretische Verbundenheit zu Deleuze/Guattari ist bereits angedeutet worden – sollen im Verlauf der Arbeit eingebunden werden, vorab schon ihre Erwähnung finden: erstens die Anwendung des insbesondere zur Erschließung von Operativität und Anschlussfähigkeit sowie fortgesetzter Funktionstüchtigkeit sich eignende Formbegriff der Differenz, der in dem Indikationenkalkül operativer Logik von George Spencer Brown von 1969 aufzufinden ist, auf dem die Systemtheorie aufsetzt und in dem die auszuführende Fähigkeit zur Selbstreferenz aufgehoben ist; zweitens die Bewegung der

¹⁰⁸ Holtgrewe 2001, S. 141.

¹⁰⁹ Bundesamt für Kultur, Celebration-Hotels, Lista, EUnet, TEC-IT, La Claustra, Sitemapping, Pro Helvetia. <http://www.etoym.com/alliances>.

¹¹⁰ Zur Einteilung in vier Niveaus, von der linear prognostizierbaren Zukunft über ein begrenztes und später weites Spektrum möglicher Zukünfte hin zur sog. Fuzzy Future, vgl. Courtney 2001.

¹¹¹ Vgl. insbesondere die Ausführungen zum Netz als ein soziales System, Huber 1999 b, zur Emergenz, Stephan 1999, zu den zehn Netzgesetzen, Gleich 2002, sowie zum Syndrom der Vernetzung, Berg 2005. Zu Webers Theorie der Cyber-Netzwerke, bestehend aus Fäden, Knoten, Netzen und Netzwerken, vgl. Weber 2001.

Dekonstruktion, wie sie als philosophischer Topos 1967 durch Derridas Ausführungen ‚De la grammatologie‘¹¹² in den philosophischen Diskurs eingeführt wurde, und deren stets mitlaufender Vorbehalt.¹¹³

Kunstwissenschaftliche Anmerkungen

Mit der Umarbeitung eines objektfixierten, ontologisch-essentialistischen oder substantialistisch verfassten Kunstbegriffs schließen meine Untersuchungen zur Kunst als Handlungsfeld an inhaltliche und formale Verschiebungen durch Theorien und Kunstproduktionen seit Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre sowie Anfang der neunziger Jahre an und lassen sich zwei ordnende und fortgesetzt ausdifferenzierende Motive extrahieren: das Motiv der Selbstreferenz und das der Operationalisierung. Zuvor verweise ich auf komprimierte kunsttheoretische Motive, die sowohl in der Konzeptkunst als auch in der Kontextkunst aufzufinden sind und von gegenwärtigen, hier zu diskutierenden Kunsttendenzen fortgeschrieben werden: „[...] deren bekanntes Beharren auf der Kontextualität von Bedeutung, das Primat des Rahmens über den (Bedeutungs-) Inhalt, die Kritik institutioneller Eingebundenheit, die Auflösung der Differenzen Kunst/Leben und Produzent/Rezipient, die Betonung des Prozesshaften gegenüber dem fixierten Objekt, die Kritik an der Warenform von Kunst, die Akzentuierung von Ortsgebundenheit, schließlich die interdisziplinäre, diskursiv-ästhetische Hybridität [...]“¹¹⁴.

Bei einer Anbindung meiner Untersuchungen an die Conceptual Art der späten sechziger und frühen siebziger Jahre sowie an die Kontextkunst der neunziger Jahre, bei der es sich nur scheinbar um eine historische Debatte und um eine Ausblendung aus aktuellen Verwicklungen handelt, interessieren insbesondere deren selbstreferentiellen Vorgänge, die ich als Möglichkeitsbedingung für die Ablöseprozesse von der Repräsentationsstrategie der Kunst zugunsten von Operationen anerkenne. Konzeptkunst und Kontextkunst schließen zeitlich die in den achtziger Jahren stattfindenden thematischen und methodischen Untersuchungen und selbstbezüglichen Beobachtungen der Systemtheorie sowie die im Umkreis der Second-Order Cybernetics¹¹⁵ stattfindenden Debatten des Radikalen Konstruktivismus¹¹⁶ zu Themen der Selbstreferentialität ein, die die sich auch aktuell noch in der Erkundungsphase befindliche Theorie der Selbstreferenz¹¹⁷ fortgesetzt ausdifferenzierten. Die Theorie selbstreferentieller Systeme behauptet, dass eine Ausdifferenzierung von Systemen nur durch Selbstreferenz zustande kommen kann. Das bedeutet, dass Systeme in der Konstitution ihrer Elemente und ihrer elementaren Operationen auf sich selbst Bezug nehmen, wobei alle Vorgänge der Aufrechterhaltung der eigenen Identität untergeordnet werden.¹¹⁸ Systeme müssen eine Beschreibung ihres Selbst erzeugen und gleichermaßen damit arbeiten; sie müssen, so behauptet die System-

¹¹² Derrida 1994.

¹¹³ Zur Analyse der Bruchstellen, um die Kontingenz vermeintlich grundlegender Annahmen und die zum Erhalt dieser Prämissen verschleierte Machtverhältnisse zu diagnostizieren, vgl. u.a. Butler 1993 a, S. 36.

¹¹⁴ Höller 1995, S. 112.

¹¹⁵ Vgl. u.a. Foerster 1993 und Baecker 2003, S. 70f.

¹¹⁶ Eine Übersicht über die philosophischen Grundlagen des Radikalen Konstruktivismus und entsprechende Anwendungsbeispiele wie auch umfangreiche bibliographische Hinweise bietet Schmidt (Hg.) 1987.

¹¹⁷ Baecker 2002, S. 75f.

¹¹⁸ Schmidt 1987, S. 55.

theorie, mindestens die Differenz von System und Umwelt systemintern als Orientierung und Prinzip der Erzeugung von Informationen verwenden können¹¹⁹. Alle zugehörigen Bestandteile des Systems, einschließlich etwaiger Grenz-, Spitzen- und Mehrwerte, müssen in die Selbstherstellung einbezogen werden.¹²⁰ Thomas Wulffen¹²¹ verweist auf die verantwortlichen Gründe für die bisherige Skepsis gegenüber selbstreferentiellen Prozessen in kunstwissenschaftlichen Betrachtungen¹²²: der Mangel an theoretischen Mitteln bei der Bearbeitung, das Defizit theoretischer Anschlussfähigkeiten, der Effekt der Unkontrollierbarkeit und die Schwierigkeiten, die mit der sog. Metaierung innerhalb selbstreferentieller Prozesse verbunden sind. Diese hebe die vereinbarte, kanongültige und strikte Trennung von Objekt- und Metaebene auf, die jede um wissenschaftliche Erkenntnis bemühte Tätigkeit bisher praktizierte, und oszilliere beständig zwischen Objekt- und Metaebene, d.h. kann zwischen Objekt- und Metaebene nicht unterscheiden – vergleichbar denjenigen selbstreferentiellen Prozessen künstlerischer Verfahren, die permanent zwischen Objekt- und Metaebene hin- und herschalten, um das System selbst zu thematisieren.¹²³ „[...] bei einer analytischen Betrachtungsweise, die immer vom wissenschaftlichen Regelwerk ausgeht, [werden] selbstreferentielle Prozesse und Verfahren ausgeschlossen. Von daher ist es verständlich, dass Selbstreferenz zwar Thema der Kunst selbst ist und war, aber in der kunsttheoretischen Betrachtung selten vorkommt.“¹²⁴ Wulffen selbst begegnet der transzendental verfassten Kunstdebatte mit überarbeiteten Programmatiken und Modellen und nimmt eine theoretische und terminologische Verzahnung mit systemischen und (computer-) technologischen Überlegungen vor: „Zeitgenössische Kunst muss heute als ein System verstanden werden, das spezifische Strukturen ausgebildet hat, besondere Prozesse kennt und bestimmten Regeln gehorcht. Struktur, Prozesse und Regeln bilden innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Gefüges einen relativ eigenständigen Komplex. Die für die Aufrechterhaltung dieses Komplexes notwendigen Bedingungen werden hier unter dem Stichwort ‚Betriebssystem Kunst‘ zusammengefasst. [...] Zeitgenössische Kunst [...] greift heute in besonderer Weise auf das Betriebssystem Kunst zurück und reflektiert dessen Bedingungen.“¹²⁵ Eine Geschichte selbstreferentieller Prozesse in der Kunst soll hier nicht erarbeitet werden¹²⁶; vielmehr behaupte

¹¹⁹ Luhmann 1987, S. 25.

¹²⁰ Luhmann 1987, S. 27. Weitere Ausführungen zur Selbstreferenz vgl. Luhmann 1984, S. 57f.

¹²¹ Thomas Wulffen (Jhg. 1954, <http://www.thwulffen.de>) ist Kunstkritiker und freier Ausstellungsmacher.

¹²² Zur Erweiterung des Fachs Kunstgeschichte um Fragestellungen und Methoden wie z.B. marxistischer, soziologischer, (post-) strukturalistischer, psychoanalytischer, feministischer oder semiotischer Ansätze seit den siebziger Jahren – zusammengefasst unter dem Terminus ‚New Art History‘ – vgl. Halbertsma/Zijlmans (Hg.) 1994, zur Konstruktion der Disziplin Kunstgeschichte aus Regeln und Codes sowie dem Spannungsfeld bestehend aus den Faktoren Kunstwerk, Kontext, Zeit und Wissenschaftler vgl. Halbertsma/Zijlmans 1994.

¹²³ Wulffen 1994 a, S. 53.

¹²⁴ Wulffen 1994 a, S. 54. Wulfpens Unterscheidung hinsichtlich kunstproduzierender und –theoretischer Betrachtungen soll hier keine fortgesetzte Anwendung finden, vielmehr verweise ich auf die non-dualistische Einsicht radikalisierender konstruktivistischer Positionen, dass jede Beschreibung die Form selbst fortschreibt, und verzichte auf den Dualismus von Beschreibung und Objekt.

¹²⁵ Wulffen 1994 b, S. 214f.

¹²⁶ Wulffen kennzeichnet die Entwicklung des Flaschentrockners durch Marcel Duchamp im Jahr 1914 als Einführungsakt der Selbstreferenz. Wulffen 1994 a, S. 53. Vgl. ebenso Meinhardts Analysen von zwei parallel stattfindenden Typen selbstreferentieller Untersuchungen, zum einen die der

und führe ich zur These aus, dass die zu beobachtenden Tendenzen (in) der zeitgenössischen Kunst hinsichtlich der Form der Selbstreferenz sowohl die kontextuellen Prozesse seit den frühen neunziger Jahren¹²⁷, zuvor die konzeptuellen Tendenzen in der Kunstproduktion der späten sechziger und frühen siebziger Jahre als auch die die differenztheoretischen Debatten zum Ausgeschlossenen¹²⁸ auf der Grundlage dekonstruktivistischer Anliegen implizieren und auf deren Ergebnissen aufsetzen. Die integrative Verknüpfung von system- und komplexitätstheoretischen und nun von selbstreferentiellen und de-/konstruktivistischen Theorieergebnissen führt zur Beobachtbarkeit des aktuellen Kunstsystems, aktueller Kunstproduktionen und künstlerischer Praktiken, ihrer Organisationen, Möglichkeiten und Ziele, die von Information, Aufklärung, Kritik und Protest, d.h. von symbolischen, modellhaften und diskursiven Produktionen bis hin zu Formen konkreter Interventionen¹²⁹ operationalen Ausmaßes sowie erkundeten und neu entworfenen Wahrnehmungs- und Handlungsmustern reichen: „So wurde aus dem Entschleiern („unveiling“) der Konstruktion von Kunst [...] die Konstruktion von Realität, die Wiedergewinnung von Teilbereichen der Wirklichkeit.“¹³⁰

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre¹³¹ starten mit der Conceptual Art und der Institutional Critique die selbstreferentiellen Untersuchungen des White Cubes¹³², der neben methodologischen und wissenschaftstheoretischen Formen der Komplexitätsreduzierung bei der historischen Herstellung des einsamen, isolierten und segmentierten Einzelwerks und dessen Implikationen wie Originalität, Stringenz und Autonomie als „institutionelle Form des Kontextraubs“¹³³ herausragt, als Identitätsfigur die Rahmenbedingungen für die Produktion, Rezeption, Präsentation und Perzeption von Kunst vorgibt (Abb. 9) und somit wesentlich die Herausbildung und Formulierung des Betriebssystems Kunst verantwortet. Kunstproduktionen dieser Zeit reagieren auf ihre kontextuellen Implikationen und Funktionszusammenhänge und dekonstruieren den weißen, vorgeblich neutralen Ausstellungsraum und

immanenten Selbstreflexion der Malerei und deren Erforschung der ästhetischen Bedingungen der Produktion und Organisation von Bildlichkeit, zum anderen die Untersuchung der institutionellen und gesellschaftlichen Konstituierung von Kunst. Meinhardt 1993.

¹²⁷ Zu Konturen einer Geschichte der Kontext-Kunst vgl. Weibel 1994, S. 37f.

¹²⁸ Ich verweise u.a. auf die Debatten seit 1976 in der amerikanischen Zeitschrift ‚October‘ und exemplarisch auf die deutschsprachige Produktion und Rezeption dieser Aktivitäten ab 1990 in ‚Texte zur Kunst‘ (<http://www.textezurkunst.de>).

¹²⁹ Zu künstlerisch-politischen Praktiken in den neunziger Jahren im deutschsprachigen Bereich sowie zu Profilveränderungen des Kunstfeldes, die in den neunziger Jahren dessen ‚Re-politisierung‘ begünstigten und u.a. aus einem Begründungsnotstand des Kunstbetriebs für die Funktion des Ausstellungsbetriebs resultierten, informiert das Kompendium ‚Politische Kunst Begriffe‘ von Kube Ventura 2002.

¹³⁰ Weibel 1994, S. 57.

¹³¹ Ich erweitere Kemps Publikationsauflistung des Jahres 1967 im Zeichen der Rezeptionsästhetik (Kemp 1996, S. 32) zugunsten des inhaltlichen Schwerpunkts meiner Untersuchungen um Jacques Derrida, ‚L'écriture et la différence‘ (1967), Jacques Derrida, ‚De la grammatologie‘ (1967), Marshall McLuhan/Quentin Fiore, ‚The Medium is the Message, An Inventory of Effects‘ (1967), Michel Foucault, ‚L'archéologie du savoir‘ (1969), Michel Foucault, ‚Ariane s'est pendue‘ (1969) sowie um ausgewählte theoretische Positionen von Kunstproduzenten: Guy Debord, ‚La Société du Spectacle‘ (1967), Sol LeWitt, ‚Paragraphs on Conceptual Art‘ (1967), Sol LeWitt, ‚Sentences on Conceptual Art‘ (1969, Abb. 11), Lawrence Weiner, ‚Statements‘ (1968), Joseph Kosuth, ‚Art after Philosophy‘ (1969), Victor Burgin, ‚Situational Aesthetics‘ (1969).

¹³² Zu institutionskritischen Arbeiten im engeren Sinne in den fünfziger Jahren vgl. O'Doherty 1996.

¹³³ Kemp 1991, S. 90.

dessen Form und Funktion als materiellen und immateriellen Rahmen einer Kunstsetzung, legen dessen Raumprinzipien und/oder inszenatorische Komponenten als Konstitutive offen, fokussieren dabei die Funktion der weißen Wand als Kontextbegrenzung und die physische Dimension des White Cubes innerhalb der Koordinaten der Kunstherstellung, analysieren die vorzufindenden institutionellen Bedingungen der Kunstwerke und reagieren auf die Austausch- und Verschiebbarkeit künstlerischer Arbeiten mit ortsspezifischen Installationen.¹³⁴ Zahlreiche Aktivitäten verlassen in Annahme der Existenz eines noch unbelasteten Ortes, eines unkonditionierten Publikums und noch unbeanspruchter ästhetischer Strategien außerhalb der Machtstrukturen programmatisch den White Cube.¹³⁵ 1976 hält Brian O'Doherty¹³⁶ seine bis heute die Rezeption des Museumsraumes und der hier praktizierten Politik der Perzeption dominierenden Beobachtungen der künstlerischen Aktivitäten seiner Zeit in einer dreiteiligen Essay-Serie¹³⁷ fest und markiert die beginnenden Diffusionsprozesse zwischen Kunst und ihrem Kontext als Paradigmenwechsel der Moderne zur Postmoderne.¹³⁸ Seine hierfür gewählte Untersuchungsform des White Cubes, des vergegenständlichten räumlichen und institutionellen Kontextes eines jeden Kunstwerks der Moderne hatte sich durch die Kulturtechnik des Ausschlusses bestimmender Faktoren als eine isolierte, uneinsichtige Black Box konstituiert, deren organisatorische Prinzipien wegen ungenügender Selbstbehandlung noch unverfügbar waren. Die Kunstwerke und ihr bis hierhin ausgegrenzter Kontext beginnen Mitte der sechziger Jahre zu oszillieren, die weiße und nur scheinbar neutrale Wand des Museums übernimmt die Funktion einer Membran – eine metonymisch eingesetzte Formulierung für die Beschreibung unterschiedlicher, systemischer Eigenschaften und Funktionsweisen, nach denen der White Cube als ein bislang geschlossenes System mit strengen Distinktionen und Komplexitätsreduzierung, mit Redundanz erhöhungen und Iterationsschleifen zu

¹³⁴ Zu erkennbaren Differenzen der Kunstproduktionen der sechziger und siebziger Jahre, der Anerkennung des Museums- und Galerieraumes in seiner Begrenzung und dessen Einsatz als Matrix für die entwickelten Formprinzipien durch die Minimal Art sowie das Offenlegen der Funktion der weißen Wand als Kontextbegrenzung durch die Interventionen der siebziger Jahre vgl. Möntmann 2002. Vgl. ebenfalls Möntmanns Ausführungen zur Site-Specificity, der untrennbaren Verbindung des Kunstobjekts mit seinem physischen Ort.

¹³⁵ O'Doherty 1996, S. 88f.

¹³⁶ Brian O'Doherty, Künstler und Kunsttheoretiker, wurde 1934 in Irland geboren, lebt seit 1957 in den USA und tritt seit 1972 aus Protest gegen die britische Nordirlandpolitik als Künstler unter dem Namen Patrick Ireland auf.

¹³⁷ O'Doherty publizierte 1976 die dreiteilige Essay-Serie ‚Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space‘ (März 1976), ‚The Eye and the Spectator‘ (April 1976) und ‚Context as Content‘ (November 1976) in Artforum International, im Dezember 1981 mit einem Nachsatz mit dem Titel ‚Gallery as a Gesture‘ versehen. Die vier Texte erschienen 1986 als Buchausgabe unter dem Titel ‚Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space‘ mit einem Nachwort von Brian O'Doherty und 1996 in deutscher Ausgabe mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, herausgegeben von Wolfgang Kemp.

¹³⁸ Ich verweise auf ausgewählte Publikationen zur Zeit des Erscheinens von O'Doherty, ‚Inside the White Cube‘ (1976): Neben der Erstausgabe von ‚October. Art, Theory, Criticism, Politics‘ im Frühjahr 1976, hg. v. Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss und Annette Michelson, New York, sind erschienen: Gilles Deleuze und Félix Guattari, ‚Rhizom‘ (1976), Michel Foucault, ‚Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir‘ (1976), Jean Baudrillard, ‚L'échange symbolique et la mort‘ (1976), Rosalind Krauss, ‚Notes on the Index: Seventies Art in America‘ (1977), Jacques Derrida, ‚La vérité en peinture‘ (1978), Pierre Bourdieu, ‚La distinction. Critique sociale du jugement‘ (1979).

beschreiben sein kann¹³⁹ – und weist nun molekulare Erschütterungen auf¹⁴⁰. O'Dohertys kunsttheoretische Funktionsanalysen des White Cubes, welche Einheit durch Unterscheidung zwischen Text und Kontext ersetzen und damit das identitätsische Prinzip durchbrechen – auf den differentialistischen Formbegriff, in dessen zweiseitiger Form die Fähigkeit zur Selbstreferenz bereits untergebracht ist, gehe ich in meinen Folgeausführungen ein –, machen gegenseitige Abhängigkeiten von auratischem und isoliertem Einzelwerk und seine wesentlich durch den White Cube vorgegebenen konstitutiven Möglichkeitsbedingungen beobachtbar.

Dabei reicht dessen operative Dimension über die Modalitäten der Präsentation von Kunst weit hinaus und nimmt als Mechanismus konstitutiven Einfluss nicht nur auf die Produktion, sondern auch auf deren Rezeption, Dokumentation, Reproduktion und Publikation, wie sie in den neunziger Jahren Gegenstand werden sollen. Die Kunstproduktionen der neunziger Jahre starten die Analyse konstitutiver sozialer, geschlechtlicher, religiöser, ethnischer und ökonomischer Bedingungen ihrer Entstehungsprozesse und eröffnen ein Feld für kontextuelle Raumauffassungen, zu denen – ebenfalls unter Einbindung von Komplexitätsüberlegungen – Nina Möntmann¹⁴¹ ausführt: Der soziale Raum der neunziger Jahre konstituierte sich nicht als homogenes Gebilde oder Kategorie, sondern als ein sich ständig im Prozess befindliches Produkt sozialer Beziehungen und sozialen Handelns.¹⁴² Zahlreiche künstlerische (wie auch kuratorische und publizistische) Aktivitäten thematisieren seither neben einer künstlerischen Praxis, die mit dem Potential der ästhetischen Erfahrung in performativen Inszenierungen die Position des Individuums in seiner sozialen Umgebung erforscht, das „institutionelle ‚support system‘ und die ihm zugehörigen Einstellungen zum Material“¹⁴³; widmen sich der Frage nach der gesellschaftlichen Stellung und der Funktion von Kunst, ihrem Ausstellungsort und dessen Funktion im Ausstellungsbetrieb, der kuratorischen Praxis und den Bezügen zur Rezeption von Kunst.¹⁴⁴ Spezifische Institutionen¹⁴⁵, diskursive Praxen, Strukturen, Regeln, Mechanismen und Machtverhältnisse, unter denen Kunst produziert, präsentiert, rezipiert und gehandelt wird, werden als konstituierende Rahmenbedingungen untersucht.¹⁴⁶ Jene Aktivitäten bringen künstlerische Produktionsverfahren zur Anwendung, die an die ‚Post Studio Practices‘ der kritisch-

¹³⁹ Zu offenen und geschlossenen Systemen exemplarisch am Beispiel von John Cage und Bill Gates vgl. Daniels 2003, S. 62f.

¹⁴⁰ O'Doherty 1996, S. 88.

¹⁴¹ Nina Möntmann (Jhg. 1969) ist Kunsthistorikerin und Kuratorin.

¹⁴² Zur Konstruktion des sozialen Raumes durch künstlerische Praktiken, konkret des institutionellen Raumes bei Andrea Fraser, des urbanen Raumes bei Martha Rosler, des Handlungsraumes bei Renée Green und des kulturellen Raumes bei Rirkrit Tiravanija, vgl. Möntmann 2002. Zur vierfachen Differenzierung der Relation Kunst und öffentlicher Raum vgl. Oosterling 2001.

¹⁴³ Kemp 1996, S. 30. Kemp weist auf die Unüberschaubarkeit der Literatur zu dieser Themenkunst hin und empfiehlt Brüderlin 1996.

¹⁴⁴ Einen umfassenden Überblick über Ausstellungen und Projekte zwischen 1990 und 2000 bietet Kube Ventura 2002, S. 296f.

¹⁴⁵ Zu Foucaults Definition von Institution vgl. Foucault 1978, S. 125. Ich verweise außerdem auf Bürgers Definition der Institution Kunst als „kunstproduzierenden und distribuierenden Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen“. Bürger 1984, S. 43f.

¹⁴⁶ Zur Kritik am Museum und einer erweiterten Institutionenkritik vgl. u.a. Schneede (Hg.) 2000.

analytischen Tendenzen von Conceptual Art und Institutional Critique anknüpfen.¹⁴⁷ Rechercheorientierte und ortsspezifische Projekte, Arbeitsmethoden aus Wissenschaft und Forschung, journalistische Recherchen, Interviews und Kommentierungen, Verlagerungen der künstlerischen Arbeit in Bibliotheken und Archive bringen beobachtende Werke zweiter Ordnung hervor, die sich mit soziologischen, biologischen und ökologischen, mit historischen, technologischen und urbanistischen Aspekten auseinandersetzen und die Möglichkeit bieten, bisherige Beschreibungen wie auch Beschreibungsweisen zu beobachten und zu variieren, bisheriges Wissen verändert zu ordnen und Perspektivwechsel vorzunehmen. Primär- und Sekundär-Informationen (Dokumentationen, Texte, Recherchen, Fotos, Karten, Listen, Diagramme, Messungen, Tabellen, Videos und Filme) fließen übergangslos in fragmentierten Installationen ineinander und konstruieren ein Netzwerk von Zeichen, zahlreichen Verweisen und Bezügen sowie Verzweigungsmöglichkeiten – vergleichbar den Links im Internet. Kunstproduktion und Theoriebildung sind im Sinne einer wissensproduzierenden Praxis miteinander verschränkt, indem Materialkompendien zusammengestellt und Ausstellungsräume als Informations-, Interventions- oder Impulsträger, als temporäre Kommunikationsforen oder als Experimentierfeld für lokale Interventionen genutzt werden.

Peter Weibel¹⁴⁸ führt Ende 1993 die Bezeichnung der Kontext-Kunst für jene kontextuntersuchenden Positionen der Kunst der frühen neunziger Jahre in den Diskurs ein und befindet ebenfalls, dass erst die kontextuell orientierten Methoden und Praktiken die Wahrnehm- und Erkennbarkeit von Kunst als ein soziales System¹⁴⁹ ermöglichen und sich zu deren erkenntnistheoretischer Analyse eignen, da sie die äußeren Faktoren weniger ausblenden als vielmehr die Eingebundenheit der Kunstwerke in ihren Kontext und in ein Netz komplexer Beziehungen zwischen der Kunstproduktion als einer künstlerischen Äußerung und den zeitgleichen Diskursen, Ideologien, historischen Strukturen und Prozessen belegen¹⁵⁰. Mit der Enthüllung der Rahmenbedingungen der Konstruktion von Kunst beginnt die Kunst nun auch, an anderen Diskursen zu partizipieren und „damit die Grenzen der Institution Kunst extrem zu erweitern, zu perforieren und aufzuweichen“¹⁵¹. Kontext-Kunst würde sich, und hier deuten sich nicht nur Möglichkeitsbedingungen für die hier zu diskutierenden Tendenzen, sondern bereits funktionale Schnittstellen an, nicht länger nur innerhalb des Systems Kunst bewegen und auf die Apparatur des eigenen Betriebssystems beziehen, sondern ihre Kontextualisierungsmethodik eigne sich sowohl als Instrument der Selbstbeobachtung als auch als Kritik und Analyse anderer Institutionen und Disziplinen wie beispielsweise von Justiz, Politik,

¹⁴⁷ Hier sei u.a. auf Arbeiten von Hans Haacke, Luis Camnitzer, Lee Lozano, Leon Golub, Nancy Spero, Daniel Buren, Adrian Piper, Douglas Huebler, Stephen Willats, Dan Graham, Martha Rosler und Michael Asher verwiesen sowie auf die Guerrilla Art Action Group (GAAG), deren Mitglieder auch im Komitee der Art Worker Coalition (AWC) aktiv waren. Ad Hoc Women Artists Committee ist wiederum ein Ausläufer des AWC.

¹⁴⁸ Peter Weibel (Jhg. 1944) ist Künstler, Kurator, Kunst- und Medientheoretiker und ist seit 1999 Vorstand des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (<http://www.zkm.de>).

¹⁴⁹ Zum Begriff des sozialen Systems vgl. Luhmann 1970, S. 28.

¹⁵⁰ Weibel 1994, S. 20. Zur Kontextualisierung der kontextualisierenden Kunstpraxis der neunziger Jahre und zur Geschichte der Kontext-Kunst als ein Kampf von Machtpositionen und Interessenskonflikten vgl. Germer 1995.

¹⁵¹ Weibel 1994, S. 57.

Ökonomie, Ökologie und Wissenschaft.¹⁵² Hierbei handelt es sich jedoch noch nicht um die im Folgenden zu behandelnden Begriffe und Konzepte wie Konnektivität, Interaktion, Emergenz und Netzwerke, sondern prinzipiell um die Analyse und/oder Kritik eines Gefüges, dem, wie sich zeigen wird, nicht mehr nur referentiell, sondern zeitlich und damit strukturell begegnet wird. Ausgewählte Beispiele künstlerischer Praxis nehmen Oszillationen von Text und Kontext sowie unterschiedliche Re-Entries vor (wie das der Kunst in andere Funktionssysteme durch die Interventionen von WochenKlausur, der Anschlussfähigkeit in den White Cube durch AVL oder der Interaktion von Wertschöpfung und Wertschätzung in die Kunst durch etoy), wie sie von den theoretischen Bestrebungen des sog. Kontextualismus nicht aufgefangen werden, die das zunächst isolierte Kunstwerk sodann mit (s)einem kulturellen, ökonomischen, religiösen oder sozialen Zusammenhang in Beziehung setzen. Denn dies hieße, einen lediglich sekundären Kontext und zwar „von Gnaden der Kunstgeschichte“¹⁵³ methodologisch zu kreieren und deren „Geburtsfehler“¹⁵⁴ durch überragend kompensatorische Maßnahmen zu beheben oder zumindest zu verdecken.

Hinsichtlich der bereits vorgetragenen Konzeption der Kunstdefinition, die Tendenzen der Deontologisierung und Operationalisierung folgt, schließe ich an die von Derrida 1968 alternativ zur Metaphysik der Präsenz entwickelte Denkfigur der ‚différance‘¹⁵⁵ und deren Doppelstrategie der Verzeitlichung und Verräumlichung an, die auf der Grundlage einer deontologisierten Beobachtung zur Explikation einer Kunstdefinition als eine Operation des Verschiebens anregt. Hierin befinde ich mich in theoretischer Nähe zu der als Resultat ihrer bereits in den späten achtziger Jahren begonnenen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Betriebssystem Kunst extrahierten Position Andrea Frasers¹⁵⁶ von 1995, die zwischen Formen kultureller Produktion und künstlerischer Praxis unterscheidet. Kunst in der Form künstlerischer Praxis definiert Fraser „als die Analyse von und Intervention in soziale/n Beziehungen“¹⁵⁷, die ehemals verkannt zu kulturellen Produktionen und ihren manifestierenden symbolischen Systemen umgearbeitet wurden. Die Kunstform der künstlerischen Praxis hätte sich gegen die Reduktion auf die bloße Reproduktion ihrer Produktionsverhältnisse behaupten können; deren organisierendes Prinzip seien nicht die arbiträre Manifestation, Vergegenständlichung und Reproduktion der Kompetenzen und Dispositionen von Produzent und Rezipient in Form sog. kultureller Produktionen, sondern ein Mittel der unmittelbaren, praktischen und relationalen Auseinandersetzung mit den Determinanten. Die kulturellen Produktionen – zu ihnen zählt Fraser genreübergreifend ein jedes Kunstobjekt, eine jede künstlerische Konstruktion und Aktivität, die nicht der Maßgabe der Kritik mit dem

¹⁵² Weibel 1994, S. XIII. Zur Kritik an Weibels vorgenommener Terminologisierung und Theoretisierung von ‚Kontext-Kunst‘ vgl. Kube Ventura 2002, S. 72f.

¹⁵³ Kemp 1991, S. 93.

¹⁵⁴ Kemp 1991, S. 94.

¹⁵⁵ Derrida 1993 b.

¹⁵⁶ Andrea Fraser (Jhg. 1965), amerikanische Künstlerin und Mitglied der V-Girls, lebt und arbeitet in New York und Europa und realisiert seit Mitte der achtziger Jahre Ausstellungen, Performances und Installationen.

¹⁵⁷ Fraser 1995, S. 35.

Ziel der Veränderung nachkommen¹⁵⁸ – sind Teil dieser Auseinandersetzung, die künstlerische Praxis müsse jedoch notwendig über sie hinaus gehen und gegen deren Identitäts- und Reproduktionspolitik Widerstand leisten. Das Ziel der Form künstlerischer Praxis legt Fraser nicht als Interpretation, sondern als Veränderung des künstlerischen Feldes¹⁵⁹ fest: „[...] nicht die Beschaffenheit der Produkte zu verändern, sondern die Struktur der Positionen in diesem Feld und die Beziehungen zwischen den solchermaßen strukturierten Positionen.“¹⁶⁰ Fraser macht jedoch Eingeständnisse: „Und wenn eine solche Veränderung nicht (oder fast gar nicht) zu leisten ist, dann ist künstlerische Praxis der Versuch, die Möglichkeitsbedingungen dieser Veränderung zu bestimmen.“¹⁶¹ Den Paradigmenwechsel¹⁶² von Kunst als einer Form kultureller Produktion zur Kunst als einer Form künstlerischer Praxis – in Korrelation der Wechsel von geschlossenen ästhetischen Werkobjekten zu offenen Handlungsfeldern – setzt Fraser in den sechziger und frühen siebziger Jahren an, als die Minimal Art Beziehungsverschiebungen in den Außenraum vornahm: Statt die bisherigen Beziehungen zwischen Volumen und Oberfläche wie bei der Skulptur zu komponieren, wurden nun die Beziehungen zwischen dem Körper des Betrachters und einem Objekt im Raum organisiert.¹⁶³ Im Zusammenspiel von institutioneller Kritik, politisch-dokumentarischen und aktivistischen Arbeiten sowie feministischen Praktiken dieser Zeit begannen, so Fraser, die Erforschungen der ökonomischen, sozialen, historischen, geschlechtlichen Faktoren, die nunmehr als Möglichkeitsbedingungen für ein Kunstwerk galten.

Frasers Theoretisierungen sind zweifelsfrei system- und komplexitätstheoretische Ansätze von Relations-, Organisations- und Strukturuntersuchungen zu entnehmen, eine Ausformulierung dieser Position führt zu einer Anzahl *n* zu eruiender und zusammengeführter Einzelpositionen, die ihrerseits Beziehungen zueinander eingehen bzw. nicht eingehen, deren Anordnung, Relationen bzw. Interaktionen zwischen den Elementen eine spezifische Strukturverfasstheit und Musterbildung ausprägt und deren operationales Zusammenwirken spezifische Formen herausbildet. Die Relation eines Dualismus von künstlerischer Praxis und kultureller Produktion, wie Fraser sie als ein hierarchisches, oppositionelles und evolutionäres Verhältnis mit ethischen und politischen Implikationen¹⁶⁴ und mit der Codierung innovativ/reaktionär entwirft sowie das teleologisch und evolutionär konzipierte

¹⁵⁸ Zur Kulturdefinition Frasers erstens als symbolische Systeme, die für die Integration und Reproduktion von Gruppen verantwortlich sind, und zweitens als Erwerb von Kompetenzen und Dispositionen, die sich auf eben jene symbolische Systeme beziehen, vgl. Fraser 1995, S. 36.

¹⁵⁹ Zu Frasers terminologischer Anlehnung an Pierre Bourdieus Konzeption des Feldes als ein Raum der Kräftebeziehungen, der zugleich immer auch ein Kampffeld und Ort von Auseinandersetzungen ist, vgl. Fraser 1995, S. 38f. Ebenso Bourdieu 2001. Der Begriff des Feldes ist ferner bei dem Soziologen Tony Bennett zu finden. Bennett bezeichnet ein kulturelles Feld als eine Menge von strukturellen Beziehungen, welche die Positionen von verschiedenen Formen kultureller Praxis über ihre wechselseitigen Beziehungen definieren, die einem zeitliche Wandel unterliegen. Bennett 1979, S. 166f.

¹⁶⁰ Fraser 1995, S. 38.

¹⁶¹ Fraser 1995, S. 38.

¹⁶² „Paradigmenwechsel müssen als kontextkonstitutiv verstanden werden, weil sie ihren eigenen Kontext, in dem sie Bedeutung erlangen, erst erschaffen.“ Wulffen 1994 a, S. 55. Zur Definition des Paradigmas und des Paradigmenwechsels vgl. Kuhn 1981.

¹⁶³ Fraser 1995, S. 35.

¹⁶⁴ „Ich tendiere dazu, Kunst-Phänomene, die sich nicht in diesen Geschichtsablauf einführen, für regressiv oder reaktionär zu halten.“ Fraser 1995, S. 35.

Fortschrittsmodell, welches Fraser überdies zu der Bewertungstechnik führt, künstlerische Arbeiten normativ nach dem Grad ihrer Determiniertheit hinsichtlich der Produktion, Präsentation und Veröffentlichung zu befragen und diesbezüglich die Leistungsfähigkeit ihres Engagements zu beurteilen, ist vor dem hier gewählten theoretischen Hintergrund notwendig als simplifizierende und polemische Schlussfolgerung infrage zu stellen und zu Gunsten von Standpunktvervielfältigungen und Komplexitätserhöhungen zu entspannen. Statt des evolutionären Kunstgeschichtsmodells Frasers weist Lucy Lippard¹⁶⁵ in ihrer 1973 publizierte Bibliographie ihrer Erinnerungen der Jahre 1966 bis 1972, die chronologisch in Crossing-Methode Ausstellungen, Kataloge, Symposien, Artikel, Interviews und künstlerische Arbeiten kombiniert (Abb. 10), auf den Ausnahmestatus der Kunstproduktionen dieser Jahre hin und bezeichnet diese als „Escape attempts‘ from cultural confinement“¹⁶⁶. Während sich Fraser zur Kategorisierung von Kunstphänomenen dessen organisierenden Prinzips und Innovationsgrades bedient, nutzt Lippard mit dem Grundprinzip der ‚dematerialization‘ eine zunächst gegenstandsorientierte Kennung als Differenzmerkmal: Nachdem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Objekt fundamentales Interesse fand, würde nun das Konzept, die Information, die Idee (aufgehoben im Terminus Conceptual Art, Abb. 11) zur signifikanten Größe werden, die Widerstand gegen die sakrosankten, heroischen und patriarchalen Mythologien früherer Jahre leisten könne, indem sie selbstreferentiell Kunstkonzeptionen analysieren und zur Anschauung bringen würde und darüber hinaus auf Grundlage der Reflexions- und Inspirationsqualität von Kunst in utopischer Manier eine neue Welt zu visualisieren versuche.¹⁶⁷ „Conceptual art [...] was all over the place in style and content, but materially quite specific.“¹⁶⁸ Diese Überlegung gibt Lippard in Einsicht der Ungenauigkeit dieser Kennung zugunsten eines Innovationsgehaltes mit politischen und ethisch moralischen Implikationen auf: „Concept art is not so much an art movement or vein as it is a position or worldview, a focus on activity.“¹⁶⁹

Zur konzeptionellen Erweiterung des Kunst-Begriffs führe ich abschließend Henk Oosterlings¹⁷⁰ und Nicolas Bourriauds Positionen an: In Verwendung Oosterlings Begrifflichkeit der ‚In(ter)ventive Art‘ von 2001 lässt sich eine gleichermaßen erfinderische wie auch eingreifende und vermittelnde Kunst mit einer relationalen Ästhetik beobachten, die ihren Blick auf die Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen allen beteiligten Komponenten lenkt und Kunstwerke eher als (reflexive) Verben statt versteinertes Substantive definiert¹⁷¹. Auch Bourriauds Theorie der ‚esthétique relationelle‘ von 1995¹⁷² ist in die Theoretisierungen von Deontologisierung und Operationalisierung von Kunst einzureihen und bearbeitet zugleich

¹⁶⁵ Lucy R. Lippard (Jhg. 1954) ist Kunstkritikerin und –theoretikerin, Autorin und politische Aktivistin.

¹⁶⁶ Lippard 1997, S. vii.

¹⁶⁷ Lippard 1997, S. vii, S. 6.

¹⁶⁸ Lippard 1997, S. vii.

¹⁶⁹ Lippard 1997, S. 258.

¹⁷⁰ Henk Oosterling (Jhg. 1952, <http://www.henkoosterling.nl>) lehrt Philosophie an der Erasmus-Universität Rotterdam und ist Mitgründer und Koordinator des Centrum voor Filosofie & Kunst / Center for Philosophy & Arts (CFK).

¹⁷¹ „On closer inspection ‚art works‘ turns out to be a reflexive verb before petrifying into a noun: art works.“ Oosterling 2001.

¹⁷² Bourriaud veröffentlichte seine Theorie im französischen Magazin Documents sur l'art: ‚Pour une esthétique relationelle I‘, printemps 1995, n° 7, p. 88-99; ‚Pour une esthétique relationelle II‘, printemps 1996, n° 8, p. 40-47. Als Buchausgabe Bourriaud 1998.

mit der Nichtlinearität ein weiteres Motiv. Bourriaud weist auf eine in gegenwärtigen künstlerischen Praktiken vorherrschende Ästhetik des Inter-Humanen, der Begegnung und der unmittelbaren Nähe hin und stellt fest, dass künstlerische Arbeiten nicht länger durch Materialität oder Konzeptualität als vielmehr durch Relationalität, z.B. zwischen Individuen und Institutionen definiert sind: „Art is an activity consisting in producing relationships with the world with the help of signs, forms, actions and objects.“ Der Künstler transformiere zu einem Operator von Zeichen, der in der Funktion eines Entrepreneurs Strukturen modelliere; Kunstwerke produzierten ein „model of sociability“, welches die Realität transponiere, im Mindesten diese aber vermitteln dürfte; künstlerische Praktiken kreierten dauerhafte Formen, indem sie heterogene Elemente in einer Kohärenz zusammenführten. Im Rückgriff auf die vegetative Form des Efeus prognostiziert Bourriaud ein relationales und zunehmend komplexes, aus Netzwerken bestehendes Universum: „[C]urrent art is composed of these mental entities which move like ivy, growing roots as they make their way more and more complex.“¹⁷³ und steht damit in formaler Nähe zur Rhizomtheorie Deleuze/Guattaris von 1976, die ein strukturell neues Zugriffsmodell als ein der bisherigen Logik des Abendlandes unterschiedliches Denken anbietet¹⁷⁴: In Abgrenzung zu dem strukturalen Modell von Punkten und Positionen, welche sich in Relationen zueinander stellen, führen Deleuze/Guattari zur Form des Rhizoms¹⁷⁵ (Abb. 12) aus, das aus Linien, Segmentierungen, Schichten, Fluchtlinien, Territorialisierungen und Deterritorialisierungen besteht, die zusammen mit ihren jeweiligen Fließgeschwindigkeiten wie z.B. Verzögerungen, Überstürzungen, Zähigkeiten, Abbrüchen eine maschinelle Verkettung bilden. In Differenz zu bisherigen Modellen entzieht sich die Verkettung jeglicher signifikanter Totalität wie beispielsweise der Subjektivierung. Überdies behauptet Bourriaud für die sog. Ära des Simultanen, dass Formen nur in „online time“ Gestalt annehmen (können): „The work of art can be approached as a form of reality, and no longer as the image of an image.“¹⁷⁶ Diese Überlegung knüpft an die Ausführungen Foucaults zur vorherrschenden Epoche des Simultanen¹⁷⁷ an; jener begründete 1969 seine Theorie eines zeitgleich stattfindenden Paradigmenwechsels mit der Rezeption eines Textes von Gilles Deleuze von 1968¹⁷⁸, indem er die griechische Sage der Ariadne neu erfand: Der Faden, an dem sich Ariadne in Foucaults Neuschreibung erhängt, da sie des Wartens auf Theseus' Wiederkehr überdrüssig ist, wird seiner ordnenden Funktion enthoben und nun als todesbringende Schnur gesponnen. Foucault verabschiedet die Repräsentationshoheit und fordert – eine für die vorliegenden Untersuchungen interessante

¹⁷³ Bourriaud 2002.

¹⁷⁴ „Die Welt hat ihre Hauptwurzel verloren.“ Deleuze/Guattari 1977, S. 10.

¹⁷⁵ Deleuze und Guattari greifen für ihre Ausführungen auf den Begriff der Botanik zurück: „Rhizom [gr.] (Wurzelstock, Erdspross), unterirdisch oder dicht unter der Bodenoberfläche waagrecht oder senkrecht wachsende, mehr oder minder verdickte, Nährstoffe speichernde (jedoch nicht zur Assimilation befähigte), ausdauernde Sprossachse vieler Stauden [...]; mit sprossbürtigen Wurzeln, farblosen Niederblättern und Knospen; letztere dienen einerseits dem Weiterwachsen des Rhizoms selbst, zum Teil der Ausbildung der meist einjährigen Laub- und Blütentriebe. Rhizome wachsen (während mehrerer Vegetationsperioden) an der Spitze unbegrenzt weiter, die älteren Teile sterben allmählich ab. [...]“ Meyers Lexikonredaktion (Hg.) 1987: Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Bd. 18, S. 237f.

¹⁷⁶ Bourriaud 2002.

¹⁷⁷ Foucault 1990, S. 34.

¹⁷⁸ Foucault 1977 in Bezug auf Deleuze 1972.

Eröffnung dynamisierender Aspekte, wie sie in erweiterten netztheoretischen Überlegungen Berücksichtigung finden –, „eher Intensitäten als Qualitäten und Quantitäten; eher Tiefen als Längen und Breiten; eher Individuierungsbewegungen als Arten und Gattungen“ zu denken¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Foucault 1977, S. 11.

2. Operationale Form und Katalysatormodul: WochenKlausur

Konkrete Interventionen als Materialbehandlung und gestalterischer Eingriff

„In den neunziger Jahren haben verschiedene kollektiv arbeitende KünstlerInnen versucht, ihrer Praxis eine direkte gesellschaftspolitische Funktion zu geben, indem sie konkrete soziale Interventionen durchführten. Aus kritischer Perspektive lässt sich feststellen, dass engagierte Kunstprojekte jedoch in den meisten Fällen nur dann von den offiziellen Ausstellungsinstitutionen zugelassen werden, wenn sie die Grenzen des rein Symbolischen und Repräsentativen nicht überschreiten oder wenn sie soziale Realitäten lediglich simulierten. Eine der Ausnahmen war 1993 die österreichische Gruppe WochenKlausur [...].“¹⁸⁰: Auf Einladung des Kunstinstituts Wiener Sezession¹⁸¹ und Wolfgang Zinggl¹⁸² treten im Juni 1993 acht Künstler¹⁸³ in elfwöchige Klausur, mit der konkreten Zielsetzung, längerfristige Verbesserungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens vorzunehmen und die Lösung eines ortsspezifischen Problems oder eines gesellschaftspolitischen Defizits im Sinne eines gestalterischen Eingriffs in die bestehenden Formen zu entwickeln. Nach der bisherigen Kunst der Behandlungen von Oberflächen, so Zinggl, sei nunmehr eine gesellschaftliche Erneuerung die Aufgabe der Gegenwartskunst, deren Handlungsmöglichkeiten ein nicht zu unterschätzendes politisches Kapital darstellen und der traditionellen Behandlung von Materialien nicht nachstehen würden.¹⁸⁴ Die erste und startende Aktivität ‚Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen Wien‘ fokussiert den räumlichen Kontext des Ausstellungshauses, vor dessen Eingang am Karlsplatz sich eine Vielzahl von Obdachlosen aufhalten, und sieht vor, erstens eine medizinische Versorgung Wiener Obdachloser und zweitens Depotmöglichkeiten zur Lagerung von Wertgegenständen einzurichten. Seither betreut eine fahrende Ambulanz monatlich etwa 700 Patienten und bieten 200 Metallspinde an drei Orten Wiens Obdachlosen die Möglichkeit, ihre Garderobe, Dokumente und anderen verbliebenen Besitz zu deponieren¹⁸⁵.

Ein Konzept zur Umsetzung und Durchführung der Pläne umfasst grundlegende Praktiken des Prozesses: Zunächst wird die Stadt Wien zur Anstellung der Ärzte über Werkverträge sowie zu deren Finanzierung ersucht. Der damalige Gesundheitsminister Außerwinkler sichert zunächst finanzielle Unterstützung zu, aus Gründen zu befürchtender Konkurrenz zu niedergelassenen Ärzten und Ambulanzen wird diese zurückgezogen; Stadträtin Smejkal wird später über einen „medialen Trick“¹⁸⁶ zu einer Finanzierungszusage des Personals in einem Spiegel-Interview bewegt. Unterdessen meldeten sich dreißig Bewerber auf ein in einer Ärztezeitung geschaltetes Inserat auf der Suche nach Fachpersonal. Ein ambulanter Krankenwagen kann mit dem Status einer medizinischen Erstversorgung die Behandlung ohne Krankenschein für In- und Ausländer garantieren. Ein umgebauter Groß-

¹⁸⁰ Butin 2002 b, S. 178.

¹⁸¹ <http://www.secession.at>.

¹⁸² Zinggl (Jhg. 1954) ist Kunstwissenschaftler und Künstler und war zwischen 1997 und 2000 Bundeskurator für bildende Kunst in Österreich. Zinggl war Gründungsmitglied der WochenKlausur 1993 und zwischen 1997 und 1999 nicht für WochenKlausur tätig.

¹⁸³ Hierbei handelt es sich um Martina Chmelarz, Marion Holy, Christoph Kaltenbrunner, Friederike Klotz, Alexander Popper, Anne Schneider, Erich Steurer und Gudrun Wagner.

¹⁸⁴ Zinggl 2002, S. 71f.

¹⁸⁵ Dieses Angebot endete 2001.

¹⁸⁶ Zinggl (Hg.) 2001, S. 25.

raumtransporter erweist sich für die mobile Basisversorgung geeigneter, die Kosten für dessen Ankauf und Umbau in Höhe von 55.000,- Euro refinanzieren sich über Sponsorenlogos am Fahrzeug. Die Infrastruktur sieht vor, den Bus täglich, außer Samstags, Sonntags und Feiertags an acht Standorten für jeweils vier Stunden einzusetzen. Etwa einhundert Veröffentlichungen in Printmedien, Radiosendungen und TV-Beiträgen begleiten die Intervention, so dass nach Abschluss der Adaptierungsarbeiten durch WochenKlausur die mobile Ambulanz im Dezember 1993 mit Namen Louise gestartet werden kann und dessen Betrieb von der Caritas Wien weitergeführt wird – dies unter der Maßgabe, keine zusätzlichen Kosten tragen zu müssen. Das St. Josefs-Heim der Caritas wird Anlauf- und Koordinationsstelle für die mobile Erstversorgung, die Medikamentenversorgung ist durch Kooperationen mit Apotheken gesichert. Seit Juli 1998 sind etwa zehn Ärzte bei der Caritas beschäftigt, werden aber weiterhin von der Gemeinde Wien bezahlt. Etwa sechzig freiwillige Helfer, zumeist Medizinstudenten, sichern die monatlich etwa 700 Behandlungen an mittlerweile sechs Standplätzen Wiens.¹⁸⁷ Im September 1998 kauft die Caritas einen zweiten, größeren Bus, der sich über Sponsorenbeiträge refinanziert; Louise I wird von der Caritas als mobile Betreuungsambulanz in Sofia zum Einsatz gebracht.

Wenige Monate später, im Februar 1994, lädt die Shedhalle Zürich¹⁸⁸ Zingg ein, zur programmatischen Neuorientierung des Ausstellungsinstituts von symbolischen und repräsentativen Kunstproduktionen hin zu Formen konkreter sozialer oder politischer Interventionen¹⁸⁹ eine Intervention zur Drogenproblematik der Stadt zu realisieren. In der Zwischenzeit hat sich die Gruppe in der Struktur eines Vereins mit dem Namen WochenKlausur¹⁹⁰ formiert, die nun in einer neuen personellen Zusammensetzung¹⁹¹ im Februar und März 1994 in die offene Drogenszene am Lettenareal im Züricher Kreis 5 interveniert und auf Grundlage umfangreicher Recherche der sozialen Problematik, bisheriger Problemlösungsvorschläge und Gründe deren Scheiterns ein neuerliches Lösungsangebot für eine Notschlafstelle für drogenabhängige, sich prostituierende Frauen entwickelt.

Erste Kennzeichen eines methodischen Musters von WochenKlausurs künstlerischer Praxis lassen sich extrahieren: Auf Einladung einer Kunst- oder Kultur-

¹⁸⁷ Soweit nicht anders angegeben, stammen die Informationen aus E-Mail-Korrespondenz und Gespräch mit Mitgliedern von WochenKlausur (Wolfgang Zingg und Claudia Eipeldauer).

¹⁸⁸ <http://www.shedhalle.ch>.

¹⁸⁹ Anfang 1994 fand eine grundlegende Revision des programmatischen Konzeptes der Shedhalle statt. Dominierte bis zu diesem Zeitpunkt formal und inhaltlich ein eher traditioneller Kunstbegriff, so sollten ab sofort andere Wege der Kunstproduktion und Kunstvermittlung beschritten werden. Ziel der Neuerung war die Öffnung des Programms für unkonventionelle Formen der Kunstvermittlung, für interdisziplinäre Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Organisationen und für eine kulturelle Praxis, die sich nicht nur für ihre Produkte, sondern zugleich für ihre Arbeits- und Tauschverhältnisse interessiert. Die Auseinandersetzung mit den politischen Bedingungen und Gegebenheiten der Kunstproduktion und –rezeption wurde zu einem integralen Bestandteil der Arbeit in der Shedhalle. „Es galt den herkömmlichen Kunstbegriff zu überprüfen und ihm Alternativen entgegensetzen.“ <http://www.shedhalle.ch/dt/institution/geschichte/index.shtml>. Um diese Zielsetzungen einzulösen, fanden umfangreiche infrastrukturelle Veränderungen statt: Mitarbeiter wurden zu einem Team zusammengestellt, die zuvor bereits an der Schnittstelle von Kunst, diskursivem Vorgehen und politischem Engagement arbeiteten. Das Kuratorium wurde in betriebliche und die Geschäftsleitung in kuratorische Belange einbezogen.

¹⁹⁰ Die WochenKlausur ist ein eingetragener Verein. <http://www.wochenklausur.at>, wochenklausur@wochenklausur.at.

¹⁹¹ Zu dieser Gruppe gehören: Monique Benz, Katharina Lenz, Petra Mallek, Stefania Pitscheider, Isabelle Schaetti, Mathias Schellenberg, Nina Schneider, Simon Selbherr und Wolfgang Zingg.

institution betreibt ein variierendes Team der WochenKlausur von sechs bis acht Beteiligten Feldforschung und eruiert eine Problematik in Bildung, Wirtschaft, Politik oder im sozialen Bereich (selten wird WochenKlausur mit konkreten Handlungsauforderungen beauftragt), für die die Gruppe vor Ort auf der Grundlage eingehender systematischer Recherchen, Studien, Situationsanalysen und –auswertungen in einer ersten Phase eine Beobachtung der bestehenden Form vornimmt und existierende Probleme identifiziert¹⁹². Im Verlauf einer zweiten Phase wird ein Handlungsangebot erarbeitet und dessen konkrete Zielsetzung definiert, in der Umsetzungs- und Durchführungsphase der konkreten Intervention akquiriert Wochen Klausur die Finanzierung, führt Gespräche mit politischen Entscheidungsträgern und stellt nachhaltig die funktionstüchtige Einrichtung, zumeist in Kooperation mit lokalen Initiativen, sicher. Der Prozess wird von Printmedien, Hörfunk und TV begleitet, die ihrerseits nach medialer Logik als Einflussfaktoren wirksam sind. Dabei agieren die temporären Eingriffe in dem zeitbegrenzten Rahmen von etwa acht Wochen aus dem Kunstsystem heraus – der zur Bürozentrale umfunktionierte Ausstellungsraum der einladenden Kunstinstitutionen ist hierfür symbolisches Indiz (Abb. 13) – und aktivieren existierende Kapazitäten und Ressourcen des Kunstsystems wie die gesellschaftliche Akzeptanz von Kunst, deren Infrastruktur und Definitionsmacht, das mediale wie auch das bildungspolitische Kapital des Kunstsystems und seiner Beteiligten, kurz die angesammelte Mikropolitik dieses gesellschaftlichen Feldes. Wesentlich für die Realisierung der präzise geplanten Eingriffe ist der Konzentrations- sowie der Flexibilitätsvorsprung der Interventionen im Vergleich zu systeminternen Aktivitäten von Ökologie, Bildung oder Städteplanung. Eine Serie von bisher neunzehn Interventionen konnte mit dieser Form in Österreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, Japan, Schweden, Mazedonien und den USA bereits realisiert werden.¹⁹³

Operationale Form mit algorithmischer Organisation

In einem Rückgriff auf Galanters Definition der Generative Art¹⁹⁴ lassen sich für eine erste theoretische Annäherung, unter vollumfassender Ausblendung der Aktanten

¹⁹² Zur Differenz von Lösungen und als unlösbar definierten Problemen vgl. Baecker 1994, S. 118.

¹⁹³ 1993 Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen Wien, 1994 Intervention zur Drogenproblematik Zürich, 1994 Intervention zum sozialen Status älterer Menschen Civitella d'Agliano, 1995 Intervention zur Ausländerbeschäftigungspolitik Graz, 1996 Intervention in einer Wiener Schule, 1996 Intervention zur Verbesserung der Schubhaftbedingungen Salzburg, 1997 Intervention zur Ortsentwicklung Ottensheim, 1998 Intervention zur Situation der Erwerbslosen Berlin, 1998 Intervention zur Zukunft der Arbeit Linz, 1999 Intervention zum Aufbau von Sprachschulen in Mazedonien Venedig (als Beitrag Österreichs an der Biennale Venedig), 2000 Intervention zur Einrichtung von Projektunterricht an Schulen Fukuoka, 2000 Intervention zur Mitbestimmung bei der Gestaltung des öffentlichen Raums Krems, 2000 Intervention zur öffentlichen Streitkultur Nürnberg, 2001 Intervention zur Kommunalentwicklung ‚Von Ort zu Ort‘ Steiermark, 2002 Intervention zum Wahlrecht Stockholm, 2003 Intervention zur Animation geistig Behinderter Graz, 2003 Intervention zur beruflichen Qualifikation ehemaliger Drogenabhängiger Wien, 2003 Intervention zur Verbesserung der öffentlichen Wahrnehmung von Subkulturen Helsingborg, 2005 Intervention zur Verwertung von Ausschussmaterial Chicago.

¹⁹⁴ Galanter führt in seinen Untersuchungen zu historischen Vorläufern der Generative Art des 20. Jahrhunderts aus: Marcel Duchamp, William Burroughs und John Cage hätten den Zufall als generatives Prinzip in ihre Arbeit einbezogen, Minimalisten wie Carl Andre, Mel Bochner und Donald Judd nutzten geometrische und mathematische Prinzipien, um Kompositionen zu generieren, Sol LeWitt wandte kombinatorische Systeme an, um aus Einzelkomponenten Komplexe herzustellen, und Hans Haacke untersuchte in früheren Arbeiten physische Systeme auf deren komplexes Verhalten.

und in Vernachlässigung der offenkundigen Unterschiede insbesondere hinsichtlich der Steuerbarkeit formalästhetische und funktionale Merkmale für die Interventionen WochenKlausurs extrahieren. Diese Kunstform berücksichtigt weder Motivation oder Intention noch Form oder Inhalt, sondern einzig die Herstellungs- und Organisationsprinzipien, die ihrerseits Prinzipien der Prozessualität, der Unkontrollierbarkeit und der Unvorhersagbarkeit beinhalten, ohne notwendig an einen Einsatz von Technologien gekoppelt zu sein. Zu ihrer Aktivierung muss die künstlerische Praxis in ein externes System, dessen eigenständige Operationsfähigkeit zu seiner Nutzung vorab garantiert sein muss¹⁹⁵, implementiert und hier zur prozessualen Entfaltung gebracht sein.¹⁹⁶ „Generative Art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art. The key element in generative art is then the system to which the artist cedes partial or total subsequent control. [...] First, note that the term generative art is simply a reference to how the art is made, and it makes no claims as to why the art is made this way or what its content is. Second, generative art is uncoupled from any particular technology. Generative art may or may not be ‚high tech‘. Third, a system that moves an art practice into the realm of generative art must be well defined and self-contained enough to operate autonomously.“¹⁹⁷ Die wirkungsästhetisch vektoriale Form, die produktionsästhetisch als generative künstlerische Praxis WochenKlausurs in ein ausreichend definiertes System interveniert und hier prozessual ihre operative Entfaltung vornimmt, lässt sich wie folgt benennen (Abb. 15):

- Ausgangsmotiv: sinnspezifische Selbstreferenz als Identität durch Rekursivität zur Indizierung
- Phase I: Formbildung und Formbeobachtung (nach Spencer Brown) unter Einsatz sowohl der Isolierungs- als auch der Kontextualisierungsmethodik der Kunst als (Selbst-) Beobachtungsinstrumente
 - Recherche
 - Analyse der Situation vor Ort
 - Spezifikation und Identifizierung der Problematik
- Phase II: Formverschiebung als künstlerische Materialbehandlung
 - Zielformulierung und
 - Konzepterstellung für die Trans-/Formation einer neuen prozessualen Form: System- und Komponentenentwurf

‚Condensation Cube‘, 1963-1965, von Haacke (Abb. 14) hebt Galanter als repräsentative Arbeit für die Generative Art hervor. Dieses Realzeitsystem ist eine physikalische Kondensationsbox, die in einem geschlossenen Prozesssystem den permanenten Aggregatwechsel des Wassers in Abhängigkeit der Temperaturverhältnisse des Umraums zur Anschauung bringt. Die Drip- und Splash-Methode von Jackson Pollock weist zwar Zufallsqualitäten auf, ist jedoch nicht unter die Praxis der Generative Art zu subsumieren, so Galanter, da hier ein wesentliches Element, die spätere teilweise oder vollständige Aufgabe der Kontrolle fehlt. Galanter 2003.

¹⁹⁵ Galanter 2003.

¹⁹⁶ „According to my view in all cases there must be a system involved which (in principle) operates with autonomy to the extent that it contributes to the final work without (at least in part) the intuitive decision making of the artist. In other words, the artist gives up control to the system and the system creates the work.“ Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Philip Galanter, 2005.

¹⁹⁷ Galanter 2003.

- Umsetzung und Durchführung (Finanzierung, Modelle der Zusammenarbeit),
 - Systemtest und Betrieb
 - Kontrolle durch begleitende Dokumentation und Nachbehandlung durch Evaluierung.
- Form: Wegen des Rückbezugs auf Aktanten und deren Handlungsbedingungen sind (anders als bei Luhmann nicht nur Kommunikationen, sondern) empirische Ereignisse und deren Verkettung zu Prozessen zu beobachten.

Dieser Formbegriff ist in seiner Organisation einer sich aus operativen Einzelschritten aufbauenden Formdefinition anlehnbar, wie sie in der Formhistorie bereits aufzufinden ist und an die insbesondere die Systemtheorie ihre Formuntersuchungen anschließt: 1969 stellt George Spencer Brown¹⁹⁸ in seinem „Textbuch der Mathematik“¹⁹⁹ ‚Laws of Form‘ mit seinem mathematischen Indikationenkalkül in zwölf Kapiteln ein formales Regelwerk auf und entwickelt hierin mittels einer operativen Logik einen Formbegriff, um zunächst eine allgemeine Form der Unterscheidung benennen und dann pragmatisch berücksichtigen zu können.²⁰⁰ Das Strukturprinzip dieser Form ist deren Notation, die in fünf Positionen verläuft²⁰¹ und einen Formbegriff vorstellt, der die Form nicht aus einem dualistischen Gegenbegriff heraus bestimmt, sondern sie auf eine interne Differenz zurückführt (Abb. 16), sie somit nicht nur selbstreferentiell, sondern zudem operativ und anschlussfähig begründet.²⁰² Spencer Browns Formkalkül²⁰³ startet mit einer Weisung, einer Injunktion, und reichert mit einer regelnden Reihenfolge von operativen Schritten einen kombinativen, komplexen Prozess auf zwei Ebenen an. Sofern der Formbegriff von der spezifischen mathematischen Verwendung abgekoppelt wird, ist ein allgemeiner Formbegriff gewonnen, der auf den beiden Ebenen erstens Formbildung und zweitens Formbeobachtung aktiv ist. Auf der ersten Ebene des Formkalküls, die von Begriffen erster Ordnung bestimmt wird, wird die Form gebildet, d.h. unter-

¹⁹⁸ Aus Gründen der bibliographischen Auffindbarkeit seines Namens hat George Spencer Brown (geb. 1923) seinem Namen einen Bindestrich zugefügt. Luhmann 2002, S. 66.

¹⁹⁹ Spencer Brown 1997, S. xix.

²⁰⁰ Der Mathematiker George Spencer Brown (geb. 1923) entwickelte die Gesetze der Form im Zusammenhang seiner Konstruktion einer Zählmaschine für British Railways, die das Hin- und Herrangieren von Eisenbahnwaggons in einem Tunnel überwachen sollte und die sowohl vorwärts als auch rückwärts zählen sowie das bisher Gezählte speichern können musste. Die Zählmaschine sollte demnach zählen und das bereits Gezählte markieren können. Spencer Brown bediente sich zur Lösung des Problems der Anwendung imaginärer Werte (Zahlen, die ein Vielfaches der Wurzel aus negativen Zahlen ist), mit der Folge, keine eindeutige Lösung (entweder/oder, ja/nein, an/aus und darauf folgend normativ wahr/falsch, zulässig/unzulässig), sondern Oszillationen zwischen zwei Zuständen zu liefern. Vgl. u.a. Maresch 1998. Das Ergebnis ist nicht eindeutig; es gibt keine Möglichkeit, eine stabile Lösung zu errechnen. Der Kalkül zeigt, dass mit selbstreferentiellen und auch mit selbstwidersprüchlichen Aussagen zu rechnen ist.

²⁰¹ Zu den fünf Positionen vgl. Baecker 2002, S. 10.

²⁰² Mit Erscheinen von ‚Laws of Form‘ 1969 zeigten sich auch andere wissenschaftliche Disziplinen an einer Rezeption interessiert; so der Kybernetiker Heinz von Foerster, der im Frühjahr 1969 die erste Rezension ‚Laws of Form‘ in ‚Whole Earth Catalogue‘ (<http://www.wholeearthmag.com>) veröffentlichte. Weitere Rezensionen folgten durch den Biologen Francisco Varela, *Principles of Biological Autonomy*, New York, 1979, und von Humberto R. Maturana und Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The realization of the living*, Boston, 1980.

²⁰³ „Nenne Kalkulation einen Vorgang, durch den sich eine Form infolge von Schritten in eine andere verwandelt, und nenne ein System von Konstruktionen und Vereinbarungen, welches Kalkulation gestattet, ein Kalkül.“ Spencer Brown 1997, S. 10.

schieden und bezeichnet. Auf der zweiten Ebene des Kalküls – hier greifen Begriffe zweiter Ordnung – kann der Wiedereintritt der Unterscheidung in den Bereich des von ihr Unterschiedenen (Re-Entry) stattfinden. Das bedeutet in der Folge, dass hier nicht mehr nur formbildend der differenzmarkierenden Aufforderung Folge geleistet wird, sondern hier kann entweder statt dessen oder zusätzlich zur ersten Ebene die zweiseitige Form der Unterscheidung beobachtet, also ihrerseits unterschieden werden. Die grundlegende Figur ist demnach eine Differenzierung und Grenzziehung zwischen einer Unterscheidungs- und Bezeichnungsoperation und der Beobachtung dieser formbildenden Operation, die auf den Wiedereinschluss des durch die Unterscheidung Ausgeschlossenen in die Form der Unterscheidung abstellt. Die ‚Form‘ ist somit die Einheit der Differenz von marked state und unmarked state einschließlich ihrer Distinktionslinie als eine dreiwertige Zweiseitenform.²⁰⁴ Beobachtbar ist immer nur der marked state in Differenz zum unmarked state sowie in Differenz zur Unterscheidungsoperation, die marked state und unmarked state voneinander trennt.²⁰⁵ In Ableitung des Formkalküls und der an dieser Formkonzeption orientierten systemtheoretischen Definition („Ein System ‚ist‘ die Differenz zwischen System und Umwelt.“²⁰⁶ oder auch: $S = f(S, U)$, das System S ist eine Funktion seiner selbst S und seiner Umwelt U und wird als Unterschied definiert, den es zwischen sich und seiner Umwelt macht²⁰⁷.) beschreibt das Kunstwerk als Form die Möglichkeit der Setzung eines Unterschieds, der Kontext das jeweilig Ausgeschlossene dieses Unterschieds und die Unterscheidung den Bezug des Kunstwerks auf seinen Kontext: Die Interventionen WochenKlausurs operieren in Differenz zum vorherrschenden Kulturprogramm und dessen geltungsbestätigender Kunstdefinition, markieren darüber hinaus die Grenzwerte anerkannter künstlerischer Aktivitäten und tragen wesentlich zu einer Annäherung an die informationstheoretisch gerichtete Frage „Kunst – wirklich grenzenlos?“²⁰⁸ bei.

Aus der Kopplung der kontinuierlich operativen Schritte durch WochenKlausur, die nach einem wiederholten methodischen Muster und in regelnder Reihenfolge organisiert sind, startet sodann der Prozess: Prozess soll dadurch definiert sein, dass konkrete selektive Ereignisse zeitlich aufeinander aufbauen. Wesentlich ist, dass es sich um aneinander anschließende und kontinuierliche Ereignisse handelt, die in ihrer Abfolge, Verkettung und Verdichtung ihre Form generieren. WochenKlausur hält dabei die Komplexität der eigenen kombinatorischen Möglichkeiten selbstregulierend überschaubar: „Systeme höherer Ordnung können von geringerer Komplexität sein als Systeme niedriger Ordnung, da sie Einheit und Zahl der Elemente, aus denen sie bestehen, selbst bestimmen [...]“²⁰⁹ Bei den intervenierten Systemen als notwendige Bedingung der Möglichkeit handelt es sich um Umweltsysteme des Kunstsystems, die die operationale Form nicht als Störung abwehren, sondern einvernehmlich, ja sogar partizipatorisch an dem Import und den organisatorischen Inklusionen und Exklusionen beteiligt sind. Das Kunstsystem hängt sich über seine prozedurale

²⁰⁴ Ich verweise auf die fortgesetzte Nutzung des Formbegriffs der Differenz in Kapitel 4.

²⁰⁵ „Ausdrücke des markierten Zustands mögen integral genannt werden. Der Buchstabe *m*, so nicht anders gebraucht, soll einen integralen Ausdruck bezeichnen. Ausdrücke des unmarkierten Zustands mögen disintegral genannt werden. Der Buchstabe *n*, so nicht anders gebraucht, soll einen disintegralen Ausdruck bezeichnen.“ Spencer Brown 1997, S. 32.

²⁰⁶ Luhmann 2002, S. 66.

²⁰⁷ Baecker 2002, S. 86.

²⁰⁸ Holtgrewe 2001.

²⁰⁹ Luhmann 1987, S. 43.

Methodik in die Umweltsysteme ein, überschreitet dabei beiläufig vordefinierte und ausdifferenzierte Systemgrenzen, importiert Kapazitäten kultureller und künstlerischer Kompetenz in das Umweltsystem und implementiert gleichzeitig die eigene Konfiguration. Als Resultat des Vorgangs sind die operativen Systemgrenzen perforiert und durchlässig; statt fortgesetzter Ausdifferenzierung der Funktionssysteme sind Uneindeutigkeiten der Differenzierung, insbesondere der funktionalen Ausdifferenzierung zu beobachten.

Die künstlerische Praxis von WochenKlausur trägt daher beispielhaft den 1997 von David J. Krieger²¹⁰ verfassten Erschließungsdiskurs von Kunst vor, dessen Aufgabe darin besteht, den von gewissen Regeln eingegrenzten kommunikativen Raum, dessen Kontext und Situationsdefinition zu durchbrechen und eine Transformation von Kriterien vorzunehmen. Hierzu extrahiert Krieger in Differenz zum Argumentations- und zum Grenzdiskurs fünf pragmatische Bedingungen von Kommunikation, die als charakteristische Merkmale dienen:

- Der Dialog als eine Synthese neuer Informationen hat Vorrang vor dem Argumentationsdiskurs der Wissenschaft und dem verkündenden Grenzdiskurs der Religion.
- Transformationen oder gegenseitige statt einseitige Bekehrung ersetzen die Verifikationsprozeduren des Argumentationsdiskurses wie auch die schließenden Bekehrungen des Grenzdiskurses.
- Kommunikation wird als Spiel statt einer Einstellung hypothetischer Distanz oder einer unmittelbaren Bezeugung durch rituelle Darstellung vollzogen.
- Die temporale Orientierung richtet sich nach der Gegenwart und nicht nach der Zukunft wie im Argumentationsdiskurs oder der Vergangenheit wie im Grenzdiskurs.
- Der Erschließungsdiskurs wird in eine reale Solidarität statt in eine ideelle Universalität des letzten Konsenses oder einer weltanschaulichen Totalität eingebettet.²¹¹

In Anwendung des Erschließungsmotivs – auch auf die Kunst selbst – hält sich Kunst nicht mehr nur innerhalb des eigenen Systems bzw. Referenzrahmens auf, sondern erweitert ihren Aufenthalts- und Aktionsradius (im vorliegenden Fall nicht aggressiv oder transgressiv) sowie ihr Operationsfeld kompetenzausdehnend um neue, auch bisher unmarkierte Felder. Kunst öffnet sich kunstdifferente(n) Systeme(n) und entwirft eigene und eigenständige Systeme, darüber hinaus eignet sich Kunst offenbar systemübergreifend und damit funktional entdifferenzierend als ein Instrument für Reflexivität, Selbstbeobachtung und heteropoietischer Produktion; mit der Folge, operative Gewinne für alle beteiligten Systeme zu verzeichnen und im Kunstsystem Identitätsdebatten in Gang zu setzen, die ihrerseits Auskunft über das Toleranzmaß gegenüber Erschließungs- und Transformationsaktivitäten des künstlerischen Feldes geben.

²¹⁰ David J. Krieger (Jhg. 1948) ist Mitbegründer des Instituts für Kommunikationsforschung in Meggen (<http://www.ikf.ch>) und Lehrbeauftragter an der Universitären Hochschule Luzern.

²¹¹ Krieger 1997, S. 48f.

Der Joker der Nichtlinearität oder „Probleme werden gelöst, wenn man nicht um sie weiß. Alles andere dient nur der Selbstverstärkung des Problems.“²¹²

Zuvorderst stören die Interventionen von WochenKlausur fixierte Relationen in bereits eingerichteten Ordnungen sowohl der Umweltsysteme als auch des Kunstsystems und führen eindrucksvoll vor, dass für die Entwicklung von Lösungen Translokationen, Dezentralisierungen, Koexistenzen, verteilte Ressourcen und selbstregulierte Kooperationen von Vorteil sind und sich durchaus integrative und vernetzende Konzeptionen zur Generierung neuer Zustände eignen – ein Informationszugewinn insbesondere für diejenigen Disziplinen, die wie die Organisationssoziologie oder das Wirtschaftsmanagement sich inhaltlich auf Prozesse konzentrieren, bei denen durch aktives Handeln unter Nutzung vorhandener Ressourcen erwünschte oder geplante Ergebnisse erzielt werden sollen²¹³.

Die Interventionen WochenKlausurs – und für die fortgesetzten Untersuchungen soll in Orientierung an Vorstellungen struktureller wie dynamischer Komplexität und in theoretischer Nähe zu sozialen Systemen ein interdisziplinäres Bündnis mit den nichtlinearen Wissenschaften eingegangen werden, da diese Wissenschaften funktionstüchtige Instrumente zur Deskription und Analyse von Vorgängen und Zusammenhängen interdependenter Ereignisse zur Verfügung stellen, die nicht auf einige wenige Parameter und eindeutige Kausalketten zu reduzieren sind – nehmen als externe Generatoren Symmetriebrüche in den bestehenden Ordnungen vor, die neue dynamische Möglichkeiten einer Morphogenese und schöpferisch neue Wendungen²¹⁴ generieren und für den Anstoß neu geordneter Strukturen dienen. Baecker weist das Prinzip der Nichtlinearität, den Wirkzusammenhang komplexer und dynamischer Phänomene, als Joker aus²¹⁵, dessen Qualität darin begründet liege, dass er „die Dinge durcheinanderbringt, indem er an Stellen Verzweigungen schafft, an denen man nicht mit ihnen rechnete, denen man jedoch immer dann, wenn man einer der Verzweigungen folgt, wieder aus den Augen verliert – bis er eine neue überraschende Verzweigung schafft“²¹⁶. Er treibe ein kreatives Unwesen und etabliere eine parasitäre Beziehung zu einer bereits bestehenden Relation. Dadurch schaffe er an einer Stelle überraschend neue Möglichkeiten²¹⁷, „an der man sich längst mit den bestehenden Verhältnissen eingerichtet hatte“²¹⁸ – eine Funktionsbeschreibung, die ebenso die Wirkform der interventionalen Überraschungen von WochenKlausur kennzeichnet. Karl Georg Holtgrewe²¹⁹ spricht der dynamischen Nichtlinearität und der hieraus resultierenden Komplexität das „Geheimnis der Kreativität“ zu und startet damit einen Generalangriff gegen Einfachheit und Reduktionismus: „Systeme in der Nähe des aktiven Chaos sind besonders empfindlich

²¹² Baecker 1994, S. 119.

²¹³ Vgl. hierzu ebenso Baeckers Folgeuntersuchungen zum „Nutzen ungelöster Probleme“, Baecker 2003.

²¹⁴ Holtgrewe 2001, S. 173.

²¹⁵ Baecker 2002, S. 83.

²¹⁶ Baecker 2002, S. 83.

²¹⁷ Baecker weist auf die unterschiedliche Konnotation von Abweichungen hin: Einerseits spricht die Tradition von einer Korruption der kosmischen Ordnung und einer diabolischen Störung des göttlichen Schöpfungsplans, andererseits – im Falle der positiven Konnotation – spricht die griechische Tradition von ‚Erinnerung‘, die jüdisch-christliche von ‚Offenbarung‘. Baecker 2002, S. 84.

²¹⁸ Baecker 2002, S. 84.

²¹⁹ Karl Georg Holtgrewe (Jhg. 1927) ist Wirtschaftswissenschaftler, Systemanalytiker und Informatiker.

gegenüber äußeren Einflüssen und dadurch auch besonders kreativ, da sie nicht das Festgefügte repräsentieren, sondern gleichsam das nach Ausprägung oder Artikulation strebende Plasma, das sich als unendlicher, multivalenter Gärungsprozess ereignet.“²²⁰

Die von den nichtlinearen Wissenschaften als Bifurkationen bezeichneten Übergangsstellen zu alternativen Möglichkeiten der Fortsetzung sind durch nur kleinste äußere Einflüsse herbeiführbar und führen fortgesetzt durch qualitativ ungleiche Verhaltensmöglichkeiten zu irreversiblen systemischen Entwicklungen. Diese sind bei komplexen Phänomenen durch interne Effekte garantiert, denn neben der Nichtlinearität kommt in dem Themenkomplex von Turbulenzen und Chaos ebenso der Vorgang der dynamischen (negativen und positiven) Rückkopplung („[...] und damit die sich aus beiden ergebende Komplexität“²²¹) zum Einsatz: Rückkopplung bei nichtlinearer Dynamik bedeutet, dass in Folge des Verlustes des starken Kausalitätsprinzips bereits kleine Störungen des Systems oder minimale Unterschiede in den Anfangsbedingungen starke Veränderungen des zukünftigen Verhaltens induzieren können, demnach aufgrund der Rückkopplungseffekte der Dynamik – d.h. aufgrund immanenter Ereignisse – die Entwicklung neuer Strukturen möglich ist. Die Eingriffe von WochenKlausur treten aber nicht nur als wirkungsvolle Interventionen auf, sondern nehmen, indem sie neue Handlungsmuster erkunden und entwerfen und diese als anschlussfähige und funktionstüchtige Formen installieren, eine nachhaltige Gestaltung und Formung gesellschaftlichen Materials vor. (Abb. 17) Die Ursachen für die Aus-/Bildung neuer Ordnungen liegen im Fall der künstlerischen Interventionen von WochenKlausur demnach in der Wirksamkeit sowohl eines externen Generators als auch in dem Zusammentreffen der operationalen Form der künstlerischen Praxis auf die Systemkomponenten des intervenierten Systems und deren internen Kopplungen. Bestandteile unterschiedlicher Systeme, bei denen es sich nach Deleuze/Guattaris Prinzip der Heterogenität um eine unaufhörliche Verknüpfung „ganz unterschiedliche[r] Zeichensysteme“²²² („semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftliche Kämpfe“²²³) handeln kann, werden, so das organisierende Prinzip der künstlerischen Praxis von WochenKlausur, miteinander verkoppelt und verschaltet, statt ungestört, unbeeinflusst und separiert nebeneinander zu existieren. Interagierend und interferierend entstehen im prozessualen Zusammenwirken der Einzelmodule und über Zugehörigkeiten zu thematischen Sinnzusammenhängen emergente Formen²²⁴, deren Organisationsprinzip beispielhaft die Differenz zwischen dem Superpositionsprinzip (der ungestörten und unbeeinflussenden, lediglich Überlagerung von Bewegungen²²⁵) der linearen Wissenschaften und dem

²²⁰ Holtgrewe 2001, S. 157.

²²¹ Holtgrewe 2001, S. 150.

²²² Deleuze/Guattari 1977, S. 12.

²²³ Deleuze/Guattari 1977, S. 12

²²⁴ Zur Differenzierung in eine Theorie des synchronen und des diachronen Emergentismus vgl. Stephan 1999.

²²⁵ Das Superpositionsprinzip ist Kennzeichen des linearen Raumes: Mehrere gleichzeitig stattfindende Bewegungen eines Körpers sind voneinander unabhängig und überlagern sich ungestört zur Gesamtbewegung. Die Bewegungen setzen sich so zusammen, als ob sie zeitlich nacheinander stattfinden. Weg, Geschwindigkeit und Beschleunigung werden dabei vektoriell addiert.

Interdependenzprinzip der nichtlinearen Wissenschaften vorträgt²²⁶. Bei den emergenten Zuständen handelt es sich um alternative nahe Zukünfte, die nach vorab festgelegten Maßgaben zielgerichtet und ergebnisorientiert nicht nur angesteuert, sondern, wie Zinggl betont, auch umgesetzt werden²²⁷. Als Zielpunkt ihrer Dynamiken dienen präzise definierte Vorgaben des anzustrebenden Ordnungszustands, gegen den die künstlerischen Handlungen konvergieren.

Ich fasse zusammen: Die Interventionen von WochenKlausur agieren als „social Engineering“²²⁸ (Abb. 18), rekursiv auf das Kunstsystem bezogen, operational personen- und zeitbegrenzt und prozessorientiert in der Funktion des Jokers, der fixierte Relationen in eingerichteten Ordnungen torpediert. Dabei finden aktionistische, einvernehmlich vereinbarte, positive Perturbationen statt, Erkundungen und Entwürfe neuen Handelns bieten Formableitungen bisherigen Handelns und garantieren, bestehende Ordnungen nicht arbiträr zu manifestieren oder zu reproduzieren, sondern Positionen und Beziehungen in dem Feld zu verschieben. Im performativen Akt der künstlerischen Handlung finden Variationen und Abweichungen bisheriger Angebote, niemals jedoch identische Wiederholungen von Regeln, Normen oder Konventionen statt. Deren Geschichtlichkeit ist auf diese Weise neu verhandelbar, die Möglichkeit ihrer Umarbeitung und Umdeutbarkeit verdeutlicht ebenso deren Konstruktionsstatus. Der Erfolg der künstlerischen Praxis von WochenKlausur resultiert im Wesentlichen daraus, dass miteinander gekoppelte Heterogenitäten eine Vielzahl und Vielfalt komplexer und flexibler Prozesse generieren: Statt in linear-kausaler Verkettung oder in Determination vorherrschender Formen zu stehen, zudem ge- und verfestigte Interessenskonstellationen des machtsituativen Schauplatzes, auch des Machtschauplatzes Kunst zu berücksichtigen oder Kompetenzstreitigkeiten, Sachzwänge und hierarchische Instanzen zu beachten, besteht für die Interventionen von WochenKlausur keine Notwendigkeit des Ab- und Ausgleichs mit bereits bestehenden Formen: „Die Erfahrung der abgeschlossenen Projekte zeigt, dass eine unorthodoxe Vorgangsweise in manchen Bereichen Nischen eröffnet und brauchbare Lösungen anbietet, die mit den herkömmlichen Denkansätzen und Methoden etwa in der Wissenschaft, im Sozialwesen oder in der Ökologie sonst nicht erkannt worden wären. [...] Die Experten müssen sich nämlich, um in ihrem Beruf keine Nachteile zu bekommen, an die bestehenden Vorschriften halten, selbst wenn diese ganz offensichtlich widersinnig sind.“²²⁹ In Folge der Wirksamkeit der Interventionen werden neue und funktionsfähige Formen generiert, die ihrerseits auf die Einzelkomponenten zurückwirken und im systemischen Gesamtgefüge Transformationen des Umweltsystems, aufgrund der strukturellen Kopplung auch des Kunstsystems hervorbringen: „Jede Änderung eines Systems ist Änderung der Umwelt anderer Systeme.“²³⁰ Diese auf Nachhaltigkeit und Kontinuität ausgerichteten Formen stehen im Kontrast zu

²²⁶ Kurths/Schwarz weisen darauf hin, dass die linearen Wissenschaften an ihre Grenzen gestoßen seien und sich über ein von den linearen Prinzipien befreites Studium die nichtlinearen Wissenschaften mit ihren neuen Konzepten erschlossen. Kurths/Schwarz 2001, S. 65. Zur Historie des Prozesses und den historischen Brüchen des linearen Wissenschaftstrends und Kausalitätsprinzips durch Chaostheorie und Quantenmechanik vgl. u.a. Mainzer 1999, Holtgrewe 2001, Kurths/Schwarz 2001, Lau/Wilsdorff 2001.

²²⁷ Quelle: persönliches Gespräch mit Wolfgang Zinggl, 2005.

²²⁸ Haider 2003.

²²⁹ http://www.wochenklausur.at/texte/faq_dt.html#faq3.

²³⁰ Luhmann 1987, S. 243.

denjenigen Projekten von Sozialarbeit, Politik oder Wirtschaftsmanagement, die sich lediglich auf die Initialzündung und die katalysatorische Energie, nicht aber auf den laufenden Betrieb eines Vorhabens konzentrieren. Da hier formalästhetische und innovative Aspekte vernachlässigt und Umsetzungsfragen nicht gestellt werden, sind vor dem Hintergrund neuer Kenntnisse in Folge der Interventionen WochenKlausurs konkrete Kritiken an bestehenden Handlungskonventionen bei Lösungsfindungsprozessen formulierbar; denn die beteiligten Systeme können auf mindestens ein Dutzend erfolgreicher Interventionen als Trans-/Formationen verweisen:

- 1996 wird auf Einladung des Kunstvereins Salzburg im dortigen Polizeigefangenenhaus eine Koordinationsstelle zur sozialen Betreuung von Schubhaftinsassen eingerichtet, die die Arbeit der bisher engagierten Einzelpersonen und der Hilfsorganisationen wie amnesty international koordiniert, als Kontaktstelle für die Inhaftierten dient und sie zu ihren Rechten und Rechtsmitteln informiert. Die Koordinationsstelle ist multifunktional zugleich als Schnittstelle, Scharnier zur Vermittlung und Druckausgleich aktiv.²³¹
- Im September 2000 nimmt WochenKlausur eine erste Formausbildung des in Bayern erlassenen Schlichtungsgesetzes vor, nach welchem jedem zivilrechtlichen Verfahren eine außergerichtliche Konfliktbearbeitung vorangestellt sein muss: In der Intervention zur Verbesserung der Streitkultur entwickelt WochenKlausur auf Einladung des Instituts für moderne Kunst für das Langzeitprojekt log.in ein Pilotprojekt zur Vernetzung des Großraums Nürnberg. In drei, aus Europaletten errichteten Pavillons in Nürnberg, Erlangen und Fürth treffen streitverhärtete Parteien der Regionen zumeist unter Ausschluss der Öffentlichkeit aufeinander, um bereits eingetretenen Stagnationen sozialer und ökologischer Entwicklungen entgegen zu wirken, dabei jedoch regionale und individuelle Interessen und Differenzen in den neuerlichen Verhandlungen nicht zu nivellieren.²³²

Dabei wird die hinlänglich beschriebene, operationale Form der künstlerischen Intervention vom Umweltsystem bereitwillig als Schluckimpfung²³³ eingenommen. Dieses Vorgehen ist mit Michel de Certeau²³⁴ als ein taktisches Handeln zu kenn-

²³¹ Hierbei handelt es sich um die Intervention zur Verbesserung der Schubhaftbedingungen 1996, ausgeführt von Eva Dertschei, Sigrid Feldbacher, Dominik Hruza, Pascale Jeannée, Andreas Leikauf, Manuela Mitterhuber, Ulrike Müller und Wolfgang Zinggl. In Kooperation mit dem Evangelischen Flüchtlingsdienst Salzburg koordinieren zwei Angestellte und neun ehrenamtliche Mitarbeiter u.a. die Sozialbetreuung sowie die rechtliche Betreuung durch Caritas, amnesty international und durch Anwälte des UNHCR, führen Betreuungsgespräche und wandeln ehemalige Zellen zu Aufenthaltsräumen um. Ein Wertkartentelefon und ein für die Inhaftierten frei zugänglicher Briefkasten ermöglicht die Kontaktaufnahme und Informationsübermittlung. Zinggl 2001, S. 63f. Im Herbst 1996 wird dann die Sozialbetreuung Schubhaft des Diakonie Flüchtlingsdienstes gegründet. Drei hauptamtliche Mitarbeiter und weitere ehrenamtlich tätige Mitarbeiter beraten und betreuen die Angehaltenen im Polizeianhaltezentrum (PAZ) der Bundespolizeidirektion Salzburg. Die Arbeit wird vom Bundesministerium für Inneres und dem Land Salzburg inhaltlich mitgetragen und mitfinanziert, weitere Finanzierungen finden über die Stadt Salzburg sowie durch private und kirchliche Spenden statt. Vgl. auch http://www.diakonie.at/efdoe/pages/einricht/sb/schubhaft_sb.htm.

²³² Hierbei handelt es sich um die Intervention zur Verbesserung der Streitkultur im Oktober 2000, ausgeführt von Geraldine Blazejovsky, Dagmar Buhr, Pascale Jeannée und Wolfgang Zinggl. Innerhalb von zwei Wochen finden 32 Gespräche für etwa zwei Stunden jenseits des gewohnten räumlichen Kontextes der Streitparteien, zumeist unter Teilnahme eines Mediators statt. Zur Protokollierung der Einzelgespräche vgl. Zinggl 2001, S. 124f.

²³³ Feuerstein 1997, S. 13.

²³⁴ Michel de Certeau (1925-1986, <http://www.certeau.de>) arbeitete als Historiker.

zeichnen, welches zunächst von einem strategischen Handeln zu unterscheiden ist: Multinationale Konzerne, Institutionen und Armeen agieren nach strategischen Entscheidungskriterien, indem sie einen abgesicherten Ort als statisch gebundene Basis (be-) setzen, um von hier aus zielgerichtet Beziehungen zu organisieren. Die strategische Handlungsweise stützt sich mit weitestgehenden Unabhängigkeiten, hermetischen Geschlossenheiten oder starken Isoliertheiten aus und grenzt sich scharf gegenüber wechselnden Umständen ab. „Als ‚Strategie‘ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer ‚Umgebung‘ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisierung seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-‚Ziel‘ oder ‚Gegenstand‘) dienen kann.“²³⁵ Die taktische Handlungsweise hingegen verzichtet auf den eigenen Ort und nutzt den Ort des Anderen. Eine sog. nomadische Mobilität und Ungebundenheit agiert statt mit fixierten Grenzziehungen und Geschlossenheiten mit dem Moment der Überraschung, mit dem Ziel, strukturelle Bedingungen und Verfestigungen zu unterlaufen und bestehende Verhältnisse zu torpedieren. Das wichtigste Instrument ist die List, die einem Virus vergleichbar in einem Programm Encodierungen vornehmen kann. „Als ‚Taktik‘ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann. Das ‚Eigene‘ ist ein Sieg des Ortes über die Zeit. Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt die Taktik von der Zeit abhängig, sie ist immer darauf aus, ihren Vorteil ‚im Fluge zu erfassen‘. Was sie gewinnt, bewahrt sie nicht. Sie muss andauernd mit den Ereignissen spielen, um ‚günstige Gelegenheiten‘ daraus zu machen.“²³⁶ Die taktische Methode, ich fasse zusammen, greift „[u]ngebunden, mobil, offen gegenüber dem Fremden, sowie gefährlich, trickreich, listig, avantgardistisch usw.“²³⁷ in das Betriebssystem der Kunst, auch in das der Umweltsysteme ein, indem die künstlerischen Strategien in die Systeme entweder vereinbart implementiert oder überraschend eingeschleust werden und dort operativ agieren. „Hauptmerkmal dieser Guerilla“, ich greife vorweg, „ist ihr Verhältnis zur Ausstellung, zur Exposition, der Widerstand gegen jene Passivität, d.h. gegen die Reserviertheit, die man von einem ‚Exponat‘ erwartet.“²³⁸

²³⁵ Certeau 1988, S. 23.

²³⁶ Certeau 1988, S. 23.

²³⁷ Schuler 1995.

²³⁸ Hollier 1993, S. 39.

*Das Format eines Handlungsfeldes zirkulärer Kausalität*²³⁹

Im August 1995 wird WochenKlausur zum Grazer Festival Steirischer Herbst '95²⁴⁰ eingeladen (Abb. 19), im Rahmen des Themas ‚Die Kunst ist aus, das Spiel geht weiter‘ eine Intervention zur Ausländerbeschäftigung durchzuführen.²⁴¹ Erklärte Zielsetzung ist die Einrichtung legaler Arbeitsmöglichkeiten für Migranten, die trotz politischer, ethnischer oder religiöser Verfolgung in ihrem Heimatland über keinen offiziellen Status in Österreich verfügen. Da in Österreich Ausländeraufenthalts- und Ausländerbeschäftigungsrecht miteinander gekoppelt sind, gleichermaßen der quotale Anteil der Ausländerbeschäftigung nach § 12 des Ausländerbeschäftigungsgesetzes beschränkt ist, ergeben sich nach umfassenden Recherchen durch WochenKlausur zwei Lösungsansätze: erstens die selbstständige Erwerbstätigkeit, zweitens die Sonderregelung für Künstler.

Lösungsansatz 1: Nach § 5 Abs. 2 Z 3 der österreichischen Gewerbeordnung müssen freie Gewerbe keinen Befähigungsnachweis erbringen. § 14 der Gewerbeordnung konkretisiert, dass ausländische Personen mit Aufenthaltbewilligung in Österreich wie Inländer ein Gewerbe ausüben dürfen. Die Gleichstellung mit Inländern steht in Abhängigkeit von einem Nachweis des volkswirtschaftlichen Interesses. Auf diesen rechtlich relevanten Überlegungen fußt die Idee, von Ausländern zum Teil illegal und unversichert angebotene Hilfsdienste in Form einer selbstständigen Erwerbstätigkeit zu legalisieren und diese als Tätigkeitsbereich eines freien Gewerbes zusammenzufassen. Eine neu zu gründende Agentur für selbstständig erwerbstätige Migranten sollte die Auftragskoordination zwischen den Gewerbetreibenden und den Auftraggebern wie Privathaushalten, Kanzleien und kleineren Büros übernehmen und in Kooperation mit dem Renner-Institut zu Gewerberechts- und Steuerrechtsfragen beraten. Die Volkshilfe Österreich hätte als Trägerorganisation die Räumlichkeiten der Agentur finanziert, das Amt der Steiermärkischen Landesregierung hatte bereits die Ausstellung des Gewerbescheins an fünf Antragsteller vorgenommen, letztlich scheiterte die Umsetzung an der finanziellen Unterstützung zur Einstellung der Koordinatoren: Politische Stellen wie das Amt der Steiermärkischen Landesregierung, das Innen- und Sozialministerium, der Gewerkschaftsbund, die Arbeiterkammer, der Wirtschaftsbund und der Arbeitsmarktservice (AMS) scheuten, „im gespannten Klima vor den Parlamentswahlen“²⁴², so Zinggls Einschätzung, das Risiko der Entscheidung.

Lösungsansatz 2: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei“; § 17 a des österreichischen Staatsgrundgesetzes vom 21.12.1867 schützt die Freiheit der Kunst. § 1 Abs. 3 Z 5 des Ausländeraufenthaltsgesetzes (in der Fassung vom 19.5.1995) legt fest, dass Künstler keiner Aufenthaltbewilligung bedürfen: „Künstler sind, deren Tätigkeit überwiegend durch Aufgaben der künstlerischen Gestaltung bestimmt ist, sofern ihr Unterhalt durch das Einkommen gedeckt wird, das sie aus ihrer künstlerischen Tätigkeit beziehen und sie

²³⁹ Von Foerster zur zirkulären Kausalität: „Sind wir Zeugen der Entwicklung eines neuen Paradigmas, eines Modells, einer neuen Sichtweise der Dinge aus einem anderen Blickwinkel? Nein! Worüber man damals sprach, war nicht ein Modell von ‚Etwas‘. Dinge aus einem anderen Blickwinkel zu sehen, erfordert ‚Dinge‘, aber die gab es nicht. Das Problem waren nicht Dinge, es war Sehen.“ Foerster 1993, S. 109f.

²⁴⁰ <http://www.steirischerbst.at>.

²⁴¹ Zu dieser Gruppe gehören Barbara Baier, Martina Chmelarz, Andreas Leikauf, Katharina Lenz, Stefania Pitscheider, Erich Steurer und Wolfgang Zinggl.

²⁴² Zinggl 2001, S. 48.

in Österreich keine andere Erwerbstätigkeit ausüben.“ Auf der Grundlage dieser gesetzlichen Bestimmungen erarbeitet WochenKlausur ein Konzept mit den folgenden Abläufen (Abb. 20):

- Gesellschaftlich anerkannte Persönlichkeiten und/oder Institutionen beauftragen ausländische Künstler mit der Herstellung einer sozialen Plastik und erklären sich für die Übernahme einer Patenschaft bereit.
- Das konkrete Thema der sozialen Plastik wird gemeinschaftlich von Künstler, Pate und einer karitativen Organisation vereinbart, allgemein wird sich auf die Zusammenstellung von materiellen Hilfsgütern geeinigt.
- Die Finanzierung der künstlerischen Tätigkeit erfolgt durch sog. Aktionäre.
- Auftrag und Honorar für die künstlerische Tätigkeit erbringen den formalen Nachweis einer gesicherten Existenz und garantieren die Voraussetzungen für die Erteilung der Ausnahmeregelung gem. § 1 Abs. 3 Z 5.
- Die Ergebnisse der künstlerischen Tätigkeit sollen nach Ablauf eines Jahres im Rahmen einer öffentlichen Kunstausstellung dokumentiert und präsentiert werden.
- Abschließend erfolgt die Übergabe der Kunstwerke an die Hilfsorganisation zur Weiterleitung und Zweckverwertung als soziale Plastiken.

Aus einer Ansammlung und Anordnung einzelner Personen, Organisationen und Institutionen mit verschiedenen Systemzugehörigkeiten verschaltet WochenKlausur ein thematisch geschlossenes, zirkuläres Modell der Kapazitäten und Kompetenzen, in dessen Folge über ein Jahr legale Arbeitsmöglichkeiten für Migranten geschaffen werden: Innerhalb von fünf Wochen werden sieben Verträge abgeschlossen, die beteiligten Parteien koordiniert, das Thema ‚Soziale Plastik‘ benannt, die Finanzierung gesichert und die logistischen Kapazitäten der Hilfsorganisation eingebunden. Dabei errechnet sich das Auftragsvolumen einer sozialen Plastik aus dem behördlich akzeptierten, monatlich notwendigen Unterhalt von 7.000 Schilling zuzüglich einer Künstlerversicherung.²⁴³ Die Präsentation der sieben sozialen Plastiken findet ein Jahr später 1996 im Rahmen des Steirischen Herbst '96 im Grazer Palais Attems statt. (Abb. 21)

Kunst als Schauplatz kompetitiver Kämpfe

An die durch die Interventionen von WochenKlausur ausgelösten Umdeutungen von Materialitätskategorien schließen Debatten über die Physiognomie aktueller Kunstproduktionen sowie selbstreferentielle Untersuchungen und Identitätsdebatten innerhalb des Kunstsystems an. An die Stelle eines künstlerischen Produkts, zudem eines ausstellbaren, inventarisierbaren, reproduzierbaren und beweglichen Kunstwerks ist ein selbstreflexiver, aufklärender, zum Teil auch agitatorischer Diskurs getreten²⁴⁴, der in seiner prozessualen Verfasstheit „keine material- oder programm-

²⁴³ Sieben Künstlern wird im Rahmen des Projekts der Auftrag erteilt, soziale Plastiken zu schaffen: Mirko Maric (Bosnien), Schulmaterial und –möbel für Sapna, Flüchtlingslager bei Tuzla in Bosnien; Hoshyar Mohiden (Irak), Babynahrung für die kurdischen Städte Dohuk, Erbil und Sulemanija, Anh Tam Nguyen (Vietnam), Spielzeug für ein Waisenhaus in Sarajevo, Miralem Srkalovic (Bosnien): Lehrmittel und Lernbehelfe für Schulen und Hochschulen in Sarajevo, Tom Simpson (Liberia), Fahrräder für Mittellose, Sanjin Jukic (Bosnien), Kunstbücher für das Obala Art Centar Sarajevo.

²⁴⁴ So zeigen auch die Interventionen der Arbeitsgemeinschaft Retrograder Strategien, dass ein Zugewinn sich nicht unbedingt in der Produktion zeigt, sondern die Produktionsdynamik z.B. mit Hilfe von rückbildenden (retrograden) Maßnahmen differenziert werden und Fragen zu eventuellen Kurskorrekturen in der bildenden Kunst gestellt werden müssen. Hoesle/Winter 2002, S. 136.

mäßig stabilen Auslöser für Sinnbildungsprozesse“²⁴⁵ anbietet, aus dem vielmehr neue Inhalte, Praktiken und Definitionen hervorgehen und der in der Folgekonsequenz wesentlich die Bereiche der Kommunikation, Präsentation, Dokumentation und Archivierung von Kunst beeinflusst und beeinflussen wird. Die eröffneten Handlungsfelder bringen augenscheinlich Unruhe in institutionelle Hierarchien, in Handlungskonventionen der Beteiligten und in ökonomische Regelungen, sie treten als soziale, psychologische und ökonomische Formverschiebungen auf und stören darüber hinaus tradierte Kunstdefinitionen, indem sie einzig als Interaktionen ihre Bedeutungsproduktion und ihren Sinnzusammenhang in thematischer Beziehung zur Generierung konkreter Lösungen erschließen. Somit ist bei WochenKlausur beispielhaft das Spannungsfeld zwischen zirkulärer Autopoiesis und kontextueller Interferenz zu beobachten, für das Kritiker ein Ungleichgewicht zu Lasten der Identitätsbildung des künstlerischen Feldes und der autopoietischen Bestrebungen des Kunstsystems formulieren und die heteropoietischen Bewegungen durch den Fremdaufenthalt kritisieren.

Die kunsttheoretische Rezeption der künstlerischen Praxis von WochenKlausur trägt, so ist grundsätzlich festzustellen, vornehmlich kritische Züge. Das Kunstsystem sieht die eigenen Interessen des Fortbestands nicht genügend berücksichtigt und grenzt sich scharf gegen die Interventionen ab: Wenn Holger Kube Ventura²⁴⁶ die Aktivitäten von WochenKlausur tadelt, dass sie keinerlei Rücktransfer ins Kunstsystem, „noch nicht einmal durch fetischisierbare Überbleibsel oder Gimmicks“²⁴⁷ vorweisen würden, basiert seine Argumentation auf der Grundlage einer identitätsförmigen, gegenstandsorientierten Erfahrungs- und Erwartungshaltung, die nur selbstidentische, abgeschlossene und teleologisch organisierte Entitäten kennt und selbstdifferente Gegenstände beharrlich ausschließt. „Die philosophischen Fundamentalentwürfe [...] erschweren es, weil sie an Standpunktvervielfältigungen und Komplexitätserhöhungen umwillen der Brechung des Denkstrahls und der Verhinderung jeglicher Einheitssimplifikation nicht interessiert sind. In ihnen geht es vielmehr um die Sammlung aller Weltkomplexität unter einen Grund.“²⁴⁸ Doch ist aufgrund der deontologischen Referenzen und entgegen aktueller Trends in wohl zyklischer Bewegung, die sich erneut dem substantialistischen Gegenstand zuwenden, zu konstatieren, dass bei WochenKlausur im Mindesten der Abbau vorgegebener, teleologischer Identitätsmuster, die Verhinderung einer geschlossenen Sinnorientierung, die Auflösung oder der Umbau selbstzentrierter Begriffe, die Entfaltung eines komplexitätsaufbauenden, ordnungsbildenden und unwahrscheinlichkeitsüberwindenden Kontingenzpotentials, eine Dynamisierung und eine Steigerung der Prozessierbarkeit stattfindet. Bei diesen Überlegungen handelt es sich um tiefgreifende kategoriale Änderungen, die unter dem Begriff der Deontologisierung zusammenzufassen sind, und die tragende, bisher identitätsontologisch gefasste Begriffe wie Handlung, Subjekt, Körper und Sinn sowie

²⁴⁵ Schmidt 1999, S. 40.

²⁴⁶ Holger Kube Ventura (Jhg. 1966) ist Kunsthistoriker und Kurator und war bis 2002 Direktor der Werkleitz Gesellschaft e.V.

²⁴⁷ Kube Ventura 2002, S. 195.

²⁴⁸ Clam 2002, S. 30. Und weiter: „Gegen die neue Folie der Differenz erscheint die *metaphysisch-ontologische Welt* der festen Identitäten und stets vereinheitlichenden Hinsichten als *eine verengte, auf einem niedrigen Niveau der Ausnutzung von Variation und Komplexität befindliche gesellschaftliche Weltbeschreibung*.“ Clam 2002, S. 35.

geläufige vergegenständlichende Vorstellungsmodi unter dem Vorbehalt der Beweglichkeit der Differenzorientierung be- und überarbeitet.

Die bisherig praktizierten Ausschließungs- und Ausgrenzungsmechanismen, wie sie für die Kunsttheorie am Gegenstand des White Cubes beobachtbar sind, sind im Rahmen einer Analyse epistemischer Diskurse der Ontologik, d.h. des Vorrangs der Identität und einer mit ihr einhergehenden exkludierenden Dynamik zuordbar. Mit der epistemologischen Matrix deontologisierter wissenschaftlicher Beobachtungen ist hingegen eine Folie anwendbar, die mit einer Reihe von Werkzeugen darum bemüht ist, identitätische Verfestigungen zu verhindern und ontologiekritisch aufzutreten. Das wesentliche Bestreben einer solchen Theoriegestalt gilt dem Erhalt von Wendigkeit und Beobachtung aus der Alternativität möglicher, in sich kontingenter Unterscheidungen, die ihr mittels ihrer intrinsischen Reflexivitätsfähigkeit zu einem Überblick über die Funktionsweisen anderer Beobachtungsweisen verhilft. Jean Clam²⁴⁹ schätzt diese Theorie als einen reflexivitätspotenteren Absatz ein, „die eine flexiblere, nicht monotextualisierende, durch Apriorizitätsannahmen unbelastete Problemdurchdringung möglich“ macht und die eine aus „gekreuzten Perspektiven und protologischer Differenzzerhellung“ wachsende Informativität erzeugt.²⁵⁰ Für die vorliegende Untersuchung ergibt sich eine theoretische Anschlussfähigkeit für diejenigen ausgewählten künstlerischer Produktionen, die wie WochenKlausur statt mit identitätisch-ontologisch gefassten Begriffen beschreibbar sich in einem theoretischen Raum aufhalten, der im Zeichen einer Operativität, Prozessualität, Dynamik und Experimentalität steht und in dem Kunst in deontologischer Verfasstheit beobachtbar ist.

Bei der amerikanischen Kunsttheoretikerin Miwon Kwon²⁵¹ nimmt die kritisierte Regressivität auf künstlerischer Ebene kulturpolitische Züge an: Sie befürchtet, dass die Formen der sog. Community-Based Art vielmehr als Mittel der Verdunklung statt der Erhellung sozio-ökonomischer Ungleichheit dienen.²⁵² Kwon unterteilt zuvor die Praktiken der US-amerikanischen ‚Public Art‘ seit den sechziger Jahren in ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ zur Verschönerung von Vorplätzen, in ‚Kunst als öffentlicher Raum‘, eine weniger objekt-bezogene, aber vielmehr ortsbezogene Kunst und letztlich in ‚Kunst im öffentlichen Interesse‘ oder auch ‚New Genre Public Art‘, die „die sich stärker mit sozialen Themen als mit der baulichen Umgebung befassen und die einer Zusammenarbeit mit Designfachleuten die mit marginalisierten sozialen Gruppen vorziehen, etwa mit Obdachlosen, misshandelten Frauen, innerstädtischen Jugendlichen, Aids-PatientInnen, Gefangenen, und die an der Entwicklung des politischen Bewusstseins von Communities arbeiten.“²⁵³ Die ‚New Genre Public Art‘²⁵⁴ führe seit Mitte der neunziger Jahre zu strukturellen Veränderungen der Kunstförderungs politik, da finanzielle Förderer, so Kwon, zunehmend funktionale und für die Kommunen nützliche Kunstprojekte bevorzugten. Kwon stellt in Aussicht, dass diese Kunstpraxen vielleicht die traditionelle Ideologie der Kunst infrage stellen – und

²⁴⁹ Jean Clam ist Philosoph und Soziologe und forscht am Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Straßburg.

²⁵⁰ Clam 2002, S. 10.

²⁵¹ Miwon Kwon lehrt neuere Kunstgeschichte an der University of California in Los Angeles (UCLA).

²⁵² Kwon 1997 b.

²⁵³ Kwon 1997 b, S. 94.

²⁵⁴ Zum Programm der NGPA und zu deren Teilnehmer vgl. Lazy, Suzanne 1995: Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle/Washington.

streift hierbei inhaltlich die zwei Jahre zuvor veröffentlichten Forderungen Andrea Frasers, die auf den notwendigen Widerstand der künstlerischen Praxis gegen die Identitäts- und Reproduktionspolitik kultureller Produktionen hinweist²⁵⁵. Zugleich könnten diese Praxen aber auch, so warnt Kwon, die Kapitulation vor neuen Formen des expansiven Kapitalismus mittragen. „Was progressiv erscheint, ja transgressiv und radikal, dient in Wirklichkeit vielleicht den konservativen, wenn nicht reaktionären Zielsetzungen der herrschenden Minderheit.“²⁵⁶

Die Kunstkritikerin und Kuratorin Stella Rollig²⁵⁷ beanstandet, dass Künstler ohne erkennbaren Grund die Arbeit von Sozialarbeitern und Politikern übernehmen und diese Form künstlerischer Praxis vielmehr eine kontraproduktive Wirkung entfalte: Kunst-Budgets würden in Sozial-Budgets umgewandelt, der Sozialbegriff zeige eine unaufhaltsame Konjunktur in der Kunstszene, ein Angriff des sozialen Systems auf die Kunst finde statt. Es bestehe die Gefahr, dass die Kunst die Sozialpolitik entlaste und diese sich durch finanzielle Kürzungen aus ihrer Verantwortung zurückziehe.²⁵⁸ Andrea Fraser spricht sich im Rückgriff auf Bourdieu gegen diese sog. kompetitive Kämpfe zwischen den Mitgliedern des künstlerischen Feldes aus, da reproduktive Kämpfe geführt würden, die „den Wert des Kapitals, welches das Feld beherrscht“ sowie „die Strukturen der Verteilung dieses Kapitals“ reproduzierten, bestätigten und verfestigten.²⁵⁹ Kompetitive Kämpfe um soziales, symbolisches oder kulturelles Kapital würden unaufhörlich diejenigen Interessen reproduzieren, die in ihnen verfolgt werden und stellen zugleich sicher, dass der Gegenstand dieser Interessen den Zustand z.B. sozialer oder professioneller Unterschiede manifestiert.²⁶⁰ Fraser weist – wenngleich auch mittels unkomplexer Argumentationskette – damit auf die unveränderte Beibehaltung der Anordnung der einzelnen Koordinaten im Kraftfeld und mit ihr die spezifische Strukturverfasstheit hin, wie sie sie durch die künstlerische Praxis statt der kulturellen Produktion verschoben sieht: „Ihr Ziel ist nicht, dieses Feld zu interpretieren, sondern es zu verändern: nicht die Beschaffenheit der Produkte zu verändern, sondern die Struktur der Positionen in diesem Feld und die Beziehungen zwischen den solchermaßen strukturierten Positionen.“²⁶¹ Indem der Wettbewerb die Tatsache des Unterschieds verfestige und den Abstand zwischen den Positionen lediglich verlagere, finde eine Reproduktion der Strukturen statt.²⁶²

In dieser Hinsicht weisen sich die diskursiven Kräfte der Kritiker, so ist zu beobachten, als ebenso repressiv und konstitutiv wie diejenigen Kräfte aus, die in „unermüdlichem Eifer“, so Kube Ventura, „diese Arbeitseinsätze [von Zinggl. Anm. d. Verf.] als ‚Kunst‘“²⁶³ behaupten und sich der von Fraser beobachteten performativen Kraft des Sprechaktes „Es ist Kunst, wenn ich sage, dass es das ist [...]“²⁶⁴ bedienen.

²⁵⁵ Fraser 1995.

²⁵⁶ Kwon 1997 b.

²⁵⁷ Rollig war als österreichische Bundeskuratorin für bildende Kunst 1994 Gründerin des ‚Depot. Kunst und Diskussion‘ in Wien (<http://www.depot.or.at>). Seit 2004 ist Rollig künstlerische Leiterin des Lentos Kunstmuseum Linz (<http://www.lentos.at>).

²⁵⁸ Rollig 1998, S. 20.

²⁵⁹ Fraser 1995, S. 39.

²⁶⁰ Fraser 1995, S. 40.

²⁶¹ Fraser 1995, S. 38.

²⁶² Fraser 1995, S. 39.

²⁶³ Kube Ventura 2002, S. 195.

²⁶⁴ Fraser 1995, S. 40. Fraser befindet sich mit diese These in Nähe poststrukturalistischer Überlegungen u.a. Judith Butlers, nach denen der Signifikation eine produktive Wirkung zugesprochen

Hierüber eröffnet sich am Gegenstand WochenKlausur eine zur Beobachtung freigegebene Machtsituation und ein analysierbarer Schauplatz der Macht, welche in Anlehnung an Foucault als ein Netz dynamischer, vielfältiger und widersprüchlicher Kräfteverhältnissen und Beziehungen wirkt, gleichzeitig neben vernichtenden und zensierenden Auswirkungen produktiv operieren und neben der regulierenden Tätigkeit auch formierend aktiv sein kann²⁶⁵, d.h. sich nicht mehr nur als Repression in Form von Ausschließungen und Unterdrückungen konzipiert und dialektisch in Unterdrückung und Befreiung auflösen lässt²⁶⁶. In Ableitung der diskursanalytischen Untersuchungsergebnisse Foucaults von Macht²⁶⁷ extrahiert Weibel 1994 fünf Merkmale für die mit der Wissenschaft kombinierte Diskursform Kunst:

1. Kunst ist um die Form jener Institutionen zentriert, die sie produzieren.
2. Kunst ist ständigen ökonomischen und politischen Anforderungen ausgesetzt.
3. Kunst wird in den unterschiedlichsten Formen distribuiert und zirkuliert in den verschiedensten Informationsapparaten.
4. Kunst ist in ihrer Distribution der Kontrolle einiger wenigen großen politischen und ökonomischen Apparate unterworfen.
5. Kunst ist Schauplatz und Einsatz politischer und ideologischer Kämpfe.²⁶⁸

Diese fünf Merkmale weisen in aller Deutlichkeit auf die Untersuchungsergebnisse der frühen neunziger Jahre hin, dass das Kunstwerk und sein Produzent, das künstlerische Subjekt, nur einen geringen Anteil an der Definitionsmacht bei der Konstruktion von Kunst besitzen und lediglich zwei Systemstellen eines komplex angelegten prozessualen Systems darstellen. Sie stellen den Künstler und sein Werk in ein kontextuelles Netzwerk einer Vielzahl von Systemstellen z.B. von Beobachtern zweiter Ordnung (Kuratoren, Kritikern, Galeristen etc.) – oder wie Wulffen betont: „Der Künstler ist Konstituent des Betriebssystems Kunst, aber getragen wird es letztlich von anderen Personen, die keine Künstler sind.“²⁶⁹ Weibel macht darauf aufmerksam, dass Instanzen und Mechanismen, wie etwa Sammler, Kritiker, Händler oder Kuratoren, diejenigen Modi festlegen, nach welchen Kunst als solche sanktioniert wird, gleichermaßen auch bestimmen, welche kanonisierten Techniken und Verfahren zur Findung von Kunst zirkulieren.²⁷⁰ Wird Kunst somit einzig im Kunstdiskurs des Kunstsystems entschieden? Stören WochenKlausurs entdifferenzierende Tendenzen etwa das ausdifferenzierte Kulturprogramm des Kunstbetriebs

wird, Sprache somit über eine konstitutive und performative Wirkung verfügt. „Von Sprache konstituiert zu sein, heißt hervorgebracht werden, und zwar innerhalb eines gegebenen Macht- und Diskursgeflechtes [...].“ Butler 1993 b, S. 125. Performativität, ein Begriff, den Butler den Sprechakttheorien John Longshaw Austins und John Searles entlehnt, bedeutet eine diskursive Praxis, die durch den Akt des Benennens das Genannte hervorbringt, in Szene setzt und „so die konstitutive oder produktive Macht der Rede unterstreicht“. Butler 1993 b, S. 123f. Performative Sprechakte sind nach diesem Modell Äußerungen, in denen die Äußerung gleichzeitig die Handlung ist.

²⁶⁵ Foucault 1983, S. 114f.

²⁶⁶ Zum Begriff der Macht vgl. Foucault 1978, S. 126 und Foucault 1983, S. 114f.

²⁶⁷ Während Foucault 1975 in ‚Surveiller et punir. La naissance de la prison‘ (‚Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses‘) zunächst drei Machttypen analysiert, den der Ausschließung, der normativen Integration und der politischen Ökonomie des Körpers, bereitet er seine Untersuchung der produktiven Operation von Macht vor, wie er sie 1976 in ‚Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir‘ (‚Sexualität und Wahrheit, Bd. I: Der Wille zum Wissen‘) anhand der nichtdiskursiven Machtpraktiken körperlicher Disziplinierung ausführt und die sog. Repressionshypothese kritisiert.

²⁶⁸ Weibel 1994, S. 16.

²⁶⁹ Wulffen 1994 a, S. 57.

²⁷⁰ Weibel 1994, S. 16.

sowie dessen normative und regulative Kraft? „Kunst resultiert aus dem sich selbst organisierenden Interagieren und Kommunizieren der Aktanten im Sozialsystem Kunst, also der Kunstproduzenten und Akademien, der Galerien und Museen, der Kunstpublizisten, der Käufer und Rezipienten/Nutzer von Kunstwerken, der Kunstverleger und Kunstvermarkter. Und dieser Prozess wird nachhaltig unterstützt durch Aktivitäten in anderen Sozialsystemen, die sich im Kontext ihrer Diskurse mit dem Kunstsystem auseinandersetzen [...]. Alle diese Aktivitäten, die bis heute ungebrochen weiterlaufen“, so Siegfried J. Schmidt²⁷¹, der damit eine fortwährende Ausdifferenzierung des Kunstdiskurses prognostiziert, „stabilisieren das Kunstsystem durch ihre eigenen, wie auch immer motivierten Interessen an dessen Weiterbestehen.“²⁷² Auch wenn Zinggl eine interventionistische Kraft insbesondere der Aktanten (der „in der Kunst Agierenden“²⁷³) anmerkt, als wesentlicher Teil des Kunstbetriebs zuallerst einer Veränderung des Kunstbegriffs und der künstlerischen Handlungsmöglichkeiten zustimmen und durch eine konsequente Praxis eine Be- und Verstärkung vornehmen zu können, verdeutlichen die konkreten Interventionen von WochenKlausur umso eindrucksvoller, dass ein vermeintlich linearer Nexus einer mehrdimensionalen, d.h. komplexen Verarbeitung weicht. Dabei handelt es sich im Einzelnen um: „[...] extrem gestiegene theoretische Investitionen, das bewusst kalkulierende Miteinbeziehen von Medienoberflächen, der einbettende Bezug auf Teilgesellschaften (Communities) anstelle einer ominösen Gesamtgesellschaft, die inszenierte Konfrontation von industriell gefertigten Massenprodukten mit ästhetisierten Einzelobjekten, die Auslöschung individueller Künstlerhandschrift bei gleichzeitiger Ausprägung von identifizierbaren Gruppenhandschriften – all das verweist auf eine komplexe Ineinanderkopplung sozialer, politischer, diskursiver und künstlerischer Module zu einem Informations- und Handlungsschaltkreis, dessen Effektivität sich nicht mehr einfach mit dem simplen Ankommen einer Botschaft beim Adressaten normieren lässt.“²⁷⁴ Christian Höller²⁷⁵ deutet hierin bereits ein komplexes und prozessuales Mehrkomponenten- und Mehrebenensystem Kunst an, dessen fortgesetzte Deskription und Analyse Aufgabe künftiger kunsttheoretischer Untersuchungen sein wird.

Auch Zinggl, Gründer und Mitglied von WochenKlausur²⁷⁶, initiiert in seiner Funktion als Bundeskurator für bildende Kunst in Österreich aufschluss gebende Untersuchungen zu den ‚Spielregeln der Kunst‘²⁷⁷, indem er die Machtverhältnisse im Kunstsystem, konkret diejenigen Faktoren des Kunstbetriebs, die neben dem White Cube und den prägenden Großausstellungen an der Konstruktion von Kunst

²⁷¹ Siegfried J. Schmidt (Jhg. 1940, <http://www.sjschmidt.net>) ist Professor für Kommunikationstheorie und Medienkultur an der Universität Münster und seit 1997 Direktor des Instituts für Kommunikationswissenschaften.

²⁷² Schmidt 1999, S. 44.

²⁷³ http://www.wochenklausur.at/texte/faq_dt.html#faq3. Vgl. ebenso die Antworten von WochenKlausur auf die Fragen, was die Projekte mit Kunst zu tun haben, ob es im Aktivismus eine künstlerische Qualität gäbe und ob WochenKlausur als Teil des Kunstbetriebs diesen kritisieren dürfte.

²⁷⁴ Höller 1995, S. 115.

²⁷⁵ Christian Höller (Jhg. 1966) arbeitet als freier Autor und ist Mitherausgeber der Zeitschrift ‚springerin – Hefte für Gegenwartskunst‘ (<http://www.springerin.at>).

²⁷⁶ Zinggl war von 1997 bis 1999 wegen seiner Tätigkeit als Bundeskurator nicht im Verein aktiv tätig, ist aber nie aus dem Verein ausgeschieden.

²⁷⁷ Im Rahmen einer Ringvorlesung trafen in fünf Kunstinstitutionen Österreichs von Herbst 1998 bis Sommer 1999 Fachleute aus der Schweiz, Österreich und Deutschland als Vertreter unterschiedlicher Kunstinstitutionen mit ihren Thesen aufeinander.

beteiligt sind, zur Diskussion stellt. Gemeinsam bilden diese Institutionen (zu ihnen zählt Zinggl die Universitäten, die Zeitschriften, die Politik, den Kunsthandel und die Medien) einen kunstbestimmenden Mechanismus, der in Abhängigkeit jeder technischen oder sozialen Veränderung verschoben würde. Die unausgesprochenen Gesetze der teilnehmenden Elemente, deren einzelne Einflussnahme auf den Bestimmungsprozess sowie das Zusammenwirken der Einzelkräfte bei der Konstruktion von Kunst – die Spielregeln der Kunst – seien transparent zu machen: „Sind die Regeln dieses Spiels erst einmal bekannt, lassen sie sich auch verändern – zumindest aber ermöglichen sie das Mitspielen.“²⁷⁸ Justin Hoffmann²⁷⁹ diagnostiziert eine für das Kunstsystem spezifische, diffuse Machtverteilung, deren Herrschaftsverhältnisse weniger sichtbar sind als in anderen gesellschaftlichen Bereichen. Er klassifiziert Macht in drei Komplexe (Institutionen-Macht, Wissen-Macht und Geld-Macht) und ordnet ihnen entsprechende Einzelsegmente (Sammlungen, Museen, Galerien, Art-Consulting-Firmen, Zeitschriften, Auktionshäuser, Kulturbehörden, Akademien und Hochschule etc.), aber auch einzelne Personen (sog. Opinion Leaders) zu, welche sich durch internationale Kontakte und wichtige Posten auszeichnen.²⁸⁰ Für die vorliegende Untersuchung interessiert vorerst in theoretischer Ableitung die Möglichkeit der Modellbildung eines Feldes, das Einzelkomponenten wie Personen, Institutionen, Organisationen, Gegenöffentlichkeiten, Eigengesetze, Terminologien etc. in einen (Diskurs-) Zusammenhang bringt, die ihrerseits in verschiedenen Ebenen angelegt ein heterogen strukturiertes Sinnsystem²⁸¹ bilden – ein Sinnsystem, das aus einzelnen Sinnelementen besteht, sich zum Zweck der Produktion von Sinn konstruiert und sich um seiner selbst willen durch Transformation aufrecht erhält²⁸². Dabei beziehen sich Systeme derart auf sich selbst (Selbstreferenz), dass stetig und garantiert Anschlüsse an weitere Operationen, die ihrerseits auf Sinn ausgerichtet sind, stattfinden, das System somit dauerhaft und fortgesetzt operieren kann.

Operative Kompetenzen in Folge selbstreferentieller Vorgänge

Dasjenige Organisationsprinzip, das in Erörterung des Übertragungsmodells von Kommunikation seligiert, relationiert und steuert, demnach das System konstruiert, ruft Zinggl im Rahmen der Ringvorlesung ‚Spielregeln der Kunst‘ als Untersuchungsgegenstand aus²⁸³. Wenig später bringt WochenKlausur mit einer weiteren Intervention den systemkonstruierenden Code politischer Wahlvorgänge zur Anschauung: In Stockholm führt WochenKlausur vom 22.8. bis zum 15.9.2002 die ‚Intervention

²⁷⁸ Zinggl 2001, S. 9.

²⁷⁹ Justin Hoffmann (Jhg. 1955) ist Kunstkritiker und Kurator des Kunstvereins Wolfsburg (<http://www.kunstverein-wolfsburg.de>).

²⁸⁰ Hoffmann 2001.

²⁸¹ Zu Sinnsystemen vgl. Luhmann 1987, S. 18 sowie Luhmann 1994, S. 8. Zur Unterscheidung zwischen mechanischen Systemen oder der Kybernetik erster Ordnung, organischen Systemen oder der Kybernetik zweiter Ordnung und Sinnsystemen oder der Kybernetik dritter Ordnung vgl. Krieger 1999.

²⁸² Krieger 1999, S. 59f.

²⁸³ Mit der Vortragsreihe ‚Betriebssystem Kunst‘ wurden vom 14.7. bis 22.7.2004 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (HBK) weitere Positionen, insbesondere die der Kunsthochschulen diskutiert und die Brauchbarkeit des Begriffs Betriebssystem Kunst überprüft.

zum Wahlrecht Stockholm' durch²⁸⁴, mit der sie wenige Tage vor der Wahl des schwedischen Reichstag am 15.9.2002 fiktive Parlamentswahlen stattfinden lässt.²⁸⁵ In einem im Kulturhuset im Zentrum Stockholms installierten Wahllabor (Abb. 22) bietet WochenKlausur der schwedischen Bevölkerung die Möglichkeit, nach unterschiedlichen Abstimmungsmodalitäten zu wählen und stellt so Relationen zwischen dem Wahlmodus und den Wahlergebnissen her.²⁸⁶ Zielsetzung dieser Intervention ist die Thematisierung der Konstruktion und des Regelwerks eines politischen Wahlvorgangs²⁸⁷; im Gegensatz zu den bisherigen Interventionen, in denen WochenKlausur einen operativen Eingriff in soziale, ökologische und politische Teilsysteme vornimmt, findet hier eine fremdreferentielle Untersuchung statt, die Abstände zwischen Wahlkonzeption, Wahldurchführung und Wahlergebnissen herstellt und mittels derer die Differenzen mit didaktischem, kognitivem und wahrnehmungsveränderndem Impetus beobachtet werden können (Abb. 23): „Und doch: eine rein politische Intervention beginnt allemal mit dem Prozess des Bewusstmachens.“²⁸⁸

Hierfür greifen die Maßnahmen auf Kontextualisierungskompetenzen von Kunst zurück, wie sie seit den frühen neunziger Jahren zur selbstreferentiellen Untersuchung der Konstruktion, Regelwerke und Machtverhältnisse von Kunst schrittweise entwickelt und bereits als notwendige Bedingung der Möglichkeit für die Eröffnung von Handlungsfeldern aufgeführt wurden: In einer ersten Phase – die Phase der selbstreferentiellen Bestandsaufnahme der beteiligten Faktoren des Kunstsystems und dessen Umwelt – läuft der Prozess der sog. basalen selbstreferentiellen Bestimmung²⁸⁹ zunächst und vor allem anderen auf der Ebene der Einzelelemente.

²⁸⁴ Zu dieser Gruppe gehören Pascale Jeannée, Barbara Dirnberger, Liv Fjellander, Herbert Gnauer, Erik Rosshagen, Karl Seiringer und Wolfgang Zinggl.

²⁸⁵ Das Projekt ist Pascale Jeannée, Beteiligte aller Projekten seit 1995, gewidmet, die bei den Projektvorbereitungen in Stockholm an einer Herzmuskelentzündung starb.

²⁸⁶ Im ersten Wahlgang konnte nach dem bekannten Wahlverfahren für eine Partei gestimmt werden, im zweiten Wahlgang konnte eine Partei abgewählt, d.h. gegen sie beschieden werden, im dritten Wahlgang konnte eine Entscheidung zum operationalen Modus getroffen werden, für oder gegen eine Partei stimmen, negativ oder positiv wählen zu wollen. Die drei Entscheidungsangebote führten zu vier Untersuchungsergebnissen: 1. Wahlergebnis für eine Partei, 2. Ergebnis für die Abwahl einer Partei, d.h. gegen eine Partei, 3. Ergebnis für den vorliegenden Fall, bei der Abgabe von zwei Stimmen sowohl positiv als auch negativ zu wählen, 4. Ergebnis der Nachfrage, positiv oder negativ zu wählen, wobei die Wahlberechtigten selbst über Wahl oder Abwahl einer Partei entscheiden. Der Wahlvorgang führte zu vier unterschiedlichen Teilergebnissen und dem Resultat, dass ein Drittel der wahlberechtigten Schweden vielmehr abwählen als wählen wollen würden: Im Wahlmodus 1 – dem traditionellen Wahlverfahren – hätte die regierende Partei Schwedens gewonnen. Mit dem Wahlmodus 2 wäre die Zentrumsparterie als Sieger hervorgegangen, da sie die wenigsten Gegenstimmen aufzeigte. Wahlmodus 3 hätte die Grünen zu Gewinnern erklärt. Wahlmodus 4 hätte die linke Vänsterpartiet siegen lassen. <http://www.wochenklausur.at>.

²⁸⁷ WochenKlausur weist auf die Unterschiede zwischen US-amerikanischem und schweizerischem Wahlsystem hin und fragt, ob sich die politische und soziale Morphologie vollständig verändern würde, sofern ein Austausch der Wahlsysteme stattfände. Außerdem bemerkt WochenKlausur strukturhistorisch: „Da jedes gesetzlich verankerte Wahlrecht auf die Zeit vor der ersten Wahl zurück gehen muss, wurden die Grundzüge der demokratischen Landschaft eines jeden Staates vor jeder ersten Erkundung des Volkswillens festgelegt. Das ist kein Henne-Ei-Problem. Bevor überhaupt gewählt werden konnte, mußte ja erst einmal der Wahlmodus festgelegt werden. Und die Legitimation dafür konnte notgedrungen nur von vordemokratischen Staatsformen kommen.“ http://wochenklausur.t0.or.at/projekte/15p_lang_dt.htm.

²⁸⁸ Quelle: persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Wolfgang Zinggl, 2005.

²⁸⁹ Luhmann 1987, S. 182f.

Die anschließende Systembildung, bestehend aus Elementen bzw. Elementarereignissen, findet erst im Anschluss dieser basalen Selbstreferenz statt. Der primäre Selbstbezug ist derjenige der Elemente; hierin ist die Beobachtung aufgehoben, dass Reduktion Komplexität nicht beherrscht, sondern vielmehr die erste Bedingung ihrer Steigerbarkeit ist.²⁹⁰ Selbstreferenz auf der Ebene basaler Prozesse ist jedoch nur dann möglich, wenn mindestens zwei informationsverarbeitende Prozessoren vorhanden sind, die sich aufeinander und übereinander auf sich selbst beziehen können.²⁹¹ Basale Selbstreferenz setzt daher eine entsprechende Infrastruktur voraus, wie sie in der Folge der konzeptuellen Untersuchungen in der Kunst der sechziger und der siebziger Jahre, aber auch der systemtheoretischen Analysen und zeitgleicher Betrachtertheorien für die Kunstproduktionen in den neunziger Jahren vorausgesetzt werden kann.²⁹² In einer weiteren, aktuell anhaltenden Phase – die Phase der Prüfung der Relationen und Interaktionen der Elemente untereinander und ihr Verhalten zueinander sowie die Erforschung interner Mechanismen – startet sodann die Verschaltung. Hierbei handelt es sich um eine prozessuale Selbstreferenz oder auch Reflexivität: „Mit dem Begriff der Reflexivität fassen wir demnach die Ausdifferenzierung der Funktion, die Einheit des Prozesses im Prozess zur Geltung zu bringen, und bezeichnen dies als Anwendung des Prozesses auf sich selbst.“²⁹³ „Ein System kann man als selbstreferentiell bezeichnen, wenn es die Elemente, aus denen es besteht, als Funktionseinheiten selbst konstituiert und in allen Beziehungen zwischen diesen Elementen eine Verweisung auf diese Selbstkonstitution mitlaufen lässt, auf diese Weise die Selbstkonstitution also laufend reproduziert. In diesem Sinne operieren selbstreferentielle Systeme notwendigerweise im Selbstkontakt [...]“²⁹⁴

Der Transfer der Kontextualisierungsmethodik als Instrument der (Selbst-) Beobachtung in kunstdifferente Systeme durch künstlerische Praktiken erweitert den Kunstdiskurs und verschiebt den kunstsystemischen Referenzrahmen, setzt aber zuallererst eine System/Umwelt-Differenz voraus. Diese beinhaltet sowohl eine Selektion der beteiligten Bereiche als auch eine Reduktion von Komplexität: „Wir wollen [...] künftig von *Systemreferenzen* sprechen, wenn betont werden soll, dass Systeme als Reduktionsperspektiven für sich selbst und ihre Umwelt gewählt werden.“²⁹⁵ In Folge fortgesetzter selbstreferentieller Untersuchungen entsteht somit eine Selbstreferenz als Systemreferenz, und zwar eine Reflexion auf der Ebene des Systems. Die Erweiterung systeminterner Grenzen zeigt sich als eine Transgression in sog. Umweltsysteme von Kunst, die die Strategie der Selbstreferenz um die des Fremdbezugs erweitert. Die künstlerische Praxis beschränkt sich fortan nicht mehr nur auf Selbstreferenz, d.h. auf Reflexion und Reflexivität, vielmehr weist sich Selbstreferenz als Notwendigkeitsbedingung der Komplexitätserhöhungen aus.

²⁹⁰ Luhmann 1987, S. 47.

²⁹¹ Luhmann 1987, S. 191f.

²⁹² Weibel fasst diese Vorbedingungen in drei Generationen der Kontext-Kunst zusammen: „Aus Aspekten der Institutionskritik, Kritik der Kunst als Warenproduktion und Kritik der Unterdrückung historischer und sozialer Faktoren, welche die Kunst bedingen, entstand in den 80er Jahren eine allegorische Kunst der Appropriation. [...] In den 90er Jahren gibt es nun eine dritte Generation von Kontext-KünstlerInnen, die aus marginalen Positionen oder Aspekten der 60er und 70er Jahre eine zentrale Bewegung der 90er Jahre machten.“ Weibel 1994, S. 57.

²⁹³ Luhmann 1987, S. 611f.

²⁹⁴ Luhmann 1984, S. 59.

²⁹⁵ Luhmann 1987, S. 189.

Transgressionen sind auf Transformation ausgerichtet. Die Transformation zeigt sich in Form einer Vernetzung und Verflechtung der beteiligten Einzelfaktoren als Untersuchungsergebnisse bisheriger Formbeobachtungen durch signifikante Operationen zu neuen, emergenten Konstellationen, Formationen und Ordnungsmustern.²⁹⁶ Parallel zur Diskursanalyse findet die Diskursproduktion statt: „Kunst als Diskurslabor“.²⁹⁷ „Es geht nicht mehr allein um Kritik am System Kunst, sondern um Kritik an der Wirklichkeit, um Analyse und Kreation sozialer Prozesse.“²⁹⁸ Neben der Komplexitätssteigerung ist als weitere Prozessfolge der Übergang symbolischer Repräsentationen zu realen Handlungen und „eine Wiedergewinnung an Realität“²⁹⁹ zu registrieren.

Operative Eingriffe in die Protokolle gesellschaftlicher Prozesse

Wandelte sich mit der Analyse der Rahmenbedingungen des Kunstdiskurses und der Partizipation an anderen Diskursen von Kunst die Kritik der Repräsentation zu einer Kritik der Macht und der Kultur, „aber vor allem der durch die diversen Diskurse konstruierten Wirklichkeit“, geht es nun „nicht mehr allein um Kritik am System Kunst, sondern um Kritik an der Wirklichkeit, um Analyse und Kreation sozialer Prozesse“³⁰⁰. In zeitlichem Anschluss an die Kontextbefragungen von konstituierenden Faktoren wie z.B. die Struktur und Organisation von Museen und Galerien, die Konzentration auf bisher unbekannte oder unbenannte Faktoren wie z.B. Personalstruktur, Finanzen, Besucherzahlen und Nutzungsfunktionen sowie deren Verschiebung in neue, zuvor nicht verwendete Wahrnehmungs- und Diskursfelder ist in Folge der Dekonstruktionen der Apparatur des Betriebssystems eine „Wiedergewinnung an Realität“³⁰¹ zu beobachten. Höller macht eine Tendenz zur aktivistischen Kommunikationsform aus, die in einer Rekonzeption von Kunst als politisch-soziale Praxis eine Realitätskorrektur vornehme³⁰² und Repräsentationskritik zu neuen aktiven Formen von Gemeinschaftskonstruktion umpole.³⁰³ Zur Kennzeichnung, Kategorisierung und historischen Einordnung eines, den konkreten Interventionen von WochenKlausur vergleichbaren, offenen Bedeutungskonglomerats, das Handlungen, Diskurse, Institutionen, spezifische Inhalte, Dienstleistungen und Medien verkoppelt und dabei seine Diversität beibehält, wählt er den Cluster-Begriff ‚Aktivismus‘ und extrahiert hierfür fünf Attraktoren:

²⁹⁶ Hinsichtlich der politischen Verfasstheit dieser Tendenzen verweise ich auf die Definition des Politischen des Politologen Oliver Marchart (Jhg. 1968). Politik bedeutet „die Artikulation von Elementen [...], die nicht schon in einem notwendigen Verhältnis zueinander stehen – würden sie das, müsste man sie nämlich nicht artikulieren.“ Zitiert nach Kube Ventura 2002, S. 73.

²⁹⁷ Weibel 1994, S. 21. An diese Einschätzung bindet sich Weibels Programmatik, Kunst als „Teilhaber an den Prozessen der Gestaltung und Umgestaltung der wirklichen Welt“ zu begreifen. Weibel 1994, S. 20f.

²⁹⁸ Weibel 1994, S. 57.

²⁹⁹ Weibel 1994, S. 57.

³⁰⁰ Weibel 1994, S. 57.

³⁰¹ Weibel 1994, S. 57.

³⁰² Höller verweist auf die Interventionen von WochenKlausur, aber auch auf Aktionen, Projekte und Ausstellungen u.a. von BüroBert (Düsseldorf/Berlin), dem Minimal Club (München/Berlin), Botschaft e.V. (Berlin), Bismarc Media, der Kritischen AIDS-Diskussion, dem Internationalen Frauenbündnis (IFAB), Wohlfahrtsausschüsse (Hamburg, Köln, Düsseldorf, Frankfurt, München). Höller 1995, S. 109. Ich erweitere um Friesenwall 120 (Köln), Art Club (Wien), Kombirama (Zürich), 707 (Frankfurt/Main), AG Park Fiction (Hamburg).

³⁰³ Höller 1995, S. 109.

- Aktivistische Interventionen siedeln sich an Schnittstellen zum öffentlichen Raum oder im öffentlichen Raum an.
- Informationsdefizite werden durch zumeist in Kunsträumen angesiedelte „Gegenagitation und Gegeninformation“ ausgeglichen.
- Politische Themen werden „über den Freiraum Kunstwelt“ durchzusetzen versucht.
- Die Selbstbestimmung durch Kunstproduktion führt zu sozialdienstlichen Leistungen für marginalisierte soziale Gruppen.
- Die Einrichtung einer Infrastruktur trägt zur Durch- und Fortsetzung eines konkreten Anliegens bei.³⁰⁴

Zinggl merkt an, dass im Austausch der materiellen Grundlagen gegenwärtig in der aktivistischen Kunst die sozialpolitischen Verhältnisse getreten seien, die, ähnlich den formalen Gestaltungen der alten Substanzen, nun verändert würden.³⁰⁵ Kube Ventura systematisiert jene politisch-künstlerische Praxisform, wie sie Wochen Klausur praktiziert, als Intervenieren³⁰⁶, die er neben den Strategien des Aufzeigens³⁰⁷, Experimentierens³⁰⁸, Draußenseins³⁰⁹, Verweigerns³¹⁰ und Andersseins³¹¹ der sog. ‚Kunst mit Politics‘, einer unscharfen Mischung aus künstlerischen und politischen Intentionen, zuordnet.³¹²

In der Dezemberausgabe 1999 des Kunstmagazins art veröffentlicht Weibel einen programmatisch verfassten Essay, in welchem er „[n]eue Akteure und Allianzen der Kunst“ proklamiert, die den Herausforderungen des neuen Jahrhunderts begegnen können sollen: Weibel beobachtet im zeitlichen Anschluss an die Entrahmung des Bildes die Entrepräsentation der Kunst³¹³, stellt eine Ausdehnung künstlerischer, kultureller und interkultureller Kompetenzen sowie eine Erweiterung der Arena des Bildes zu einer Arena des globalen Informationsraumes in Aussicht und prognostiziert in der Folge „offene Handlungsfelder, in denen neue Allianzen zwischen Autor, Werk und Betrachter entstehen, in denen neue Akteure, das heißt veränderte

³⁰⁴ Höller 1995, S. 111f. Diese Attraktoren extrahiert Höller aus einem Kompendium aktivistischer Praktiken im historisch-geographischen Zeit-Raum der USA, etwa 1975 bis 1995.

³⁰⁵ Zinggl 2001, S. 131.

³⁰⁶ Hier ist zwischen einerseits temporären, benefizartigen Eingriffen und andererseits unbefristeten Strukturveränderungen zu unterscheiden. Kube Ventura 2002, S. 19.

³⁰⁷ Dazu gehören bildhafte, explizite Interpretationen und Anklagen gesellschaftlicher Zu- oder Missstände durch Protest, Aufklärung und Gegeninformationen. Kube Ventura 2002, S. 18f.

³⁰⁸ Hierzu zählen spielerisch oder partizipatorisch angelegte Projekte mit Modellcharakter, die die Grenzen des Kunstsystems und das osmotische Potential zwischen den Systemen zwar austesten, dabei aber temporär und symbolisch bleiben, so Kube Ventura. Kube Ventura 2002, S. 19.

³⁰⁹ Kube Ventura unterscheidet einerseits zwischen Kunst räumlich außerhalb des White Cube, so im öffentlichen Raum, am Bau oder im Außenraum, und andererseits Kunst außerhalb der Machtinstanzen wie Museen, Kunstvereinen, Kunsthallen, Galerien, Messen, Kunstmagazinen, deren Marginalität eine kritisch intendierte Dissidenz bedeute. Kube Ventura 2002, S. 19f.

³¹⁰ Hierbei handelt es sich um die ästhetische Variante des verweigerten Originals, der verweigerten Beständigkeit und Archivierbarkeit, aber auch die Verweigerung jeglicher Produktion. Kube Ventura 2002, S. 19.

³¹¹ „Alles, was die Grenzen des Kunstbegriffs erweitert oder verschiebt – egal ob und welche künstlerischen oder politischen Intentionen dahinter gestanden haben – könnte als Absage an den Kunstbetrieb, als Anschlag auf dessen *framing*, als Kritik am bis dato Bestehenden, als Befreiungsakt und als symbolische Ermächtigung gelesen werden.“ Kube Ventura 2002, S. 20

³¹² Kube Ventura 2002, S. 192, S. 18. Kube Ventura differenziert zur Beantwortung der Frage, was politische Kunst sei, zwischen ‚Kunst mit Politics‘ und ‚Politik via Kunst‘. Kube Ventura 2002, S. 14.

³¹³ Weibel 1999 a.

Autoren und Betrachter, operieren“ und die das klassische Kunstobjekt „durch Handlungsanweisungen und kommunikative Akte“ ersetzen³¹⁴.

Folgende Ausdifferenzierungen können vor dem Hintergrund der bisherigen Untersuchungen vorgenommen werden: Auf Produktionsebene findet eine Transformation symbolischer Repräsentationen zu offenen und dynamischen Handlungsfeldern, zu einer n-dimensionalen „Arena des Handelns“³¹⁵ statt. Auf Rezeptionsebene ist die Entwicklung partizipatorischer Modelle und (ohne die Differenz von Erzeugnis und Erzeugungsprozess zu veranschlagen) die Herausbildung kollaborativer Prozesse aller Beteiligten zu beobachten. In Analogie zur Benutzeroberfläche sind sowohl der Produzent als auch der Rezipient als handelnde Akteure am gleichen Ort situiert. In Differenz treten symbolische Repräsentationen, wie sie der White Cube in der ihm zugehörigen Form von Produktion und Rezeption hervorbringt und normiert – deren organisatorisches Prinzip benennt Fraser mit der Manifestation lediglich eines begrenzten und bestimmten Bereiches künstlerischer Kompetenz sowohl von Produzent als auch von Rezipient und kritisiert mit ihnen ihren hohen Grad an Determiniertheit³¹⁶ –, als auratische Betrachteroberflächen auf. Währenddessen das ästhetische Objekt der Moderne, so O’Doherty, ein geschlossenes und den Betrachter auf Distanz haltendes Objekt war³¹⁷ und gleichsam einen idealtypischen, nämlich eliminierten, gesichtslosen, männlichen, selbstvergessenen und distanzierter Rezipiententypus hervorbrachte, im Idealfall seines Körpers beraubt, auf (s)ein Auge reduziert und in seinen Wahrnehmungen eingeschränkt³¹⁸, verbleibe der neue Betrachter, so setzt Weibel O’Dohertys Argumentationskette mit einem Verweis auf Eco 1962 verkündetes offenes Kunstwerk³¹⁹ fort, „nicht mehr als passiver Beobachter vor einem Bild, das sich durch den Akt der Beobachtung materiell nicht verändert, sondern beim interaktiven Kunstwerk wird der Betrachter zum Benutzer und erzeugt durch die Beobachtung materielle Veränderungen am Kunstwerk. Dadurch löst sich der geschlossene Werkbegriff auf.“³²⁰ Zu rezeptorischen Modellen eines repressiven oder eines emanzipatorischen Mediengebrauchs und dessen Folgekonsequenzen hinsichtlich einer passiven Konsumentenhaltung oder einer aktiven Beteiligung insbesondere interaktiver, partizipativer und kollaborativer Orientierung gehe ich in meine Folgeausführungen näher ein³²¹ und stelle diese in

³¹⁴ Weibel 1999 d, S. 45.

³¹⁵ Weibel 1999 d, S. 44.

³¹⁶ Fraser 1995, S. 36.

³¹⁷ O’Doherty 1996, S. 39f.

³¹⁸ O’Doherty 1996, S. 39f.

³¹⁹ Eco 2002.

³²⁰ Weibel 1999 d, S. 45.

³²¹ Ich weise erstens auf Tendenzen der Rezeptionsästhetik hin, wie sie seit den siebziger Jahren in den Literaturwissenschaften und seit den achtziger Jahren in der Kunstgeschichte betrieben wird und die nach formalen Mitteln der Betrachtersprache und den Konventionen ihres Einsatzes forscht und den Betrachter als operative Größe innerhalb der sinnkonstituierenden Konstellation konzipiert. Vgl. Kemp 1992, Kemp 1996. Hinzuweisen ist zweitens auf künstlerische Praktiken wie etwa Fluxus, Happening, Performance und Aktionismus, die als Möglichkeiten dienten, der Passivität des Publikums entgegenzuwirken, aber auch neue (Teil-) Öffentlichkeiten zu erschließen. Ich verweise hier insbesondere auf die Ziele der Situationistischen Internationale (1957-1972), die im Wesentlichen von der Internationalen Lettriste (I.L.) kurz vor Vereinigung verschiedener organisatorischer Initiativen und Gründung der S.I. entwickelt wurden und in deren Programmatik eingingen. Ohrt 2002, S. 273. Mit seiner Publikation ‚Die Gesellschaft des Spektakels‘ 1967 legte Guy Debord den Versuch vor, in 221 Thesen die Wirkungsweise von Macht und Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft zu

den Kontext sog. Netzkulturen und Netzwirklichkeiten. Dieter Daniels³²² legt in seinen Studien zum Rezeptionsübergang von Partizipation zu Interaktion dar, dass eine neue künstlerische Produktionsform eine Interaktion zwischen Rezipient und Werk erlaube, indem dieser in die optische, akustische oder textuelle Form des Kunstwerks eingreife. Das Werk selbst transformiere im Ergebnis zu einem kollaborativen Prozess, an dem sowohl der Produzent als auch verschiedene Rezipienten beteiligt seien.³²³ Hinsichtlich der Figur des Rezipienten weist Daniels jedoch darauf hin, dass die Rezeption eines Kunstwerks immer schon die Partizipation des Betrachters als Element dessen Konstitution erforderte und sich als ein Leitmotiv der Moderne ausweise³²⁴, und fängt damit den von O'Doherty und Weibel argumentativ verwendeten Generalverdacht gegen die Moderne ab. Noch bevor technische Medien und Technologien in die Kunst Einzug hielten, habe sich die Frage der Partizipation des Betrachters gestellt, erhalte jedoch durch das Konzept der interaktiven Medienkunst und der mit ihr gekoppelten Interferenzen seit etwa drei Jahrzehnten eine neue Dimension.³²⁵ Christian Kravagna³²⁶ differenziert weitere Formen des Publikums aus, deren Übergänge fließend und rigide Kategorisierungen wenig brauchbar sind: Interaktivität überschreite ein bloßes Wahrnehmungsangebot und lade zu Einfluss nehmenden Reaktionen ein, ohne aber die Struktur grundlegend mitzubestimmen. Kollektive Praxis schließe Konzeption, Produktion und Ausführung zusammen, ohne den Status der Beteiligten zu differenzieren. Partizipation als weitere Form der Kunstpraxis differenziere hingegen nach wie vor zwischen Produzierenden und Rezipierenden, beziehe jedoch die Rezipierenden zumeist in Gruppensituationen in die Abläufe des Geschehens mit ein.³²⁷

analysieren. Hierin ersetzte Debord Kunst durch eine Methode, nämlich der experimentellen Konstruktion des alltäglichen Lebens; Eingriffe, Interventionen, Ereignisse, Events, Happenings, Situationen sollten das ästhetische Kunstobjekt auflösen, bestenfalls im Verfahren des ‚détournement‘ zweckverändert einsetzen, entwerfen und in neuen Situationen wieder verwenden. Durch methodische Interventionen, Eingriffe in reale Ereignisse und Konstruktion von Situationen sollte die Kunst an der Konstruktion von Wirklichkeit teilnehmen und teilhaben. Vgl. Debord 1996. Ebenso weise ich drittens auf die zeitlich parallelen poststrukturalistischen Diskussionen zur Auflösung des Autorenbegriffs etwa bei Roland Barthes und Michel Foucault hin. Roland Barthes, ‚La mort de l’auteur‘ (publ. 1968), Michel Foucault, ‚Qu’est-ce qu’un auteur?‘ (publ. 1969).

³²² Dieter Daniels (Jhg. 1957) ist Kunsthistoriker und Medientheoretiker, leitete von 1991 bis 1994 den Aufbau der Mediathek am ZKM Karlsruhe, lehrt Kunstgeschichte und Medientheorie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und ist Leiter des neugegründeten Ludwig Boltzmann Instituts für Medien.Kunst.Forschung. in Linz.

³²³ Die Interaktion könne dabei, so Daniels, auf unterschiedliche Weise stattfinden: in Form eines Objekts, im Kontext einer Situation oder durch ein technisches Medium. Beispielhaft skizziert Daniels den Übergang von der Partizipation zur Interaktion mit John Cages künstlerischer Biografie und führt weitere Untersuchungen zur Ideologie und Technologie von Interaktivität, von offenen und geschlossenen Systemen exemplarisch an den beiden Personen John Cage und Bill Gates durch. Für Cage stelle Interaktivität eine ästhetisch und ideologisch begründete Auflösung der Grenze zwischen Autor, Ausführendem und Publikum dar. Für Gates sei Interaktivität ein ökonomisch und technologisch bestimmtes und Arbeitsprozesse strukturierendes Muster. Daniels 2003, S. 63.

³²⁴ Daniels 2003, S. 58.

³²⁵ Daniels 2003, S. 60. Zur Geschichte der Interaktion in der Kunst der letzten dreißig Jahre vgl. Dikla 1997.

³²⁶ Christian Kravagna (Jhg. 1962) ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator.

³²⁷ Kravagna 1998, S. 30.

3. Ästhetischer Resonanzraum wirksamer Dispositive: AVL-Ville

AVL-Ville als Form der Differenz

„Ich stelle mir einen neuen Typ von Kognitionsforschung vor, der die systemtheoretischen Mittel zur Exploration von Matrizen nutzt. Und ich stelle mir vor, dass es sich dazu lohnen würde, sich der Mitarbeit von Künstlern zu vergewissern. Denn die Kunst ist jene skeptische Beobachtung von Bildern, Rahmen, Spielen, Gesten und Tonfällen, die in der Lage ist, die Matrizen nachzuweisen, die von Systemcodes vorausgesetzt und auf Abstand gehalten werden.“³²⁸ Baeckers Wunsch nach kognitiven Forschungen im Verbund mit künstlerischen Tätigkeiten zur Exploration der Matrizen dürfte ein künstlerisches Handlungsfeld erfüllen, das in zeitlichem Anschluss an die künstlerischen und kunsttheoretischen Analysen der konstituierenden Faktoren bestehender Formen die aktive Phase der Abstandsveränderung über die Operation des Verschiebens startet, d.h. einen Eingriff in das bestehende Relationsgefüge von Einzelelementen und Systemen vornimmt und eine neue Form durch Regelverletzungen, Regelaussetzungen und Regelveränderungen generiert. Wulffen weist darauf hin, dass das Modell Kunst im Idealfall ein „miniaturisiertes Modell des gesamtgesellschaftlichen Gefüges“ sei, an dem Darstellungs-, Vermittlungs- und Distributionsstrukturen für das eigene Modell getestet, aber auch Fragen an „das fremde Modell mit Erfolg gestellt werden“ können.³²⁹

Das niederländische Künstler-Atelier van Lieshout³³⁰ unternimmt den angewandten Modellversuch (Abb. 24), auf einem künstlerischen Handlungsfeld und in Anwendung einer vernetzenden Kunstpraxis wesentliche Entdifferenzierungen zwischen den systemtheoretischen Setzungen einzelner Funktionssysteme und deren Programmatiken vorzunehmen und überdies visuelles Material zu produzieren, das wirksame Dispositive und Inter-/Dependenzen zur Anschauung bringt, einen Vergleich von Schließungen zulässt, eine Überarbeitung des Konzepts der funktionalen Differenzierung anregt und den Operationstyp verschiedener Systeme zu beschreiben in der Lage ist: „[...] art enables us to experience the working of power to which everyone is exposed on a daily basis while at the same time playing an active role in the situation. Art has become radically hypocritical. The Outside has ceased to exist.“³³¹ Dafür werden spezifische umweltsystemische Elemente, Funktionszuordnungen, Operationen und Programme pragmatisch und identifizatorisch am Ort der Kunst mit bereits bestehenden Resultaten künstlerischer Arbeit der Künstlergemeinschaft AVL zur Bildung einer neuen Formation vernetzt und Gesellschaft zu einem appropriierten Material umgewandelt (Abb. 25)³³²: Am 28. April 2001 wird im Rahmen von ‚Rotterdam 2001, Cultural Capital of Europe‘ der Freistaat AVL-Ville ausgerufen, der im Industriegebiet des Rotterdamer Freihafens über ein eigenes Territorium verfügt³³³ und mit einer eigenen Flagge, einer eigenen

³²⁸ Baecker 2002, S. 39.

³²⁹ Wulffen 1994 a, S. 57.

³³⁰ Das Atelier van Lieshout wurde 1995 von Joep van Lieshout (Jhg. 1963) gegründet. <http://www.ateliervanlieshout.com>, info@ateliervanlieshout.com.

³³¹ Oosterling 2001.

³³² Soweit nicht anders angegeben, stammen die Informationen aus persönlichen Gesprächen vor Ort und E-Mail-Korrespondenzen mit Mitgliedern von AVL.

³³³ AVL-Ville 1: Keilestraat 43e; AVL-Ville 2: Vierhavenstraat 15, 3929 BP Rotterdam.

Währung und einer eigenen Verfassung seine politische Autonomie demonstriert.³³⁴ Die Flagge, die als symbolisierendes Hoheitszeichen des Staates dient (Abb. 26), zitiert mit ihren drei fünfzackigen Sternen das politische Symbol der Freiheit, deren Applikation auf der niederländischen Staatsflagge weist symbolisch auf eine intendierte Über-Formung der niederländischen Staatsordnung hin. Die AVL-Währung, die als Zahlungsmittel die Geldordnung des Freistaates normiert (Abb. 27), tritt mit thematisch gestalteten Geldscheinen und motivischen Abbildungen bereits existierender Einzelwerke des Künstler-Kollektivs auf. Die AVL-Verfassung, die vertragsähnlich und nach pragmatischen Gesichtspunkten Verhaltensformen und Entscheidungsmechanismen vereinbart und damit die alles bestimmende Handlungsmatrix der Bewohner des Freistaates festlegt (Abb. 28), beruht auf einem in zwölf Artikeln angelegten ‚Common Sense‘.³³⁵ Beispielsweise werden zur Verhinderung einer Institutionalisierung von Macht die direkten Beziehungen der einzelnen Bewohner zueinander eingefordert, auch um sicherzustellen, dass zu Konfliktlösungen nicht auf außersystemische legislative, exekutive oder judikative Institutionen des nachbarschaftlichen Staatssystems zurückgegriffen wird.³³⁶

Doch noch bevor im Anschluss an die drei ersten, erfüllten Kriterien einer Staatenbildung (Kernbevölkerung, Staatsgebiet und interne Organisation) eine fortgesetzte Ausdifferenzierung des Freistaates sowohl innerhalb des eigenen Systems (z.B. die auf den Geldscheinen angekündigte Gründung der Bank of AVL) als auch an den Schnittstellen zu anderen Systemen (z.B. durch den Aufbau diplomatischer Beziehungen zu anderen Staaten) stattfinden³³⁷, sich dieses Formangebot zeitgenössischer Gesellschaft als ein Zukunftsszenario zu einem anthropologischen, rechtswissenschaftlichen oder soziologischen Beobachtungs- und Forschungs-

³³⁴ Joep van Lieshout: „[...] in 1998, we got a commission to design an urban-planning project for Almere, a new city that the Dutch government began building in the province of Flevoland in the '70s. We came up with a plan for Free State Almere, which would have sealed off the city from the rest of the country. Unfortunately, our proposal was rejected, so we decided to create our own free state around the atelier. I wanted to make a beautiful spot for people who work at AVL.“ Allen 2001 a, S. 106.

³³⁵ Autor der Verfassung ist der niederländische Rechtsanwalt Gerard Spong (<http://www.spong-advokaten.com>).

³³⁶ „11) Every AVL-Ville Member owes honesty and respect to other participants and has the absolute duty to resolve their conflicts within AVL-Ville.“ „12B) The executive board is authorised to expel member when no other amicable solution for a problem can be worked out.“ Joep van Lieshout: The constitution „promotes individual freedom, honesty, and equality. Our rules are all based on common sense. If there's a problem, you try to solve it. Pragmatism would be the correct term, but it's more about finding solutions and solving problems. I would call it ‚solvism‘.“ Allen 2001 a, S. 106.

³³⁷ Laut Konvention von Montevideo (Montevideo Convention on the Rights and Duties of States) – ein Vertrag, der am 26.12.1933 von den Vertretern aller amerikanischen Staaten (außer Bolivien) unterzeichnet wurde und die Rechte und Pflichten eines Staates im internationalen Recht festlegen soll – muss ein Staat folgende Eigenschaften aufweisen: 1. eine mehr oder weniger stabile Kernbevölkerung (Staatsvolk), 2. einen klar abgegrenzten oder definierten Landbesitz (Staatsgebiet, Territorium), 3. eine Regierung, die eine Staatsgewalt ausüben kann und 4. die Fähigkeit, mit anderen Staaten in politischen Kontakt zu treten, d.h. ein Völkerrechtssubjekt zu sein. Jeder Staat, ob international akzeptiert oder nicht, hat das Recht auf Verteidigung seines Territoriums, politischen Kontakt und innere Sicherheit. Außerdem legt die Konvention fest, dass die jeweilige Verfassung für alle Einwohner eines Staates gilt. Vgl. ebenso Stefan Breuer: Der Staat. Entstehung, Typen und Organisationsstadien, Reinbek b. Hamburg, 1998. Die Konvention von Montevideo führt durchaus auch zu Diskussionen, ob durch den Kauf einer staatenlosen Insel oder einer Bohrinsel die Gründung eine Mikronation möglich ist. Die genannten völkerrechtlichen Staatseigenschaften scheinen dadurch erfüllt zu sein.

gegenstand herausbilden oder AVL selbst eine spurensichernde Dokumentation des dynamischen Kunstprozesses starten kann, wird AVL-Ville am 28. November 2001 durch die niederländischen Behörden geschlossen; offenbar in der Annahme handelnd, dass es sich bei AVL-Ville um ein Subsystem des niederländischen Staates handle, die Entsprechung dessen staatlichen Regularien einforderbar und damit die Zuwiderhandlung zu reglementieren sei. Ursächlich für diese Annahme ist erstens die Teilfinanzierung AVL-Villes durch städtische und staatliche Kulturretats und zweitens die (nur vorübergehende) Tolerierung des Freistaates durch die niederländische Regierung innerhalb der Grenzen des eigenen Hoheitsgebietes. Damit scheitert der Versuch, in Differenz zu bestehenden Formen parallel bzw. komplementär differente Formen zu bilden: Erstens in Differenz zur nationalstaatlich verfassten Gesellschaft ein autonomes und autopoietisches Gebilde³³⁸ in operativer Geschlossenheit, aber in systemischer Offenheit und in Austauschbeziehungen mit seiner Umwelt als einen zeitgenössischen Formentwurf der Gesellschaft³³⁹ mit veränderten Existenzdispositiven zu bilden und längerfristig aufrechtzuerhalten. Zweitens in Differenz zu geschlossenen ästhetischen Werkobjekten ein System unabhängiger Prozesse als einen zeitgenössischen Formentwurf künstlerischen Handelns zu kreieren und auf bestätigende Anschlussoperationen sowohl des Kunstsystems als auch der Umweltsysteme zu stoßen. Drittens scheitert auch dasjenige Experiment, die systemtheoretischen Merkmale für ausdifferenzierte Funktionssysteme (Selbstorganisation, Selbstreferentialität, operative Geschlossenheit und Autopoiesis) am Ort der Kunst zu vereinen und das ausdifferenzierte Funktionssystem Kunst mit vergleichbaren Strukturen gleichberechtigt neben anderen funktionalen Teilsystemen zu positionieren. Statt Luhmanns fokussierte Relationierungen zwischen Funktionssystemen und ihren Differenzierungsformen,

- die segmentäre Differenzierung, z.B. bei nebeneinander existierenden ähnlichen Systemen,
- die Zentrum/Peripherie-Differenzierung bei ungleichen Systemen,
- die stratifikatorische Differenzierung nach dem Prinzip der Hierarchie,
- die funktionale Differenzierung bei gleichen und zugleich ungleichen Systemen³⁴⁰,

ausmachen zu können, ist nur kurzfristig ein von Interrelationen und kontextuellen Interferenzen überlagertes Kunstsystem zu beobachten. AVL-Ville zeigt sich als ein ästhetischer Resonanzraum, der Auskunft gibt zu den wirksamen, jedoch unsicht-

³³⁸ „Der Begriff ‚Gesellschaft‘ ist von der klassischen Soziologie ganz selbstverständlich immer als nationalstaatlich verfasste Gesellschaft verstanden worden [...]. Heute gibt es für alle anschlussfähigen Kommunikationen deshalb nur noch ein einziges umfassendes Sozialsystem: die Weltgesellschaft.“ Reese-Schäfer 2001, S. 17. Unter den Bedingungen des fortgesetzten Modernisierungsprozesses könnten Regionalgesellschaften nicht fortbestehen, lediglich das politische System und mit ihm das Rechtssystem sei regional differenzierbar. „Alle anderen operieren unabhängig von Raumgrenzen.“ Luhmann 1997 b, S. 166. „Weltgesellschaft ist das Sich-Ereignen von Welt in der Kommunikation.“ Luhmann weist auf die wesentliche Basisoperation Kommunikation hin, die den Gesamthorizont der Weltgesellschaft bildet. Luhmann 1997 b, S. 150f.

³³⁹ Bei einer Mikronation handelt es sich um eine zumeist sehr kleine Gruppe von Menschen, die verkündet, Staatsgewalt über ein Territorium und seine Einwohner auszuüben. Im Unterschied zu Staaten wird dieser Anspruch jedoch nicht von anderen Staaten anerkannt. Mikronationen werden deshalb auch als (halb-) real existierende Staaten bezeichnet. Dabei ist zwischen Mikronationen zu unterscheiden, die auf dem Gebiet anerkannter Staaten ausgerufen werden und solche, die staatenloses Land besetzen.

³⁴⁰ Luhmann 1997, S. 219.

baren Dispositiven (z.B. des White Cubes oder der niederländischen Gesellschaft) sowie zu Inter-/Dependenzen (z.B. zwischen dem Kunstsystem und seinen offenbar regulierenden Umweltsystemen Recht und Politik) und der anhand der gesetzten Distinktion Beobachtungen zum Gesellschaftssystem, zur Ordnung des Sozialen und zu bisherigen Kunstformen ermöglicht.³⁴¹ Das vorliegende Beispiel eignet sich daher in der Form einer Versuchsanordnung als ein selbst- und fremdreferentielles Untersuchungsobjekt mit Anschlusstheoretisierungen zu Dispositiven, Interdependenzen und Interferenzen, zu Koordinations- und Synchronisationsproblemen von Systemen und zu Vorgängen von Transgression, Translation und Transformation.

Prototypen mit Anschlussfähigkeit

AVL-Ville, im April 2001 durch Joep van Lieshout, Gründer von Atelier van Lieshout, zum Freistaat mit eigenen Symbolen der Selbstverwaltung erklärt, vernetzt bereits existierende Produktionen des Ateliers, wie sie auf den AVL-Geldscheinen (Abb. 27) dokumentiert sind, und verdichtet sie zu der neuen Form eines Handlungsfeldes: „AVL-Ville is the biggest work of art by Atelier van Lieshout to date. This free state is an agreeable mix of art environment and sanctuary, full of well-known and new works by AVL, with the special attraction that everything is fully operational. Not art to simply look at, but to live with, to live in and to live by.“³⁴² Hierbei handelt es sich im Einzelnen zumeist um skulpturale Prototypen (z.B. Modulare Hausmobile, Schlaf- und Wohnkapseln und Sanitäranlagen) aus Fiberglas oder aus mit Polyester überzogenem Sperrholz, die in musealen Präsentationsräumen „in Form von weißen Kuben und in Funktion von Isolationsboxen für Kunst als sterile, antiseptische Intensivstationen“³⁴³ von alltäglichen Gebrauchsmöbeln durch Aus- und Abgrenzungsmaßnahmen, im Wesentlichen durch die Unterbrechnung des Anschlusses und die Verhinderung der Operativität zu ausstellbaren Exponaten transformiert werden. Die Programmatik des Galerie- und Museumsraumes als ein „ghetto space, [...] timeless, a set of conditions, an attitude, a place deprived of location“³⁴⁴ eliminiert dabei die konstituierenden Kontexte der Ausstellungsobjekte, nivelliert die für die Kunstrezeption verfassten Rahmenbedingungen in der Form eines vergegenständlichten Kontextes und verengt Apperzeption und Rezeption des Objekts auf ein einsames, isoliertes, ort- und kontextloses Kunstwerk in einer referenzlosen Gegenwärtigkeit. „[N]ach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten“³⁴⁵, ist der White Cube als essentieller Konstitutions- und Produktionsfaktor von Kunst diagnostiziert. Die musealen Präsen-

³⁴¹ Zum Konzept zweiter Ordnung vgl. Baecker 2003 c, S. 70f.: „Stellen Sie sich vor, Sie haben einen anspruchsvollen Beruf in der Geschäftsführung eines Unternehmens oder in der wissenschaftlichen Forschung, der sie laufend mit Zwangslagen konfrontiert, mit denen Sie so oder so zurechtkommen müssen. In der Situation kann es hilfreich sein, den Ehepartnern oder Kindern abends etwas von diesen Zwangslagen zu erzählen, und zwar nicht, um sich als Held der Arbeitswelt zu inszenieren und vielleicht etwas von der im Betrieb oder in der Forschung eher prekären Autorität dann wenigstens in der Familie nutzen zu können, sondern um vom Ehepartner oder von den Kindern spontane Reaktionen zu erfahren. Ehepartner und Kinder sind Beobachter zweiter Ordnung. Sie stecken nicht in derselben Zwangslage, sondern achten darauf, mit welcher emotionalen Intensität man von dem Fall erzählt oder auch das Problem zu verstecken sucht, mit dem man es in diesem Fall zu tun hat.“

³⁴² <http://www.avl-ville.nl>.

³⁴³ Bidner 1997, S. 24.

³⁴⁴ O'Doherty 1986, S. 80.

³⁴⁵ O'Doherty 1996, S. 10.

tationsbedingungen des White Cubes statten die Produktionen von Atelier van Lieshout mit einem funktionalen und operationalen Defizit aus, das unter Berücksichtigung des Abwesenden in der Form der Wiedereinführung der Unterscheidung in den Raum der Unterscheidung (Re-Entry) das Organisationsprinzip des White Cubes zur Anschauung bringt.

Die Einzelobjekte sind zum Teil nach Auftrag gefertigte puritanisch-praktische Entwürfe einer mobilen und vernetzten Alltagskultur³⁴⁶ in unlimitierter Auflage, die ausnahmslos auf Funktionalität und Operativität³⁴⁷ ausgerichtet sind.³⁴⁸ Jede dieser künstlerischen Produktionen AVLs bringen motivisch diejenigen Dispositive, d.h. diejenigen machtstrategischen Verknüpfungen von Diskursen, Praktiken, Wissen und Macht zur Anschauung, die dem Staat erlauben, seine politische Macht auf jedes Einzelindividuum auszuüben und die Verwaltung seines Lebens, seines Körpers, seiner Sexualität und seiner Fortpflanzung zu übernehmen: Vor dem Hintergrund der Ausführungen Foucaults zur ‚Ära der Bio-Macht‘ – Foucaults Bezeichnung einer vom Nationalstaat durchsetzten Verschmelzung von Leben, Macht und Politik –, in der mittels verschiedenster Techniken Leben kontrolliert, unterworfen, verwaltet und gefördert und über nicht-diskursive Machtpraktiken z.B. in Schulen, Internaten, Kasernen, Fabriken, Kliniken und Gefängnissen diszipliniert und reguliert wird³⁴⁹, treten die skulpturalen Objekte AVLs als Visualisierungsobjekte der ihnen eingeschriebenen biopolitischen Strategien, gleichsam als überarbeitete Formangebote auf: „Konkret hat sich die Macht zum Leben seit dem 17. Jahrhundert in zwei Hauptformen entwickelt, die keine Gegensätze bilden, sondern eher zwei durch ein Bündel von Zwischenbeziehungen verbundene Pole. Zuerst scheint sich der Pol gebildet zu haben, der um den Körper als Maschine zentriert ist. Seine Dressur, die Steigerung seiner Fähigkeiten, die Ausnutzung seiner Kräfte, das parallele Anwachsen seiner Nützlichkeit und seiner Gelehrigkeit, seine Integration in wirksame und ökonomische Kontrollsysteme – geleistet haben all das die Machtprozeduren der Disziplinen: politische Anatomie des menschlichen Körpers. Der zweite Pol, der sich etwas später – um die Mitte des 18. Jahrhunderts – gebildet hat, hat sich um den Gattungskörper zentriert, der von der Mechanik des Lebenden durchkreuzt wird und den biologischen Prozessen zugrundeliegt. Die Fortpflanzung, die Geburten- und die Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Langlebigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: Bio-Politik der Bevölkerung.“³⁵⁰ Das Modular Multi-Women-Bed mit seinen Schlafplätzen für bis zu sechzehn Personen aus 1997 (Abb. 29) beispielsweise visualisiert mit seiner modularen Architektur, seiner Größe, Statik, Materialwahl, der unfertigen Materialbehandlung, seiner Farblosigkeit und reduzierten Ausstattung die biopolitische Strategie der auf Fortpflanzung ausgerichteten Monogamie heterosexueller Ordnungen. Ebenso halten die Form- und

³⁴⁶ Zur Rezeption der Skulpturen van Lieshouts im Zusammenhang ökonomischer, politischer und technologischer Tendenzen der Globalisierung vgl. Allen 2002.

³⁴⁷ Joep van Lieshout: „We were making more and more artworks about self-sufficiency – mobile homes and containers for various activities – so the idea of an autonomous village was already taking shape.“ Allen 2001 a, S. 106.

³⁴⁸ Eine umfassende fotografische Dokumentation aller Arbeiten von Atelier van Lieshout ist auf <http://www.avl-ville.nl> sowie auf <http://www.fototime.com> (log-in: guest, E-Mail-Adresse: info@ateliervanlieshout.com) zu finden.

³⁴⁹ Foucault 1983, S. 164f.

³⁵⁰ Foucault 1983, S. 166.

Funktionsentwürfe konstruktivistische Reformulierungen bereit: Das übergroße Bett in Anlehnung an Kinderzimmer- und Jugendherbergsmöbel führt nicht nur das vorherrschende Sexualitätsdispositiv vor, sondern schlägt Re-Formen heterosexueller Ordnung vor. Die Installationen Clip-On von 1997 (Abb. 30) oder Cast-Mobile von 1996 (Abb. 31) formulieren an der Schnittstelle von Raum, Konstruktion und Nutzung Lösungsvarianten zur Überwindung beengter Wohnsituationen, indem konventionelle Verhältnisse der Relationen verschoben werden. Schließlich weist AVLs Herstellungsverfahren, Naturmaterialien wie unbearbeitetes Holz mit synthetischen Werkstoffen wie Polyester zu kombinieren oder die zumeist biomorphen Formen aus Fiberglas zu modellieren, auf den strategischen und symbolischen Einsatz des Materials hin: Der glasfaserverstärkte Kunststoff (ein Faser-Kunststoff-Verbund aus einem Kunststoff wie z.B. Polyesterharz, Epoxidharz oder Polyamid mit Glasfasern), der bevorzugt in der Fertigteilverfertigung eingesetzt wird und dessen Formen durch Maßhaltigkeit, glatte Oberflächen und Haltbarkeit gekennzeichnet sind, kann in eine jede Form eindringen, kann aber auch eine jede (demnach auch eine staatliche) Form formen, entformen oder reformen. Hierbei handelt es sich um eine Verfahrensentscheidung für die Formbarkeit bestehender Formen/Ordnungen und deren Anschlussfähigkeiten in Absage einer ort-, kontext-, referenz- und funktionslosen Gegenwärtigkeit. Der Einsatz des Materials in den leuchtenden Signalfarben Farben Rot, Gelb und Orange verdeutlicht die Prinzipien der Sichtbarmachung und Sichtbarhaltung von Prozessen – Prinzipien, die auch bei der Organisation von AVL-Ville aktiv sind.

Vernetzung und Verdichtung zu einem Handlungsfeld

Die seit 1998 hergestellten mobilen ‚Units‘, zur Bomben-, Waffen-, Alkohol- und Medikamentenproduktion umfunktionierte Schiffscontainer, oder das AVL-Hospital einschließlich Operationssaal und Krankbetten sind selbstähnliche Bestandteile des Freistaates, der seinerseits die Prinzipien seiner basalen Einzelkomponenten – Mobilität³⁵¹, Funktionalität und Operativität – aufgreift und Vernetzungen der autopoietischen Elemente innerhalb des Systems vornimmt, aus denen sich Interaktionen zwischen den Komponenten entwickeln. Neueinrichtungen wie das AVL-Sanitär- und Wasserreinigungssystem zur Aufbereitung menschlicher Abwässer oder das mit Abfall und Biogas betriebene AVL-Kraftwerk Biodigestor (2001), das Dünger und Exkremate recycelt und Ressourcen von Abfall nutzt, sind für die Zeit des Bestehens von AVL-Ville zu einem operativen Kreislauf verschaltet und dienen neben den folgenden ‚Units‘ zur Herstellung eines selbstreproduzierenden Systems und dessen infrastruktureller Autonomie (Abb. 32):

- Die AVL-Academy bietet Einwohnern und Besuchern von AVL-Ville Trainingsprogramme und Kurse zur Kunst des Lebens, lehrt strategische Fähigkeiten

³⁵¹ Joep van Lieshout: „We made a lot of mobile homes and containers because, at the time, there were no building codes for these temporary structures, so it was a way to work around the law. Things became mobile also because I consider architecture to be an object. I don't like my structures to have a foundation – that would make them too static. The architecture should be dynamic so that the community can move around and be flexible, too. At the farm, the plants and trees are mobile, so we can move them and set them up anywhere. AVL-Ville will never have roots, or foundations.“ Allen 2001 a, S. 108.

und Fertigkeiten z.B. des Projektmanagements und konzentriert sich dabei auf eine Schulung des kreativen Denkens.³⁵²

- Die Hall of Delights ist ein aus sieben Schiffscontainern bestehendes Restaurant mit angrenzenden Compost Toilets (2001), um die „Mechanismen einer kleinen Nahrungskette zwischen Tod und Leben, Abfall und Wasser zu überdenken und sich so mit biologischen Prozessen zu beschäftigen, die sonst unsichtbar bleiben“³⁵³.
- AVL-Agro ist eine mobile biologische Farm, die für die etwa 30 Bewohner von AVL-Ville und die Gäste der Hall of Delights Nahrungsmittel produziert (Abb. 33).
- AVL-Transport bietet den Besuchern von AVL-Ville einen Shuttle-Service zwischen dem Boijmans Van Beuningen Museum in der Rotterdamer Innenstadt und AVL-Ville im Rotterdamer Freihafen an. Zwischen 12 und 20 Uhr ist AVL-Ville der Öffentlichkeit zugänglich, auf Nachfrage werden öffentliche Führungen angeboten. AVL-Ville präsentiert sich seinen Besuchern als eine offene und begehbbare Rauminstallation.
- Das AVL-Atelier (Abb. 34) ist Produktionsort für funktionale architektonische und skulpturale Arbeiten. Designer, Künstler, Architekten und Techniker erfinden und produzieren Fiberglasmöbel, Wohnmobile, Schlafräume, Bars, Sanitäreinrichtungen, Abwassertanks und (menschliche Exkremente umwandelnde) Kompostierungstoiletten³⁵⁴, die mit ihrem Gebrauchswert als funktionale Bestandteile der Gemeinschaft dienen und zeitgleich als multiple Kunstobjekte in internationalen Kunstausstellungen wie in Wien³⁵⁵ oder in New York³⁵⁶ präsentiert sowie von privaten oder öffentlichen Sammlern³⁵⁷ oder Auftraggebern³⁵⁸ erworben werden.

AVL nimmt die Kopplung der Systemstellen unter Einbindung weiterer sozialer, politischer, rechtlicher und wirtschaftlicher Module, Operationen und Programme am Ort der Kunst vor; es findet eine intermediale Verschmelzung zu einem künstlerischen Handlungsfeld statt. Dieses ordnet sich zu einem dynamischen Netzwerk in Eigenzeit, nimmt eine selbstgesteuerte Ausdifferenzierung der relativ autonomen

³⁵² Joep van Lieshout: „It's not only for artists and designers, but also for people from the business world who can learn a different, more creative way of thinking. The academy will bring together the best of both worlds, so artists can learn from managers and vice versa.“ Allen 2001 a, S. 106.

³⁵³ Allen 2001 b, S. 32.

³⁵⁴ Zur Geschichte des Wasserklosetts („Die Toiletten von AVL befreien die Ästhetik im wahrsten Sinn des Wortes vom Zugriff des Gesetzes und erlösen einen Gegenstand der Allgemeinheit aus seinem formellen staatlichen Gefängnis.“ Allen 2001 b, S. 37) sowie ein Auszug zur Geschichte öffentlicher Abwasser- und Sanitäreinrichtungen vgl. Allen 2001 b.

³⁵⁵ 10.5. bis 26.8.2001: BAWAG Foundation Wien.

³⁵⁶ 11.3. bis 6.5.2001: P.S.1 Contemporary Art Center, New York; 13.4. bis 25.5.2001: Jack Tilton Gallery, New York, http://www.jacktiltongallery.com/images/Exhibitions/Lieshout_exhibition_01/Lieshout_exhibition_01.htm.

³⁵⁷ Die Arbeiten von Atelier van Lieshout wurden angekauft u.a. von Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Stedelijk Museum, Amsterdam; Museum Kröller Müller, Otterlo; The Museum of Modern Art, New York; Museum für Gegenwartskunst, Zürich; Rabobank Netherlands, Eindhoven; Prada Foundation, Mailand.

³⁵⁸ Bei den Auftraggebern handelt es sich u.a. um Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Alliance Française, Rotterdam; The Museum of Modern Art, New York; Museum für Gegenwartskunst, Zürich; Centraal Museum, Utrecht; Westfälisches Landesmuseum, Münster; Stedelijk Museum, Amsterdam; Wexner Centre for the Arts, Columbus, Ohio; Bonnefantenmuseum, Maastricht.

Teilbereiche vor und ist für ständige Reorganisationen und Reformationen nach eigenen systemischen Maßgaben offen. In Anlehnung an die Chaostheorie handelt es sich um ein fraktales Unternehmen, wonach eine größere Einheit aus einer Vielzahl kleinerer Einzelemente (Fraktale) besteht, die eine der größeren Einheit ähnliche oder sogar gleiche Struktur und Zielrichtung aufweisen. Neben der Selbstähnlichkeit dienen Dynamik und Selbstorganisation als weitere Kennzeichen der fraktalen Form, deren Beziehungseinheiten einen vitalen Organismus bilden: „Complex systems typically have a large number of small parts or components that interact with similar nearby parts and components. These local interactions often lead to the system organizing itself without any master control or external agent being ‚in charge‘. Such systems are often referred to as being self-organizing. These selforganized systems are also dynamic systems under constant change, and short of death or destruction, they do not settle into a final stable ‚equilibrium‘ state. To the extent these systems react to changes in their environment so as to maintain their integrity, they are known as complex adaptive systems.“³⁵⁹ Folglich ist ein zur Selbstorganisation befähigter, zeitgenössischer Gesellschaftsentwurf zu beobachten, der zu kennzeichnen ist als

- ein offenes, adaptives System in aktiven Austauschbeziehungen mit seiner Umwelt.
- ein polyzentrisch organisiertes System.
- ein System mit selbsterzeugten und vereinbarten statt mit vorgegebenen Hierarchien.³⁶⁰
- ein System, dessen Randbedingungen Bestandteil des Systems statt der Umwelt sind und die zur Selbsterhaltung beitragen.
- ein System mit Aufmerksamkeiten gegenüber den Ereignissen an der Peripherie des Systems und offen für notwendigen Ressourcenimport.
- ein System, bestehend aus einfachen und überschaubaren Einzelementen, aber auch aus komplexeren Teilsystemen.
- ein System fernab vom thermodynamischen Gleichgewicht.
- ein System mit einer irreversiblen Dynamik.
- ein System, dessen Ordnung durch selbstorganisierte statt durch determinierte Strukturierung bestimmt ist.
- ein System mit System-In- und Outputs statt mit einer Reduktion auf eine eindeutige Abfolge von Kausalereignissen.
- ein System, dessen Operationen nicht durch den Code eines Funktionssystems produziert und reproduziert werden, sondern das sich mit empirischen Kriterien der Zugehörigkeit zum System aufgrund seiner thematischen Handlungsbestimmung definiert.

³⁵⁹ Galanter 2003.

³⁶⁰ AVL-Ville widersteht einer Institutionalisierung von Macht und verfügt über keine konkrete Regierungsform. „12A) Every AVL-Ville participant accepts that management is executed by an executive board which will appoint. At a later stage a board of control which will consist of members from the founding board.“ Dazu Joep van Lieshout: „There won't be a government, or a democracy. AVL-Ville has a structure, but it's not a political one with voting; it will be run like a company. Besides, it's such a small society, there's no need to add such complex systems. It's more important to have good management that can take many points of view into consideration. I'm the artistic director, and Jeroen Thomas is the general director of business and finance. Together with the other AVL members, we'll make the decisions.“ Allen 2001 a, S. 106.

Formalästhetisch bietet sich an, die wuchernde, unabgeschlossene, sich ständig in Bewegung und Erweiterung befindliche Form AVL-Ville als ein Rhizom zu beschreiben (Abb. 35), wie es Baum- und Wurzelsystemen – diese verfahren nach der Logik der binären Dichotomien, sind hierarchisch und zentriert strukturiert und operieren mit Signifikanz, Subjektivierung und einhergehenden Totalisierungen³⁶¹ – als eine andere Form der Logik daneben gestellt ist. In zentrierten, aber auch in polyzentrischen Systemen herrschten hierarchische Kommunikationen und von vornherein festgelegte Verbindungen vor.³⁶² „In einem hierarchischen System duldet ein Individuum nur einen einzigen aktiven Nachbarn, und zwar den ihm in der Hierarchie übergeordneten.“³⁶³ Das Rhizom hingegen ist von Deleuze/Guattari als ein nichtzentriertes System bereitgestellt worden: „Netzwerke endlicher Automaten, in denen die Kommunikation zwischen beliebigen Nachbarn verläuft, und Stengel und Kanäle nicht schon von vornherein existieren; wo alle Individuen miteinander vertauschbar sind und nur durch einen momentanen Zustand definiert sind, so dass lokale Operationen sich koordinieren und sich das allgemeine Endergebnis unabhängig von einer zentralen Instanz synchronisiert.“³⁶⁴ Sechs Merkmale geben Form und Funktion des Rhizoms vor und sind ausnahmslos durch AVL-Ville erfüllt:

- Nach dem Prinzip der Konnexion kann und muss ein jeder beliebiger Punkt eines Rhizoms mit einem jeden anderen beliebigen Punkt verbunden werden können.
- Nach dem Prinzip der Heterogenität können die einzelnen Glieder der Verknüpfungen in einem Rhizom den unterschiedlichsten Zeichensystemen entnommen sein, so dass sich die verschiedensten Arten von Sachverhalten begegnen und maschinell verketteten: „semiotische Kettenglieder aller Art sind dort nach den verschiedensten Codierungsarten mit politischen, ökonomischen und biologischen Kettengliedern verknüpft“³⁶⁵. „Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.“³⁶⁶ So verweisen die Linien eines Rhizoms, zu dem sich die Glieder verketteten, nicht notwendig auf eine gleichartige Linie.
- Definiert durch Determinierungen, Größen und Dimensionen statt durch Subjekt und Objekt ist ein wachsendes Rhizom aufgrund erhöhter Kombinationsoptionen der heterogenen Konnexionen ständigen Veränderungen ausgesetzt (Prinzip der Vielheit): „Eine Vielheit variiert ihre Dimensionen nicht, ohne sich selbst zu verändern und zu verwandeln.“³⁶⁷ Im Unterschied zur Einheit, die sich in einem machtvollen Signifikanten und/oder einem Subjektivierungsprozess äußert, bedarf das Rhizom/die Vielheit keiner supplementären Dimension und kann deshalb nicht übercodiert werden.³⁶⁸ Die Linien, aus denen das Rhizom statt eines Ensembles von Punkten und Positionen besteht, können in ihren n

³⁶¹ Deleuze/Guattari 1977, S. 26f.

³⁶² Deleuze/Guattari 1977, S. 35.

³⁶³ Deleuze/Guattari 1977, S. 27.

³⁶⁴ Deleuze/Guattari 1977, S. 28.

³⁶⁵ Deleuze/Guattari 1977, S. 12.

³⁶⁶ Deleuze/Guattari 1977, S. 12.

³⁶⁷ Deleuze/Guattari 1977, S. 34.

³⁶⁸ Deleuze/Guattari 1977, S. 14.

Dimensionen flach auf einem sog. „Konsistenzplan der Vielheiten“³⁶⁹ ausbreitet werden.

- Nach dem Prinzip des asignifikanten Bruchs kann ein Rhizom an jeder beliebigen Stelle gebrochen, verletzt oder gestört werden und wächst entlang anderer Linien weiter. Neben den Segmentierungslinien, über die ein Rhizom geschichtet, territorialisiert, organisiert ist, existieren Deterritorialisierungslinien, „auf denen es unaufhaltsam flieht“³⁷⁰ und über die geflüchtet, verändert, verwandelt wird. „Jedesmal, wenn segmentäre Linien in eine Fluchtlinie explodieren, gibt es Bruch im Rhizom, aber die Fluchtlinie ist selbst Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander.“³⁷¹
- Nach dem Prinzip der Kartographie ist das Rhizom als flache Vielheiten und Linien keinem strukturalen oder generativen Modell verpflichtet und kennt keine genetischen Achsen oder Tiefenstrukturen. Das Modell des Rhizoms bietet eher ein alternatives Denkmodell zu dem Schema der Evolution, nach welchem sich das Differenziertere aus dem weniger Differenzierten entwickelt. Das Rhizom operiert – seinen Merkmalen entsprechend – in der Heterogenität und springt von einer differenzierten Linie zur anderen. Deleuze/Guattari bezeichnen dieses Modellangebot als „eine aparallele Evolution“³⁷², in der z.B. zwei Wesen aufeinander treffen können, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben und ganze Stammbäume durcheinander bringen können. Das Rhizom weist sich folglich als eine Anti-Genealogie aus.
- Rhizom „ist Karte und nicht Kopie“³⁷³. Die Karte macht statt einer Grafik, einer Zeichnung oder eines Fotos „gemeinsame Sache mit dem Rhizom“³⁷⁴. Eine Karte reproduziert nicht, sondern konstruiert, sie ist offen und ständig modifizierbar, sie ist Experiment und Eingriff in die Wirklichkeit, sie kann von jedem angelegt werden, „man kann sie auf Mauern zeichnen, als Kunstwerk begreifen, als politische Aktion oder als Meditation konstruieren“³⁷⁵, sie hat eine Vielzahl von Ein- und Ausgängen und statt mit dem Verweis auf Kompetenz wie bei der Kopie hat die Karte mit Performanz zu tun (Prinzip der Dekalkomonie, Abb. 25).

In Rückbindung an die ‚esthétique relationelle‘, für die Bourriaud zur Verdeutlichung seiner These der kohärenten Zusammenführung heterogener Elemente auf die Metapher des vegetativen Efeus zurückgreift, ist mit AVL-Ville ein Handlungsfeld zu beobachten,

- das statt eines eindeutig identifizierbaren Autors das Feld der Subjektivität verweigert und nicht auf dem intentionalen Handeln eines einzelnen Künstlers beruht,
- das künstlerische Produktionen miteinander verkoppelt, die nach Galanters Klassifizierung der Generative Art (Abb. 36) als basale Elemente einen hohen Ordnungsgrad aufweisen, der prozessuale Gesamtkomplex selbst jedoch einen hohen Unordnungsgrad darbietet,

³⁶⁹ Deleuze/Guattari 1977, S. 15.

³⁷⁰ Deleuze/Guattari 1977, S. 16.

³⁷¹ Deleuze/Guattari 1977, S. 16.

³⁷² Deleuze/Guattari 1977, S. 18.

³⁷³ Deleuze/Guattari 1977, S. 21.

³⁷⁴ Deleuze/Guattari 1977, S. 21.

³⁷⁵ Deleuze/Guattari 1977, S. 21.

- das verschiedene Materialien wie Holz, Fiberglas, Gummi, Wasserfarben auf Papier, Chemikalien, Lebensmitteln, Leder, Stahl, Edelstahl, Wellblech, Polyurethanschaum, Textilien, Isoliermaterial und Farbe in einem Materialverbund kombiniert,
- das verschiedene künstlerische Gattungen wie etwa Aquarellzeichnungen, Objekte, Skulpturen, Installationen, Möbel, Modelle, Bücher, Lizenzen zu einer multimedialen Form vernetzt,
- das Materialien, Gattungen und Medien zu einer hybriden Form verschränkt.

Zusammenfassend kann in Ableitung des aktuellen Kenntnisstandes der Komplexitätsforschung für den aktuellen Zustand der Kunst folgendes festgehalten werden:

- Komplexitätsreduzierte, einsame, isolierte und segmentierte Einzelwerke transformieren zu höherkomplexen Modellsystemen, die sich raum-zeitlich und dynamisch vernetzend strukturieren.
- Zu beobachten ist eine Entwicklung zu realen Systemen und zu komplexen, vernetzten Systemen von großer Erscheinungsvielfalt.
- Die für die komplexitätsreduzierten, einsamen, isolierten und segmentierten Einzelwerke entwickelten Instrumentarien werden um jene erweitert, die auch für höherkomplexe Systeme geeignet sind.
- Zu registrieren sind Übergänge zu Komplexität und systemischen Überlegungen.
- Die systemtheoretische Fokussierung von Kommunikation als zentrale Operation wird um empirische Ereignisse und deren Verkettung zu Prozessen erweitert.

Kunst produziert Möglichkeiten, Unsicherheiten und Chaos

Erklärtes Ziel von AVL ist die Bildung eines autonomen Raumes innerhalb eines überregulierten Staates: „[...] to create an autonomous space where everything is possible within a country that is over-regulated to an increasingly oppressive degree.“³⁷⁶ Hierfür erprobt AVL-Ville die Selbstorganisation eines dynamischen Systems, das sich den staatlichen Kontrollen entziehen und den Zugriff des Staates auf Währung, Energie und Abwasser entmonopolisieren können soll: „AVL-Ville is a total geopolitical artwork that targets all government and public services“³⁷⁷ und verfügt über eine eigene Nahrungsmittel-, Energie-, Medikamenten-, Alkohol- und Waffenproduktion, über eigene Sanitär- und Wasseranlagen, über eigene Wohnmöglichkeiten, eigene medizinische Einrichtungen und ein eigenes Erziehungssystem. Statt der staatlichen sanitären Einrichtungen und Wasseraufbereitungsanlagen, die auf unrationellen und umweltschädigenden, demnach notwendig zu überarbeitenden Technologien aufsetzen, schlägt AVL beispielsweise eigene, klein dimensionierte, alternative Abwasserlösungen vor und bricht damit einen wesentlichen Monopolanspruch des Staates auf. Der AVL-Biodigester (2001) nutzt die Ressourcen und Kapazitäten von Abfall, sofern dieser in einen operativen Kreislauf eingeschlossen wird. Als bald sich der mobile Staat an anderen Orten niederlässt, sollen im Austausch gegen eine geringere Geldsumme als die Kosten für den

³⁷⁶ <http://www.avl-ville.nl>.

³⁷⁷ Allen 2001 a, S. 105.

Neuanschluss einer Gemeinde an das öffentliche Wasserleitungs- und Kanalnetz die eigenen Einrichtungen genutzt werden.³⁷⁸

In der Folge weist sich das Handlungsfeld AVL-Ville, das ausgeschlossene Bereiche in die Kunst, aber auch in die Gesellschaft wieder einführt (Re-Entry), Angebote veränderter Formentwürfe macht und Semiose im engeren Sinn, der Umwandlung von Signifikanten in Signifikate praktiziert, ebenso als visuelles Material aus, das Auskunft zu staatlichen Monopolherrschaften und zum Ausmaß machtstrategischer Situationen gibt. Doch statt einer für Selbstorganisation typischen Selbstnormierung sind vielmehr externe Steuerungen und Regelungen durch die Gesellschaft zu beobachten: Zunächst verwehren die niederländischen Behörden die zur Legalisierung notwendige Lizenzierung von Alkohol- und Nahrungsmittelproduktion. Es folgen Verbote des Gratis-Transportservices und des Alkoholausschanks im freistaatlichen Restaurant, die Schließung des Restaurants aus Gründen des Verstoßes gegen Brandschutzauflagen, die Einschaltung des Tierschutzes und des Umweltamtes wegen befürchteter Grundwasserverschmutzung in Folge der Tierhaltung. Am 28. November 2001 wird AVL-Ville geschlossen. Noch im Mai 2002 findet auf dem Gelände des Ateliers van Lieshout eine Polizeirazzia statt und wird unter Berufung auf das Waffengesetz ein Mörser beschlagnahmt. Diejenigen Objekte, die als skulpturale Exponate und symbolische Objekte jenseits eines Gebrauchswertes in internationalen Ausstellungskontexten Aufmerksamkeit und Anerkennung finden, führen außerhalb der Museumsinstitution zu fortgesetzten Konfrontationen mit den niederländischen Behörden, wenngleich auch die ersten Auseinandersetzungen zwischen AVL, den staatlichen Institutionen und gesetzlichen Reglementierungen bereits früher stattfanden: 1997 wird die Konstruktion der parasitär an die Fassade des Centraal Museums Utrecht gehefteten Fiberglas-skulptur Clip-On wegen fehlender Baugenehmigung abgebrochen; zuvor wurden bereits mehrfach entweder Waffen aus Ausstellungen konfisziert oder Ausstellungen geschlossen³⁷⁹ – ein signifikantes Indiz für den Wechsel der Ebene des Darstellbaren zur Ebene der Anwesenheit bzw. der Dimension des Symbolischen und Repräsentativen zur Operation.

Der niederländische Staat, der den Freistaat AVL-Ville auf niederländischem Territorium („Die Kommune [...] siedelt nicht am Ende der Welt, sondern mitten in der Stadt: als Stachel im Fleisch der Behörden.“³⁸⁰) und mit niederländischer Teilfinanzierung offiziell nicht anerkennt, reagiert auf die alternativen Paralleleinrichtungen des Kunstprozesses mit restriktiven und regulierenden Maßnahmen seiner Institutionen, mit hierarchischen Operationsbeschränkungen und letztlich mit der Schließung des Freistaates. Zu den Schließungsgründen ist zu spekulieren, dass der niederländische Staat sich in der Ausübung seiner Funktion eingeschränkt oder in seinen Hoheitsbereichen angegriffen fühlte, er die Tätigkeiten des Künstlerkollektivs als unrechtmäßig betrachtet oder auf die Nichteinhaltung seiner sozialen Regeln,

³⁷⁸ Allen 2001 b, S. 38.

³⁷⁹ Die Ausstellung ‚The Good, the Bad & the Ugly‘ 1998 in Rabastens (Frankreich) führte zu Auseinandersetzungen zwischen dem Atelier van Lieshout und den staatlichen Behörden: Der Bürgermeister des Ortes schloss die Ausstellung drei Tage nach ihrer Eröffnung am 5.6.1998, die das ‚Atelier des Armes et des Bombes‘ präsentierte. Der symbolische Wert der Ausstellungsexponate kollidierte mit dem staatlichen Verbot der Produktion von Feuerwaffen, befürchtet wurde ein katalytischer Effekt auf die Jugendkriminalität. Allen 2001 b, S. 33.

³⁸⁰ Liebs 2001, S. 14.

Gesetze, Bestimmungen und Regularien zum Erhalt seiner sozialen Ordnung reagiert haben könnte, sein Verhalten sich demnach als eine Form der gesellschaftlichen Unsicherheitsbewältigung oder gar der Entstehung des Sozialen zeigt³⁸¹. „Die Unfähigkeit, AVL-Ville in der Gegenwart zu verorten, verweist eigentlich auf nicht anderes als auf den Entschluss, jede nur mögliche Alternative zum Nationalstaat als unreal und undurchführbar anzusehen.“³⁸² Neben Auskünften zur machstrategischen Situation beweist die Schließung aber auch, dass AVL-Ville nicht als eine strategische Mimesis oder Mimikry rezipiert wird, sondern die künstlerische Aneignung in der Form eines systemischen und sozialen Hacks zu negativer Irritation führt und der Strategie der Unterwanderung mit Abwehrmechanismen begegnet wird.

„Nicht mehr die vom Künstler erstellten Kunstwerke wie Bilder, Skulpturen und sonstige Artefakte, sondern die ikonologischen, politischen oder ökonomischen System- und Weltbezüge stehen im Mittelpunkt des Interesses. [...] [D]er Künstler“, fordert Thomas Feuerstein³⁸³, „[hat] an der Ausdifferenzierung seines Systems, an der Welt als Benutzeroberfläche sowie am sozialen Layout des Gesellschaftlichen zu arbeiten.“³⁸⁴ Krieger schlägt vor, der Kunst die Funktion zuzusprechen, eher disfunktional statt funktionell ausdifferenziert zu sein und grenzt sich mit dieser Paradoxie seiner kommunikationstheoretischen Analysen gegen Luhmanns Analogieschlüsse hinsichtlich aller gesellschaftlicher Funktionssysteme ab: „[D]as heißt, Kunst funktioniert, indem sie die anderen gesellschaftlichen Subsysteme stört und damit verhindert, dass sie in eine sinnlose Redundanz verfallen. Kunst ist gefährlich. Sie nistet sich gerade dort ein, wo Religion die Weltgrenze schließen will und wo die anderen Subsysteme alles für irgendwelche Zwecke instrumentalisieren wollen. Dort produziert sie Unsicherheiten, Möglichkeiten, Chaos.“³⁸⁵ Die Disfunktionalität von Kunst mache sie zu einer Bedrohung und Gefahr, der die Gesellschaft mit Isolierungsprozeduren und Strategien der Immunisierung gegen Kunst begegne: „Musealisierung von Kunst und Strategien der Anästhetisierung durch Verehrung und Vermarktung resultieren aus dieser gesellschaftlichen Abwehr von ästhetischer Negativität.“³⁸⁶

Krieger verweist im Weiteren auf die durch die Systemtheorie beobachteten generellen Komplexitätsdifferenzen zwischen System und Umwelt, nach denen jedes System seiner Umwelt komplexitätsunterlegen ist und sich mittels einer überlegenen und überwältigenden Ordnung zu behaupten hat. Währenddessen systeminterne Ereignisse und Prozesse auf Anschlüsse treffen, bleiben externe Ereignisse für das System irrelevant und unbeachtet³⁸⁷; deren Form und Stärke können durch das System festgelegt werden³⁸⁸. „Längst weiss man, dass die positive Verstärkung von Abweichungen ein System mindestens ebenso ‚stabilisieren‘ kann wie die negative

³⁸¹ Zum Umgang mit Unsicherheit, zur Selbstorganisation des Sozialen, zu ordnungsstiftenden Regelkomplexen durch ökonomischen Austausch, Sanktionen in Hierarchien und Solidarität in Gruppen vgl. Küppers 1999. „Unsicherheit lässt sich nicht ‚absorbieren‘. Sie gefährdet ständig die etablierten Formen des sozialen Zusammenlebens.“ Küppers 1999, S. 356.

³⁸² Allen 2001 b, S. 35.

³⁸³ Thomas Feuerstein (Jhg. 1968, <http://feuerstein.myzel.net>) arbeitet als Künstler und Autor im Bereich bildender und medialer Kunst.

³⁸⁴ Feuerstein 2001, S. 7.

³⁸⁵ Krieger 1997, S. 26.

³⁸⁶ Krieger 1997, S. 145.

³⁸⁷ Luhmann 1987, S. 250f.

³⁸⁸ Roth 1987, S. 241.

Korrektur der Abweichungen. Die Industriegesellschaft ist darauf, so lange es gut geht, die beste Probe. Tatsächlich kontrolliert ein System sich nicht dadurch, dass es eine angesichts der Komplexität seiner Umwelt ausreichende Eigenkomplexität ausweist. Sondern es kontrolliert sich dadurch, dass es sich an seine eigene beschränkte Komplexität hält und an allen jenen Stellen, an denen ihm die Beschränktheit auffällt, jene Unbestimmtheit qua Mehrdeutigkeit und Intransparenz einführt, die es gegenüber der eigenen Selbstbestimmung wachsam bleiben lässt.³⁸⁹ Es gilt: Je mehr interne Komplexität ein System aufweist, desto mehr Umweltkomplexität kann das System bewältigen. Umgekehrt gilt: Je mehr sich ein System der Umweltkomplexität aussetzt, desto mehr Druck auf interne Differenzierung und Aufbau von Eigenkomplexität entsteht.³⁹⁰ AVLs Druckausübung („Our work is based on piracy, not politics or policy.“³⁹¹) begegnet der niederländische Staat mit der Schließung des Freistaates. Er setzt dem unkalkulierbaren Risiko eines komplexen, scheinbar regellosen, chaotischen und turbulenten Phänomens, dessen Kräfte strukturreformierend wirken, ein Ende und greift damit operationsbeschränkend in die Kunst ein, die er sonst sorgsam als Indikator für seine demokratische Qualität und als Symbol der freien Meinungsäußerung pflegt. Diese Entscheidung überwiegt selbst die staatliche Selbstverpflichtung und das konstitutionell verbürgte Grundrecht der Freiheit der Kunst, das sich seinerseits auf die Einhaltung der Human Rights Declaration verpflichtet³⁹². Krieger diagnostiziert, dass bei stabilisierter Differenz von Umwelt und System Kunst konstruktiv, bei ungleichgewichtigem Gefälle störend und destruktiv „anarchisch, kriminell, wahn-sinnig oder pervers“³⁹³ wirke.³⁹⁴ O’Doherty bemerkt hierzu, dass Kunst im Allgemeinen „ein unermüdlicher und subtiler Kritiker und Tester der gesellschaftlichen Strukturen“³⁹⁵ sei und die Gesellschaftsordnung in ihren Foren ausprobiere, „welches Maß an Unordnung sie ertragen kann“³⁹⁶. Die Gesellschaft würde Kritik lediglich in einem Ghetto zulassen; Kunst selber müsse ein Feld offener Praxis werden, die unsichtbare Grenzen zu überschreiten versucht, fordert Weibel und wünscht sich die Mitarbeit von Künstlern, die gegen Monopole vorgehen, damit nicht nur Firmenkonglomerate an der Konstruktion der Wirklichkeit teilhaben. „Wenn ich Entwicklung einfordere, richte ich mich an eine ‚cultural community‘, einen Mix von Technikern, Freaks, Hackern und Künstlern.“³⁹⁷

³⁸⁹ Baecker 2002, S. 101.

³⁹⁰ Luhmann 1998, S. 249f.

³⁹¹ Allen 2001 a, S. 106. „My problem with government has to do with its scale – you get all kinds of rules and limitations because of the larger territory and the growing population. If you have a smaller community, you can govern and decide things using common sense: Clean your tools, don’t kill each other. Those are the basics.“ Allen 2001 a, S. 110.

³⁹² Human Rights Declaration, Resolution 217 A III Artikel 27 Absatz 2: „Jeder hat das Recht auf Schutz der geistigen und materiellen Interessen, die ihm als Urheber von Werken der Wissenschaft, Literatur oder Kunst erwachsen.“ <http://www.unhchr.ch/udhr/lang/ger.htm>.

³⁹³ Krieger 1997, S. 26.

³⁹⁴ Vgl. auch das von Ashby formulierte kybernetische Gesetz der ‚requisite variety‘, das besagt, dass die systemische Eigenkomplexität stets in einem Entsprechungsverhältnis zur Umweltkomplexität stehen muß, da das System ansonsten nicht zu stabilisieren ist. Ashby 1956.

³⁹⁵ O’Doherty 1996, S. 83.

³⁹⁶ O’Doherty 1996, S. 83. O’Doherty zu den Foren: „Jede Kunstform gab die Lizenz für eine Institution, in der sie der etablierten Ordnung entsprechen, manchmal aber auch testend entgegen-treten konnte: Konzerthalle, Theater, Galerie.“

³⁹⁷ <http://on1.zkm.de/zkm/personen/weibel>.

Visualisierung von Inter-/Relationen

Das künstlerische Handlungsfeld AVL-Ville bringt exemplarisch Interrelationen und Interdependenzen des Kunstsystems und seiner Umweltsysteme zur Anschauung, die – wie bereits die kritischen Identitätsdebatten als Reaktion auf die Interventionen WochenKlausurs belegten – auch vom Kunstsystem als befürchtete Fremdsteuerung scharf zurückgewiesen werden:

- Das Politiksystem weist sich im Beispiel AVL-Villes als ein strikt operativ geschlossenes und funktional ausdifferenziertes System mit starken Hierarchien, determinierter Strukturierung und strengen Ausschlussmechanismen aus, das sich als Letztbegründung auf seine Selbsterhaltungspflicht zurückzieht und mittels einer regiden Schließung versucht, seine Autonomie zu bewahren und zu bestätigen. Statt Autonomie und Autopoiesis des Kunstsystems scheinen insbesondere die Umweltsysteme Recht und Politik die Grenzen von Kunst zu definieren und mit Definitionsmacht ausgestattet zu sein: Die Programmatik AVL-Villes „as long as it's art, just about anything's possible“³⁹⁸ weist sich als folgenschwerer Irrtum aus; dem Kunstprozess werden Störungen und Verstöße des Rechtsstaates und dessen Handlungsregeln vorgeworfen, die Regelüberschreitungen fordern restriktive Maßnahmen des politischen Systems heraus.³⁹⁹ Zinggl bemerkt in seinen Untersuchungen der Spielregeln des Kunstsystems: „Eine Richterin könnte einen Antrag auf Straffreiheit ablehnen, indem sie dem Objekt des Tatbestands einfach das Kunstprädikat abspricht. ‚Da es sich in vorliegendem Fall gar nicht um Kunst

³⁹⁸ <http://www.avl-ville.nl>.

³⁹⁹ Ich verweise auf die Affäre Kurtz als Indiz für ein sich abzeichnendes neues Bio-Regime, obwohl im Bereich der Kunst eine kritische Reflektion der politischen und sozialen Effekte der neuen Biotechnologien zu Gunsten einer weitgehend affirmativen Annäherung zurückzutreten scheint: Steven Kurtz, Kunstprofessor an der State University of New York's University in Buffalo und Mitglied des Critical Art Ensemble (CAE, <http://www.critical-art.net>), arbeitet an den Schnittstellen Biotechnologie, Informationstechnologie und Medientheorie. Im Juni 2004 wurde Kurtz in der Folge von FBI-Ermittlungen beschuldigt, dass seine künstlerische Arbeit bioterroristische Ziele verfolge und nach Abschnitt 175 des ‚US Biological Weapons Anti-Terrorism Act‘ von 1989, durch den ‚USA PATRIOT Act‘ von 2001 erweitert, eine Straftat darstellen würde. In seiner Wohnung wurden zuvor am 11. Mai 2004 Laborinstrumente zur DNA-Analyse von Nahrungsmitteln entdeckt, die das FBI als illegale bioterroristische Waffen neben Kurtz' Computer, Manuskripten und Aufzeichnungen beschlagnahmte. <http://www.caedefensefund.org>, <http://www.rtmarkcom/CAEdefense>. Zur strukturellen Kopplung von Kunst und Politik, der Re-Politisierung der Kunst in den neunziger Jahren und deren Erscheinungsformen vgl. ebenso Kube Ventura 2002.

Als thematische Auseinandersetzung mit dem Thema verweise ich auf die Arbeit ‚Legal Perspective‘ der Netzkünstlerin Cornelia Sollfrank von 2004. Sollfrank suchte vier auf Urheberrecht spezialisierte Rechtsanwälte mit Kamerabegleitung auf und befragte sie nach juristischen Dimensionen ihres sog. Netzkunst-Generators (<http://www.obn.org/generator>). Dabei fokussierte sie die Urheberrechtsverletzungen, die bei der Produktion der Bilder und ihrer Veröffentlichung begangen würden. 5. bis 22.11.2004, [plug-in], Basel (<http://weallplugin.org>).

Desweiteren verweise ich auf die Ausstellung ‚Legal/Illegal. Wenn Kunst Gesetze bricht‘ vom 16.10. bis 28.11.2004 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (<http://www.ngbk.de>). Bei den Arbeiten von 20 Künstlern, darunter Chris Burden, Gordon Matta Clark und Dennis Oppenheim, handelt es sich zumeist um künstlerische Praktiken im 20. Jahrhundert, die sich in politischem Aktionismus äußerten und im Rahmen der Ausstellung auf Illegalität und Kriminalität bzw. Engagement und Inspiration geprüft werden.

handelt', könnte sie argumentieren, 'kann auch der Artikel 17a nicht zur Anwendung kommen.'⁴⁰⁰

- Die Einflussnahmen der Kulturpolitik auf die Kunstproduktion erfolgt durch infrastrukturelle Rahmenbedingungen und Subventionsvergabe und übt ohne Zweifel inhaltlich-programmatischen Druck auf die Kunstproduktion aus. Das Atelier van Lieshout und sein Gründer sind als Werbeträger und Wettbewerbsmittel um Besucher und Investoren zur Aufwertung des Standorts Rotterdam unterdessen anerkannt⁴⁰¹: Als Teilnehmer verschiedener Großausstellungen⁴⁰² und Biennalen⁴⁰³ sind die Exponate von AVL Bestandteil des internationalen Kulturtourismus des letzten Jahrzehnts und auf der Plattform der weltweiten Vernetzung, Globalisierung und Internationalisierung etabliert⁴⁰⁴ und werden als Aufmerksamkeitsgenerator in den Dienst genommen.
- Der Grad struktureller Kopplung zwischen dem Kunst- und dem Wirtschaftssystem ist an einer wachsenden Ökonomisierung der Logik des Kunstsystems ablesbar. Gleichermaßen rekurren immer mehr Kunstprojekte nicht mehr nur auf vorherrschende Fremdfinanzierungsmodelle von Kunst durch öffentliche Subventionierung oder auf Public-Private-Partnerships, sondern erproben die Ausbildung eigener ökonomischer Strukturmodelle. Ich verweise hierzu auf die Vielzahl selbstorganisierter Mikrosysteme in Form von KünstlerInnenclubs, Kunstagenturen, unkommerziellen Galerien, Projekt- und Präsentationsräumen, die basierend auf Selbstorganisation und Netzwerkarbeit verschiedenste Tätigkeiten kombinieren.⁴⁰⁵ Kube Ventura schlägt für diese Tätigkeit die Bezeichnung der KünstlerInnen-OrganisatorInnen vor, fragt jedoch aufgrund der Produkt- und Marktfixiertheit des Kunstbetriebs nach der Produktkategorie

⁴⁰⁰ Zinggl 2001, S. 13. Im österreichischen Staatsgrundgesetz von 1867 ist die Freiheit der Kunst in Artikel 17a StGG gesichert. Vgl. u.a. <http://zivilrecht2.uibk.ac.at/institut/archiv/zivilonline-alt/verzeichnisse/austria-ohne-abgb.html>.

⁴⁰¹ AVL ist Träger folgender Preise: 1991: Charlotte Köhler Award, 1992: Prix de Rome Award, 1995: Bolide Floor Concepts, 1996: 87. Katalogförderpreis, Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung, 1997: Anjerfonds-Chabot 1997 Award, 1998: Mart Stam 1998 Award, 2000: Wilhelminaring, Sculpture Award, 2002: Stankowski Award.

⁴⁰² 1997: Skulptur Projekte Münster, 2000: House Show – the House in Art, Deichtorhallen Hamburg, 2000: Expo Hannover, 2001: Milano Europa 2000, 2002: Art & Economy, Deichtorhallen Hamburg, 2002: Expo 02, Schweiz,

⁴⁰³ 1994: 21st Biennale of São Paulo, 1997: The 2nd Kwangju Biennale, Korea, 2002: 25th Biennale of São Paulo, Biennale of Sydney, Cetinjski Biennale, Cetinje Montenegro/Jugoslavien, Busan Biennale Korea, 2003: La Biennale di Venezia, Valencia Biennale.

⁴⁰⁴ Zu 'Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form' vgl. Enwezor 2002 a.

⁴⁰⁵ Raymond trägt 1997 auf dem Linux-Kongress seine Überlegungen zu 'The Cathedral and the bazaar' vor, die erstmalig die Struktur der Entstehung freier Software beschreiben und als Manifest der Open Source-Bewegung gelten (<http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar>). Hierin nimmt Raymond eine metaphorische Zuordnung gesellschaftlicher Implikationen vor, die auf die unterschiedlichen Entwicklungsmodelle von Software (Geheimhaltung des Quellcodes vrs. Open Source Programme) abstellt: Das Arbeitsmodell von Microsoft, das in der kommerziell orientierten Software-Welt überwiegt, ordnet Raymond der Metapher der Kathedrale zu. Wenige Oberpriester haben Zugriff auf den Quellcode und erstellen diesen unter strengster Geheimhaltung. Im Gegensatz dazu hat im sog. Bazar jeder Zugriff auf den Quellcode, kann und darf ihn verändern, ist aber verpflichtet, die Veränderung offenzulegen. Dieses Modell ordnet Raymond dem Open Source und der Linux-Welt zu. (Das Betriebssystem Linux ist Preisträger der Ars Electronica 1999 in der Kategorie 'net'.)

dieser künstlerischen Prozesse.⁴⁰⁶ Atelier van Lieshout setzt insbesondere in prozessualer Nachwirkung AVL-Villes einen Warenkreislauf seiner Kunstproduktionen in Gang und differenziert als ein funktionierendes Kunstunternehmen sein Warenzeichen aus.⁴⁰⁷ Die Bewohner des Freistaates arbeiten in einem Netzwerk der Arbeitsteilung auf der Grundlage eines 40-Stunden-Vertrags, beziehen einen festgelegten Lohn und sind mit einer Krankenversicherung und Anspruch auf Krankheitsurlaub ausgestattet. Das Handlungsfeld AVL-Ville ist als Lizenz eines Prototyps über ein Franchise-Verfahren⁴⁰⁸ anschlussfähig und nachhaltig auswertbar.⁴⁰⁹

- Auch die Wissenschaft stellt einen wesentlichen Konstruktionsfaktor von Kunst dar. Künstlerische Handlungsfelder wie AVL-Ville oder die Interventionen von WochenKlausur werden entweder als Angriff des sozialen Systems auf die Kunst oder als soziale Protest- und Widerstandsbewegung gewertet. „Mit der Gründung von AVL-Ville stellt die Gruppe das Monopol des niederländischen Staates auf ein bürgerliches Gemeinwesen und seine Kontrolle des öffentlichen Lebens der Allgemeinheit unmittelbar infrage.“⁴¹⁰ Bei genauer Analyse zeigt sich Kunst jedoch vielmehr als ein Typ der Kognitionsforschung, der Systeme fremdreferentiell analysiert und dabei latente Strukturen und Funktionen visualisiert. Jene Beschreibung ordnet Luhmann 1987 nun aber funktional dem Wissenschaftssystem und dessen Codierung wahr/unwahr zu. „Subjektive

⁴⁰⁶ Kube Ventura 2002, S. 98. Als thematische Auseinandersetzung mit dem Thema verweise ich auf die Ausstellung ‚Art & Economy‘ vom 1.3. bis 23.6.2002 in den Deichtorhallen Hamburg (<http://www.deichtorhallen.de>) in Kooperation mit dem Siemens Art Programm (<http://www.siemensartprogramm.de>), die die Interaktion von Kunst und Wirtschaft thematisierte, dabei den Einfluss der Wirtschaft auf soziokulturelle Entwicklungen, die Funktionsweisen ökonomischer Parameter und kulturelle Ausprägungen der Wirtschaft beleuchtete. Felix/Hentschel/Luckow (Hg.) 2002.

Desweiteren erwähne ich die Ausstellung ‚fast um\$onst. Gegen die Durchökonomisierung des Daseins‘ vom 13.3. bis 18.4.2004 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (<http://www.ngbk.de>): 30 Künstler äußerten sich zur Deregulierung, Rationalisierung, Entlassung, Arbeitslosigkeit, Vereinzelung und Entsolidarisierung eines Staates, der sich, so die Initiatoren, im Stil eines Wirtschaftsunternehmens gebärdet.

⁴⁰⁷ Aus der Selbstdarstellung AVLs: „Atelier van Lieshout (AVL) is a multidisciplinary company that is active world-wide in the field of contemporary art, design and architecture. Significant for this dynamic company is that the design and realization of the AVL-works are in-house products. [...] Meanwhile, AVL has developed into a flourishing company with approximately 25 employees.“ <http://www.ateliervanlieshout.com>.

⁴⁰⁸ Beim Franchising erwirbt ein selbstständiger Unternehmer, der Franchise-Nehmer, vom Franchise-Geber eine Lizenz für eine bewährte Vertriebsform für Waren oder Dienstleistungen. Der Franchise-Nehmer arbeitet auf eigene Rechnung, zahlt dem Franchise-Geber meist eine einmalige Einstiegsgebühr und monatliche Fixzahlungen, zum Beispiel in Form von Umsatzbeteiligungen.

⁴⁰⁹ Vom 25. Mai bis 25. August 2002 wurde im Openluchtmuseum Middelheim in Antwerpen das Ausstellungsprojekt ‚AVL Franchise Unit‘ gezeigt. Joep van Lieshout: „We would like to expand and set up franchises around the world. The concept is not to have a state that gets bigger and bigger but to make islands all over the place: AVL West Coast, AVL East Coast, AVL Asia.“ Allen 2001 a, S. 110.

Joep van Lieshout deutet weitere Expansionen und Eingriffe in monopolisierte Bereiche an: „I had a plan to make a prison in my proposal for Almere, with an economy based on illegal activities. It would be great to make a factory for prisoners because they’re expensive for the state: Guards, medical bills, housing – a prisoner can cost up to \$25,000 a year. We can make cheaper prisons; the prisoners from Europe could come and work here, and the state would only have to pay half the cost. The inmates could work in the drug and alcohol factory and then enjoy themselves at night. It would be free labor for us, the state would save \$12,500, and the prisoners would be happy.“ Allen 2001 a, S. 108.

⁴¹⁰ Allen 2001 b, S. 32.

Wissenschaft und objektive Kunst als Erkenntnisweisen der Zukunft – warum eigentlich nicht?⁴¹¹, fragt Weber und deutet auf das aktuelle Spannungsverhältnis von Wissenschaft und Kunst hin.⁴¹² Exemplarisch für diejenigen Kunstformen, die sich in Folge der Kooperation von künstlerischen und wissenschaftlich-technischen Praktiken herausbilden, erwähne ich die Bio-(tech) Art und mit ihr die Genetic Art, Transgenic Art, Clone Art und Cell Art, die die Relation zwischen Kunst, dem wissenschaftlichen Paradigma der Gentechnik und der Technik der Molekularbiologie und Bioinformatik untersuchen, sich bio- und gentechnologischer Verfahren für ihre Kunstproduktion bedienen und neue, transgene Organismen und techno-organische Hybride⁴¹³ kreieren.⁴¹⁴ Gleichwohl ist die digitale Medienkunst ein Hybrid der Verbindung Kunst und Technologie, auf die ich in meinen Folgeuntersuchungen eingehen werde.

Obwohl die Aktivitäten von AVL-Ville vornehmlich als strategischer Angriff des Kunstsystems auf das politische System rezipiert werden⁴¹⁵, bewerte ich die künstlerischen Aktivitäten AVLS weniger als eine an die Tradition der marxistischen Praxis der siebziger Jahre anbindende Analyse von Macht-, Produktions- und Wertverhältnissen der Gesellschaft auf der Basis einer institutionellen Kritik, sondern definiere die Kollektivproduktionen als eine auf der Basis von komplexen und pluralen Wissenskreisläufen aufbauende künstlerische Intervention und Invention in Form eines Handlungsfeldes, das politische, ethisch-moralische, kulturelle, wirtschaftliche und juristische Aspekte verschränkt und den Handlungsradius von Kunst erweitert. Meine Beobachtungen führen mich zu der fortgesetzt auszuführenden These, dass sich das Kunstsystem gegenwärtig in einem Bewegungs- und Spannungsfeld von Re- und Transformation befindet, aktuell Einzelereignisse wie auch ihre Relationen und Steuerungen überprüft, Unterscheidungen getestet und Formexperimente betrieben werden, d.h. bisherige Festlegungen in Bewegung versetzt und reformuliert werden.

Die Adaption des Vernetzungsverfahrens in unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionszusammenhängen⁴¹⁶ wird – so kündigt sich mit AVL-Ville an – künftig eine grundsätzliche Herausforderung darstellen. Verena Kuni⁴¹⁷ deutet aufgrund der

⁴¹¹ Weber 1999, S. 145.

⁴¹² Weber 1999, S. 137.

⁴¹³ In der Botanik und der Zoologie wird ein Hybrid als ein Lebewesen definiert, das durch Kreuzung von Eltern verschiedener Zuchtlinien, Rassen oder Arten hervorgegangen ist. In der Technik bezeichnet ein Hybrid ein System, in welchem mindestens zwei Technologien miteinander kombiniert werden.

⁴¹⁴ Künstler der Transgenic Art wie der Brasilianer Eduardo Kac (<http://www.ekac.org/transgenic/index.html>) oder die Künstlergruppe um das australische Forschungslabor SymbioticA der University of Western Australia (<http://www.symbiotica.uwa.edu.au>) arbeiten im Labor der Lifesciences und kreieren bioluminiszierende Kaninchen und transgene Lebewesen. Für diese Tendenzen kreierten Herbert W. Franke und Manfred Kage 1966 den Terminus Science Art. Science Art bezeichnet eine Schnittstelle der Kunst im Übergangsbereich zu Naturwissenschaft und Mathematik. Weitere Diskussionen unter <http://www.f davidpeat.com/forums/artbiotech/forum.htm>.

⁴¹⁵ Allen 2001 a, Allen 2002, Bokern 2002.

⁴¹⁶ Bereits 1993 thematisierte die Computerinstallation ‚Manfred & Stella‘ (Abb. 37) von Thomas Feuerstein, Thomas Bergmann (Netzwerk) und Armin Hanika (Programmierung) die Kommunikation unter der Bedingung inkompatibler Betriebssysteme, in diesem Falle durch eine Vernetzung eines IBM-PCs und eines Apple Macintoshs. In ihrem Bemühen, Bilddaten auszutauschen, generieren beide Rechner aufgrund der unterschiedlichen Betriebssysteme und Bildformate wechselseitig neue Bilder.

⁴¹⁷ Verena Kuni (Jhg. 1966, <http://www.kuni.org>) ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin und konzipiert, organisiert und leitet seit 1999 die Fachtagung interfiction (<http://www.interfiction.org>).

bisher in Medienzusammenhängen eher unproblematischen Nutzung des Begriffs der Übertragung und Übermittlung von Botschaften auf Übertragungsfehler und –störungen hin, stößt aber auch auf einhergehende Chancen: „Können Interferenzen, lücken- oder fehlerhafte Übersetzungen von Codes, Artefakte produktive Potentiale entwerfen?“⁴¹⁸ Hinsichtlich relevanter system- und medientheoretischer Überlegungen zu Übersetzungen und Überschreitungen macht sie darauf aufmerksam, dass unter den gegenwärtigen Medien- und Netzbedingungen Inkompatibilitäten von Systemen überbrückt, aber auch sorgsam verschleierte Schnittstellen offengelegt werden können, und verweist diesbezüglich auf die Systeme Kunst und Ökonomie. So beobachtet Hoffmann, dass es in der Kunst keine eindeutigen Besitzverhältnisse gebe: Es fehle „eine klare ökonomische Struktur, wie etwa im Vergleich zur Popmusik deutlich wird“.⁴¹⁹ Kuni fragt nach den Folgen für das penetrierte und penetrierende System sowie nach Reibungsverlusten bei Übersetzungs- und Übertragungsfehlern, die aufgrund von Inkompatibilitäten unvermeidbar sind. Gleichermaßen weist sie darauf hin, dass Übertragungen auch Überschreitungen darstellen können, die als Störung wirken, zuvor aber abgewehrt oder begrüßt werden können. „So gesehen könnte es sich als produktiver erweisen, wenn Überschreitungen – und die Differenzen, Brüche, Verschiebungen und Veränderungen, die sie in ein System eintragen – als solche kenntlich gemacht und wahrgenommen werden.“⁴²⁰ Kunis Anmerkungen stoßen somit grundlegende Fragen zu Anschlussfähigkeiten und –möglichkeiten unterschiedlicher (Sinn-) Systeme, zu Schnittstellen als Anschlussmöglichkeiten, zu Transformationsfunktionen und deren Aufgaben sowie zu Techniken und Strategien der Übertragungen an, die fortgesetzt zu untersuchen sein werden.

⁴¹⁸ <http://www.interfiction.net/2004/call.html>.

⁴¹⁹ Hoffmann 2001, S. 34.

⁴²⁰ <http://www.interfiction.net/2004/call.html>.

4. Kunst als oszillierende Form

System- und netztheoretische Ansätze für kunstwissenschaftliche Forschungsgewinne

Ein zusammenfassender Überblick der anwendungsorientierten Nutzung systemtheoretischer Überlegungen für die drei Beobachtungsebenen Kunstwerk, Kunstsystem und Gesellschaft bietet für die nun folgenden Untersuchungen eine Leitlinie relevanter Fragestellungen und erfordert aufgrund empirischer Indizien die notwendige Erweiterung um eine weitere, Dynamisierungsaspekte berücksichtigende Beobachtungsebene:

Sofern Kunstwerke wie z.B. Bilder, Skulpturen oder Objekte als einzelne Systeme definiert werden, die von ihrer Umwelt umgeben sind und von Beobachtern beobachtet werden können, sind Relativität und Beobachterabhängigkeit künstlerischer Produktionen wie auch kunstwissenschaftlicher Positionen thematisierbar; mit der Folge, nicht dem Vorwurf einer traditionellen werkimmanenten oder formalen Analyse eines Kunstwerks ausgesetzt zu sein. Zuvorderst sind erkenntnistheoretische Grundlagen und Ausgangspositionen verändert: Kunstproduktionen sind nicht als eine Mitteilung über eine sog. Wirklichkeit⁴²¹, sondern vielmehr als Kommunikationen zu definieren, die innerhalb einer spezifischen und einmaligen raum-zeitlichen Kontextbildung stattfinden und als eine Operation des Kunstsystems agieren.⁴²² Auf dieser Grundlage ist die forschende Perspektive auf die Umwelt – die kulturellen, ökonomischen, religiösen oder sozialen Kontexte eines Kunstwerks⁴²³ – und auf deren physikalische, räumliche, zeitliche oder kognitive Differenzierungen zu richten sowie die strukturelle Kopplung von Kunstwerk und Umwelt zu untersuchen.⁴²⁴ Die Pluralität möglicher Kontexte kann in Abhängigkeit von der raum-zeitlichen Konstellation aktualisiert werden und darüber mit einer Dynamik ausgestattet sein. Die hier behandelten Untersuchungsgegenstände treten jedoch vielmehr als

⁴²¹ Luhmann: „Wenn die Kunst nur Gesellschaftsbeschreibung ist, nur Offerte einer anderen Gesellschaft, einer schöneren, einer humaneren, einer ohne Umweltprobleme, einer ohne Katastrophen, einer sicheren oder was immer, dann hat man plötzlich die ganze Alternativbewegung, man hat Politik, man hat alles Mögliche drin.“ Huber 1991, S. 127.

⁴²² Zur Kunstgeschichte als Systemtheorie vgl. Zijlmans 1995. Zijlmans weist darauf hin, dass der systemtheoretische Ansatz wissenschaftstheoretisch etablierte Konzepte wie das Denken in Stileinheiten, abgegrenzten Epochen und zusammenhängenden Œuvres in Frage stellt. Luhmann definiert in seiner Theorie Kunstwerke als Kommunikationen, die in unauflösbarem Bezug zum jeweiligen System stehen, das dieses Wissen produziert. Ein Kunstwerk – eine künstlerische Kommunikation – ist demnach eine Operation des Kunstsystems, das an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit, innerhalb einer bestimmten Kommunikationssituation stattfindet bzw. stattfand und mit seinem spezifischen Kontext einmalig und unlösbar verbunden ist (raum-zeitliche Kopplung von Kunstwerk und Kontext). „Die Bedeutung eines Kunstwerks liegt also nicht in der kommunikativen Äußerung selbst (dem Kunstwerk ‚an sich‘); sie ist nicht im Kunstwerk eingeschlossen, sondern wird *durch die Kommunikation selbst* erzeugt.“ Zijlmans 1995, S. 256. Kunstwerke sind demnach nicht einfach „Kommunikationsformen“, sondern für die Etablierung des Kunstsystems insofern von Bedeutung, als sie in Form von Kompaktinformationen Kommunikationsangebote erstellen. Zijlmans 1995, S. 255.

⁴²³ Zum quantitativen Zuwachs kontextueller Untersuchungen in Form von Ausstellungen, Katalogen und Sammlungen sowie den Risiken, den Geburtsfehler der Kunstgeschichte lediglich zu kompensieren und das Einzelwerk zu überlasten vgl. Kemp 1991.

⁴²⁴ Vgl. Zijlmans 1995. An diesen Gesichtspunkt schließen die psychoanalytischen Untersuchungen wie auch diejenigen der Konstruktionen von Geschlecht/Gender und des sog. weiblichen bzw. des männlichen Blicks an. Vgl. Huber 1994.

Operationen und vernetzende Kunstpraktiken auf, statt der mit den Dispositiven des White Cubes verwobenen geschlossenen und überdauernden Werkproduktionen zeigen sich entgrenzende, entdualisierende, prozessuale und dynamische Echtzeitereignisse. Kunst löst sich „[...] auf wie Mineralstoffe in einer Flüssigkeit. Sie mag unsichtbar werden für die trägen Augen derer, die sie nur mit gewohnten Kriterien sehen wollen, sie verschwindet aber nicht, sie übernimmt Funktion und erzeugt Wirkung“⁴²⁵.

Das Kunstsystem kann nach Luhmann als ein sich stetig ausdifferenzierendes und autonomisierendes soziales Funktionssystem in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft neben denen der Wirtschaft, der Politik, des Rechts, der Religion, der Wissenschaft etc. (Abb. 38) definiert werden⁴²⁶ und ist damit auf Selbst Einschränkung, Spezifität und Verschiedenheit verwiesen⁴²⁷. Aktuell zu beobachtende empirische Indizien von künstlerischen Produktionen und Kunstsystem deuten auf eine erforderliche Überprüfung systemtheoretischer Beschreibungen insbesondere des Kunstsystems als ein autonomes Sozialsystem mit funktionalen Ausdifferenzierungen hin. Aktuelle Kunstpraktiken diffundieren immer nachhaltiger in alle Bereiche der Gesellschaft, wirken insbesondere gegen funktionale Ausdifferenzierungen, aktivieren Prozesse der Entdifferenzierung zwischen den genannten Systemen, erproben differente Formen der Differenzierung und weisen auf einen in Gang gesetzten Umbau autopoietischer Systeme zu hetero- und medialpoietischen⁴²⁸ hin. Des Weiteren stellen sich fortgesetzt Fragen zum Prinzip der operativen Schließung und dessen Leistungs- und Funktionsfähigkeit im Allgemeinen und zur vorgängigen binären Codierung des Kunstsystems im Besonderen, in deren Anwendung als Leitdifferenz sich Elemente des Kunstsystems von denen anderer Systeme differenzieren und sich die Grenzen des Kunstsystems hinreichend ausformulieren können sollen. Diese Frage schließt an Fragen der Zugehörigkeit, Regulierung und Codierung sowie der Entschlüsselung der Codierung des Kunstsystems, auch durch künstlerische Aktivitäten an. Außerdem ist zu diskutieren, ob das von der Systemtheorie konzipierte Sozialsystem Kunst, bestehend lediglich aus Kommunikationen⁴²⁹, Produzenten wie auch deren Produktionen hinreichend berücksichtigt – auch wenn Luhmann wiederholt betont, dass z.B. die psychologische Analyse oder die Analyse des Kunstwerks als Form dadurch nicht ausgeschlossen seien⁴³⁰ – und wie der konzeptionelle Konflikt zwischen zirkulärer Autopoiesis und kontextueller Interferenz des Kunstsystems einzuschätzen ist (Abb. 39). Verwiesen sei auf Zijlmans' Bemühungen hinsichtlich kunsthistorischer Forschungen, verschiedene Positionen der Kunst in einer bestimmten Raum-/Zeitkonstellation, Diskussionen, Themen und deren Verhältnis zueinander zu analysieren, Kontinuitätslinien zu beobachten, Epochenbilder zu entwerfen, wenn beispielsweise Ausstellungen als Knotenpunkte und Manifestierungen von Diskussionen in ihrer Zeit definiert würden. Stil-, Epochen- und Periodenbegriffe

⁴²⁵ Stocker 2001, S. 19.

⁴²⁶ Sie alle setzen voraus, dass sich ein Gesellschaftssystem bereits konstituiert habe und zwar beruhend auf der grundlegenden Operation der Kommunikation. Reese-Schäfer 1999, S. 12.

⁴²⁷ Luhmann 1994, S. 23.

⁴²⁸ Schmidt 1999, S. 40.

⁴²⁹ Luhmann konzipiert „Kommunikation als Synthese dreier Selektionen, als Einheit aus Information, Mitteilung und Verstehen [...]“. Luhmann 1987, S. 203.

⁴³⁰ Huber 1991, S. 122.

wären auf der Grundlage dieser theoretischen Annahmen neu fassbar und Dynamik und Komplexität berücksichtigt. Hinsichtlich kunstwissenschaftlicher Forschungen schlägt Zijlmans vor, Konkretisierungen des Kunstcodes über festgelegte Zeitrahmen zu verfolgen, um Standpunkte zu extrahieren und Rezeptionsverläufe nachzuzeichnen.⁴³¹

Zwischen den Funktionssystemen der Gesellschaft sind Interaktionen und Interrelationen, spezifische Fähigkeiten und Funktionen, aber auch Leistungen zu beobachten, die das Kunstsystem für seine nachbarschaftlichen Umweltsysteme wie die Politik, die Medien, die Wissenschaft, das Recht und die Wirtschaft erbringt. „Jedes System hat immer einen Leistungssektor in Bezug auf andere Funktionssysteme.“⁴³² Gleichmaßen sind grundsätzliche Bedingungen und Möglichkeiten wechselseitiger Interaktionen zwischen den einzelnen Systemen, wie zwischen Kunst und Recht, Kunst und Wirtschaft, Kunst und Politik, sowie die Verhältnisse dieser Subsysteme prüfbar. Hans Dieter Huber⁴³³ macht auf die Einschränkung aufmerksam, dass Leistungen prinzipiell nur als Angebot gelten können und die Art und Weise der intersystemischen Verarbeitung in Abhängigkeit von dem Zustand des jeweiligen verarbeitenden Funktionssystems stehen. Somit können keine Vorhersagen bzgl. interner Zustandsveränderungen durch intersystemische Leistungsangebote getroffen werden. „Ein soziales Funktionssystem der Gesellschaft kann die Störungen und Perturbationen durch andere Sozialsysteme immer nur nach Maßgabe seiner eigenen, systemspezifischen Organisation verarbeiten.“⁴³⁴ Ich weise auf die bereits vorgenommene Konkretisierung dieser Überlegung anhand aktueller künstlerischer Praktiken hin, die Rückschlüsse auf den Zustand des perturbierten Systems zulassen. Aktuelle Kunstproduktionen nehmen taktische Transgressionen in ihre Umweltsysteme vor und erproben die Implementierung künstlerischer Verfahrensweisen in kunstdifferente Systeme. Aufgrund der daraus resultierenden Aufweichung von Systemgrenzen sind Fragen hinsichtlich der Schärfe der Distinktionen zwischen den Funktionssystemen zu stellen. Die Schwierigkeit, stabile, zudem funktional ausdifferenzierte Systemgrenzen bestimmen zu wollen, kann z.B. durch die Konzeption von Gesellschaft als Netzwerk sozialer Systeme und als einen offenen, pluralistischen Prozess der Beteiligten vermieden werden.

Wesentlich für alle weiteren Untersuchungen sind aktuell veränderte Kontextbedingungen, die in Form sog. Netzkulturen und Netzwirklichkeiten⁴³⁵ auf der Grundlage von Netzbedingungen ihren Wirkungsbereich entfalten⁴³⁶ und bisherige Selektionen, Relationen und Steuerungen zunehmend außer Kraft setzen. Hiermit

⁴³¹ Zijlmans 1995, S. 274f.

⁴³² Huber 1991, S. 125.

⁴³³ Hans Dieter Huber ist Professor für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. In Anlehnung an Luhmann definiert Huber das Kunstwerk als eine bestimmte Menge von Bildelementen, deren Beziehungen zueinander als System bildlicher Sinndarstellung bezeichnet werden. Vgl. Huber 1991 und Huber 1994. Eine Übersicht über Hubers Veröffentlichungen bietet <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber>.

⁴³⁴ Huber 1994, S. 90.

⁴³⁵ Weber differenziert nach dem Grad der Abstraktion in den Leitbegriff der Netzmedien als niedrigste Abstraktionsstufe, auf den die Leitbegriffe der Netzkommunikationen, der Netzgemeinschaften, der Netzkulturen und (als höchste Abstraktionsstufe) der Netzwirklichkeiten bzw. Netzwelten folgen. Auf der Stufe der Netzwirklichkeiten findet eine (De-) Realisierung und (De-) Virtualisierung statt. Weber 2001, S. 45.

⁴³⁶ Vgl. u.a. Arns 2002.

deutet sich eine notwendige Ergänzung von Analytik und Theorie der Systeme durch eine Topologie und Theorie offener Netzwerke an, die der System-Nomenklatur eines autopoietischen, durch einen binären Code operativ geschlossenen und selbstreferentiellen Sozialsystems im Sinne Luhmanns nur schwer annäherbar ist und überdies nicht in den Kanon der Funktionssysteme – ob als ein soziales System, ein Subsystem oder ein hybrides (z.B. soziokulturelles) System – einzureihen ist. Infolge dessen stellt Weber dem Operationsmodus der Autopoiesis den der Cyberpoiesis als netzkulturelle Kondition entgegen (Abb. 4), die meint, dass Informationen, Wissen und Identitäten zunehmend über Netzmedien hergestellt werden und hierin die Möglichkeit zur Konstruktion von Wirklichkeit jenseits klassischer Selektions- und Konstruktionsregeln der Massenmedien liegen.⁴³⁷ Das Netz – ob als ein Medium, eine Form, ein System, eine Umwelt, ein Feld im Sinne Bourdieus, ein Diskurs oder Dispositiv im Sinne Foucaults, ein rhizomatisches Geflecht im Sinne von Deleuze/Guattari – zeigt sich empirisch offen, dynamisch, grenzüberschreitend, expandierbar, oszillierend, nonlinear und transitorisch, heterarchisch und polyzentrisch organisiert und wird durch den Unterschied zwischen Nutzern (User) und Nichtnutzern des Netzes mit der vorrangigen Funktion zu kommunikativen Interaktionen zwischen den verkoppelten Einzelkomponenten gebildet. Weber schlägt vor, das Netz/Internet/World Wide Web als ein Subsystem im System der Massenmedien zu verorten⁴³⁸, das sich gleichsam über Systeme und ihre Umwelten legt, auf Systembildung, d.h. auf Schließung drängen, aber auch Systeme zu Netzwerken entgrenzen kann⁴³⁹. Die Leitunterscheidung System/Umwelt wird durch die Stufen Fäden (Threads), Knoten (Nodes), Netze (Nets) und Netzwerke (Networks/Meshworks) ersetzt; als basale Elemente treten nicht Ereignis-Elemente von Systemen, sondern Relationen auf⁴⁴⁰ (Abb. 4): „Ein Faden wäre zunächst so etwas wie ein Letztelement, ein basaler Bestandteil. Mehrere Fäden können, wenn sie verknüpft werden, einen Knoten bilden. Mehrere Knoten und Fäden bilden ein Netz, mehrere verbundene Netze ein Netzwerk. Nimmt die Anzahl der Fäden und/oder Knoten in einem Netzwerk zu, spricht man von Vernetzung. Nimmt die Anzahl ab, spricht man von Entnetzung. Im Gegensatz zur relativ statischen Autopoiesis-Theorie, die nur ein Ja oder Nein der Autopoiesis, aber keine graduellen Abstufungen kennt, ist Netzwerktheorie klarerweise empirisch-graduell angelegt: Netze haben immer eine messbare Vernetzungsdichte, einen ‚Vernetztheits-‘ oder ‚Konnektivitäts-Koeffizienten‘, wenn man so will. Wir sprechen also immer von \pm Ver-/Entnetzung.“⁴⁴¹

⁴³⁷ Weber 2001, S. 38f. Zu dem Vorschlag, das Ready Made als Ausdruck einer Objektkultur im Zeitalter der seriell-technischen Reproduzierbarkeit und das sog. Media Made als Algorithmus der Zeichenkultur im Zeitalter ihrer global-mediatisierten Generierbarkeit zu definieren, somit statt Gegenstände und Waren in Form von Objekten vielmehr Informationen, Images und Corporate Identities zu produzieren und zu bestimmen, vgl. Feuerstein 2001, S. 8.

⁴³⁸ Weber 2001, S. 54.

⁴³⁹ Weber 2001, S. 57f.

⁴⁴⁰ Zum Überblick über mathematische, biologische, soziologische und akteurstheoretische sowie medien- und kulturphilosophische Netzwerke und ihren zugeordneten Autoren vgl. Weber S. 62f.

⁴⁴¹ Weber 2001, S. 70f.

Exkurs zu binären Codierungen als Leitdifferenz(en) zur Schließung

Im Anschluss an die vorangegangenen Untersuchungen beschäftigen sich die nun folgenden Überlegungen unter anderem mit der Frage, ob Luhmanns soziologische Theorie mit historischem Erklärungsanspruch⁴⁴² und deren Beschreibung des Kunstsystems als ein autopoietisches und funktional ausdifferenziertes Sozialsystem und dessen Prinzip der operativen Schließung durch die vorgängige Leitdifferenz in Form einer binären Codierung einer empirischen Plausibilität standhält und sich als Theorie für den aktuell zu beobachtenden Zustand der Kunst noch eignet.

Annehmend, dass (1) auf der Basis von Kommunikation eine operative Schließung des Gesamtsystems erfolgt und (2) die einzelnen Funktionssysteme der Gesellschaft ebenfalls für sich das Prinzip der operativen Schließung realisieren, exploriert Luhmann vergleichbare Strukturen für differente Funktionssysteme⁴⁴³. Mit der Umstellung von einem hierarchisch-stratifikatorischen, d.h. durch Ungleichverteilung bestimmten System zu einer funktionalen Differenzierung der Gesellschaft bildeten sich autopoietische⁴⁴⁴, (operativ-) geschlossene, selbsterzeugende, selbstorganisierende, autonome, strukturdeterminierte, selbstreferentielle und selbstreproduzierende Subsysteme⁴⁴⁵, die diejenigen Operationen, die sie zu ihrer Fortsetzung benötigten, selbst erzeug(t)en. Selbsterzeugte Ordnungszwänge etablieren insbesondere durch kommunikative Operationen und organisieren spezifisch das System im Verhältnis zur Umwelt einzig durch den Typ der Kommunikation. Den Beginn der „Ausdifferenzierung des Kunstsystems“⁴⁴⁶ etwa als ein soziales System im System der Gesellschaft setzt Luhmann im späten Mittelalter an; seit Mitte des 18. Jahrhunderts wird sie als solche registriert – ein Zeitpunkt, in dem „kein anderes Funktionssystem für Kunst zuständig ist und das folglich alle Kunstkommunikation *innerhalb* des Kunstsystems ablaufen muss“⁴⁴⁷. Seither ist das Kunstsystem als ein autonomes, soziales Funktionssystem in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft⁴⁴⁸ neben denen der Wirtschaft, der Politik, des Rechts, der Religion und der Wissenschaft zu definieren. „Niemand sonst macht das, was sie [die Kunst. Anm. d. Verf.] macht.“⁴⁴⁹ „Weder Religion (etwa durch Verbote), noch die Politik (durch Gesetzgebung), noch das Rechtssystem (durch Rechtsprechung), noch das

⁴⁴² Luhmann 1994, S. 8.

⁴⁴³ Folgende Ausarbeitungen Luhmanns zum Thema sind in Serie erschienen: ‚Die Wirtschaft der Gesellschaft‘ (1988), ‚Die Wissenschaft der Gesellschaft‘ (1990), ‚Das Recht der Gesellschaft‘ (1993), ‚Die Kunst der Gesellschaft‘ (1995), ‚Die Gesellschaft der Gesellschaft‘ (1997), ‚Die Politik der Gesellschaft‘ (2000), ‚Die Religion der Gesellschaft‘ (2000). Die Einleitung dieser Serie trägt den Titel: ‚Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie‘ (1984).

⁴⁴⁴ Zur Definition autopoietischer Systeme und deren Reproduktion durch basale Zirkularität vgl. Maturana 1982, S. 58. Zu den sechs bestimmenden Merkmalen autopoietischer Systeme vgl. Schmidt 1987, S. 25.

⁴⁴⁵ Den irreversiblen Übergang der Gesellschaft zu einer funktionalen Systemdifferenzierung beobachtet Luhmann aufgrund der Eigendynamik der Wirtschaft, der Staatsbezogenheit der Politik, der Positivierung des Rechts, den Erfolgen der Wissenschaft und der Überleitung der öffentlichen Verantwortung für Erziehung von den Familien auf die Schulen. Die Einheit der Gesellschaft liege in der Differenz ihrer Funktionssysteme. Die Universalität der Funktionszuständigkeit gehe mit der Spezifität der Systeme, ihrer Funktionen, ihrer Codes und ihrer Programme zusammen. Luhmann 1994, S. 22.

⁴⁴⁶ Vgl. Luhmann 1994.

⁴⁴⁷ Luhmann 1994, S. 21.

⁴⁴⁸ Vgl. Abb. 38, Schautafel der Funktionssysteme.

⁴⁴⁹ Luhmann 1996, S. 218.

Erziehungssystem (durch Bildung), ja nicht einmal das Wirtschaftssystem (durch Preissetzung) können bestimmen, was als Kunst gilt. Nur das Kunstsystem allein weiß – oder hat das Recht zu wissen –, was Kunst ist.“⁴⁵⁰ Die operative Schließung des Kunstsystems galt, so Luhmann, mit einer eigenen Kunstgeschichtsschreibung erreicht. Das Schließungsprinzip – Fragen nach Systembildung und Systemgrenzen, Funktion, Codierung und Programmierung sind an alle Funktionssysteme zu stellen – realisiere sich über eine Codierung⁴⁵¹, die als Wieder-/Erkennungsmöglichkeit der Systemzugehörigkeit diejenigen Elemente, die für die Systemreproduktion notwendig sind, von denjenigen (unter-) scheidet, die nicht zum Systembestand beitragen und in dessen Abgrenzung das System im Unterschied zu anderen Systemen der Gesellschaft benenn- und beobachtbar ist. „Wenn man etwas nicht als zugehörig zur Kunst erkennt, ist es keine Kunst.“⁴⁵², behauptet Luhmann, und schließt Ambivalenzen in der Zuordnung aus. Als Leitdifferenz des Kunstsystems – deren Eigenständigkeit und Unterscheidbarkeit wiederum den Grad von dessen Ausdifferenzierung bestimmt – legt Luhmann parallel zu den binären Codierungen anderer Funktionssysteme den Code schön/hässlich bzw. innovativ/alt fest⁴⁵³, berücksichtigt damit jedoch in keiner Weise die Anwesenheit wirksamer Operationen des Kunstsystems bei Produktion, Rezeption, Dokumentation etc., die nicht unter das Angebot dieser Schließungsform zu subsumieren sind. Differenzmerkmale wie Passen oder Nichtpassen, Gelingen oder Misslingen disponierten, so Luhmann, als Sekundärcodierungen nicht über die Grenzen des Kunstsystems: „Auch missglückte Kunstwerke sind Kunstwerke – nur eben missglückte.“⁴⁵⁴ Allenfalls die Codierung „stimmig/unstimmig unter der Zusatzbedingung hoher Komplexität, also selbsterzeugter Schwierigkeiten“, stelle eine Alternative zu schön/hässlich dar.⁴⁵⁵

Die vorgeschlagene Leitdifferenz innovativ/alt verortet Boris Groys⁴⁵⁶ im Spannungsfeld kultureller Innovationen und deren ökonomischer Bezüge: Das Neue in der Moderne, so Groys, ist nicht mehr das Resultat einer passiven, unfreiwilligen Abhängigkeit vom Zeitwandel, sondern Produkt einer die Kultur der Neuzeit beherrschenden Forderung und Strategie. „Von einem Denker, Künstler oder Literaten wird gefordert, dass er das Neue schafft, wie früher von ihm gefordert

⁴⁵⁰ Krieger 1997, S. 19.

⁴⁵¹ „Von einem Code muss erwartet werden, dass er (1) der Funktion des entsprechenden Systems entspricht, nämlich den Gesichtspunkt der Funktion in eine Leitdifferenz übersetzt; dass er (2) vollständig ist im Sinne der Definition Spencer Browns: ‚Distinction is perfect continence‘, also nicht einfach nur Wald und Wiese unterscheidet. Er muss mithin den Funktionsbereich, für den das System zuständig ist, vollständig erfassen; er muss also (3) nach außen hin selektiv und (4) nach innen hin informativ wirken, ohne das System damit unirritierbar festzulegen; und er muss (5) offen sein für Supplemente (Programme), die erst Kriterien dafür anbieten (und ändern können), welcher der beiden Codewerte in Betracht kommt. Das alles wird dann (6) in die Form des Präferenzcodes, also in eine asymmetrische Form gebracht, in der ein positiver und ein negativer Wert zu unterscheiden sind.“ Luhmann 1997 a, S. 302. Zur Funktion von Codes vgl. desweiteren Luhmann 1997 a, S. 304f. Zur Unterscheidung in drei Grundtypen von Codes, in mechanische, genetische und semiotische Codes, vgl. Krieger 1997, S. 76.

⁴⁵² Huber 1991, S. 123.

⁴⁵³ Luhmann 1997 a, S. 303f.

⁴⁵⁴ Luhmann 1997 a, S. 316.

⁴⁵⁵ Luhmann 1995, S. 317.

⁴⁵⁶ Boris Groys (Jhg. 1947) ist Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) in Karlsruhe. Eine Auswahl seiner Texte ist unter <http://groys.hfg-karlsruhe.de> zu finden.

worden war, dass er sich an die Traditionen hält und sich ihren Kriterien unterwirft.“⁴⁵⁷ Insofern sei die Aufkündigung des Alten und die Produktion von Neuem nicht Ausdruck menschlicher bzw. künstlerischer Freiheit, sondern die Anpassung an die Regeln, die das Funktionieren unserer Kultur bestimmen⁴⁵⁸; die Glorifizierung des Neuen sei lediglich Ausdruck eines alten Kulturverständnisses. Luhmann ordnet das Neue übergreifend als Kennzeichen für den Entwicklungsstatus der Ausdifferenzierung, des Freiheitsgrades und der Autonomisierung sowie als Imperativ allen Funktionssystemen zu: Mit zunehmender Ausdifferenzierung, so die These, die Luhmann in argumentative Nähe zu der von O’Doherty dekonstruierten Evolutionstheorie der Moderne⁴⁵⁹ stellt, „sind alle Funktionssysteme gehalten, ständig Neuerungen zu produzieren – neues Wissen, aber auch neue politische Angebote, neue Liebschaften und neue Produktions- und Absatzchancen, neues Recht und selbst in der Religion neue ‚hermeneutische‘ Lesarten verehrter Texte“⁴⁶⁰. Luhmann fragt, ob womöglich die Kunst, die sich „monomanisch auf diese Unterscheidung [von alt/neu. Anm. d. Verf.] kapriziert“⁴⁶¹, vielmehr das gesellschaftliche Streben nach Neuem imitiere, um es ad absurdum zu führen, und extrapoliert eine postmoderne Behandlung dieses Aspekts, die bis hin zu negierenden Operationen des Systems und dessen Reproduktion führt.

Schmidt schlägt aus empirischen Gründen für Diskurs und Wahrnehmung eine doppelte Unterscheidung vor, gewissermaßen die unabdingbare Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst als grundsätzliche Operation, sowie die kaum aufzugebende Differenz zwischen bedeutender und bedeutungsloser Kunst und argumentiert, dass „alle unsere kognitiven Operationen unlösbar verbunden sind mit Emotionen, normativen Bewertungen und Einschätzungen der lebenspraktischen Relevanz unserer Handlungen“.⁴⁶² Sofern jedoch Kunstproduktionen, wie bereits vorgetragen, die tradierte Kunstidentifizierung stören und ohne bekannte Implikationen auftreten, oder aber Kunstwerke in ihrem raum-zeitlichen Kontext verschwinden, wenn „der Text, das Werk, durch den Kontext [ersetzt] wird, der zum Text wird“⁴⁶³, tritt selbst die Unterscheidung von Kunst/Nichtkunst außer Kraft – eine die autopoietischen Grundbestrebungen eines Systems je nach Perspektive entweder komplett aushebelnde oder aber affirmierende Tendenz, sofern selbstnegierende Operationen geradezu die Autonomie von Systemen bestätigen. Luhmann sieht hierin ein hinreichendes Indiz für die Existenz von Referenzproblemen: „Referenzprobleme treten immer mit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz auf, in unserem Falle also Kunst und Nichtkunst. Dabei hat die Einheit (Form) der Unterscheidung Selbstreferenz/Fremdreferenz die Funktion, dem System als Vorstellung der Welt zu genügen; und damit zugleich die Funktion, die im Operieren

⁴⁵⁷ Groys 1999, S. 10.

⁴⁵⁸ Groys 1999, S. 11. Zijlmans weist darauf hin, dass bereits im späten 19. Jahrhundert die Codierung Tradition/Erneuerung auf dem binären Code schön/hässlich aufsetzte, so die französischen Salonmaler als auch die Impressionisten für sich den Pol ‚schön‘ veranschlagten, dabei jedoch der traditionellen Akademiemalerei bzw. dem Avantgardismus entsprachen. Zijlmans: „Je nachdem, von welcher Seite aus argumentiert wird, kann ‚schön‘ als Tradition oder Erneuerung entsprechen.“ Zijlmans 1995, S. 260.

⁴⁵⁹ O’Doherty 1996, S. 89.

⁴⁶⁰ Luhmann 1994, S. 46.

⁴⁶¹ Luhmann 1994, S. 47.

⁴⁶² Schmidt 1999, S. 41f.

⁴⁶³ Weibel 1994, S. XIV.

ursprünglich erzeugte Differenz von System und Umwelt zu verdecken.“⁴⁶⁴ Kunst in Anwendung der Codierung Kunst/Nichtkunst zu bestimmen, hieße, Kunst in einem Kurzschluss autologisch durch sich selbst bestimmen zu wollen und führt zu der mit Iterationsschleifen auftretenden und bereits dekonstruierten Form des White Cubes – ein System, dessen Aussagen immer ident sind, das „nur sich selbst, aber niemals etwas, was darüber hinausweist, produziert“⁴⁶⁵.

Die Frage, ob eine Leitdifferenz der Schließung gar letztgültig festgeschrieben werden kann, ist ein empirisches historisches Problem und insofern beweglich zu halten. Ich verweise auf Kitty Zijlmans'⁴⁶⁶ dekonstruktivistische Untersuchungen, nach denen eine historische Variabilität der binären Codes veranschlagt werden müsse⁴⁶⁷. Zijlmans bezweifelt nicht, dass Kommunikation in Sozialsystemen über Basisunterscheidungen verläuft, die ihrerseits Kommunikation strukturieren und einem jedem System Identität verleihen, weist jedoch darauf hin, dass Leitdifferenzen nicht als ontologisch festgeschriebene Wahrheiten gelten dürfen, sondern mit historisch variablen Konkretisierungen aufzufassen und in einer jeden konkreten historischen Situation unterschiedlich zu besetzen seien. In jedem Fall sei Kunst eine Kommunikationskategorie „und nur dann erkennbar, wenn darüber kommuniziert wird. In welchem System dies stattfindet, hängt von der Diskussionssituation ab, in der über Kunst gesprochen wird“⁴⁶⁸. Luhmann rät für den Fall von Schwierigkeiten bei der Definition von Codewerten für die Kunst, dass das System mittels der Wertungsdifferenz positiv/negativ die Zugehörigkeit von Operationen zum System markieren kann und sich die Aufspaltung in akzeptabel/inakzeptabel gesichert auf das System selbst bezieht; „denn für die Umwelt, die ist, wie sie ist, stellt sich diese Frage der Akzeptanz nicht“⁴⁶⁹. Zijlmans schlägt in Abgrenzung zu der „traditionellen Art der Festlegung [...] auf (Kontinuitätsdenken)“⁴⁷⁰ historische Variationen des Binärcodes wie abstrakt/konkret, figurativ/abstrakt, Kunst/Kitsch, formell/informell⁴⁷¹ vor und macht neben weitreichenden Folgen dieser Annahme für die Kunstgeschichte⁴⁷² darauf aufmerksam,

⁴⁶⁴ Luhmann 1995, S. 306.

⁴⁶⁵ Feuerstein 1997, S. 13.

⁴⁶⁶ Kitty Zijlmans lehrt Geschichte und Theorie der modernen bildenden Kunst an der Universität Leiden.

⁴⁶⁷ „Die Dadaisten etwa lehnten den esoterischen und ihrer Meinung nach viel zu subjektiven Expressionismus scharf ab. Innerhalb dieser historischen Situation ist das Schema schön/hässlich aus der Sicht der Dadaisten mit Dada versus Expressionismus besetzt, kennt aber in jeder anderen historischen Situation eine andere Konkretisierung.“ Zijlmans 1995, S. 259.

⁴⁶⁸ Zijlmans 1995, S. 272. Zijlmans führt weiter aus: „Wird ein Werk ausschließlich auf seinen Marktwert hin beurteilt, spielt es *im System Kunst* keine Rolle. ‚Religiöse‘ Werke sind nur dann Kunst, wenn künstlerische Kriterien angewandt werden und nicht ihre ‚Glaubwürdigkeit‘ (im wörtlichen Sinn) zur Diskussion steht: das Duchampsche Urinierbecken wird erst dann zur Kunst, wenn es als solche (also als Stellungnahme innerhalb des Kunstcodes) diskutiert wird. Werke, über die nie als Kunst kommuniziert wird, existieren deshalb nicht als Kunst.“ Zijlmans 1995, S. 272.

⁴⁶⁹ Luhmann 1995, S. 306.

⁴⁷⁰ Zijlmans 1995, S. 265.

⁴⁷¹ Zijlmans 1995, S. 260.

⁴⁷² In konsequenter Folge fordert Zijlmans für die Kunstgeschichte, die einwertigen Epochencodes der herkömmlichen Kunstgeschichte durch binäre Codierungen zu ersetzen, um der komplexen historischen Situation gerecht zu werden. Das Modell der Diskontinuität, das entgegengesetzte Entwicklungen, differente und vielfältige Kontinuitätslinien und Brüche statt Scheinkonsens, Scheinhomogenität und Scheinkausalität ermöglicht, betrachtet das Kunstwerk als eine mit ihrem Kontext verbundene Äußerung mit einer spezifischen Bindung an ihr Entstehungsdatum, ihren Entstehungsort

dass die Codes sowohl die Produktion als auch die Rezeption steuern, die Rezeptionskategorie jedoch keineswegs mit der Produktionskategorie zusammenfallen müsse.⁴⁷³

Diversifikatorische Codierungen mit kognitiven Gewinnen:

Die bisherigen Untersuchungsergebnisse weisen nicht nur auf einen erhöhten Dekonstruktionsgrad und eine generelle Problematisierung des Schließungsmechanismus hin, sondern fordern aufgrund komplexer, in Gang gesetzter Hybridisierungsprozesse und einhergehender Verflüssigungen das Unterscheidungsmanagement geradezu heraus. Neben einer Technisierung der Ästhetik, wie sie z.B. in der digitalen Medienkunst durch künstlerisch-technologische Verbindungen stattfindet, oder einer zu beobachtenden Ökonomisierung des Kunstsystems durch künstlerisch-wirtschaftliche Kooperationen sind gleichermaßen künstlerisch-wissenschaftliche Hybriditäten zu beobachten: Die Wissenschaft stellt einen wesentlichen Konstruktionsfaktor von Kunst dar, wird beispielsweise pragmatisch berücksichtigt, dass aufgrund der bisherigen methodologischen Verengung der Kunsttheorie „komplexen Systemen mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung“⁴⁷⁴ begegnet wurde oder dass die Kunstgeschichte in ihrem Umgang mit der Umwelt-Werk-Relation Komplexität immer nur reduziert hat, statt sie als ein methodisches Problem zu begreifen.⁴⁷⁵ Oder wird ferner systemtheoretisch berücksichtigt, dass kunsthistorische und kunsttheoretische Beobachtungen von Kunstproduktionen vom Wissenschaftssystem aus agieren, demnach auf die Kunst mit dem wissenschaftlichen Systemcode wahr/falsch zugegriffen und die Rezeption mit einem Repertoire an wissenschaftlichen Arbeitsoperationen vorgenommen wird.

Krieger führt in seinen kommunikationstheoretischen Untersuchungen zu den pragmatischen Bedingungen des sog. Argumentationsdiskurses aus, auf dessen Ebene er das systematische und kumulative Wissen der Wissenschaft ansiedelt:

- Der Argumentationsdiskurs erhebt Gültigkeitsansprüche in Bezug auf gemeinsam akzeptierte Kriterien.
- Prozeduren der Verifikation werden angewendet.
- Dies wird mit einer Einstellung der hypothetischen Distanz zu Entscheidung und zum Handeln durchgeführt.

und ihre Zielrichtung. Weiterhin schlussfolgert Zijlmans, dass der Kontext in unmittelbarer Umgebung des zu analysierenden Kunstwerks liegt und kein zu untersuchendes, endloses Geflecht historischer, sozialer, psychologischer, literarischer und kulturhistorischer Bedingungen darstellt. Zijlmans 1995, S. 264f. Vielmehr ist er als eine einmalige historische Verbindung der Elemente des Kunstsystems zu sehen: „Kontext im systemtheoretischen Sinn bedeutet den in der Kommunikation (Kunstwerk) *aktualisierten Kontext seiner Gegenpositionen*.“ Zijlmans 1995, S. 274.

⁴⁷³ Diese kontemporäre Positions- und Standpunktbeziehung führt Zijlmans zu einer Betrachtung der Kunstgeschichte auf der Grundlage einer differentialistischen Logik: Ein Kunstwerk, ein Kunstbegriff oder eine Äußerung von Kunst repräsentiere immer einen spezifischen Standpunkt in der Kunst, der sich von einem anderen Standpunkt unterscheidet und diesen ausschließt. Zijlmans schlägt zur Praktikabilität vor: „Will man einen spezifischen Standpunkt verstehen, so muss also erst die dazugehörige Gegenposition rekonstruiert werden, da die Identität dieses Standpunktes eben nur in diesem Unterschied (Differenz) verständlich werden kann.“ Zijlmans 1995, S. 262. „Wichtig ist die Frage: wer meinte damit was und warum? Gegen welchen Standpunkt setzte er sich ab? Welches war/ist seine Gegenposition?“ Zijlmans 1995, S. 164.

⁴⁷⁴ Kemp 1991, S. 96.

⁴⁷⁵ Kemp 1991, S. 94.

- Kommunikation funktioniert als progressives oder anpassendes Lernen und wird von einer temporalen Orientierung an der Zukunft geleitet.
- Kommunikation ist auf Konsens in Bezug auf eine unbegrenzte Kommunikationsgemeinschaft zielgerichtet.⁴⁷⁶

Die Kunst lokalisiert Krieger, wie bereits ausgeführt, auf der Diskursebene der Erschließung mit dem Ziel der Verschiebung des durch Regeln bestimmten Rahmens und der Transformation von Kriterien. Wird im nun folgenden Beispiel auf Wissen der Wissenschaft durch künstlerische Handlungen, d.h. unter Einsatz künstlerischer Techniken und Methoden wie z.B. der Überblendung, der Konfrontation oder des Cross-Overs zugegriffen, tritt Kunst als Typ der Kognitionsforschung auf: Die künstlerische Gemeinschaftsarbeit von Ernst Trawöger und Heimo Zobernig, die vom 20. November bis zum 1. Dezember 1995 im ‚Ausstellungsraum der Universität Innsbruck‘ im Rahmen und in thematischer Interaktion mit der Ausstellung ‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘ installiert wurde, lädt den bereits vorgestellten, mathematischen Indikationenkalkül operativer Logik von Spencer Brown (1969) in den empirischen Raum der Kunst. Statt jedoch den erkenntnistheoretischen, differenzlogischen Ausgangspunkt der Systemtheorie und die Theorie der nur einseitig verwendbaren Zweiseitenformen, wie sie die Systemtheorie veranschlagt, zu verifizieren, arbeitet die künstlerische Installation vielmehr eine Abhängigkeit der Innen-Außen-Dualität und der Asymmetrisierung der Innenseite samt einer lediglich nur mitlaufenden Außenseite von einem in Spencer Browns Ausführungen verwendeten zweidimensionalen Vorstellungsbeispiel⁴⁷⁷ heraus. Aufgrund einer vereinfachenden Visualisierung des Formkalküls durch Spencer Browns zweidimensionale Projektion entsteht offenbar ein Informationsverlust, der in der Theorie keine Berücksichtigung findet.

Zwei Arbeitstitel „Wandzeichnung (für George Spencer-Brown), 1995, je 88 x 198 cm“ und „o. T., 1995, Estrichboden/Ausgleichsmasse, 13,5 x 7,5 m“, ein weißer, etwa 100 qm großer, leerer Präsentationsraum für Kunst, auf dessen einer Querseite eine direkt auf die weiße Wand gezeichnete schwarze Linie, die sich zu einem Rechteck schließt, auf der gegenüberliegenden Wand deren kongruente Wiederholung in gleicher Position, d.h. zwei Umrisse ein und desgleichen Rechtecks sowie ein ausgewiesener neuer Fußboden aus Ausgleichsmasse (Abb. 40 und Abb. 41) unterlaufen Spencer Browns Setzung in ‚Laws of Form‘: „Unterscheidung ist perfekte Be-Inhaltung. Das heißt, eine Unterscheidung wird getroffen, indem eine Grenze mit getrennten Seiten so angeordnet wird, dass ein Punkt auf der einen Seite die andere Seite nicht erreichen kann, ohne die Grenze zu kreuzen.“⁴⁷⁸ In der Installation der fließenden Übergänge zwischen Fläche und Raum können jedoch die Punkte der einen Seite die andere Seite erreichen, ohne eine auffällige Grenzmarkierung überqueren zu müssen bzw. in ihrer Grenzüberquerung gestört zu sein und verwinden sich die einzelnen Punkte der Formen funktional wie in einem Möbiusband⁴⁷⁹ (Abb. 43) durch Selbstreferenz auf sich selbst. Hier ist weder eine

⁴⁷⁶ Krieger 1997, S. 46.

⁴⁷⁷ Spencer Brown 1997, S. 60f.

⁴⁷⁸ Spencer Brown 1997, S. 1. Siehe auch Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 29 (Abb. 42).

⁴⁷⁹ Das Möbiusband, benannt nach seinem Erfinder August Ferdinand Möbius (1790-1868), ist eine topologische Paradoxie: Das Objekt ist ein auf sich selbst bezogenes, insofern geschlossenes Gebilde mit Halbverdrehungen, nur einer Oberfläche und einem Rand.

Innen- oder Außenseite, noch eine asymmetrische Betonung der Innenseite oder eine lediglich mitlaufende Außenseite zu identifizieren und festzumachen.⁴⁸⁰ Die beiden gegenüber angeordneten, korrespondierenden, symmetrischen Formen treten in einen imaginären, horizontal durch den Kunstraum gespannten Raum der Rekursion, eröffnen mit ihm den Durchbruch von der eingangs zweidimensionalen Wandzeichnung in den dreidimensionalen Raum einer imaginären Plastik und befinden sich in dieser Anordnung inmitten eines alternierenden Zustands zweier Dimensionen. In genau diese Zweideutigkeit – die Demarkationslinie zwischen den Gattungen fällt – verschiebt Trawöger das von der Systemtheorie zur Distinktionsvorstellung verwendete Beispiel Spencer Browns, auf einem weißen und leeren Blatt Papier einen geschlossenen Kreis zu zeichnen, um in einem von mehreren Experimenten in einem unmarkierten Raum (das Blatt Papier) einen markierten Zustand (das Kreisinnere) von einem unmarkierten Zustand (das Kreisäußere) zu trennen.⁴⁸¹ Das Formexperiment offenbart, dass der Distinktionsweisung Spencer Browns eine Asymmetrisierung der einen Seite der Distinktion, wie sie die theoretische Rezeption des Kalküls durch die Systemtheorie behauptet, nicht impliziert ist und eher an ein zweidimensionales Vorbild gebunden ist. Vielmehr bietet die Installation eine Rezeption des Kalküls, die eine mehrseitig verwendbare Form wahrnehm- und vorstellbar macht und die die Behauptung der Systemtheorie als eine Unterstellung entlarvt, nach der in Folge der Distinktionsweisung Spencer Browns eine Asymmetrisierung stattfände, dieser Symmetriebruch gerade die innere Seite für weitere Operationen verfügbar mache, Anschlussoperationen lediglich auf der Innenseite der Form stattfinden und scharfe Differenzierungen und Grenzmarkierungen als Paradigma für die Bildung und Aufrechterhaltung von Systemen gelten. Wie diese Form zwischen Fläche und Raum die asymmetrische Unterscheidung von ‚marked state‘ und ‚unmarked state‘ unterwandert, so reformiert auch die Form der Vernetzung die Idee der Asymmetrisierung: Auch durch eine Vernetzung wird keine Unterscheidung eingeführt, sondern die Welt von parzellierenden Netzwerken überzogen.⁴⁸²

Kriegers Erschließungsdiskurs bestätigend weist Kunst sich als ein Terrain aus, auf dem Experimente mit bestehenden Formen betrieben, deren Unterscheidungen getestet, Paradoxien entfaltet und Re- oder Transformationen vorgenommen werden können. Kunst zeigt sich hiermit als eine spezifische epistemologische Untersuchungsmöglichkeit insbesondere für Grenzziehungen und Unterschiede: Die schwarze, minimalistische Distinktionslinie fräst sich als auffällige und trennscharfe Markierung in die weiße Wand und zerteilt in ihrer geschlossenen Form die Wandfläche in eine unüberwindbare Differenz zwischen Innen- und Außenseite. Hier ist der Betrachter und Besucher der Kunstraums, der durch seine ausschließende Geschlossenheit eindeutig als White Cube indiziert ist, versucht, die beiden rechtwinklig geschlossenen Linien an der Wand in der Form eines Rechtecks als die rahmenden Begrenzungen und die von den Umrisslinien eingegrenzte Innenseite als querrrechteckige Bilder zu rezipieren; insbesondere das jener Wandseite, auf der in der unteren Außenseite der Rechteckform zwei ähnlich proportionierte Nischen mit

⁴⁸⁰ Von Foerster sagte in einem seiner letzten Interviews: „Ich würde gerne eine Art Möbius-Schleife im Denken sehen: dass das Denken vom Denken gedacht wird – diese Selbstreferenz und Selbst-kreativität würde ich gerne fühlbar machen.“ <http://www.taz.de/pt/2002/10/07/a0132.nf/textdruck>.

⁴⁸¹ Spencer Brown 1997, S. 60f.

⁴⁸² Vgl. ebenso Weber 2001, S. 75.

Heizkörpern gefüllt sind, die die Neutralität der weißen Wand stören und die Wand zum Hintergrund des ‚Bildes‘ funktionalisieren. Währenddessen auf dieser Seite des Präsentationsraumes zwischen den Formen ein Wechselspiel zwischen reliefartiger Plastizität und suggestiver bzw. suggerierter Bildlichkeit entsteht, korrespondiert das gegenüberliegende ‚Bild‘ mit den Größenverhältnissen und Begrenzungen ‚seiner‘ Wandfläche und verbindet sich mit ihr zu einer Wandzeichnung.⁴⁸³ Mit der symmetrisch gegenüberliegenden, kongruenten Anordnung „[...] je 88 x 198 cm“ der Wandzeichnungen sowie der Fußbodeninstallation von Zobernig „o. T., 1995, Estrichboden/Ausgleichsmasse, 13,5 x 7,5 m“ stößt die Arbeit in die Dimension des Raumes vor. Dieser Vorstoß und mit ihm die Zweideutigkeiten, die sich daraus entwickeln, erweitern den Kalkül um seine operative Dimension und starten die Prozessierung seiner Operation. Hier beginnen die Innen- und Außenseiten, die Ein- und Ausschließungen in distinktionsloser Unschärfe zu verschwimmen, obwohl sich zunächst gerade die Rechteckformen und mit ihnen eine identitätisch-ontologische Logik aufgedrängt haben. Währenddessen in der Dimension der Fläche eine harte Distinktion und mit ihr der Anschluss an die Rezeption der Rechtecke als ‚Bilder‘ überzeugt, bringt die Rauminstallation die Rechtecke zum Verschwinden. Die scharfe Linie und mit ihr die scharfe Differenzierung und die zentrale Wahrnehmung des nur Einen heben sich in jenem Moment auf, in dem der Vorstoß in den Raum und fortgesetzt die Prozessierung stattfindet. Deutet sich hier mit erhöhter Komplexität das Prinzip der Oszillation statt das der strengen Distinktion an? Und zeigt sich – in systemischer Übertragung – mit Dimensionserweiterung zu einem räumlichen und zeitlichen Gebilde statt eines Typengegensatzes von geschlossenem und offenem System vielmehr dessen Steigerungsverhältnis? Werk und Kontext lassen sich nicht separieren, auch die Grenzziehung zwischen den künstlerischen Gattungen ist unbestimmbar. Die Installation als eine Konstruktion der oszillierenden Übergänge der Dimensionen⁴⁸⁴ zeigt sich trotz oder auch gerade wegen ihrer reduzierten Ökonomie geeignet, im empirischen Raum der Kunst ein spezifisch ästhetisches Empfinden zu vermitteln, Unterscheidungen zu treffen, in Differenz Unterscheidungen nicht zu treffen, Unentscheidbarkeiten und Unbestimmtheiten wahrzunehmen und eine Aussage von einer anderen (nicht) zu differenzieren.

Kunst als Typ der Kognitionsforschung korreliert mit einem differenten Modell zu modernistischen Ausstellungskonventionen und Präsentationstechniken, welches in Form von experimentellen und offenen Versuchsanordnungen, Handlungs- und Verhandlungsverfahren auftritt. Die konventionelle Anordnung der Kommunikations- und Interaktionsdimensionen von Kunst wird in Anwendung nichtlinearer Techniken um die diskursive Phase der Konzeption und die intentionale Phase von Forschung und Entwicklung erweitert, sowohl auf der Ebene der Produktion als auch auf der Ebene der Präsentation finden selbstreferentielle Analysen in Form einer Metaierung statt. Kunst spannt sich zu einem Handlungsfeld auf, in oder auch auf dem einzelne Künstler, Künstlergruppen und Aktionsgemeinschaften als Beobachter n-ter Ordnung mit Theoretikern und Autoren als Beobachter (n+1)-ter Ordnung zumeist in institutionalisierten Kontextzusammenhängen und unter Beobachtung aktiver Teilnehmer der Umwelt wie Förderer und Kunstkritiker zusammentreffen, Projekte,

⁴⁸³ Zur Geschichte der ‚Eroberung der weißen Wand‘ vgl. Brüderlin 1996, S. 149f.

⁴⁸⁴ Ich verwende den Begriff der Dimension hinsichtlich einer Bezeichnung für eine Ausdehnung in eine Richtung, die nicht durch die Richtungen anderer, untergeordneter Dimensionen dargestellt werden kann.

Prozesse und Handlungspraktiken produktiv in Gang setzen und dabei auf Teilnehmer treffen, die als involvierte Akteure ebenso an der Konstruktion von Kunst beteiligt sind: Die Ausstellungs- und Symposiumsreihe ‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘, die im Wintersemester 1995/96 sowie im Sommersemester 1996 im Gebäude der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck stattfindet, bedient sich zur inhaltlichen Debatte der komplexen, bereits im Titel angelegten Thematik der spezifischen Architektur und funktionalen Struktur des Gebäudes. Das Gebäude der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Innsbruck stapelt sich mit seinen Etagen schubladenförmig durch horizontal übereinander angeordnete Institute in die Höhe (Abb. 44, Abb. 45)⁴⁸⁵. Im Erdgeschoss des Gebäudes befindet sich der seit 1981 kontinuierlich von dem im Gebäude ansässigen Institut für Kunstgeschichte als „Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Öffentlichkeit“⁴⁸⁶ und als Präsentationsfläche vornehmlich kunsthistorischer Inhalte genutzte Kunstraum⁴⁸⁷, auf dem die Fakultät architektonisch aufsitzt und der der darin ausgestellten Kunst einen multidisziplinären und räumlich-architektonischen Kontext unterschiedlicher akademischer Theoriesysteme der Geisteswissenschaften liefert. Die Projektinitiatoren nun laden ausgesuchte Künstler für einen festgelegten Zeitrahmen des Fünfphasen-Verlaufs⁴⁸⁸ zu einer Bearbeitung der Institutsinhalte ein: In jedem dieser Schichtensysteme wissenschaftlicher Disziplinen wird Wissen produziert, reproduziert, repetiert, archiviert etc. Das System Kunst trifft auf fünf ausgewählte Positionen der Wissenschaft, mit dem programmatischen Projektziel, unterschiedliche Systeme in Diskurs zu versetzen und „Interdependenzen scheinbar divergenter Diskurspraktiken“⁴⁸⁹ zu beobachten. Sukzessiv finden fünf thematische Begegnungen statt; es entsteht eine temporäre Versuchsanordnung, „diskursgenerative Fragen nach dem Verhältnis von Gestaltungs- und Denkformen, Sprach- und Erkenntnismitteln in Wissenschaft und Kunst“⁴⁹⁰ aufzuwerfen.

Konzeption und Architektur des Projektes liefern die wesentlichen Grundlagen für die Annäherung an die komplexe thematische Zielsetzung: Die unterschiedlichen Theoriesysteme der einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen werden als Ergebnis von Projektkonzeption und kuratorischer Strategie der Versuchsanordnung am Ort der Kunst in einen ‚Diskurs der Systeme‘ versetzt, die künstlerischen und theoretischen Beiträge werden „wild‘ wuchernd“ und intervenierend zu diskursiven Knoten zusammenführt. Thema, Form und Ziel des Projektes werden in anhaltende Rückkopplungsprozesse geschleust, in denen Wahrnehmungen und Handlungen miteinander verschaltet sind und die eruierten Werte abgeglichen werden. Der Zugriff

⁴⁸⁵ Die Geisteswissenschaftliche Fakultät umfasst die alt- und neuphilologischen, historischen, kulturhistorischen, philosophischen, pädagogischen und sportwissenschaftlichen Fächer.

⁴⁸⁶ <http://www2.uibk.ac.at/kunstgeschichte/sammlung/ausstellungen>.

⁴⁸⁷ Seit 1981 führte das Institut für Kunstgeschichte im Ausstellungsraum im Erdgeschoss der Geisteswissenschaftlichen Fakultät über 90 Ausstellungsprojekte durch. Ausstellungsschwerpunkte waren Positionen aktueller Kunst sowie die Kunst der Zwischenkriegszeit. Seit 1991 erscheint darüber hinaus eine begleitende Katalogreihe, die bisher 18 Ausstellungskataloge veröffentlichte.

⁴⁸⁸ 20.11. bis 1.12.1995: Kunst : Kunst, Ernst Trawöger/Heimo Zobernig.

4.12. bis 15.12.1995: Kunst : Medien, Thomas Feuerstein/Christine S. Prantauer.

4.12.1995: Kunst : Medien, Christoph Nebel.

4.3. bis 15.3.1996: Kunst : Sprache, Rutishauser/Kuhn.

18.3. bis 29.3.1996: Kunst : Natur, Hubert Matt.

15.4. bis 26.4.1996: Kunst : Netzwerke, Karel Dudesek/Van Gogh TV.

⁴⁸⁹ Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger 1997, S. 6.

⁴⁹⁰ Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger 1997, S. 6.

auf das Wissen der Wissenschaftsdisziplinen und dessen Bearbeitung und Transformation erfolgt am Ort der Kunst, insbesondere unter Einsatz der künstlerischen Techniken der Überblendung und Konfrontation wissenschaftlicher Methoden und Theorien. Der Kunst kommt dabei die Funktion des „Schnittstellen-multiplikators“⁴⁹¹ der unterschiedlichen Disziplinen zu, zuvorderst stellt sie jedoch die Möglichkeitsbedingungen der Bearbeitung her. Dafür überwindet die Konzeption des Projektes zunächst symbolisch die Inkompatibilitätsbarrieren der Architektur des Gebäudes: Im Verlauf werden die räumlichen Grenzen des Kunstraums überschritten und das gesamte universitäre Gebäude, ihre Institute und mit ihnen ihre Formationen in Besitz genommen. Die spezifische architektonische Situation des in ein multidisziplinär wissenschaftliches Umfeld eingebetteten Kunstraums mit darüber gestapelten Wissensschichten bildet daher den allegorischen Code sowie den kognitiven Ausgangspunkt, Fragen nach der Wahrnehmung von Systemen und deren Distinktionen, dem Verhältnis von Denkformen und Erkenntnismitteln differenter Systeme sowie der Komplexität von Diskurskonstrukten formulieren zu können. Der von Trawöger und Zobernig gestartete Diskurs der Black Box ‚White Cube‘ und ihrer Distinktionsbefähigung wird in den folgenden Etappen künstlerischer Produktionen immer raumgreifender und inhomogener, von den Initiatoren als „schmutzig“ und „unrein“ bezeichnet⁴⁹². Statt das System und dessen Ordnung durch Rekursion oder Iteration zu sichern, zu stärken und zu bestätigen, mobilisieren die künstlerischen Handlungen demnach eine Bewegung, die als „Virus der Differenz mit enzymatisch katalytischer Kraft“⁴⁹³ eingreift und damit die Logik des White Cubes unterläuft. In der Abschlussphase der Projektarchitektur ‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘ interessieren schließlich nicht mehr die Distinktionstheorie bzw. die Unterscheidungen innerhalb des Systems Kunst, sondern der Entwurf und die Produktion von Anschlussstellen des Kunstsystems zu anderen Systemen: Karel Dudesek/Van Gogh TV und zwanzig Studenten aus den Fachbereichen Kunstgeschichte, Politikwissenschaften, Architektur und Betriebswirtschaftslehre sprengen den White Cube und erschließen sich mit dem gleichnamigen Projekt ‚Neuland‘⁴⁹⁴, indem sie aus dem Kunstraum über das Telefonkabel in das Internet ‚emigrieren‘. Die zunächst im Zusammenhang einer Lehrveranstaltung für das Internet konzipierten dreidimensionalen, virtuellen Räume hybridisieren schließlich im Netz und sind als sog. Multi-User-Domain mit einer kollaborativen Infrastruktur durch Interaktivität, Konnektivität, Flexibilität und Erweiterbarkeit nutzbar.

‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘ agiert mit partizipatorischen und experimentellen Ansätzen, bezieht Kontextfaktoren ein und weist sich als ein Verhandlungsort von Datenmaterial aus.⁴⁹⁵ Für aktuell zu beobachtende Formationen nichtlinearer statt oppositionell agierender Praxismodelle halte ich zusammenfassend fest:

- Kunstproduzenten, Architekten, Kuratoren und Theoretiker treten in einem entwickelnden und forschenden Verbund auf.

⁴⁹¹ Feuerstein 1997, S. 8

⁴⁹² Feuerstein 1997, S. 20.

⁴⁹³ Feuerstein 1997, S. 13.

⁴⁹⁴ Im Untertitel ‚Aufbau und Struktur einer Multiuser-Domain im Internet‘, Lehrveranstaltung im Sommersemester 1996 an der Universität Innsbruck unter Leitung von Karel Dudesek.

⁴⁹⁵ Ich weise darauf hin, dass es sich bei dem Programm, angeschlossene Art Galleries in die universitäre Forschung und Lehre zu integrieren, um das Prinzip US-amerikanischer Universitäten handelt.

- Das Programm dieser Anordnungen ist auf eine Differenz zu repräsentativen Aspekten und werkorientierten Stellungnahmen ausgerichtet. Autonomie erscheint vielmehr als Endprodukt der Ausblendung eines Geflechts von Interessen und Abhängigkeiten, von aktiv beteiligten Akteuren und sekundären Faktoren, die in unterschiedlichen Relationen zueinander stehen.
- Das konventionelle Werk (in ROM-Format) wird um Konferenzen, Vorträge, Symposien, Lehrveranstaltungen, Diskussionen oder um interdisziplinäre Seminare (in RAM-Format⁴⁹⁶) erweitert oder entsteht als Ergebnis vorherig eingeblendeter Diskurse.⁴⁹⁷
- Fragestellungen nach der Funktion, den Adressaten und der Wirksamkeit von Kunst erzielen Bedeutung.⁴⁹⁸
- Das Verfahren des Ausstellens wird aus dreifacher Perspektive geprüft. Es interessiert der Entstehungsprozess (Entwurf), das Endprodukt (Display) und die Art des Ausstellens (Typologie).
- Das museologische Leitmodell formuliert sich zunehmend als institutioneller Rahmen und Forschungsstätte für Kunstproduktionen aus.

Das Kunstsystem als komplexes Mehrkomponenten- und Mehrebenensystem

Die mit der Beschreibung aktueller Kunstproduktionen als systemische Konzeptionen einhergehende Systemorientierung eignet sich für die Erweiterung der komplexitätsreduzierten Trias Künstler, Kunstwerk und Betrachter um eine Ansammlung einzelner, das Kunstsystem konstituierender Komponenten, die untereinander temporär in Beziehungen treten, sich in ihren internen Kopplungen, aber auch in ihren Steuerungen ändern. Dieses Betrachtungsmodell ermöglicht raum- und zeitspezifische Beobachtungen und Untersuchungen zu den Differenzen zwischen der Form und ihrem Medium, zu Kopplungs- und Entkopplungsprozessen, zu Grenzbeziehungen und Peripherien, Operationsweisen und Systemcodes (wie beispielsweise die aktuelle Beobachtung einer gegenwärtig an den Rändern des gängigen Kunstbetriebs ausgefranst Form, die Allianzen mit der Wissenschaft, der Wirtschaft, der Politik und den Medien schließt). Folgende konstitutive Bestandteile des Kunstsystems sind gegenwärtig zu benennen, die jeweils in aktive und passive, personelle und institutionelle Komponenten von System⁴⁹⁹ oder von Umwelt zu differenzieren sind und auf den Grad ihrer Gewichtung und ihres Einflusses (Dominant Impact Factors) konkretisiert werden können (Abb. 46):

- Beobachter n-ter Ordnung (Kunstproduzenten)

⁴⁹⁶ Vgl. meine folgenden Ausführungen zu ROM- und RAM-Kunst.

⁴⁹⁷ Exemplarisch verweise ich auf die Documenta11 (<http://www.documenta.de>) und ihr Prinzip der fünf thematischen Plattformen, bestehend aus einer Reihe von Diskussionen, informellen Vorträgen, Workshops, öffentlichen Debatten, Symposien, Filmpräsentationen und abschließend der Ausstellung in Kassel, die den Gesamtrahmen der Documenta11 bildeten und die Prozesse der Wissensproduktionen betrachteten.

⁴⁹⁸ Zu veränderten Präsentationsformen seit den neunziger Jahren wie z.B. selbstorganisierte Mikrosysteme und Art Clubs vgl. Kube Ventura 2002.

⁴⁹⁹ Nach Jokisch bildet, erhält und verändert sich ein System durch ein Zusammenspiel von aktiven und passiven Komponenten. Als aktive Komponenten schlägt er Handlung, Entscheidung und Kommunikation, als passive Komponenten Funktion, Struktur und Evolution vor. Dabei produzieren die aktiven Komponenten die passiven, wobei diese wiederum auf die Qualität der aktiven rückkoppeln. Jokisch 1999, S. 109.

- Beobachter (n+1)-ter Ordnung (Kuratoren und Rezipienten als Vertreter aller Teilöffentlichkeiten)
- Kunstwerk
- Institutionen (Museen, Kunsthallen, Kunstvereine, Galerien)
- Sammlungen
- Temporäre Einrichtungen (Projekte, Festivals, Biennalen)
- Selbstorganisierte Mikrosysteme, Art Clubs und sog. Off-Orte⁵⁰⁰
- ...

als Komponenten des Systems;

- Kunstwissenschaftler und Kunsthistoriker als Vertreter der Wissenschaft
- Kultur- und Medienwissenschaftler in interdisziplinären Bündnissen
- Kunstkritiker und Feuilletonisten als Vertreter der Medien
- Autoren und Publizisten als Vertreter der Dokumentation
- Galeristen und Art-Consulting-Firmen als Vertreter des Kunstmarktes
- Sammler, Finanziere und Förderer
- Juroren
- Kulturpolitiker als Vertreter der Politik
- Rechtsanwälte für Urheberrecht als Vertreter der Jurisprudenz und Gerichte
- Bildungs- und Vermittlungsinstitutionen (Schulen, Universitäten, Kunstakademien, Vereine)
- Verlage, Zeitungen, Zeitschriften, Webzines
- Kunstmarkt / Kunsthandel (Auktionshäuser, Galerien, Messen)
- Kunstforen und Kunstprogramme der Wirtschaft
- Kulturpolitik (öffentliche Wettbewerbe, Förderungen, Subventionsbudgets)
- Halb-/Öffentliche Ausstellungsräume (Büros, Praxen, Banken, Restaurants, Hotels)
- Gesetzgebung, Parlamente, Ministerien, Politik
- Urheberrecht
- WIPO⁵⁰¹
- ...

als Komponenten der Umwelt.

Ich schlage vor, das Kunstsystem als ein konnektives System mit einer heterogenen Ansammlung von n Einzelementen unterschiedlicher Aktivität und Gewichtung zu begreifen, deren Anordnung sich rekursiv verknüpft und deren Kopplungen temporär stattfinden. Bei den Einzelkomponenten handelt es sich neben fortgesetzt zu untersuchenden und auszudifferenzierenden Faktoren⁵⁰² um die genannten Aktanten, Institutionen und Organisationen, die über unterschiedlich ge-

⁵⁰⁰ Kube Ventura 2002, S. 20.

⁵⁰¹ Zu den Richtlinien von Immaterialgütern und geistigem Eigentum vgl. die 1996 von der WIPO (World Intellectual Property Organization, <http://www.wipo.int>) verabschiedete Urheberrechtlinie WIPO Copyright Treaty (WCT, <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct>), die den Rahmen für die Anpassung der nationalen Gesetzgebungen an die Anforderungen digitaler Medien bildet. Der urheberrechtliche Schutz beispielsweise von Computerprogrammen wird hierin als literarische Werke nach der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst geregelt. Die WIPO mit aktuell 182 Nationenmitgliedern ist seit 1970 (und seit 1974 als Teilbehörde der UNO) beauftragt, Fragen des geistigen Eigentums zu behandeln. Die WIPO ist über das WCT hinaus Ausgangspunkt des Patent Cooperation Treaty (PCT) von 1970 und des Patent Law Treaty von 2000.

⁵⁰² Ich verweise auf Jokischs Überlegungen, Handlung, Entscheidung, Kommunikation, Funktion, Struktur und Evolution zu berücksichtigen. Vgl. Jokisch 1999.

richtete Interaktionen in einem stabilisierenden Prozess ein heterogenes strukturiertes Sinnsystem⁵⁰³ ausbilden. Die Systemzugehörigkeit und Grenzbestimmung wird dabei nicht über einen einheitlichen Code geleistet, sondern, so schlägt Schmidt vor und wird von meinen vorangegangenen Untersuchungen bestätigt, über „Sinnbildungsmechanismen, die auf jeder der jeweiligen Prozessebenen die Systemzugehörigkeit beziehungsweise Nichtzugehörigkeit temporär regeln“⁵⁰⁴. Somit kann von einer prozessiven Bedeutungsproduktion in Abhängigkeit relevanter zeit- und ortsgebundener rezeptorischer und kognitiver Faktoren die Rede sein, „die mit dem Ende des Prozesses ‚verschwinden‘ beziehungsweise in andere ‚Aggregatformen‘ übergehen“⁵⁰⁵. Überdies muss berücksichtigt werden, dass Produktion, Rezeption, Intention und Wirkung von Kunst durch differente Faktoren bestimmt sind, insofern eine weitere Ausdifferenzierung der beteiligten Faktoren und Prozessebenen vorgenommen werden muss. Auf die fortgesetzt zu untersuchenden Konfigurationen und Regelwerke habe ich durch Verweise insbesondere auf Wulffen, Weibel und Zinggl hingewiesen. Die Anordnung der Komponenten und die hieraus resultierenden Interaktionen stellen die Grundlage für die Zeit- und Ortspezifität der jeweiligen Ausprägung dar. Ein komplex und prozessual angelegtes Mehrebenen- und Mehrkomponentensystem Kunst hebt angesichts der Untersuchungsergebnisse und der zugrunde liegenden empirischen Indikatoren die systemtheoretische Verengung des nur einen Typus der Systemorganisation auf und erweitert den von Luhmann exklusiv angesetzten Komponententyp Kommunikation um weitere Bestandteile, insbesondere um Akteure und deren Produktionen/Kommunikationsangebote⁵⁰⁶ sowie um Interdependenzen einer Vielzahl unterschiedlicher Variablen und trägt seinerseits zu der bereits beschriebenen Empirisierung bei. Schmidt weist darauf hin, dass die Sinnbildungsprozesse keinesfalls willkürlich ablaufen, sondern nach sog. „Sinnbildungsverfahren und gemäß symbolischer Ordnungen, die im Verlauf der Sozialisationsgeschichte in individuelle kognitive Systeme ‚implantiert‘ worden sind.“⁵⁰⁷

In Einführung der Angebote handelt es sich hier um eine integrative Konzeption von Kunst, die die systemtheoretischen Analyseergebnisse mit denen konstruktivistischer und dekonstruktivistischer Untersuchungen, mit selbstreferenten Aspekten der kontextuellen Theorien insbesondere der Kunsttheorie koppelt und Kunst im Rahmen der gegenwärtigen Betrachtung der Gesellschaft als Kommunikations- und Diskurssystem⁵⁰⁸ ebenso als einen Diskurszusammenhang, seinerseits durch verschiedene Ebenen konstituiert, bestimmt⁵⁰⁹. Mit diesem Vorschlag wird sich

⁵⁰³ Zu Sinnsystemen vgl. u.a. Krieger 1999, S. 59f.

⁵⁰⁴ Schmidt 1999, S. 21.

⁵⁰⁵ Schmidt 1999, S. 24.

⁵⁰⁶ Vgl. u.a. Kriegers Theorie des Kommunikationssystems Kunst. Krieger 1997.

⁵⁰⁷ Schmidt 1999, S. 22.

⁵⁰⁸ Ich verweise hierzu auf Habermas 1981 und Luhmann 1987.

⁵⁰⁹ Krieger führt insbesondere zur Kunst als Kommunikation aus und stellt hierzu fest, dass das Sprachspiel als Modell der Gesellschaft aus drei Ebenen besteht, die einander hierarchisch bedingen: 1. die Ebene der Züge innerhalb des Spiels (Sprechakte) 2. die Ebene der Spielregeln (Grenzen) und 3. die Ebene der Möglichkeiten von Regeltransformationen (das Ungeregelte). Kommunikationstheoretisch handelt es sich bei diesen drei Ebenen um Diskurse. Jedes Sprachspiel wird demnach durch drei Diskursebenen konstituiert: 1. Argumentation, 2. Grenzdiskurs und 3. Erschließungsdiskurs. Jede Diskursebene kann linguistisch nach ihrer Syntaktik, Semantik und Pragmatik analysiert werden. Die Syntaktik analysiert die Organisation des Mediums der Kommunikation (den Zeichenträger), die Semantik analysiert die Organisation der Sinneinheiten (der Informationen), die Pragmatik

gleichermaßen auf die methodische Anwesenheit, die Einbindung und den Aufbau von Komplexität geeinigt, in deren Folge die Entwicklung von Kulturtechniken und – praktiken wie beispielsweise Möglichkeiten der Visualisierung, auch der Handhabung von Komplexität gefordert sind. Analog zu diesem Betrachtungsmodell des Kunstsystems verweise ich in Rückbindung an das vorliegende Thema zusammengefasst auf

- die explizite Absage an einen außerhalb angesiedelten Ort und dessen binäres Gegenstück⁵¹⁰,
- die Absage an ein extramundanes bzw. transzendentes Subjekt, das die Welt von außen beobachten kann⁵¹¹,
- stattdessen der Entwurf neuer Modelle situativer, komplexer und prozessualer Szenerien (Handlungsfelder),
- einhergehende veränderte Erklärungs- und Kausalitätsprinzipien und
- eine allmähliche Entwicklung von Konzepten, Begriffen, ästhetischen Erfahrungen und praktischem Handeln für Komplexität und nichtlineare Dynamik.
- Überdies interessieren infrastrukturelle Aspekte, die für die Produktion, Präsentation, Publikation und Distribution zuständig sind.

Entwicklung komplexitätsberücksichtiger Instrumentarien

Als ein Angebot veränderter Deskriptions-, Analyse- und Visualisierungsmodelle erwähne ich Holtgrewes Modell (2001) mit operationalem Wert, das in Übertragung informationstheoretischer Kenntnisse die Parameter Informationsgehalt und Strukturierung berücksichtigt und zur Ermittlung von Bewertungskriterien von Kunstproduktionen dienen soll, ohne normativ-ästhetische Kriterien zu setzen.⁵¹² Damit sind diejenigen zwei Größen benannt, die ein Kunstwerk beeinflussen und in deren Kopplung eine dritte Größe, die sog. Gestaltung entsteht. Zwischen den beiden Ausgangsfaktoren existiert eine gegenseitige Abhängigkeit: Einerseits ist die Auswahl und die Anzahl der Informationseinheiten abhängig von der Art der Strukturierung. Andererseits hängt die Art der Strukturierung von der Menge der verarbeiteten Informationseinheiten ab. Hierin zeige sich, so Holtgrewe, die Differenz

schließlich analysiert die Organisation der Handlungen (die Operationen der Kommunikation). Krieger 1997, S. 45f.

⁵¹⁰ Zur antimetaphysischen und –essentialistischen Strategie Butlers, der Ort außerhalb sei eine diskursive Imagination, die eine Position außerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Einflussgrößen ansiedele, um sie als vorgängig, unveränderbar, eben außerhalb zu mystifizieren – eine Position, die als autoritäre und tückische List fungiere, um eine Überprüfung zu verweigern, vgl. Butler 1993 a, Butler 193 b, Butler 1995. Zu Foucaults Position, der ebenfalls eine Existenz vor oder außerhalb der Sprache ausschließt, nach dessen Machtmodell der Ort außerhalb gerade jenem Diskurs entstammt, in dem durch Machtmechanismen stimuliert und kontrolliert wird und die Strategien des Diskurses den Ort außerhalb erst konstituieren, vgl. Foucault 1978, Foucault 1983. Zu Derridas Absage an eine Position außerhalb vgl. u.a. Derrida 1993 a, S. 118: „[E]s ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte.“

⁵¹¹ „Es gibt kein ‚extramundanes Subjekt‘. Wer diese Denkfigur braucht [...], denkt im langen Schatten der Theologie oder sieht sich an dieser Stelle durch eine philosophische Theorie auf glattes Eis geführt.“ Luhmann 1997 a, S. 95.

⁵¹² Vgl. Holtgrewe 2001.

von Kunst und Informationstheorie, denn im Gegensatz zur Kunst, die Teil einer Kommunikationstheorie ist und einen Informationsgehalt besitzt, wird in der Informationstheorie die Menge der Informationseinheiten ausschließlich durch die zu übermittelnde Nachricht bestimmt. Die Gestaltung lässt sich in dem hier vorgestellten Modell als Funktion in einem Koordinatensystem abbilden, wobei die x-Achse die Menge der Informationseinheiten und die y-Achse den Strukturierungsgrad darstellt (Abb. 47). Wesentlich ist, nicht ein Maximum an Information und Struktur zu erzielen, sondern die Einzelkomponenten optimal miteinander ins Verhältnis zu setzen. So weist ein „informationsreicher Unsinn“⁵¹³ eine hohe Informationsmenge – wenn sie zudem gleich häufig verteilt ist und deshalb eine hohe Informationsdichte⁵¹⁴ besitzt –, jedoch keine Strukturierung auf und ist demnach gestaltungslos. Ebenso verhält sich ein geringer Nachrichten- oder Informationswert mit einem hohen Strukturierungsmaß. Gestaltung ist somit kein einzelner Fixpunkt in einem Koordinatensystem und kann nicht als eine lineare Funktion bis ins Unendliche laufen, sondern weist sich vielmehr als eine Gestaltungskurve aus. Bis zum Scheitelpunkt der Kurve liefert jede zusätzliche Informationsmenge einen positiven Informationsbeitrag. Ihr Grenzwert, das Steigerungsmaß, wird jedoch immer geringer, bis er im Scheitelpunkt den Wert Null annimmt. Nach Erreichen des Maximums der Kurve nimmt jeder zusätzliche Informationsbeitrag einen negativen Wert an, der immer größer wird, je mehr die Kurve nach unten abfällt. Am Ende der Kurve löst sich die Informationsmenge im Sinne einer Gleichverteilung in eine Zufallsverteilung, als Entropie bezeichnet, auf. Der Komplexitätsgrad ist dabei identisch mit der Gestaltungshöhe auf der jeweiligen Gestaltungskurve.

Hinsichtlich des Modellvorschlags Holtgrewes bleibt kritisch anzumerken, dass lediglich ein statischer Zusammenhang von Informationseinheiten und Strukturierung dargestellt wird und seine Begrenzung durch diejenigen Kunstproduktionen erfährt, die auf einer Raum-Zeit-Ebene agieren und steter Veränderung ausgesetzt sind. Somit verbleibt Holtgrewes Modell, das die Grenzen von Kunst sowie die Möglichkeiten deren Einhaltung wie auch Überschreitung aufzugreifen sucht und eine Anwendung der Infinitesimalrechnung und ihrer Grenzwertbestimmungen ermöglicht, in den euklidischen Maßen der ersten, zweiten und dritten Dimension. Für fortgesetzte Untersuchungen bleibt die Herausforderung einer Visualisierung von Komplexität⁵¹⁵, die die Möglichkeiten der traditionellen Medien durch die Einführung

⁵¹³ Holtgrewe 2001, S. 16.

⁵¹⁴ Die Informationsdichte ist der mittlere Informationszuwachs je Informationseinheit. Eine Abweichung von der Gleichverteilung verringert gleichermaßen die Informationsdichte.

⁵¹⁵ 1948 unterteilte Warren Weaver (1894-1978), Mitbegründer der Informationstheorie, bereits in Probleme einfacher Zusammenhänge („Problems of Simplicity“), Probleme unorganisierter Komplexität („Problems of Disorganized Complexity“) und Probleme organisierter Komplexität („Problems of Organized Complexity“). Während die Probleme einfacher Zusammenhänge sich im wesentlichen auf zwei Variablen und ihre Veränderbarkeiten beziehen und relativ genaue Beschreibungen ermöglichen, sind bei den Problemen unorganisierter Komplexität potentiell eine Vielzahl Variablen gegeben, die mit Techniken der Wahrscheinlichkeitstheorie und der statistischen Mechanik behandelt werden können. Erst die Probleme organisierter Komplexität, innerhalb derer keine klaren Ursache-Wirkung-Beziehungen existieren, verlangen, gleichzeitig eine beträchtliche Anzahl von Faktoren in Betracht zu ziehen. Weaver veröffentlichte den Artikel ‚Science and Complexity‘ 1948 im ‚American Scientist‘. Vgl. <http://www.ceptualinstitute.com/genre/weaver/weaver-1947b.htm>. Hierin ordnet Weaver die Zustandsformen von Problemen zeitlichen Perioden, historischen Erfindungen und wissenschaftlichen Methoden zu und führt insbesondere zur Herausforderung des noch unberührten Feldes der Probleme organisierter Komplexität aus: „These problems – and a

von Interaktion elektronischer Karten erweitert. „Die Kartographien bilden eine Form, in der thematische Konzentration, politische Situierung und die Einrichtung einer Software für bestimmte Handlungen in einer Einheit von Räumen und Zeit nicht durch abzählbare Schlüsselbegriffe bestimmt sind, sondern durch ihre jederzeitig mögliche Ausweitung.“⁵¹⁶

Das Kunstsystem im Spannungsfeld von Re- und Transformation

Im Anschluss an die vorgestellten Kunstproduktionen und Kommunikationsformen drängt sich neuerlich die Frage auf, ob die bisher aufgeführten Indizien nicht darauf hindeuten, hierfür die Vorstellung des klassischen Systembegriffs aufzugeben. Im Anschluss an die selbstreferentiellen Betrachtungen der konzeptionellen Kunst in den sechziger Jahren, die dekonstruktivistischen Untersuchungen seit den siebziger Jahren, die systemischen Analysen seit den achtziger Jahren und die kontextuelle Kunst in den neunziger Jahren treten aktuelle Kunstproduktionen als offene Handlungsfelder in Erscheinung, die sich mit oszillierender Form und diversifikatorischen Codierungen als Hybride von Kunst und Problemlösungsmanagement (Wochenklausur), Kunst und Gesellschaft (AVL-Ville) oder Kunst, Technologie und Wirtschaft (etoy) formieren und ihrerseits zur bereits beschriebenen Öffnung, zu Ent- und Ausdifferenzierungen des Kunstsystems und anderer Systeme beitragen und damit ihre Transformationsfunktion (Krieger) bestätigen:

- Neben Prozessen der Ausdifferenzierung zeigen sich zwischen den einzelnen Funktionssystemen ebenso autonomierelativierende Prozesse der Entdifferenzierung, die sowohl als Substitutions- als auch als Komplementaritätseffekte auftreten.
- Es zeigen sich Uneindeutigkeiten der funktionalen Ausdifferenzierung und Übergänge zu anderen Differenzierungsformen z.B. über empirische Zugehörigkeitskriterien.
- Kunst erbringt Leistungen für andere Funktionssysteme, beispielsweise als Schnittstelle, Schnittstellenmultiplikator oder reflexives Instrument.
- Der Operationsmodus der autopoietischen Systemorganisation, nach der ein System seine Operationen nur durch eigene Operationen erzeugen können soll, wird um hetero- und allopoietische Tendenzen ergänzt; zu beobachten sind die Reformation existierender Systeme und die Formation neuer Systeme durch künstlerische Aktivitäten. Schmidt macht auf den Bedeutungszuwachs der medialen Poiesis⁵¹⁷, Weber auf die Cyberpoiesis als netzkulturelle Kondition⁵¹⁸ aufmerksam.

wide range of similar problems in the biological, medical, psychological, economic, and political sciences – are just too complicated to yield to the old nineteenth-century techniques which were so dramatically successful on two-, three- or four-variable problems of simplicity. These new problems, moreover, cannot be handled with the statistical techniques so effective in describing average behavior in problems of disorganized complexity. These new problems, and the future of the world depends on many of them, requires science to make a third great advance, an advance that must be even greater than the nineteenth-century conquest of problems of simplicity or the twentieth-century victory over problems of disorganized complexity. Science must, over the next 50 years, learn to deal with these problems of organized complexity.“

⁵¹⁶ Reck/Knowbotic Research 1995.

⁵¹⁷ Schmidt 1999, S. 40.

⁵¹⁸ Weber 2001, S. 38.

- Auch die Selbstorganisation, nach der ein System seine Strukturen nur durch eigene Operationen erzeugen und nur mit selbst aufgebauten Strukturen operieren können soll, zeigt sich uneindeutig: Durch die Implementierung künstlerischer Kompetenzen, Praktiken und Verfahrensweisen in kunst-differenten Systemen (WochenKlausur) erzeugt das jeweilige System seine Strukturen nicht mehr nur durch eigene Operationen; ebenso findet ein Import von Programmen und Methoden in das Kunstsystem (AVL-Ville) statt.
- Praktiken aktueller Kunst treten an den Peripherien ihres Systems als auch in ihren Umweltsystemen auf, implementieren künstlerische Operationen (Wochen Klausur) oder laden Elemente, Funktionen und Programmatiken ihrer Umweltsysteme zu deren Prüfung und Überarbeitung in ihr System (AVL-Ville).
- Statt eines spezifisch operativen Codes funktional ausdifferenzierter Systeme zeigen sich neben dem Verlust von Funktionalität und neben Formen der Disfunktionalität ebenfalls funktionale Mehrsystemzugehörigkeiten.
- System und Umwelt sowie Innen- und Außenseite der Form Kunstsystem entziehen sich eindeutigen Zuordbarkeiten, Distinktionen auf Sach- und Sinn-ebene sind nur unscharf bestimmbar.
- Der von der Systemtheorie behaupteten Autonomie des Kunstsystems sind ausgeprägte Interdependenzen und Interferenzen entgegenzuhalten, insbesondere Formbildungsambitionen durch Komponenten der kunstsystemischen Umwelt wie Kuratoren und Sammler, aber auch durch die Umweltsysteme Wirtschaft, Politik und Recht, die sogar bereits als strukturelle Fremdsteuerung eingeschätzt werden⁵¹⁹. Ich schlage vor, präzise zwischen strukturellen Kopplungen und Steuerungen zu differenzieren, dabei insbesondere die aktuellen Vernetzungs- und Hybridisierungstendenzen der Medien- und Cyberpoiesis zu berücksichtigen.

Zu beobachtende Trends einer Medialisierung, Technisierung, Ökonomisierung oder Kuratorisierung der Kunst führen in der Rezeption allmählich zu Forderungen nach einem regulierenden Rückgewinn an Autonomie, wie sie durch eine subversive Unterwanderung des zunehmenden kontextuellen Drucks oder einer Manipulation der Umweltsysteme erzielt werden könne⁵²⁰. Ich schlage aufgrund der beobachteten Ereignisse vor, das Kunstsystem gegenwärtig theoretisch wie auch empirisch in einem Bewegungs- und Spannungsfeld der Re- und Transformation anzusiedeln und einen Umbau des alles bestimmenden Kulturprogramms anzunehmen⁵²¹. Auf die Profilveränderungen des Kunstfeldes seit den neunziger Jahren, die etwa aus einem Begründungsnotstand des Kunstbetriebs für die Funktion des Ausstellungsbetriebs resultierten, weist Kube Ventura hin: Zur Entwicklung neuer Nutzungsangebote institutioneller Räume im Kontrast zu den bisher lediglich autorbezogenen Produkt-ästhetiken „wurde nach kulturell und sozial anschlussfähigen Praxisformen gesucht.“⁵²² Kube Ventura umreißt die Veränderungen des Kunstbetriebs, die in den neunziger Jahren dessen Re-politisierung begünstigten: der Einbruch des Kunstmarkts nach dem Boom der achtziger Jahre, die kulturpolitischen Kurswechsel und in dessen Reaktion die institutionellen Umbrüche sowie die Einrichtung selbst-

⁵¹⁹ Weber 1999, S. 138.

⁵²⁰ Weber 1999, S. 138.

⁵²¹ „Das Kulturprogramm definiert, was Kunst ist und lässt sich erst *dadurch und danach* durch jedes Kunstwerk in seiner Geltung bestätigen.“ Schmidt 1999, S. 38.

⁵²² Kube Ventura 2002, S. 7.

organisierter Art-Clubs und informeller Kunst-Netzwerke. Zur fortgesetzten Analyse der re-politisierenden Tendenzen der Kunst seit den neunziger Jahren, die Höller mit dem Begriff des Aktivismus zusammenfasst und insbesondere durch die Aussichten interventionistischer Kunst den Fortbestand der Kunst prognostiziert⁵²³, differenziert Kube Ventura einerseits in ‚Politik via Kunst‘ und deren gesellschaftspolitische Funktionen wie dem Imagetransfer durch Kunst und andererseits in ‚Kunst mit Politics‘ und deren kritisch künstlerischen Produktionsformen und Strategien. „Alles, was die Grenzen des Kunstbegriffs erweitert oder verschiebt – egal ob und welche künstlerischen oder politischen Intentionen dahinter gestanden haben – könnte als Absage an den Kunstbetrieb, als Anschlag auf dessen *framing*, als Kritik am bis dato Bestehenden, als Befreiungsakt und als symbolische Ermächtigung gelesen werden.“⁵²⁴

Weiterhin schlage ich in Kohärenz meiner eingangs vorgetragenen Thesen vor, den Beginn dieser Veränderungen Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre anzusetzen, in denen die künstlerischen Auseinandersetzungen und mit ihnen die selbstreferentiellen Untersuchungen die Erschütterungen des White Cubes starteten. Diejenige Form der Kunst, die als vereinbarte Orientierungsgröße jenseits einer gesellschaftlichen Verortung und Kontextualisierung zu denken sein sollte („Sie [die weiße Zelle. Anm. d. Verf.] ist ein Ghetto; eine Überlebensanordnung, ein Protomuseum. Das den Zustand der Zeitlosigkeit vorbereitet, ein System von Bedingungen, eine Haltung, ein Raum ohne Ort, eine Zauberkammer, eine Zusammenballung des Geistigen, ein historischer Fehler vielleicht.“⁵²⁵), wurde mit der Dekonstruktion der vorherrschenden Ideologie des heiligen weißen Raumes zur Disposition gestellt (Abb. 48⁵²⁶) und ließ folgekonsequent die Vertreter der Kommunikation künstlerischer Produktionen nicht unberührt: Einzelne Kuratoren und Galeristen unterzogen sich und ihre Praxis zeitgleich einer dekonstruktivistischen Prüfung⁵²⁷ (Abb. 49),

⁵²³ Höller nimmt eine historische Einordnung der betrachteten Projekte vor: „Eine Vorläuferschaft in den Aktivismen der 60er und frühen 70er Jahre, ein direkter [...] oder bereits transformierter Bezug [...] auf die Performance-Kunst und Feminismen dieser Zeit, schließlich die unabweisliche Verankerung in der Konzeptkunst.“ Höller 1995, S. 112.

⁵²⁴ Kube Ventura 2002, S. 20.

⁵²⁵ O’Doherty 1996, S. 90.

⁵²⁶ Michael Ashers (Jhg. 1943) Untersuchungen des Museums- und Galerieraumes setzen ausgehend von der Minimal Art interventionistisch an den vorgefundenen Bedingungen und Umgebungen von Kunstwerken an. So entfernte Michael Asher 1974 die mustergültige Trennwand zwischen Ausstellungs- und Büroraum, d.h. der Bereiche Kunstpräsentation und Administration in der Claire Copley Gallery in Los Angeles, Büro- und Lagerbereich der Galerie wurden dadurch einsichtig. Ashers Raumintervention unterläuft traditionelle Wahrnehmungs- und Rezeptionsgewohnheiten bzw. führt diese durch Prozesse der Translokation oder Nicht-/Markierung erst der Wahrnehmung zu und verleiht dem auszustellenden Kunstwerk seinen konstitutiven, auch architektonischen Rahmen. Vgl. ebenfalls Möntmanns Ausführungen zur Site-Specificity, der untrennbaren Verbindung des Kunstobjekts mit seinem physischen Ort, Möntmann 2002, die sich auf Richard Serras Definition von ‚Site-Specificity‘ stützen: „To remove the work is to destroy the work.“ Möntmann 2002, S. 177 bzgl. Weyergraf-Serra, Clara/Buskirk, Martha (Hg.) 1991: *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge MA, S. 67. Miwon Kwon differenziert in drei Richtungen des Bezugs zum umgebenden Ort: Phänomenologisch (Minimal Art), sozial/institutionell (Institutionskritik) und diskursiv (New Genre Public Art). Kwon 1997 a, S. 95.

⁵²⁷ Als herausragendes Beispiel erwähne ich den Galeristen und Kuratoren Seth Siegelau, der u.a. im November 1968 Arbeiten von Douglas Huebler in der Form eines weltweit kostenlos vertriebenen Kataloges ausstellte. Im März 1969 lud er 31 Künstler zu einer weiteren Katalog-Ausstellung ein. Mit der Ausstellung ‚July, August, September, 1969‘ kuratierte Siegelau elf Künstler mit jeweils einer

Architekten von Museumsbauten begannen mit der Überarbeitung der normativen Konzeptionen einer funktionalistischen Neutralität des White Cubes⁵²⁸, Kunsthistoriker öffneten zeitlich im Anschluss an die rezeptionsästhetischen Untersuchungen der Literaturwissenschaften ihre Arbeit für Theorien zu Betrachterfunktionen in der bildenden Kunst. Prozesse der Dokumentation, Reproduktion und Publikation künstlerischer Arbeiten⁵²⁹ blieben – obwohl hier eine weitere institutionelle Macht schlummerte – zunächst unberührt und wurden später dann durch die Bewegung kontextanalytischer Kunstproduktionen in den neunziger Jahren aufgenommen.

Indem O'Doherty die mit den künstlerischen Auseinandersetzungen einhergehende Transformation der „Wand zur Membrane“⁵³⁰ registriert, verwendet er diese Formulierung metonymisch für die Beschreibung unterschiedlicher systemischer Eigenschaften und Funktionsweisen, nach denen sich der White Cube bislang als ein System mit strengen Distinktionen präsentierte und „durch Wiederholung am Leben erhalten“⁵³¹ wurde. Ein isoliertes System – vom White Cube idealtypisch verkörpert – tritt als ein spur-, geschichts-, zeit- und kontextloses System auf, das in der Folge undurchlässiger Grenzziehungen weder in einem Stoff-, noch in einem Energie-, besser in einem Informationsaustausch mit seiner Umwelt steht. Ein solches System, dessen Aussagen immer ident sind, das „nur sich selbst, aber niemals etwas, was darüber hinausweist, produziert“⁵³², wird, so warnt die Thermodynamik, von einem entropischen Zustand eingeholt; hier werden alle Unterscheidungen aufgehoben, denn hier existiert kein Input, der Unterschiede zu erzeugen in der Lage wäre. Dieses System entwickelt sich irreversibel in Richtung des thermodynamischen Gleichgewichts, die Entropie nimmt beständig zu und mit ihr der Zerfall der Strukturen und die Vernichtung von Information. Statt des Fließgleichgewichts eines offenen Systems, das das Phänomen der Kontinuität des Diskontinuierlichen bzw. der Reproduktion einer Identität aus Heterogenität mit ihrer immer wieder neu

Arbeit an elf verschiedenen Orten der Welt: Carl Andre (Den Haag), Robert Barry (Baltimore), Daniel Buren (Paris), Jan Dibbets (Amsterdam), Douglas Huebler (Los Angeles), Joseph Kosuth (Portales, N.M.), Sol LeWitt (Düsseldorf), Richard Long (Bristol, England), N.E.Thing Co. (Vancouver), Robert Smithson (Yucatan), Laurence Weiner (Niagara Falls). Im Juli/August 1970 ließ Siegelaub eine Ausgabe des britischen Journals *Studio International* von sechs Kritikern (David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy R. Lippard und Hans Strelow) als Ausstellungsfläche füllen. Jedem Kurator standen hierfür jeweils acht Seiten zur Verfügung. Im Februar 1971 ließ Siegelaub von dem New Yorker Rechtsanwalt Bob Projanski den ‚Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement‘ aufsetzen (Abb. 49), der „allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen (will), insbesondere den fehlenden Einfluss des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seiner Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat“. Die englische und französische Version ist unter <http://www.teleferique.org/equipment/contracts> zu downloaden, unter <http://www.fuenfnullzwei.de/pieces/antworten/siegelaub.html> ist die deutsche und die englische Version zu finden.

⁵²⁸ Währenddessen bis in die siebziger Jahre die Museumsarchitektur sich als den Erfordernissen der Kunstwerke unterzuordnende Funktionsbauten zeigte und sich in den Dienst des Museums als Ort der Präsentation und Aufbewahrung von Kunst stellte, sind seither architektonische Experimente zu beobachten, die sich aus dieser Funktion lösen. Vgl. auch Bartetzko 2000.

⁵²⁹ Exemplarisch verweise ich auf die Präsentation der Arbeiten von Jackson Pollock, sowohl die Veröffentlichungen der Bilder in dem auflagenstarken Magazin *LIFE* 1949 unter dem Titel: ‚Is he the greatest living painter in the United States?‘ als auch die Präsenz der Bilder auf der europäischen Wanderausstellung 1955 des Museum of Modern Art.

⁵³⁰ O'Doherty 1996, S. 88.

⁵³¹ O'Doherty 1996, S. 9.

⁵³² Feuerstein 1997, S. 13.

einzupegelnden Vielfalt bezeichnet, bildet sich eine sich dauerhaft erhaltende Einheit heraus: „Dieser Virus der Identität [...] ist an kristalline, monolithische Systeme gekoppelt, die von Reglementierungen, Vorschriften und Gesetzen erstarren und mit der Geburt eines jeden neuen Paragraphen Lebendigkeit einbüßen. Bis der letzte Handlungsspielraum aufgezehrt ist.“⁵³³ Oder mit Holtgrewe: „Abschottung und daraus entstehende Vorurteile aufgrund eines fragmentierten Selbst-Weltbildes haben die Menschheit sogar bis an den Rand der Auslöschung gebracht.“ Die Folge sei ein psychologisches, soziologisches und ökologisches Ungleichgewicht, das sich u.a. in der Fragmentierung und Abschottung einzelner Wissensgebiete niederschlägt.⁵³⁴ Im Gegensatz hierzu ist die von O’Doherty angedeutete systemische Offenheit durch Austauschbeziehungen mit der Umwelt organisiert, die je nach System unterschiedlich ausfallen: Für biologische Systeme handelt es sich um die Energiezufuhr und Abgabe unnützer Energie, für Sinnsysteme um den Austausch von Informationen.⁵³⁵

Transformationsdynamik Kunst

Nach Kriegers kommunikationstheoretischen Untersuchungen weist Kunst entgegen der Instrumentalisierungsfunktion der einzelnen gesellschaftlichen Funktionssysteme als einziges eine Disfunktionalisierung auf⁵³⁶ und verhindert eine sinnlose Redundanz. Für diese Überlegung greift Krieger argumentativ auf Spencer Browns Formkalkül zurück: „Kunst holt das Ausgeschlossene wieder herein, und zwar dadurch, dass sie uns daran erinnert, dass die Welt eine Konstruktion ist, die auch hätte anders geschaffen werden können. Die Welt wird wieder kontingent, wird wieder offen für andere Möglichkeiten.“⁵³⁷ Kunst wird damit formal in der Funktion des Re-Entry beschreibbar, die die Unterscheidung in den Raum der Unterscheidung wiedereinführt. Krieger spricht sich dafür aus, dass Kunst innerhalb gesellschaftlicher Kommunikation die Aufgabe habe, „die Grenzen zu verschieben und die Kriterien zu transformieren“⁵³⁸ und arbeit damit den hier erarbeiteten Untersuchungsergebnissen zu: Er kennzeichnet Kunst, wie bereits beschrieben, mit den Merkmalen Dialogorientierung, gegenseitige Bekehrung, Kommunikation als Spiel, Gegenwartsorientierung und reale Solidarität und ordnet sie auf der Diskursebene der Erschließung an, deren Aufgabe im Gegensatz zum Argumentations- und zum Grenzdiskurs darin besteht, den von Regeln eingegrenzten kommunikativen Raum zu durchbrechen und eine Transformation von Kriterien vorzunehmen. Im weiteren Sinne verkörpere sie „das Innovative, Transformative und Kreative in der

⁵³³ Feuerstein 1997, S. 12.

⁵³⁴ Holtgrewe 2001, S. 148.

⁵³⁵ Ich verweise in diesem Zusammenhang auf aktuellen Forderungen, das Museum der Zukunft zu einem offenen, kontext- und dialogorientierten Haus zu transformieren. Rauterberg kennzeichnet den Museums-Boom der achtziger und neunziger Jahre als Fluch, in denen sich deutsche Großstädte teure Renommiermuseen zulegt und die Peripherien nachzogen. Er warnt einerseits davor, dass das Museum „mit Mode- und Autoschauen, mit Galadiners und langen Trubelnächten“ seine Erfahrung, seine Würde und Glaubwürdigkeit verhökere und dadurch seine Macht schmälere, andererseits plädiert er für eine Demokratisierung der Museen z.B. durch öffentliche Ankaufdebatten. Rauterberg 2004.

⁵³⁶ Krieger 1997, S. 26. Krieger 1999, S. 71.

⁵³⁷ Krieger 1997, S. 30.

⁵³⁸ Krieger 1997, S. 49.

kommunikativen Konstruktion von Wirklichkeit“.⁵³⁹ Es handle sich also bei Kunst, so Kriegers Zusammenfassung, um „eine jede Sinnkonstruktion bedingende und jeder Zeit aktualisierbare Diskursebene“⁵⁴⁰ und findet damit seine Formulierung für eine oszillierende Form von Kunst mit Codierungen breiter Diversität. Der Vorschlag, den hier verwendeten Kunstbegriff dynamisch, prozessual und ereignishaft und nicht konstant, punktuell oder starr zu konzipieren, oszillierend und expandierbar anzulegen und nonlinear und empirisch offen zu entwerfen, darüber hinaus von oszillierend dynamischen Formen der Kunst mit hybriden Codierungen zu sprechen, ist darüber hinaus durchaus mit der Theorie einer dynamisierten Differenz von Form und Medium⁵⁴¹ vereinbar, die die Beobachtung gradueller Verdichtungen von Kopplungen von Elementen zu einer Form, eine Emergenz von Formen aus Medien und das Verschwinden von Formen in Medien erlaubt. Eine Form kann sich zu einem Medium für eine neue Form wandeln, so dass die Ausgangsform zwischen Medium und Form oszilliert. Hierbei sind insbesondere die Kopplungs- und Entkopplungsprozesse von Formen zu beobachten, die einen zeitlichen Charakter und eine intrinsische Wandelbarkeit aufweisen sowie ein verändertes Verständnis von Konstitution voraussetzt.

Bei Betrachtung produktions-, rezeptions-, intentions- und wirkungsästhetischer Aspekte schlage ich vor, Kunst über die Operation des Verschiebens zu formulieren und somit eine Alternative auch zur kunstwissenschaftlichen Gegenstandsfixierung der an der Identität der Objekte und Transitivität ihrer Wirkung orientierten Ontologie zu eröffnen. Die Überlegung der Operation des Formverschiebens setzt auf einer systemischen, komplexen, raum-zeitlichen und operativen Betrachtung und Wahrnehmung von Kunst auf und setzt dabei eine konnektive Anordnung in der Raumzeit verteilter Dispositive voraus. Zur Exemplifizierung der Operation des Verschiebens, d.h. der Organisation und des Funktionsmechanismus ausgewählter künstlerischer Produktionen, die statt mit identitätisch-ontologisch gefassten Begriffen beschreibbar sich in einem theoretischen Raum aufhalten, in dem Operativität, Prozessualität, Dynamik, Un(ab)geschlossenheit, Inter-/Aktivität und Experimentalität als Schlüsselworte agieren und in dem Kunst auf der Grundlage einer deontologisierten Beobachtung aktiv ist, lehne ich mich an die von Derrida 1968 im Rahmen von Textualitätsuntersuchungen entwickelten Denkfigur der ‚différance‘ an, die eine Alternative zur Metaphysik der Präsenz denk- und vorstellbar macht und sich als eine nur vor- oder rückläufig entscheidbare Unentscheidbarkeit zeigt.⁵⁴²

In seinem Text ‚Die différance‘⁵⁴³ beginnt Derrida seine Konzeption mit einer zunächst minimalen orthographischen Verschiebung: Derrida vertauscht in dem Wort ‚différence‘ den Buchstaben ‚e‘ mit einem ‚a‘. Dieser Eingriff beschränkt sich

⁵³⁹ Krieger 1997, S. 49.

⁵⁴⁰ Krieger 1997, S. 49.

⁵⁴¹ Vgl. Luhmann 1996, Weber 1999, Baecker 2002, Daniels 2003.

⁵⁴² Zur poststrukturalistischen Kritik an dem Zeichen von Saussure, mit der die schon vorab festgelegte Bedeutung eines Zeichens, einer willkürlich zusammengesetzten Einheit aus Signifikant und Signifikat, in Frage gestellt und zu einem endlosen Verschiebungsprozess abgewandelt wird vgl. Saussure 1967, Derrida 1993 a, Derrida 1993 b, Kimmerle 1997, Weedon 1990 und Raab 1998.

⁵⁴³ Derrida 1993 b. Der Text ‚Die différance‘ lag zunächst einem Vortrag Derridas vor der Französischen Gesellschaft für Philosophie (société française de philosophie) im Jahr 1968 zugrunde und wurde im selben Jahr veröffentlicht. Vier Jahre später wurde er aufgenommen in den Band: Marges. De la philosophie, Paris 1972, deutsche Teilübersetzung unter dem Titel: Randgänge der Philosophie, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1976.

anfänglich auf einen grafischen, die in dem Wort ‚différance‘ erlesen, gesprochen jedoch nicht vernommen werden kann.⁵⁴⁴ Schon diese Feststellung weist darauf hin, „[...] dass man sich hier [bei der différence. Anm. d. Verf.] auf eine Ordnung verweisen lassen muss, die nicht mehr der Sinnlichkeit angehört. Aber auch nicht der Intelligibilität [...]; es wird also auf eine Ordnung verwiesen, die jener für die Philosophie grundlegenden Opposition zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen widersteht. Die Ordnung, die dieser Opposition widersteht, und ihr widersteht, weil sie sie trägt, kündigt sich in einer Bewegung der différence (mit a) zwischen zwei différences oder zwischen zwei Buchstaben an, einer différence, die weder der Stimme noch der Schrift im gewöhnlichen Sinne angehört und sich als ein seltsamer Raum [...] zwischen Sprechakt und Schrift ansiedelt [...].“⁵⁴⁵ Über den Weg der orthographischen Verschiebung gelingt es Derrida, in dem neuen, nicht ins Deutsche übersetzbaren Wort ‚différance‘ den Doppelsinn des zugrunde liegenden Verbs ‚différer‘ einzuschließen bzw. dessen Polysemie wiederherzustellen. Das neue Wort ‚différance‘ wäre in der Lage, Temporisation und Verräumlichung als zwei Kennzeichen der Wortbedeutung zu umfassen; différence als Temporisation, différence als Verräumlichung, „Zeit-Werden des Raumes oder Raum-Werden der Zeit“⁵⁴⁶ nennt Derrida den Effekt seines anfänglich nur grafischen Eingriffs, mit dem er sich die Besonderheit der französischen Sprache zunutze macht, in der der Neologismus ‚différance‘ und der bekannte Ausdruck ‚différence‘ homophone Ausdrücke sind.

Was aber ist die ‚différance‘ über eine semantische Analyse hinaus? In dieser so gestellten Frage ist das Problem bereits aufgehoben bzw. die Frage selbst ist bereits das Problem. Denn die ‚différance‘ ist nicht (ist im übrigen auch nicht) und macht die Form meiner gestellten Frage ihrem Sinn und ihrer Syntax nach zu einer falsch formulierten. Die Form der Frage „Was ist die ‚différance‘?“ hieße, sie „sei abgeleitet, hinzugekommen, werde von einem Punkt eines gegenwärtig Seienden aus gemeistert und beherrscht, wobei dieses irgend etwas, eine Form, ein Zustand, eine Macht in der Welt sein kann, denen man allerlei Namen geben kann, ein Etwas oder ein gegenwärtig Seiendes als Subjekt, ein Wer“⁵⁴⁷. Die gewählte Form schreibe der Frage eine teleologische und hierarchische Geste vor, die die Dekonstruktion darüber schon vorher bestimmen bzw. vorweg verstehen ließe. Die ‚différance‘ ist jedoch nicht auf eine Essenz oder eine Definition hin zu denken und damit zu beschränken. Derrida setzt eher die Vorstellung der Ontologie und die Begriffe wie „Dasein“ oder „Wesen“ als Grundlagen der Metaphysik, denen man mit Argwohn und Zweifel begegnen muss und die es als Gegenstand der Betrachtungen abzutragen, zu dekonstruieren gilt. Nach Derrida müsste demnach die Frage folgendermaßen gestellt werden: (Was) (ist) die ‚différance‘? Derrida bietet verstreut verschiedene Negativcharakterisierungen, die seine Schwierigkeiten, „auf welchem Wege anzufangen“⁵⁴⁸, skizzieren – denn nicht weniger als die Forderung nach einem Anfang stellt Derrida mit seiner Theorie zur Disposition: „[...] dass die différence nicht ist, nicht existiert, kein gegenwärtig Seiendes (on) ist, was dies auch immer sei; [...] dass

⁵⁴⁴ An Saussures Einsicht in die Differentialität der sprachlichen Zeichen anknüpfend radikalisiert und verallgemeinert Derrida diesen Befund im Hinblick auf das Funktionieren aller Zeichen: Der unhörbare Unterschied zwischen der différ()nce mit a und mit e ist ebenso stumm wie das Spiel der Differenzen.

⁵⁴⁵ Derrida 1993 b, S. 79f.

⁵⁴⁶ Derrida 1993 b, S. 91.

⁵⁴⁷ Derrida 1993 b, S. 93f.

⁵⁴⁸ Derrida 1993 b, S. 81.

sie folglich weder Existenz noch Wesen hat. Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“⁵⁴⁹ „Sie beherrscht nichts, waltet über nichts, übt nirgends eine Autorität aus.“⁵⁵⁰ Das ‚a‘ der ‚différance‘ verweist auf die Aktivität des Partizip Präsens *différant*, während das Suffix *-ance* zwischen dem Aktiv und dem Passiv verharrt und die Wirkungsweise des Terms und seine unentschiedene Stellung verdeutlicht. Es kompensiert damit den Sinnverlust des Terms ‚différance‘, der im Französischen weder die Bedeutung eines aktiven Auf- oder Verschiebens noch eines aktiven Sich-Unterscheidens, z.B. im Sinne einer Meinungsverschiedenheit, umfasst. „Und wir werden sehen, warum, was sich durch *différance* bezeichnen lässt, weder einfach aktiv noch passiv ist, sondern eher eine mediale Form ankündigt oder in Erinnerung ruft, eine Operation zum Ausdruck bringt, die keine Operation ist, die weder als Erleiden noch als Tätigkeit eines Subjektes, bezogen auf ein Objekt, weder von einem Handelnden noch von einem Leidenden aus, weder von diesem Termini ausgehend noch im Hinblick auf sie, sich denken lässt.“⁵⁵¹ Um nachvollziehen zu können, (was) *différance* (ist), (was) *différance* nicht (ist), was in und mit der *différance* gedacht werden kann, muss eine Verschiebung der bisherigen Begrifflichkeiten selbst stattfinden, wie sie sich in dem Begriff der *différance* selbst vollzieht. Die unentschiedene Stellung zwischen Aktiv und Passiv verdeutlicht das Problem: Die *différance* bezeichnet keine konstituierende, produzierende und originäre Kausalität, ist demnach nicht als ein absoluter Anfangspunkt zu denken, kann aber auch nicht als ein konstituiertes Produkt oder eine Wirkung verstanden werden, ist somit weder ursprünglich noch endgültig: „Wenn die *différance* das ist (ich streiche auch das ‚ist‘ durch), was die Gegenwärtigung des gegenwärtig Seienden ermöglicht, so gegenwärtigt sie sich nie als solche.“⁵⁵²

Hier soll vordringlich die sich über die ‚différance‘ andeutende und formulierbare Operation des Verschiebens von Interesse sein, erstens über Temporisation/Verzeitlichung i.S. von verzögern, zurückstellen, aufschieben, aber auch i.S. von ökonomischer Kalkül, Umweg, Reserve und Repräsentation und zweitens über Verräumlichung i.S. von nicht identisch sein, anders sein, sich unterscheiden, voneinander abweichen, mit der Erfordernis, dass „zwischen den verschiedenen Elementen aktiv, dynamisch und mit beharrlicher Wiederholung, Intervall, Distanz“⁵⁵³, eben Verräumlichungen entstehen. Desweiteren ist die unentschiedene Stellung zwischen Aktiv und Passiv von Bedeutung: Produktion, Intention, Rezeption und Wirkung von Kunst als Operation können weder als eine konstituierende Kausalität noch als ein konstituiertes Produkt verstanden werden. Zur fortgesetzten Pragmatisierung hinsichtlich der auszuführenden Operation bietet sich die Anwendung der Definition von Komplexität sowie die Nutzung ihrer Bestandteile an: Von Komplexität kann dann die Rede sein kann, wenn ein System erstens eine große Anzahl von Elementen aufweist, die zweitens in einer großen Anzahl von Beziehungen zueinander stehen können, die drittens verschiedenartig ausfallen können und deren Zahl

⁵⁴⁹ Derrida 1993 b, S. 80.

⁵⁵⁰ Derrida 1993 b, S. 103.

⁵⁵¹ Derrida 1993 b, S. 84f.

⁵⁵² Derrida 1993 b, S. 80.

⁵⁵³ Derrida 1993 b, S. 84.

und Verschiedenartigkeit viertens zeitlichen Schwankungen unterworfen sind.⁵⁵⁴ Ein Verschieben der Form kann hiernach stattfinden hinsichtlich

- (a) der Quantität der beteiligten Elemente durch Erhöhung oder Verringerung der Zahl der beteiligten Elemente,
- (b) der Quantität der Beziehungen durch Erhöhung oder Verringerung der Zahl der existierenden Beziehungen,
- (c) der Qualität der Beziehungen durch Intensivierung oder Vernachlässigung von Beziehungen,
- (d) der Temporalisierung von Quantität und Qualität der Beziehungen durch Kopplung von Zeit und Beziehungen.

Bewirken (a), (b) und (c) ein räumliches Verschieben i.S. von nicht identisch sein, anders sein, sich unterscheiden, voneinander abweichen, hat (d) ein zeitliches Verschieben i.S. von verzögern, zurückstellen, aufschieben, aber auch von beschleunigen zur Folge. Ich nehme eine weitere Präzisierung der Operation des räumlichen Verschiebens vor, indem ich sie auf einer Sach- und Sinnebene ansiedele, sie demnach sowohl in einer Sach- als auch einer Sinndimension stattfinden kann. Mit den Aspekten Verräumlichung und Verzeitlichung entspricht die Operation des Verschiebens exakt den aktivierten Parametern Raum und Zeit der komplexen raumzeitlichen Dynamik, die das Phänomen des Chaos kennzeichnet und durch künftige kunsttheoretische Untersuchungen zu analysieren sein wird.

In seinen Ausführungen zu kognitiven Konstruktionsleistungen in Erweiterung und Ergänzung um die Theorie sozialer Systeme führt Huber bereits in rezeptionsästhetischer Orientierung aus: Über die strukturelle Kopplung zwischen den Strukturen eines Bildsystems und den Strukturen des kognitiven Systems eines Beobachters entsteht ein konsensueller Bereich, in dem spezifische Perturbationen beobachtet werden können. In dem Maße, in dem sich die Strukturen der auslösenden Beobachtungssituation wandeln oder sich die strukturelle Organisation der beteiligten kognitiven Systeme verändert, wandelt sich zwangsläufig auch die Form der strukturellen Kopplung. Dabei unterliegt die strukturelle Kopplung von auslösendem Bildsystem und perturbierendem, kognitivem System sowohl den Mechanismen der Evolution als auch den Dynamiken sozialen Wandels. Hinsichtlich einer ästhetischen Erfahrung hält Huber fest, dass eine gezielte Perturbation des kognitiven Systems im Bereich einer bestimmten Ideologie des Ästhetischen, eine unspezifische Perturbation hingegen als eine Cross-Over-Plattform zwischen verschiedenen Ideologien des Ästhetischen stattfindet. Unspezifische Perturbation bezeichnet Huber als wild, unkontrollierbar und unvorhersagbar. Spezifische Perturbation im Rahmen einer bestimmten Ideologie des Ästhetischen und im Rahmen einer bestimmten Strukturenkopplung führt zu ästhetischer Übereinstimmung und ästhetischem Konsens.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ „Als komplex wollen wir eine zusammenhängende Menge von Elementen bezeichnen, wenn auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann.“ Luhmann 1987, S. 46.

⁵⁵⁵ Huber 1998 c.

ROM- und RAM-Kunst

In Engführung bisheriger Untersuchungsergebnisse und computertechnologischer Übertragung – computertechnologische Analysen bieten in Folge der Analysen komplexer Systeme und ihrer charakteristischen Merkmale durchaus Übertragungsmöglichkeiten, mittels deren terminologischer, zum Teil auch ungenauer Translationen produktive Potentiale entstehen, die funktional mit dem von Kemp vorgeschlagenen Terminus des „unprogrammatischen, aber deswegen nicht unprogrammierten ‚wildem Kontextes‘“⁵⁵⁶ übereinstimmen – drängt sich die Überlegung auf, den „Raum der Kunst“ als einen Arbeitsspeicher zu bezeichnen, in welchen vorgegebene und bereits bestehende Formen, d.h. graduelle Verdichtungen von Kopplungen von Elementen, zu deren Re- oder Transformation (z.B. ihrer Auflösung in einem Medium) eingeladen und mit (Rechen-) Operationen verknüpft werden. Hierbei handelt es sich bezugnehmend auf die vorangegangenen Untersuchungsergebnisse beispielsweise um

- die über Kulturprozesse gesteuerten Kunst-Begriffe z.B. einer werkbasierten Kunst,
- die von der Systemtheorie in einem Analogieschluss behauptete Konzeption eines sich stetig funktionell ausdifferenzierenden und autonomisierenden Kunstsystems,
- den erkenntnistheoretischen, differenzlogischen Ausgangspunkt der Systemtheorie und die Theorie der nur einseitig verwendbaren Zweiseitenformen.

Kunst weist sich nach dieser Überlegung als ein experimenteller Verhandlungsort von Daten, Informationen und Wissen aus, der sich zu einem Raum der Kontingenzen verdichtet. Zur fortgesetzten Exploration dieser Überlegung greife ich nochmalig auf die bereits vorgestellte Ausstellungskonzeption von ‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘ zurück. Den wissenschaftlichen Instituten wird im Rahmen der Gesamtkonzeption des Projektes die technische Funktion eines ROM (Read only Memory)⁵⁵⁷ zugeordnet, dessen Daten in den Projektraum geladen werden, der damit die Funktion des Haupt- auch Arbeitsspeichers⁵⁵⁸ RAM (Random Access Memory)⁵⁵⁹ übernimmt.⁵⁶⁰ Vorerst liegen die Wissensdaten der jeweiligen Disziplinen in Form von Publikationen, Dokumentationen, Übersichten, Seminararbeiten und Studien als ROM-Daten vor und weisen in diesem Zustand eine geschlossene Oberfläche auf. Im Gesamtgefüge des Projektes lagern die Daten dezentral in den Bibliotheken der einzelnen Institute und werden nun über die Schnittstelle der Ausstellungskonzeption und –thematik ‚Diskurs der Systeme (z.B.)‘ in den Arbeitsspeicher (d.h. in die Kapazitäten des Kunstraums Kunstprojekt, in den Kunstraum als diskursiver Ort, aber auch in den realen Ausstellungsraum vor Ort) geladen. Die bis hierhin abgeschlossen gespeicherten und nur zum Lesevorgang zur Verfügung stehenden ROM-Daten werden zum Arbeitsvorgang zu RAM-Daten transferiert, denn

⁵⁵⁶ Kemp 1991, S. 97.

⁵⁵⁷ ROM bezeichnet eine Speicherart, ein Nur-Lese-Speicher, der Daten und Programme dauerhaft in einem nichtflüchtigen Speicher hält.

⁵⁵⁸ Ein Arbeitsspeicher (auch Hauptspeicher) eines Computers ist derjenige Speicher, in den Datenobjekte, d.h. Programme und Nutzdaten, eingeladen und mit Rechenoperationen verknüpft, abgelegt und später verändert oder unverändert abgerufen werden können. Der Arbeitsspeicher besteht meist aus dem Speichermedium RAM und ist flüchtig.

⁵⁵⁹ RAM ist die Abkürzung für Random Access Memory (Speicher mit wahlfreiem Zugriff). Der RAM-Speicher ist flüchtig, d.h. die gespeicherten Daten gehen nach Abschaltung der Stromzufuhr verloren.

⁵⁶⁰ Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger 1997, S. 6.

im Gegensatz zu ROM-Daten können RAM-Daten sowohl gelesen als auch bearbeitet und damit neu geschrieben werden. Hierbei handelt es sich um eine ebenso brauchbare Distinktionskennzeichnung hinsichtlich der Qualität und Funktion von Datenmaterial. Die unterschiedliche Nutzungsqualität der Daten und der Vorgang ihres Transfers in den Arbeitsspeicher, dessen ausführbaren Arbeitsprozesse in Abhängigkeit von Rechnerkapazität und Benutzer stehen, verdeutlichen überdies, dass zuallererst die notwendigen Möglichkeitsbedingungen herzustellen sind, nämlich auf bisher isoliert und streng separiert produzierte und archivierte Daten mit einer verschlossenen Oberfläche⁵⁶¹ zugreifen, deren potentielle Vernetzbarkeit herstellen und mit ihnen sinnvoll arbeiten zu können. Im „Arbeitsspeicher“ Kunstraum werden demnach zuallererst die Grundlagen für die Verhandlung der Wissensdaten einzelner Institute und Disziplinen geschaffen. Dieser, an computerterminologische und –systematisierende Überlegungen orientierte Vorgang verweist außerdem auf Folgendes: Hinsichtlich weiterer Untersuchungen zur Differenz zwischen symbolischen Repräsentationen und operativen Eingriffen kann zwischen einer ROM- und einer RAM-Kunst (Read Only Material und Radical Active Material) unterschieden werden. Hinsichtlich eines weiter zu untersuchenden Rezeptionsverhaltens kann folgekonsequent zwischen ROM- und RAM-Rezipienten (Read Only Members und Radical Active Members⁵⁶²) unterschieden werden. Zudem bedürfen interdisziplinäre Aktivitäten offenbar weit mehr als nur der Bereitschaft der Disziplinen zum Austausch. „Interessante Resultate sind nur dort zu finden, wo die Settings der Zusammenarbeit aus verschiedenen Gründen beide Seiten dazu zwingen, Neuland zu betreten.“⁵⁶³

⁵⁶¹ Zum Prinzip der Dekalkomonie vgl. Deleuze/Guattari 1977.

⁵⁶² Weber 2001, S. 98.

⁵⁶³ Stocker 2001, S. 19.

5. Exploration einer veränderten Matrix: etoy als Appropriationspraxis mit identifikatorischer Wendung

„Wir müssen unsere Matrix neu definieren und zu diesem Zweck neu erkunden.“⁵⁶⁴

In dem nun folgenden Kapitel ist eine Handlungsumgebung vorzustellen, der die Prinzipien Dezentralität, Unabgeschlossenheit und Konnektivität über die technische Struktur des Mediums implementiert ist und die als sog. Netzkulturen und Netzwirklichkeiten⁵⁶⁵ unter netzwerkgenerierten Konditionen ihren Wirkungsbereich entfaltet. Nach der Phase der basalen und prozessualen Selbstreferenz und der Transformationen im Rahmen vornehmlich soziokultureller Kontextuntersuchungen (die konzeptuell und kontextsensitiv mit der Entdeckung der Außenseite in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren begannen und mit den Kontextanalysen in den neunziger Jahren fortgesetzt wurden) startet in den neunziger Jahren insbesondere vor dem Hintergrund des Prozesses einer zunehmenden Verschränkung von kulturellem Austausch, technologischer Entwicklung und künstlerischen Praktiken⁵⁶⁶ die Phase einer Kontextveränderung etwa in Form technischer Umgebungen. Wesentlich hierfür sind gewichtige gesellschaftliche Verwerfungen, die insbesondere durch die Dynamik kultureller und technologischer Tendenzen hervorgebracht wurden, sowie die Entwicklungen der Informations- und Kommunikationstechnologien, die in den vergangenen zwanzig Jahren umfassende Veränderungen der Produktions- und Präsentationsbedingungen von Kunst in Gang setzten⁵⁶⁷, seither neue Möglichkeiten individualisierten Handelns hervorbringen und epistemologische Verschiebungen tradierter Kategorien deutlich machen. In Anlehnung computertechnologischer Analysen sind Formen an systemische Basisgrundlagen gekoppelt, deren Betrachtung Wulffen mit seinem Vorschlag, zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst das Betriebssystem zu fokussieren⁵⁶⁸, bereits vorbereitet hat. Die vorangehenden Ausführungen führten dazu aus, dass künstlerische Produktionen strukturell an ihre kontextuellen Produktions-, Präsentations- und Rezeptionsbedingungen gekoppelt sind und insbesondere die Logik des White Cubes als vorherrschende Institution bestimmend, d.h. produktiv und normativ wirkt/e⁵⁶⁹. Wie verändert sich jedoch die Physiognomie, Wahrnehmung und

⁵⁶⁴ Baecker 2002, S. 39.

⁵⁶⁵ Zur graduellen Differenzierung in Netzmedien, Netzkommunikationen, Netzgemeinschaften, Netzkulturen und Netzwirklichkeiten bzw. Netzwelten vgl. Weber 2001, S. 45.

⁵⁶⁶ Zum Vorschlag eines verschränkten Modells der zyklischen Einschreibung von Technik und Praxen vgl. Winkler 1997 a. Zum Verhältnis von Kunst und Technik vgl. Jokisch 1999. „Von daher stellt sich jede Frage an ein komplexes Syndrom wie die Zusammenhänge von Kultur, Medien und Kunst gerade nicht allein vor dem Hintergrund einer Technikimplementierung (Hardware Requirement), sondern vor dem Hintergrund einer immer schon vorhandenen Technizität und Technologizität kulturellen Austauschs, eines Austauschs, in den selbstverständlich auch jede künstlerische Produktion involviert ist. Was dann zur Diskussion steht, ist die Kennzeichnung der je konkreten (diskursiven) Bedingungen, unter denen im Rahmen künstlerischer Verfahrensweisen technisch/ technologische Prozesse zum Einsatz gelangen [...]“ Braun 1999.

⁵⁶⁷ Zum gegenwärtigen Umbruch der Medienlandschaft von Bildmedien zu Computern und zur Frage nach den gesellschaftlichen Motiven für diesen Wechsel vgl. Winkler 1997 b.

⁵⁶⁸ Wulffen 1994 a.

⁵⁶⁹ Zu Foucaults Überlegungen, Macht nicht mehr nur als Repression in Form von Ausschließungen und Unterdrückungen zu konzipieren und dialektisch in Unterdrückung und Befreiung aufzulösen, sondern neben der bekannten kontrollierenden, zensurierenden, ausschließenden und unterwerfenden

Rezeption derjenigen Formen und mit ihnen ihre Präsentation, Distribution und Dokumentation, die in Zeiten von Medien- und Cyberpoiesis veränderten Konditionen aufsetzen? Diese und andere Fragen, insbesondere zur Ausformulierung einer veränderten Matrix sollen Thema der nun folgenden Analysen sein. „Wir müssen unsere Matrix neu definieren und zu diesem Zweck neu erkunden.“⁵⁷⁰, fordert Baecker und denkt dabei an einen heuristischen Zugriff auf die „Situation unserer Erde“. Auf der Grundlage und in Weiterführung der bisherigen Untersuchungsergebnisse deutet sich an, dass eine Fokussierung des ordnungskonstitutiven Codes die symbolischen Repräsentationen der Kunst ablöst, damit sich die Ebene des Darstellbaren zur Ebene der Anwesenheit wandelt.

Hinsichtlich der bereits vorgestellten künstlerischen Praktiken ist zunächst festzuhalten:

- Produktionsmethoden, Darstellungsmodi und Distributionswerkzeuge der Produzenten unterscheiden sich nicht von denen anderer Teilnehmer, allerdings sind sie unterschiedlichen Funktionsbestimmungen, zumeist der Analyse der Organisationsprinzipien und Konventionen, zuordbar.
- Kunstproduktionen finden in Interaktionen mit unterschiedlichen Funktionssystemen statt, so dass neben den räumlichen ebenso funktionale und strukturelle Grenzen aufgehoben und Räume durchkreuzt werden. Die Verwendung von Formen, Operationen und Methoden aus kunstdifferenten Systemen führen zur Verdeutlichung wirksamer Mechanismen.
- Kunstproduktionen funktionieren anders, als die Kunstrezipienten erwarten (Schmidt trägt mit der Bezeichnung des Nutzers statt des Rezipienten neuerer Kognitionsforschung Rechnung.⁵⁷¹) oder sie funktionieren nicht und (ent-)täuschen, verwirren oder irritieren mit Vorsatz, so dass Strategien der Unterwanderung, Irritation und Umfunktionierung Störungen des gewohnten Ablaufs vornehmen. Damit werden spezifische Erwartungen verdeutlicht, die im ungestörten Verhalten unaufmerksam und kritiklos zur Anwendung gebracht würden.
- Als Schlüsselbegriffe dienen Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit.
- Trotz Wirksamkeit veränderter organisatorischer Prinzipien existiert eine Anschlussfähigkeit an bisherige kunsttheoretische Kontexte auf Produktions- und Rezeptionsebene, wie z.B. an Konzepte der Dematerialisierung, der Abstrahierung, der Konzeptionalisierung, der Appropriation und des Fake.

Diese Kennzeichen – Verfahrensgleichheit, Grenzaufhebungen, Aufmerksamkeiten durch Störfaktoren und katalysatorische Wirkung, Interaktivität und Prozesshaftigkeit sowie theoretische Anschlussfähigkeit – nun aber bezeichnen ebenso erste Charakteristika von Internetkunst⁵⁷² (weitere werden im Verlauf exploriert). Weisen sich demnach die konkreten Interventionen von WochenKlausur oder das Handlungsfeld AVL-Ville bereits als Formbildungen sog. Netzkulturen, als eine unter Netzbedingungen entstandene Kunst, evtl. als eine Netzkunst aus – eine Bezeichnung, die bisher für diejenige Kunstpraxis Verwendung fand, die ausschließlich

Operation von Macht ebenfalls die bildende, konstituierende und aufrechterhaltende Operation zu berücksichtigen vgl. Foucault 1983, S. 115.

⁵⁷⁰ Baecker 2002, S. 39.

⁵⁷¹ Schmidt 1999, S. 23.

⁵⁷² Vgl. dazu Joachim Blanks Artikel ‚What is netart? ;-‘ von 1996 sowie Nathalie Bookchins und Alexej Shulgins (<http://www.universalpage.org>) ‚Introduction to net.art (1994-1999)‘ von 1999.

technologiebasiert das Internet als Aufenthaltsort und als spezifisches Material für ihr genuines Produkt nutzte⁵⁷³?

Exemplarisch am Beispiel der künstlerischen Strategie etoy®TM⁵⁷⁴ sollen ausgehend von einem hierarchischen Vier-Stufenmodell der Ebenen Technik, Computer, Internet/Netz und virtuelle Dimension⁵⁷⁵ Formulierungen unter netzkulturellen Konditionen mit konnektionistischem Ansatz vorgestellt und im theoretischen Kontext einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung diskutiert werden. Da es sich nach kommunikationstheoretischen Vorzeichen bei Kunst wesentlich um einen Erschließungsdiskurs handelt, kann die Herausbildung neuer Formen nicht gänzlich einer kontextfokussierten, kultur- und medienwissenschaftlichen Betrachtung von Computer und Internet (als Medium oder lediglich technische Infrastruktur) überlassen und die konstituierten Formen als wesentlich durch und in Medienverhältnissen begriffen werden, oder von der Kunsttheorie aus Gründen des Zusammenfallens von Produktionsort und Kontext als zu diskutierender Gegenstand abgelehnt werden⁵⁷⁶. Dennoch sei auf diejenigen warnenden Kritiker verwiesen, die angesichts der aktuellen Einflüsse der Kultur- und Medienwissenschaften befürchten, dass Kunst und Künstlerisches in der fehlerhaften Entwurfsphase des sog. Beta-Bereichs verharren und nicht mehr mit den überlieferten Gegenständen einer Kunstkultur und –tradition konfrontieren, die sich sorgen, dass Kunstwerke lediglich als Beweismaterial für gesellschaftliche Phänomene fungieren und mit Sinnlichkeit oder gar den Erfahrungen eines Kairos nicht mehr dienen: „Kunst ist jetzt fast nur noch Politics [...]“⁵⁷⁷ Eine vernetzte und vernetzende Kunstpraxis aber – in dem Begriff Netz fallen Architektur, Struktur, Material, Metapher und Medium zusammen – spannt konnektive Handlungsfelder auf, in denen sich konkrete und medien-spezifische Aktions-, Kooperations- und Handlungsformen herausbilden und darf als eines der jüngsten Kapitel der Gegenwartskunst als diejenige katalytische Kraft eingeschätzt werden, die das geschlossene System der Moderne mit seinen ge- und verschlossenen ästhetischen Objekten (Luhmann) in eine Ansammlung und Verkettung offener und wandlungsfähiger Handlungsfelder transformiert und die Bedeutung von Interaktivität und Interdisziplinarität wesentlich modifiziert.

⁵⁷³ Einen Literaturüberblick zu Initiativen, Projekten, Netzwerken, Mailinglisten, Festivals und Konferenzen bietet Arns 2002. Zur Rezeption des Internets als eine Kollaboration von Technologie, Drogen und Religion der sechziger Jahre und als ein libertäres Hippiemodell einer Netzwerkarchitektur und –kultur vgl. Lutz Dammecks Film ‚Das Netz‘ (2004, <http://www.t-h-e-n-e-t.com>). Zur kunsthistorischen Anbindung der Netzkunst an die Telekommunikationskunst und die künstlerischen Experimente mit Telefon, Fax, Fernschreiber, Satelliten, Video oder Fernsehen seit den sechziger Jahren vgl. Baumgärtel 1998 b. Zur Netzkunst vgl. die deutschsprachigen Ausführungen u.a. von Hans Dieter Huber (Huber 1998 a, Huber 1998 b, Huber 1999 a, Huber 1999 b, Huber 2001 a), Verena Kuni (Kuni 1999, Kuni 2002), Tilman Baumgärtel (Baumgärtel 1997, Baumgärtel 1999, Baumgärtel 2001), Andreas Broeckmann (Broeckmann 1997, Broeckmann 2002). Für einen Überblick über Netzkünstler und Netzkunst 1995-2005 empfehle ich <http://www.netzwissenschaft.de/kunst.htm>, für Konferenzen, Internetforscher und Publizisten 2000 bis 2003 <http://www.netzwissenschaft.de>, zur Internetkultur Lovink 2004 (engl. 2001), als Datenbank für Netzkunst <http://www.verybusy.org> sowie das Archiv von V2 (<http://www.v2.nl>).

⁵⁷⁴ ®/R und TM/TM sind internationale Abkürzungen von eingetragenen Warenzeichen.

⁵⁷⁵ Weber 2001, S. 21.

⁵⁷⁶ Graw 1998, S. 29f. Im gleichen Jahr veröffentlichen die Kritischen Berichte in einem Sonderheft (1/1998) eine erste kunstwissenschaftliche Analyse zum Thema Netzkunst. Huber äußert sich 1996 zu dem gespannten Verhältnis von Kunsthistorikern zum Internet (Huber 1996) und 2004 ‚über das Beschreiben, Interpretieren und Verstehen von internetbasierten Werken‘ (Huber 2004 a).

⁵⁷⁷ Weiss 2005.

Die Medien- und Kommunikationstechnologien haben sich in den vergangenen Jahren zu einem Untersuchungsgegenstand und Aktionsfeld künstlerischer Aktivitäten entwickelt, seither hat sich eine Kunstpraxis insbesondere mit dem und im Internet herausgebildet⁵⁷⁸, für die wesentlich zwei Herangehensweisen künstlerischer Arbeit unterschieden werden können⁵⁷⁹:

- die Beschäftigung mit dem Internet als einem telematischen Übertragungsmedium und seinen spezifisch hervorgebrachten und vielfältigen Kommunikationsformen, die medientheoretische, kulturelle und ästhetische Aspekte thematisiert⁵⁸⁰, das techno-politische Dispositiv erforscht, d.h. sich auf die technischen und politischen Grundlagen der Kommunikationstechnologie konzentriert⁵⁸¹, oder die Kontextbedingungen für die Entwicklung einer Netzkultur produziert⁵⁸² und damit die Ortspezifität (Site-Specificity) herstellt.

⁵⁷⁸ Frühe Pioniere der Netzkunst sind Heath Bunting (<http://www.irational.org>), Joachim Blank und der Filmemacher David Blair mit seinem Hyperfilm WaxWeb von 1993 (<http://www.waxweb.org>). Nachdem zunächst der Cyberspace selbst zu einem medialen Gesamtkunstwerk erklärt und die Bezeichnung „net = art“ durch Heath Bunting eingeführt wurde (Baumgärtel 1998 b), haben sich für die künstlerische Arbeit mit und im Internet verschiedene, zum Teil auch synonyme Bezeichnungen herausgebildet: Netz.Kunst und net.art (in Anlehnung eines Dateinamens), Netzkunst, Netz-Kunst, Kunst im Netz (als Bezeichnung für das Internet als Arena der Repräsentation und als sekundäres Reproduktions- oder Distributionsmedium internetfremder Projekte), spezifischer dann Software Art und Browser Art sowie Computerkunst (oft auch als digitale Kunst bezeichnet, die sich der Werkzeuge und Methoden der Informatik zur Produktion oder zur Bearbeitung von Kunstproduktionen bedient); alle Formen werden der Medienkunst - ein Sammelbegriff für künstlerisch-technologische Kooperationen – zugeordnet. Zur ‚Geburt der Netzkunst aus dem Geiste des Unfalls‘, Arns Ausführungen zur Zufallsentstehung des Begriffs Net.Art als ein Ready Made, vgl. Arns 2001. Erste institutionelle Aufmerksamkeit erlangte die Netzkunst durch die Ars Electronica 1995 und die documenta X, 1997.

⁵⁷⁹ Broeckmann 2002, S. 233.

⁵⁸⁰ Ich verweise diesbezüglich auf die Arbeiten von Jodi (<http://www.jodi.org>), Vuk Cosic und Olia Lialina (Arbeiten dieser Netzkünstler auf <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart>), Alexej Shulgin (u.a. <http://www.fu-fme.com>) und Rachel Baker (<http://www.irational.org/cgi-bin/cv/cv.pl?member=rachel>). Zu den zu analysierenden technischen Bedingungen und der ‚Materialität und Immaterialität von Netzkunst‘ (Titel-, Boden- und Scrolleisten des Betriebssystems als Frame, Materialität des HTML-Codes und des Browsers, materielle Abhängigkeiten des Rechners wie Schnelligkeit des Prozessors, Größe des Arbeitsspeichers sowie Größe und Auflösung des Bildschirms, physikalischer und geographischer Aufenthaltsort des Rechners, sozioökonomische Materialitäten wie Leitungspreise, Entgelte für Internetzugang, Anschaffungskosten von netzfähigen Rechnern) vgl. Huber 1998 a.

⁵⁸¹ Ich mache stellvertretend auf die Arbeit des New Yorker Medienkünstlers Paul Garrin aufmerksam, der sich seit 1996 im Rahmen seines Projekts Name.Space (<http://www.name-space.com>) für die Öffnung des Vergabepinzips der Domain-Namen im Internet einsetzt. Seit 1993 verwaltet die Firma Network Solutions Inc. (NSI, <http://www.networksolutions.com>) im Auftrag der US-amerikanischen Regierung die Organisationsstruktur des Domain Name Systems (DNS). Name.Space soll das Domain Name System (DNS) durch ein eigenes Namenssystem erweitern und damit jedem Netznutzer garantieren, seinen individuellen Domainnamen einzurichten.

⁵⁸² Mit den künstlerischen Kontextprojekten und ‚virtual Communities‘ wie The Thing New York, seit 1991 (<http://bbs.thing.net/login.thing>), und deren lokalen Filialen, de digitale stad Amsterdam, seit 1994 (<http://www.dds.nl>), Internationale Stadt Berlin, 1994 bis 1998 (<http://www.icf.de>, dazu: <http://www.hgdoe.de/pol/blank.htm>), oder Public Netbase Wien, gegründet 1995, seit 2005 unter Netbase (<http://www.t0.or.at>), wurden die technologischen und kulturellen Infrastrukturen und Umgebungen geschaffen, in denen sich eine Netzkultur aus kommunizierenden und interagierenden Usern entwickeln konnte. Relevante Institutionen für die internationale Netzkunst-Szene und wichtige Vernetzungsinstrumente sind die Mailinglisten nettime (<http://www.nettime.org>), Syndikat (<http://www.v2.nl/east>), Faces (<http://thing.at/face>), Rhizome (<http://www.rhizome.org>) oder american express (http://www.irational.org/american_express). Als historischer Vorläufer ist 1980/81-1990 das Textprogramm ARTEX (Artist’s Electronic Exchange Program) zu nennen, das in das kommerzielle

- die Nutzung des Internets und seiner technologischen Struktur als ein spezifisches, konnektives soziales und kulturelles Handlungsfeld, das durch dessen implementierte technische Prinzipien bestimmt ist. Dieser Wirkungsbereich künstlerischer Aktivitäten lässt nicht nur neue Formen individualisierten Handelns beobachten, sondern verdeutlicht ebenso epistemologische Verschiebungen tradierter Kategorien und Binaritäten.⁵⁸³ Hierbei kann es sich um hybride Formen handeln, die aus einem Netzaufenthalt und einer Extension in die reale Welt bestehen oder das Netzkunstkonzept über das Internet hinaus erweitern⁵⁸⁴, auf den gesellschaftlichen Reproduktionsprozess in Form von Interventionen einwirken und den bestimmenden Code generieren.

Zuvor ist festzuhalten, dass das Internet⁵⁸⁵ in einem technischen Verbund verschiedener Einzelmedien, dislozierter Computer und Telekommunikationsnetze zunächst als ein heterogenes und operativ geschlossenes Mediensystem definiert werden kann, dessen Kontakt und Austausch mit seiner Umwelt über Schnittstellen funktioniert⁵⁸⁶. Der Gebrauch der innersystemischen Kommunikationsangebote durch einen Nutzer (z.B. eine URL⁵⁸⁷ anzuwählen, einen Link zu nutzen, eine Datei herunterzuladen oder eine Nachricht zu versenden), kurz eine Anschlusskommunikation transformiert das Mediensystem zu einem sozialen System mit veränderten, auch techno-moralischen Dispositiven. Diesen Übergang von einem Medien- zu einem sozialen und kulturellen Handlungsfeld mit veränderten Leitunterscheidungen und Schließungsoperationen, insbesondere die Auswirkungen auf das Rezeptionsverhalten in veränderter Umgebung, skizziere ich im Folgenden am Beispiel der künstlerischen Strategie etoy.

Netzwerk I.P.Sharp APL Network implementiert wurde und als eines der ersten von Künstlern regelmäßig verwendeten Kommunikationssysteme gilt. In Abwandlung des Terminus der ‚New Genre Public Art‘ kann hier die Rede von einer ‚New Genre Public Net.Art‘ sein. Seit 2004 trägt die Ars Electronica diesen Entwicklungen Rechnung und schreibt seither für ihren Prix Ars Electronica die nun fünfte Kategorie ‚Digital Communities‘ aus. Hiermit berücksichtigt sie die weitreichenden gesellschaftlichen Wirkungen des Internets ebenso wie die aktuellen Entwicklungen im Bereich von Social Software, mobiler Kommunikation und drahtloser Netzwerke, d.h. die Herausbildung technologisch-sozialer Infrastrukturen.

⁵⁸³ Zur Kunst im Internet bzw. zur Netzkunst vgl. Möller 1999. Möller weist hinsichtlich des interaktiven, partizipativen und prozessualen Charakters von Netzkunst auf die historischen Vorläufer Happening und Fluxus, hinsichtlich des dematerialisierten Kunstgegenstandes auf die Konzeptkunst hin. „Die ‚Dematerialisierung des Objekts‘, die Lucy Lippard an der Conceptual Art hervorgehoben hat, ist bei der künstlerischen Arbeit mit Computer und Computernetzwerken zu ihrem technologischen Ende getrieben.“ Baumgärtel 1997.

⁵⁸⁴ Telerobotische Skulpturen wie z.B. die Lichtarchitektur ‚Vectorial Elevation, Relational Architecture #4‘ von Rafael Lozano-Hemmer 1999/2000 (<http://www.alzado.net>) ermöglichen Usern, die Bewegung eines Gegenstandes oder einer Installation zu beeinflussen, in diesem Fall der vor Ort installierten Lichtscheinwerfer auf dem Zocalo-Platz in Mexiko-Stadt.

⁵⁸⁵ Das Internet (Abkürzung für Interconnected Networks) ist ein weltweites Netzwerk voneinander unabhängiger Computer, die über Datenverbindungen miteinander gekoppelt sind. Umgangssprachlich wird die Bezeichnung World Wide Web häufig als Synonym für das Internet verwendet. Das World Wide Web ist jedoch nur eine von mehreren Anwendungen des Internets.

⁵⁸⁶ Hierbei ist zwischen sensorischen Schnittstellen (Tastatur, Touchscreen, Maus, Scanner, Mikrophon und WebCams) und effektorischen Schnittstellen (Bildschirme, Lautsprecher und Drucker) zu unterscheiden.

⁵⁸⁷ Die Universal Resource Location gibt die Adresse einer Seite im World Wide Web an.

etoy: Kopplungskonstruktion von Realitäts- und Virtualitätskonzepten

etoy ist die Bezeichnung eines Netzkunst-Prozesses⁵⁸⁸, der im Oktober 1994 startet⁵⁸⁹ – im Februar 1993 wird der erste Mosaic-Browser⁵⁹⁰ vorgestellt, der das World Wide Web⁵⁹¹ nicht mehr nur textbasiert, sondern als eine multimediale grafische Oberfläche verfügbar macht, die verschiedensten Medientypen wie Text, Grafik, Fotografie, Ton, Animation, bewegte Bilder und 3-D-Simulationen⁵⁹² nebeneinander stellt und durch sog. Hyperlinks miteinander verknüpft. Als Gründungsakt erteilen die sieben Gründer⁵⁹³ der sog. Realität und deren formulierter Ordnung kollektiv und programmatisch eine Absage und beabsichtigen, gemeinschaftlich aus der Welt zu emigrieren („[...] all [...] were signed ‚etoy, leaving reality behind‘“⁵⁹⁴), das Internet für sich als eine neue Welt zur Produktion und Kommunikation zu erschließen und als selbsternannte Netzagenten, als etoy.HUMAN-AGENTS⁵⁹⁵ eine

⁵⁸⁸ Soweit nicht anders angegeben, stammen die Informationen aus persönlichen Gesprächen und E-Mail-Korrespondenzen mit ehemaligen, aktiven oder zeitweise inaktiven etoy.AGENTS.

⁵⁸⁹ Zur Gründungs- und Vorbereitungszeit (von etoy als geheime Periode bezeichnet) sowie zu den beruflichen Aktivitäten der Einzelmitglieder vgl. http://www.ubermorgen.com/prae_etoy_LOOKz sowie Wishart/Bochsler 2002. Ebenso zur Legende der Namensfindung, die besagt, dass das selbstgeschriebene Computerprogramm ‚Term Shooter‘ vierbuchstabile Wörter mit einem mittigen Vokal produzierte und dabei – vergleichbar dem Findungsmythos der Bezeichnung ‚Dada‘ durch blindes Aufschlagen eines deutsch-französischen Wörterbuches 1916 – das digitale Ready Made und Objet Trouvé etoy gefunden wurde. ‚etoy‘ wurde in einer Internet Relay Chat (IRC)-Konferenz der etoy.AGENTS Ende 1994 unter 2000 durch den Zufallsgenerator produzierten Wörtern ausgewählt.

⁵⁹⁰ Webbrowser sind Computerprogramme, mit denen sich Webseiten im WWW betrachten lassen.

⁵⁹¹ Das World Wide Web (WWW) ist ein weltweites, vernetztes und über das Internet abrufbares Hypertext-System. Mit einem Webbrowser wird auf Daten des Webserver zugriffen, die dann auf dem Bildschirm angezeigt werden. Der User kann Hyperlinks im Dokument folgen, die auf andere Dokumente, gespeichert auf demselben oder auf anderen Webservern, verweisen. Hierdurch ergibt sich ein weltweites Netz aus Webseiten. Weitere Regeln einer universellen Verknüpfbarkeit und Kompatibilität aller Beteiligten sind die URL, mit deren Hilfe Dokumente im Netz auffindbar sind, das zum Austausch der Daten notwendige Protokoll HTTP (Hypertext Transfer Protocol) und das gemeinsame Format zur Repräsentation der Daten, der HTML-Code (Hypertext Markup Language).

⁵⁹² Ebenfalls seit 1994 wird durch den Einsatz von VRML (Virtual Reality Modelling Language) eine dreidimensionale Darstellung von statischen Objekten möglich, die die digitalen Daten nunmehr nicht mehr nur in Form von Texten oder zweidimensionalen Grafiken, sondern z.B. von interaktiven und dreidimensionalen, auch animierten elektronischen Ortschaften und Szenarien im WWW visualisiert. VRML ist die standardisierte Auszeichnungssprache für interaktive 3D-Grafiken im WWW.

⁵⁹³ „All agents were transforming their ‚regular‘ name into an etoy name.“ http://hansbernhard.com/etoy/etoy_BRAINHARD_COM/index.html. Die etoy-Gründer 1994 sind agent.BRAINHARD (Hans Bernhard, Texter, Medienkünstler, Promotionspezialist), agent.ESPOSTO (Gino Esposito, Medienkünstler und Soundcoder), agent.GOLDSTEIN (Marky Goldstein, Musiker, Showstar, Model), agent.GRAMAZIO (Fabio Gramazio, Architekt, Medienkünstler und Coder), agent.KUBLI (Martin Kubli, Texter, Verkäufer, Organisation), agent.UDATNY (Daniel Udatny, Medienkünstler und Coder), agent.ZAI (Michael Zai, Grafiker, Medienkünstler, Management). <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/etoy/biografie> sowie http://www.ubermorgen.com/prae_etoy_LOOKz.

⁵⁹⁴ Wishart/Bochsler 2002, S. 57 und gleichzeitig der Titel der Publikation von Wishart/Bochsler 2002.

⁵⁹⁵ etoy präsentiert sich anfangs mit folgender Selbstdarstellung:

```
„e01 * PUBLICRELATIONS * VIENNA **** e02 * SOUNDCODER * ZURICH ****  
e03 * MODEL/VOICE * MANCHESTER **** e04 * ARCHITECT * ZURICH / MON  
ZA **** e05 * DEALER / LAW * ZURICH **** e06 * CODING / DIGITALEFFECTS *  
PRAHA / VIENNA **** e07 * STYLE / CORPORATEIDENTITY * VIENNA ****.“
```

<http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/members>. Hieraus leitet sich folgende Aussage etoy's ab: „etoy: the popstar is the pilot is the coder is the architect is the manager is the designer is the system.“ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/members>. Die Biografien der aktuell aktiven etoy.AGENTS sind unter <http://www.etoy.com> aufgeführt.

digitale Existenz und Lebensform zu konstruieren⁵⁹⁶: „For the boys, cyberspace was a new and open territory that they were intent on squatting.“⁵⁹⁷ Am 12. Oktober 1995 wird die Domain etoy.com⁵⁹⁸ eingerichtet und in dem nun folgenden Prozess das dichotomisch aufgebaute Wirklichkeitsmodell der Gegenwart (wahr/falsch, real/irreal, wirklich/fiktiv) sowie wesentliche Grundbedingungen und Eigenschaften des Internets zu ihrer motivischen Bearbeitung, zur Formulierung, aber auch zur Reformulierung aufgegriffen (Abb. 50), wie beispielsweise die Vorstellung eines auf Negation von Raum und Zeit beruhenden Kommunikationsraumes, der sich jenseits von Territorien und Topografien ereigne. Hierbei handelt es sich um

- das Thema der Ent-/Re-Materialisierung der Bewohner (die grundsätzlich in der Netzkunst zu dem wiederkehrend bearbeiteten Motiv von Identität und Körperlichkeit führt⁵⁹⁹) sowie die Vorstellung des Cyberspace als ein menschenleeres Universum⁶⁰⁰ : etoy.CREW (Abb. 51),
- das Thema der Ent-/Re-Materialisierung der digitalen Heimat (die grundsätzlich in der Netzkunst zu dem wiederkehrenden Motiv des Verhältnisses von virtuellem und realem Raum führt) und der virtualisierte Raumeindruck des Cyberspaces⁶⁰¹ ohne topographische Lokalität : etoy.TANK (Abb. 52) und etoy.TANKSYSTEM (Abb. 62, etoy.TANKSYSTEM),

⁵⁹⁶ Zur Regelung des Umgangs mit persönlichen Daten unterzeichnen die Gründungsmitglieder einen Geheimhaltungsvertrag. <http://web.archive.org/web/20000929072511/http://www.eto.com/businessplan>. Hier eine Variante der veröffentlichten Informationen zu den etoy.AGENTS: „die individuellen daten von etoy.AGENT e04 aus der zeit zwischen 1972-1992 stehen bis ins jahr 2032 unter verschluss der etoy.CORPORATION™. der in italien geborene etoy.AGENT e04 wurde am 1. januar 1992 von etoy rekrutiert und in ein etoy.SURVIVALCAMP in die schweizer alpen eingeladen. dort wurden mit ihm und elf weiteren agenten eine serie von eignungs- und performance-tests durchgeführt. die erste generation der etoy.CREW wurde gezielt in Extremsituationen versetzt und in der folge aufgrund technischer, ausbildungsspezifischer und kreativitätsorientierter kriterien zusammengestellt. nach einer 16-wöchigen spezial-ausbildung wurden sieben der elf agenten selektioniert. e04 bewältigte die an ihn gestellten anforderungen glänzend und zeichnete sich durch intellektuelle und sportliche höchstleistungen aus.“ http://www.arc.at/documents/pr_1998_etoynaki_001_g.doc.

⁵⁹⁷ Wishart/Bochsler 2002, S. 40.

⁵⁹⁸ Die Domain wird am 12.10.1995 bei Network Solutions Inc. registriert, zwölf Tage nachdem NSI aufgrund einer Entscheidung des NSF (National Science Foundation, <http://www.nsf.gov>) von April 1995 eine Gebühr für die Neueinrichtung einer Domain verlangen und damit, so Kritiker, die Kommerzialisierung und Privatisierung des öffentlichen Raums Internet startete. Wishart/Bochsler 2002, S. 54f. Die Dot-Com-Adresse gehört zu den sog. Generic-Top-Level-Domains (aero, arpa, biz, com, coop, edu, gov, info, int, mil, museum, name, net, org, pro) neben weiteren ca. 300 länderspezifischen Country-Code-Top-Level-Domains. Zu den Top-Level-Domains vgl. <http://www.icann.org/tlds>.

⁵⁹⁹ Zu dem umfangreich bearbeiteten Thema Identität und Körperlichkeit in Netzkunstarbeiten vgl. Baumgärtel 1998 b, der hierin u.a. zu Arbeiten von Victoria Vesna, Bodies (c) INCorporated (<http://www.bodiesinc.ucla.edu>), Petko Dourmana, Metabolizer, 1997 (<http://www.dourmana.com/metabolizer>) und Eva Wohlgemuth, Bodyscan, 1997 (<http://www.t0.or.at/~amazon/index.html>) Auskunft gibt.

⁶⁰⁰ „In den Netzen halten sich keine Menschen auf. Wenn ich einmal grob schätze, gibt es im Netz zur Zeit 60% natürlichsprachliche Texte in schriftlicher Form, 20% Programme und Algorithmen, 10% numerische Daten, 10% Bilder und 10% digitalisierte Töne – alles in allem 110%, zehn mehr als hundert, wie es für den Hyperspace angemessen ist.“ Winkler 1996.

⁶⁰¹ Auf dieser Ebene ist die Differenz zwischen verschiedenen Betriebssystemen anzusiedeln, dessen Benutzeroberfläche GUI (Graphical User Interface) als eine Schnittstelle zwischen User und Computer die Vorstellung vom Cyberspace bereitet und sich u.a. in einer Text- oder in einer Bildlichkeit zeigt. Umberto Eco stellt 1994 in der Kolumne ‚La bustina di Minerva‘ in der italienischen Wochenzeitschrift Espresso (30.9.1994) Analogien zwischen zwei Betriebssystemen und entsprechenden Konfessionen her und macht einen Unterschied zwischen dem textaffinen, bildlosen,

- die Zeitlosigkeit : etoy.TIMEZONE (Abb. 53),
- desweiteren das Thema der Immaterialisierung, da Netzproduktionen im Vergleich zu anderer Medienkunst nicht an einen materiellen Datenträger wie Video, CD, DVD oder Computerfestplatten gebunden sind : etoy.CORPORATION und etoy.SHARE (Abb. 54),
- die Delokalisierung der Netzproduktionen, da diese im Vergleich zur Medienkunst nicht an einen einzigen, physisch lokalisierbaren Ort gebunden sind, sondern in einem distribuierten Computernetzwerk stattfinden : etoy als selbstorganisierte, universale Sozialkultur und Netzwelt (Abb. 55),
- die anästhetische Erfahrung bei der Rezeption von Netzkunst : etoy.DIGITAL HIJACK (Abb. 56).

Als Resultat zirkulieren und oszillieren die generierten Formen zwischen Realität und Virtualität, mit der Netzwirklichkeit entsteht eine Kopplungskonstruktion von Realitäts- und Virtualitätskonzepten⁶⁰², die ent- und redualisierende Prozesse in Gang setzt und in der Folge eine Korrektur oder Revision bestehender Vorstellungen, Grenzziehungen, Begriffe, Modelle und Konzepte verlangt: „[...] aus Fact und Fiction wird Faction.“⁶⁰³. Der Netzkunst-Prozess etoy⁶⁰⁴ formiert sich zu einer entgrenzenden Im- und Exportstelle differenter Konzeptionen, deren Matrizen und gekoppelten Kategorien und verkörpert eine vernetzte Welt, deren Zustand der Medientheoretiker Reinhold Grether⁶⁰⁵ mit dem Begriff Weltcode umfasst: „Prinzipiell wird jeder physische Weltpunkt informatisierbar und damit weltweit ansteuer-, kontrollier- und veränderbar. Die Netzarchitektur [...] generiert eine globale Matrix virtuell-physischer Penetrationen.“⁶⁰⁶ Der für den User versperrte Back-Button des Browsers im etoy.DIGITAL HIJACK 1996 symbolisiert die Irreversibilität der durch den Einsatz der Medien- und Kommunikationstechnologien ausgelösten tiefgreifenden Entwicklungen, deren digitale Codierung in alle gesellschaftlichen Teilbereiche der Gegenwart eindringt, Subjektivierungs-, Handlungs- und Diskursformen beeinflusst, soziale Prozesse verstärkt und Formen der gesellschaftlichen Interaktion grundlegend verändert. Die Verschmelzung bisher getrennter Medien und ihre Zusammenfügung zu einem multifunktionalen Medienverbund gründet dabei auf der Fähigkeit des Computers, mittels des universellen Binärcodes die Abbildung,

protestantischen, gar kalvinistischen MS-DOS (Microsoft-Disk Operating System) und dem symbolisch-ikonographischen, katholischen Betriebssystem des Apple Macintoshs. Winkler weist darauf hin, dass der Computer ein Medium abstrakter Strukturen, Programmarchitekturen und jener Algorithmen ist, die letztlich hinter den digitalen Bildern stehen und führt zur Vorstellung des Cyberspaces als ein Raum von Texten und Dokumenten aus. Winkler 1996.

⁶⁰² Die telerobotischen und telematischen Arbeiten z.B. von Ken Goldberg, The Telegarden, 1995-2004 (<http://queue.ieor.berkeley.edu/~goldberg/garden/Ars>), Richard Kriesche, Telematic Sculpture 4, 1995 (<http://iis.joanneum.ac.at/kriesche>), Stelarc (<http://www.stelarc.va.com.au>) oder Rafael Lozano-Hemmer, Vectoria Elevation, Relational Architecture #4, 1999/2000 (<http://www.alzado.net>), bei denen Objekte online manipuliert oder bewegt werden können (vgl. auch Baumgärtel 1998 b), unterscheiden sich von dem Netzkunst-Prozess etoy darin, dass statt einer Vernetzung der virtuellen mit der realen Welt vielmehr deren Verflechtung stattfindet. 85% aller etoy-Handlungen finden gegenwärtig im virtuellen Raum statt. Quelle: etoy.HAEFLIGER.

⁶⁰³ Weber 2001, S. 98.

⁶⁰⁴ Im Internetarchiv archive.org ist unter dem Eintrag etoy.com die Dynamik des Prozesses seit 1994 zu verfolgen; am 19.4.2005 finden sich 1.051 URL-Einträge.

⁶⁰⁵ Reinhold Grether ist Literaturwissenschaftler, Publizist und Initiator des Webkatalogs <http://www.netzwissenschaft.de>, 2000 bis 2003.

⁶⁰⁶ Grether 2002 b, S. 45.

Kombination und Translation beliebiger Zeichen und den Tausch von Bedeutungen vornehmen zu können. Das Format jeglicher Folgebezeichnungen etoy's orientiert sich fortan an dem ordnenden Prinzip des Datei- und Verzeichnismangements zur Sortierung und Archivierung und indiziert hierüber die digitale Herkunft: Dem digitalen Ready Made etoy wird jeweils über einen abtrennenden Punkt die thematische Indizierung eines Vorgangs (bei dem es sich um einen Gegenstand, eine Aktion oder auch eine Person handeln kann) in Kapitalbuchstaben hinzu gefügt⁶⁰⁷, so dass sich der Bezeichnungsprozess auf zwei Ebenen – die Ebene etoy und eine thematische, nicht weiter differenzierte Subebene – strukturiert. Hierüber verketteten sich nach dem Prinzip der Konnexion und der Heterogenität (Deleuze/ Guattari) die verschiedenen Formen von Sachverhalten, die wiederum mit dem Namen etoy gelabelt werden.

Im Februar 1996 macht John Perry Barlow⁶⁰⁸ in seiner ‚Declaration of the Independence of Cyberspace‘ (Abb. 57) auf Differenzen und unterschiedliche Möglichkeitsbedingungen des Cyberspaces im Vergleich zur sog. industriellen Welt aufmerksam und weist emphatisch auf die Unabhängigkeit und Eigenständigkeit, die spezifische Organisation und die eigenen Regeln des Cyberspaces⁶⁰⁹ hin: „Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone. You are not welcome among us. You have no sovereignty where we gather. We have no elected government, nor are we likely to have one, so I address you with no greater authority than that with which liberty itself always speaks. I declare the global social space we are building to be naturally independent of the tyrannies you seek to impose on us. You have no moral right to rule us nor do you possess any methods of enforcement we have true reason to fear. [...] We are forming our own Social Contract. This governance will arise according to the conditions of our world, not yours. Our world is different. [...] We are creating a world that all may enter without privilege or prejudice accorded by race, economic power, military force, or station of birth. We are creating a world where anyone, anywhere may express his or her beliefs, no matter how singular, without fear of being coerced into silence or conformity [...]“⁶¹⁰ In dem kontroversen Klima der Unabhängigkeitserklärung Barlows und ihrer konkreten Ausformulierungen einerseits⁶¹¹ und der parallel zu registrierenden ökonomischen, politischen, juristischen und ethisch-moralischen Strukturtransgression der Ordnung der sog. realen Welt in das Netz

⁶⁰⁷ Bestimmte Betriebssysteme wie etwa von Microsoft unterscheiden nicht zwischen Groß- und Kleinschreibung, so dass die Differenz, zumindest hinsichtlich eines funktionalen Arguments, zwischen den Schreibweisen fällt.

⁶⁰⁸ John Perry Barlow, Mitbegründer der Electronic Frontier Foundation (<http://www EFF.org>), ist seit 24.9.2000 etoy.SHAREHOLDER von 1.200 etoy.UNITS der Kategorie EYA und Besitzer des Zertifikats #169.

⁶⁰⁹ Der Begriff des Cyberspaces wurde 1984 in dem Roman ‚Neuromancer‘ von William Gibson geprägt (dt. 1987). Umgangssprachlich wird der Begriff zumeist synonym für Internet oder World Wide Web verwendet.

⁶¹⁰ Barlow 1996.

⁶¹¹ Ich verweise hierzu auf die Initiativen de digitale stad Amsterdam, xs4all Amsterdam, Internationale Stadt Berlin und Public Netbase Wien. Im Rückgriff auf Howard Rheingolds Hoffnung auf eine elektronische Agora, die durch eine computergenerierte Kommunikation (CMC) entstehen können soll (vgl. Rheingold 1992), setzen sich diese Initiativen für die Bildung virtueller Gemeinschaften, für einen Zugang aller zum Internet („access for all“) und für die Einweisung von Netzneulingen in die Online-Kommunikation ein.

andererseits⁶¹² – ein aussagekräftiger Untersuchungsgegenstand systemischer Translationen und Transformationen⁶¹³ und anhaltender Interessenskonflikt, der sich nach Geert Lovink⁶¹⁴ bereits zu Ungunsten des Internets entschieden hat: Das Netz erwies sich „als unfähig, sich gegen Ideologien zu verwehren und wird von nun an mit einer spezifischen (amerikanischen) ökonomischen Agenda assoziiert werden.“⁶¹⁵ – in diesem Klima nun entscheidet sich etoy für die Kopplung wirtschaftlicher Operationen mit künstlerischen Konzepten wie der Simulation und der Störung und kreiert und kultiviert das Modell eines dynamischen Innovationsnetzwerks als aktiven Bestandteil von Netzwerk und Vernetzung.

Netzkünstler Joachim Blank⁶¹⁶ schreibt 1996 in seinem Essay ‚What is netart ;o)?‘: „Auch sogenannte ‚Fake‘-Projekte sind sehr beliebt. Mit ihnen versuchen Netzkünstler sich in kunstfremde Gebiete einzunisten, ohne enttarnt zu werden. Dazu kopieren sie Gestaltungselemente eines bestimmten Informationskontextes und übertragen sie in eigene Projekte. Es werden Produkte angeboten, die es nie geben kann, Dienstleistungen versprochen, die kein Mensch halten kann. Lügen ist also ausdrücklich erlaubt. Gläubige, ahnungslose Surfer können auf diese Weise Bestandteil eines Netzkunstprojekts werden. Durch solche Projekte werden grundsätzliche Fragen nach Wahrheit, Glaubwürdigkeit der Informationsvermittlung in einer von Medien dominierten Gesellschaft aufgeworfen.“⁶¹⁷ Seit 1995 formiert und

⁶¹² Bis Mitte der neunziger Jahre findet das Internet unter Ausschluss einer breiten Öffentlichkeit statt. Mit der Entwicklung des Hypertextsystems des World Wide Webs seit 1989 durch Tim Berners-Lee am Schweizer Kernforschungszentrum CERN in Genf zur Koordinierung der Forschungsergebnisse weltweit beteiligter Forscher startet 1991 der Wechsel von einer textbasierten zu einer grafischen und multimedialen Oberfläche, die das Internet auch der Bildproduktion öffnet. Die für die Nutzung des WWW notwendige Software, der sog. Browser, kommt 1993 mit der Version 1.0 von Mosaic auf den Markt, es folgen wenig später der Netscape Navigator und der Microsoft Explorer. 1993 beginnt mit der Verkündung der National Information Infrastructure (NII) Agenda for Action durch den amerikanischen Vizepräsidenten Al Gore die kommerzielle Erschließung des Internets. Er erklärt Netzwerke zu einer Grundlagenstruktur für Wirtschaft, Bildung, Wissenschaft und Kultur, so dass spätestens Mitte der neunziger Jahre ein sog. Netz-Boom einsetzt und das Internet von Wirtschaftsunternehmen und Rechtsanwälten bevölkert, aber auch als politischer Raum und politisches Werkzeug erobert wird. Bis zu diesem Zeitpunkt trafen die IETF (Internet Engineering Task Force) und die IANA (Internet Assigned Number Authority), Gründungen der Technikergemeinschaft, jegliche Entscheidungen: Bis 1993 verwaltete die IANA die Ressourcen des Internets wie z.B. die Namens- und Nummernräume sowie die zentralen Rootserver und trat die IETF als Standardisierungsgremium auf. 1993 geht nun die Verwaltung der Organisationsstruktur des Domain Name Systems (DNS) auf Initiative der US-amerikanischen Regierung auf die Firma Network Solutions Inc. über. Im November 1998 initiiert die Clinton-Administration die Gründung der privatrechtlichen gemeinnützigen Organisation ICANN (Internet Corporation for Assigned Names and Numbers, <http://www.icann.org>) als zentrale Internet-Verwaltung zur fortgesetzten Koordinierung der Aktivitäten von IETF und IANA sowie von NSI (Network Solutions Inc.), die seit 1993 ebenfalls den Rootserver A betreibt.

⁶¹³ Vgl. u.a. Lessig 2000.

⁶¹⁴ Geert Lovink (Jhg. 1959) ist Medientheoretiker, Netzkritiker und Aktivist, Mitgründer der Digitalen Stadt Amsterdam (<http://www.dds.nl>), der Nettime-Liste (<http://www.nettime.org>), des Forums für australische Netzwissenschaften (<http://www.fibreulture.org>) und des Institute of Network Cultures in Amsterdam (<http://www.networkcultures.org>).

⁶¹⁵ Lovink 2004, S. 290. Es heißt weiter: „Jetzt sind die Zivilisationsteams und –vermarkter an der Reihe, um Territorien abzustecken und Regeln für richtiges Verhalten aufzustellen, damit der schmerzhafteste Kampf um Profit nicht von Verrückten unterlaufen wird, die glauben, dass ihr Internet eine Ausweitung des Wilden Westens sei.“ Lovink 2004, S. 297.

⁶¹⁶ Joachim Blank (Jhg. 1963) ist einer der elf Mitarbeiter der Internationalen Stadt Berlin und arbeitet gemeinsam mit Karl-Heinz Jeron unter dem Namen Blank&Jeron.

⁶¹⁷ Blank 1996.

organisiert sich etoy mit einer identifikatorischen Wendung der Appropriation als ein Wirtschaftsunternehmen („[...] there was no alternative to ‚a company‘ as an engine of ideas, cultural change and defiant rebellion.“⁶¹⁸) und startet mit der Firmenbezeichnung etoy.CORPORATION, dem repräsentierenden etoy.LOGO, maskierten bzw. maskierenden Exekutiveinheiten⁶¹⁹ und mit aufmerksamkeitsgenerierender, werbewirksamer Rhetorik den performierenden Prozess der etoy.CORPORATE IDENTITY. Dieser dient durchaus nicht der Vermarktung vergegenständlichter Kunstwerke, Dienstleistungen, Musik oder Software, sondern einzig dem Produkt etoy, das in der Folgezeit zielstrebig und selbstverstärkend unter Einbeziehung der Logik eines spektakulären Kapitalismus und im Abgleich mit dem etoy.BUSINESSPLAN zu einem Marken- und Warenzeichen ausformuliert und ausdifferenziert werden wird⁶²⁰: „what does etoy produce? the etoy.VIRUS is infecting the world: etoy infiltrates systems and creates cultural memes using various tools on all media platforms.“⁶²¹

Hyper-Business-Oberfläche zur Kunstaffirmation

Seit 1995 kreiert etoy eine simultan reale und virtuelle Personen-, Produkt-, Kompetenz- und Institutionskonstellation, die zur Entwicklung und Ausdifferenzierung einer für bildende künstlerische Arbeiten bislang unbekannt Form eines geschlossenen Selbst- und Wertschöpfungskreislaufs führt und nutzt dafür das Internet als ein leistungsfähiges, effizientes und flexibles Instrumentarium⁶²² sowie dessen Organisationsprinzip der Vernetzung zur eigenen Organisation. Ein eigens entwickeltes Online Content Management System organisiert die Kommunikation zwischen den etoy-Agenten, nimmt die Verwaltung aller Ideen, Skizzen, Pläne,

⁶¹⁸ Wishart/Bochsler 2002, S. 18f.

⁶¹⁹ Folgende (als Aktivposten getarnte) Operationseinheiten werden auf <http://www.etoym.com> angeboten: „etoym. 24-HR CALL SERVICE: EUROPE +41 848 0000 24, USA 1.800.810.ETOY“. Die Kontaktaufnahme funktioniert per Eingabeoption von Textnachrichten unter <http://www.etoym.com/contact>.

⁶²⁰ Die Marke etoy ist am 24.6.1997 beim United States Patent and Trademark Office (<http://www.uspto.gov>) unter der Registrierungsnummer 2411648 für den Bereich ‚Providing an interactive online forum for artistic expression, entertainment and distribution of cultural content using multimedia and other technologies, in the fields of art, graphic design, dance, music, poetry and literature‘ mit dem ‚First Use Date‘ 01.10.1994 vermerkt. Seit 12.12.2000 ist etoy hier als Marke registriert, Registrant ist etoy.CORPORATION, SWITZERLAND, Zurich. <http://tarr.uspto.gov/servlet/tarr?regser=registration&entry=2411648&action=Request+Status>. Die Rechte für die Wortmarke etoy, beim Europäischen Markenamt (EU-Behörde zur Sicherung gewerblicher Schutzrechte und Markenzeichen, <http://www.oami.eu.int>) unter der Nummer 001938331 registriert, hält seit 3.11.2000 in den Klassen 3, 9, 16, 25, 35, 36, 38, 41, 42 etoy-Gründungsmitglied Hans Bernhard.

⁶²¹ <http://web.archive.org/web/20000929072511/http://www.etoym.com/businessplan>.

⁶²² „low cost – fast feed – high impact“ <http://web.archive.org/web/20000929072511/http://www.etoym.com/businessplan>. Im September 1997 veröffentlicht Kevin Kelly (<http://www.kk.org>), Mitbegründer des Magazins Wired 1993, in Wired sein Konzept globaler Netzwerke ‚Neue Regeln für die New Economy‘ und macht in Zeiten der digitalen Revolution zwölf Prinzipien für den Erfolg in einer vom Grad der Vernetzung und dem einhergehenden Wert des Netzwerks bestimmten Welt aus: 1. The Law of Connection (Embrace dumb power), 2. The Law of Plentitude (More gives more), 3. The Law of Exponential Value (Success is nonlinear), 4. The Law of Tipping Points (Significance precedes momentum), 5. The Law of Increasing Returns (Make virtuous circles), 6. The Law of Inverse Pricing (Anticipate the cheap), 7. The Law of Generosity (Follow the free), 8. The Law of the Allegiance (Feed the web first), 9. The Law of Devolution (Let go at the top), 10. The Law of Displacement (The net wins), 11. The Law of Churn (Seek sustainable disequilibrium), 12. The Law of Inefficiencies (Don't solve problems). Kelly 1997.

Budgets, Softwarekomponenten, Verträge und Korrespondenzen vor, sichert somit sowohl die Administration als auch die Archivierung und stellt den eigentlichen Machtapparat der etoy.CORPORATION dar. etoy führt damit unterschiedliche soziale (und historische) Nutzungsformen des Internets, der kommunikativen, informierenden, werbenden und ökonomischen Funktion zum einen und einer künstlerischen Praxis mit eigenen Produktions- und Rezeptionsweisen zum anderen, in einer gemeinsamen Bedeutungsproduktion zusammen. Deren Auftritt fällt jedoch wiederum auseinander, da etoy nicht das Prinzip der Mimikry (wie z.B. ®™ark⁶²³) anwendet, sondern ihre ästhetische formale und inhaltliche Überformung indikatorische Abweichungen produziert. Die Verschränkung künstlerischer Leistung mit wirtschaftlichen Operationen, die sich in der Verwendung markt- und betriebswirtschaftlicher Terminologien und Rhetoriken, Systematiken und Strukturierungen wiederfindet, dient deshalb hier nicht der Selbstaffirmation des marktwirtschaftlichen Systems wie bei Wirtschaftsunternehmen, sondern derjenigen der Kunst. Hierfür wird in Superlativ-Rhetorik des Ökonomischen eine bestmögliche Effizienz, eine maximale Flexibilität und eine höchste Innovation veranschlagt.

Dabei generieren die durch etoy initialisierten Aktionen (u.a. 1996 Digital Hijack, 1996 TV-Hack, 1998 IPO, 1999/2000 Toywar, 2002 etoy.DAY-CARE in Turin, 2004 ARCO Madrid und etoy.DAY-CARE in Amsterdam) mit einer Ästhetik der Attraktionen⁶²⁴ rezeptorische Aufmerksamkeiten bei den Usern und werben um Interesse bei Theoretikern, Kuratoren und Juroren, um mediale Begleitung (u.a. von The New York Times, Wired⁶²⁵ und Telepolis) und Synergien mit Kollegen (u.a. ®™ark, The Thing und Rhizome), um in der Folge die Bedeutungsvektoren auf etoy zurückzuleiten und den programmatischen Gewinn, die Maximierung des kulturellen Gewinns bzw. des etoy.SHARE-VALUE, zu realisieren: „etoy.INVESTMENTS are not focused on financial profits. the etoy.VENTURE is all about cultural revenue, social profit and intellectual capital generated with the invested.“⁶²⁶ Über den Kunstgriff der taktischen Adaptierung und Umfunktionierung von Elementen, Funktionen und Programmen eines Wirtschaftsunternehmens, ab 1998 einer Aktiengesellschaft – ohne tatsächlich eine nur partiell haftbare und limitiert zur Verantwortung zu

⁶²³ Bei ®™ark (<http://www.rtmark.com>) handelt es sich um eine amerikanische Firma, die seit 1992 als eine dienstleistende Plattform für Formen kultureller Sabotage agiert. In einer Datenbank werden von Usern Vorschläge für Projekte gesammelt, gelistet und diskutiert, werden aus den Ideen Themen extrahiert, durch eine Personalisierung und Finanzierung über sog. ‚Mutual Fonds‘ (vgl. Investmentfonds) kanalisiert und in Kooperationen durchgeführt. ®™ark tritt dabei als Dienstleister auf, der zwischen den beteiligten Parteien vermittelt und insbesondere auf die Öffentlichkeitsarbeit spezialisiert ist. Von ®™ark existieren beispielsweise Fälschungen der Webseiten von McDonalds (<http://www.rtmark.com/mc>) und Shell (<http://www.rtmark.com/shell>), eine Parodie der offiziellen WTO-Site (<http://www.gatt.org>) und eine Version der Homepage von George W. Bush zur Präsidentschaftskandidatur der Republikaner im Wahlkampf 2000 (<http://www.rtmark.com/bush.html>).

⁶²⁴ Dieser Strang findet in den Shock-Marketing-Kampagnen von Hans Bernhard, Gründungsmitglied und Mitglied der etoy.CORPORATION bis 1999 und Gründungsmitglied der etoy.HOLDING mit Sitz in Berlin 1999, <http://www.hansbernhard.com/X/pages/projects/pages/etoy.html>, seine Fortsetzung (2000: <http://www.ubermorgen.com>, 2000: <http://www.vote-auction.net>, 2001: <http://www.ipnic.org>, 2003: <http://www.anuscan.com>, 2004: <http://www.sellthevote.org>).

⁶²⁵ Vgl. z.B. die von etoy ausgewählten Pressekommentare aus 1996 unter <http://fanclub.etoym.com/c3/hu/tanksystem/office-tank/presskit.html>.

⁶²⁶ <http://www.etoym.com/fundamentals>.

ziehende Form einer Kapitalgesellschaft zu gründen⁶²⁷ – inkludiert etoy wirtschaftliche Strategien folglich auch in die Kunst: „**etoy uses the corporate structure to maximize cultural value**: the final link in the value chain. for etoy the dramatic problems of globalization are not to be solved by simply rejecting global markets, economic exchange, drive companies, culture, individuals and politics. [Hervorhebung durch Verf.]“⁶²⁸

Denn seit dem Börsengang am 25. Januar 1998⁶²⁹ tritt etoy als Aktiengesellschaft etoy.VENTURE auf (Abb. 58) und ist mit einem Grundkapital von 640.000 Stückaktien mit dem Neuemissionskurs von 1,25 US-Dollar pro Aktie (der Kurswert liegt am 4.3.2005 bei 9,15 US-Dollar) ausgestattet⁶³⁰: „etoy went public: art collectors, venture capitalists and fans can buy and own stocks of the art corporation etoy [...]“⁶³¹ Mit dem Erwerb der etoy.SHARES, die in Anlehnung an Börsencodes die Symbole EYA, EYB, EYM und EYF tragen, überführen die etoy-Rezipienten ihre Wertschätzung für etoy in einen investiven Zufluss, unterstützen und/oder refinanzieren die künstlerischen Aktivitäten, die ihrerseits wiederum den Marktwert von etoy und den einhergehenden etoy.SHARE-VALUE erhöhen. Die Marktkapitalisierung (eine Kennzahl, die den aktuellen Wert eines börsennotierten Unternehmens spiegelt) ist unmittelbar an einen kulturellen, kognitiven und sozialen Gewinn gekoppelt, der durch verteilte und unterschiedliche Formen der Kapital- und Ressourcen-Investitionen generiert wird: „by sharing risk, resources, maintaining a strong brand and maximizing the shareholder value, the etoy.CORPORATION seeks to explore social, cultural and financial value. etoy.SHAREHOLDERS invest time, knowledge, and ideas (or simply finance)“⁶³² Jegliche Produktion, Präsentation und Publikation, insbesondere die sich in Spekulationsspiralen befindlichen journalistischen Berichterstattungen beeinflussen fortan den Wertverlauf der etoy-Aktien. Preissprünge sind eng an die Aktivitäten etoy's gebunden und spiegeln den Erfolg am Markt. Somit ist auch die vorliegende Theoretisierung Bestandteil der Maximierungsidee des Shareholder-Values⁶³³: „[...] partnerships had a strong impact on the etoy.VALUE and helped the etoy.SHARE to become a strong BUY.“⁶³⁴

⁶²⁷ Aktuell findet die Umwandlung des eingetragenen Vereins zu einer im Handelsregister gelisteten Aktiengesellschaft statt. Quelle: etoy.HAEFLIGER.

⁶²⁸ <http://www.eto.com>.

⁶²⁹ Bei einem IPO (Initial Public Offering) werden interessierten Anlegern erstmalig Aktien zum Kauf angeboten, um sich durch Nutzung der Aktie als ein Finanzierungsinstrument Risikokapital von außen zu verschaffen. Bei dem ersten Interessenten und Käufer der etoy.SHARES handelt es sich um die Artothek des Bundes, für die der damalige österreichische Kanzler Viktor Klima am 25.1.1998 fünf Zertifikate in einer Investmentgröße von jeweils 1.200 Units der Kategorie EYA erwirbt und in einem öffentlichen Auftritt signiert. Die 6.000 Units entsprechen am 19.4.2005 einem 0,937-prozentigen Anteil an etoy.CORPORATION.

⁶³⁰ Der Nennwert der Aktie legt durch Multiplikation mit der Anzahl der ausgegebenen Aktien die prozentuale Höhe des Anteils am gezeichneten Grundkapital der Aktiengesellschaft fest. Im Gegensatz dazu steht der Kurswert, der den Verkaufswert der Aktie bezeichnet. Das Grundkapital steht in keiner Verbindung zum Gesellschaftsvermögen, dieses unterliegt Zeit seiner Existenz ständigen Schwankungen.

⁶³¹ http://hansbernhard.com/eto/2000_2002_eto_HANS/2001_WEB_SITE_SKETCHES/etoSHARE_com/index.html.

⁶³² <http://www.eto.com>.

⁶³³ Bei dem Shareholder-Value handelt es sich um das sog. Aktionärsvermögen.

⁶³⁴ <http://web.archive.org/web/20000929072511/http://www.eto.com/businessplan>.

Hierbei handelt es sich um ein Managementprinzip (Shareholder-Value-Konzept), das in erster Linie an einer langfristigen Mehrung des Unternehmenswertes im Interesse der Aktionäre ausgerichtet ist.⁶³⁵ Im Unterschied zu risikoverteilten privatwirtschaftlichen Investments gestaltet sich die Partizipation am Unternehmenserfolg demzufolge auch nicht über die Ausschüttung einer finanziellen Dividende; die Aktivitäten etoy's verfolgen ausschließlich ästhetische und kulturelle Absichten. etoy.SHAREHOLDER sind daher Teil eines dynamischen, aktiven, intervenierenden, infiltrierenden und langfristigen Kunstprozesses, für den die Initiatoren sich zu stetiger Expansion und Wertsteigerung selbstverpflichten, potentielle Käufer aber ebenso warnen, dass etoy-Aktien nicht den Regeln des Finanzmarktes folgen, eine hochriskante Investition darstellen und sich trotz Risiko- und Ressourcenverteilung nicht als eine sichere und risikofreiere Anlage ausweisen würden⁶³⁶. 2.789 Aktionäre, die auf der jährlich stattfindenden Hauptversammlung, dem etoy.GENERAL-MEETING zusammentreffen können, halten derzeit als Teilhaber der Kunstunternehmung die limitierten etoy-Aktien, darunter die etoy.EMPLOYERS, das (sich selbst formierende) etoy.MANAGEMENT, die etoy.INVESTOREN, die Toywar-Investoren und weitere Einzelaktionäre⁶³⁷. Die nicht ausgegebenen Aktien lagern im Depot der etoy.BANK (Abb. 58, etoy.FUNDAMENTALS). etoy ist folglich in der Lage, die künstlerische Praxis in der Gestalt eines Ready Made zu formieren und über das Kollaborationsformat von Produzenten und Rezipienten sog. „faktionale“ soziale Plastiken zu errichten, ohne ihre Tätigkeiten ausschließlich über den Umweg des Objekts materialisieren und kapitalisieren zu müssen. „etoy sells, trades and exchanges parts of itself: ‚etoy.SHARES‘ represent participation and cultural value.“⁶³⁸ Dass es sich bei den limitierten etoy.SHARES um in Vielfalt und Vielgestalt transformierte Kunstobjekte „mit all seinen bekannten Implikationen: Originalität, Stringenz, Autonomie“ handelt und damit „das reduktionistische Grundprinzip des Kunstsystems“ einer „fundamentalen Produkt- und Marktfixiertheit“⁶³⁹ erfüllt, ist vielmehr als die Herstellung eines Produkts zu werten, das nicht nur auf einem Nebenschauplatz das Dispositiv des White Cubes zur Anschauung bringt, sondern bisherige Mechanismen für den Erfolg und Zweck der Organisation nutzt.

Die Appropriation von Wirtschaftsoperationen, deren ästhetische Überformung und die Herstellung von Hyper-Business-Oberflächen führt zur fortgesetzten Ausdifferenzierung des Gesamtkonzeptes, mit dem etoy exemplarisch eine politische

⁶³⁵ Das Shareholder-Value-Konzept, das auf eine aktionärsorientierte und transparente Informationspolitik ausgerichtet ist, unterscheidet sich von der sog. Stakeholder-Politik, die auf einen Ausgleich der Interessen von Aktionären mit anderen Anspruchsgruppen wie Kunden, Mitarbeitern, Fremdkapitalgebern, Banken etc. abzielt.

⁶³⁶ <http://web.archive.org/web/20000929072511/http://www.eto.com/businessplan>.

⁶³⁷ Am 19.4.2005 werden die Aktien von 2.789 Shareholdern gehalten, u.a. von diversen Einzelaktionären wie Gründungs- und Managementmitglieder etoy.ZAI (CEO), etoy.GRAMAZIO (Präsident) und etoy.KUBLI (Vizepräsident), Jurymitglied der Ars Electronica Joichi Ito, Medientheoretiker Reinhold Grether, Kuratorin Suzanne Meszoly, von dem ehemaligen österreichischen Kanzler Viktor Klima, Medientheoretiker Lev Manovich, The-Thing-New-York-Gründer Wolfgang Staehle, EFF-Gründer John Perry Barlow, von Firmen wie Migros Corporation (<http://www.migros.ch>), Organisationen wie das Gottlieb-Duttweiler-Institut (<http://www.gdi.ch>) und CRCA, Center for Research in Computing and the Arts, University of California, San Diego (<http://www-crca.ucsd.edu>), vgl. <http://shareholders.eto.com>.

⁶³⁸ <http://www.eto.com/fundamentals>.

⁶³⁹ Kube Ventura 2002, S. 101.

Ökonomie ausformuliert, wie sie zeitgleich staatliche Wirtschaftsprogramme⁶⁴⁰ Ende der neunziger Jahre über die Medien wie z.B. Business Week, Financial Times oder Wired propagieren. Die Herausbildung einer hochproduktiven Ökonomie mit niedriger Inflation soll gelingen können durch

- die Restrukturierung von Unternehmen zur Verringerung von Kosten und zur Erhöhung der Flexibilität,
- den effizienten Einsatz von Technologie,
- die Öffnung von Finanzmärkten sowie
- die Entwicklung von Risikokapital- und Aktienmärkten zur Förderung innovativer Unternehmen⁶⁴¹.

Diesen Szenarien liegen folgende Prämissen zugrunde:

- Vernetzung von Wirtschaft durch Internet und Telekommunikation sowie die Vernetzung der Wirtschaft mit politischen und gesellschaftlichen Bereichen,
- Flexibilität nicht als Option, sondern als notwendige Bedingung oder gar als Zwang
- Ubiquität in Folge von Reichweite und Einsatzbreite mit einhergehender Auflösung der Standortgebundenheit,
- Konvergenz als direkte Folge der Vernetzung.

etoy.SHARES EYA, EYB, EYM und EYF

Die Konzeption und Ausformulierung des konnektiven Handlungsfeldes gleicht in Sprache, Logik und Form einem Unternehmenskonzept; ein Businessplan sieht von Anbeginn den Aufbau eines Unternehmens vor, dessen verteilte Investitionen in Form von Zeit, Wissen, Ideen und Geld der Maximierung kultureller Werte dienen sollen. Seit ihrem Börsengang 1998 gibt die Unternehmung etoy.SHARES als eine Form von Kunst im digitalen Zeitalter heraus, die sich in ihrem Wert und ihrer Visualisierung in vier Klassifizierungen (Abb. 58, etoy.SHARES und Abb. 59) unterteilen:

Bei den Aktien der Klassifizierung A (EYA) handelt es sich um registrierte Unikate: Jedes etoy.CERTIFICATE ist ein qualitativ hochwertiger Druck der Größe 60 cm x 60 cm auf Aluminium, dessen Motiv, fotografisch und/oder grafisch erstellt und bearbeitet, einen Schlüsselmoment der etoy.HISTORY seit 1994 visualisiert.⁶⁴² Die

⁶⁴⁰ Hierfür ist insbesondere Al Gores Einsatz, u.a. seine Rede vor der International Telecommunication Union 1994 in Buenos Aires zu nennen, in der Gore insbesondere die Rolle der Privatwirtschaft im Ausbau der Global Information Infrastructure (GII) betont, die in ein neues ‚Athenian Age of Democracy‘ überleiten soll. Zuvor hatte die Clinton/Gore Administration bereits für die USA eine großangelegte Initiative zum Aufbau nationaler Informationsnetzwerke (NII) ausgerufen. Das von amerikanischen Konservativen (Esther Dyson, George Gilder, George Keyworth und Alvin Toffler) im Umkreis von Newt Gingrich ebenfalls 1994 verfasste Manifest ‚Magna Carta für den Cyberspace‘ („A Magna Carta for the Knowledge Age“) schreibt den Cyberspace als gelobtes Land der Marktwirtschaft fest. Der sog. Bangemann-Report der Expertengruppe ‚Europe and the Global Information Society‘ von 1994 vertraut für Europa auf die Marktmechanismen als treibende Kraft für das Informationszeitalter.

⁶⁴¹ Lovink 2004, S. 291. Goldhammer 2002.

⁶⁴² Das Zertifikat #001 zeigt die Basisvereinbarung zwischen den etoy-Gründern, #002 bis #008 zeigen die ersten sieben etoy.AGENTS und Gründer von etoy, #009 bis #020 Elemente der etoy.CORPORATE-IDENTITY wie z.B. das Logo. Die Zertifikate #021 bis #040 zeigen die ersten Internetauftritte und begleitenden Aktionen zwischen 1994 und 1996 (etoy.TANKSYSTEM), #041 bis #050 dokumentieren u.a. den Digital Hijack 1996, #051 bis #055 zeigen das Crew-, Sponsoring- und Fashion-Konzept, #056 bis #060 den Auftritt auf der Ars Electronica 1996. Die Zertifikate #061 bis #080 zeigen Aktionen zwischen Winter 1996 und Sommer 1997 wie z.B. den TV-Hack, #081 bis #097

chronologische Reihung der motivisch datierten Zertifikate erlaubt somit eine Dokumentation des Kunstprozesses (etoy.DOCUMENTARY) und eine Nachzeichnung der Hoch- und Tiefpunkte der Firmengeschichte, die wiederum mit der Abbildung des Kursverlaufs im etoy.CHART (Abb. 60) übereinstimmt. Jedes Zertifikat repräsentiert den Wert der erworbenen Aktien zum jeweiligen Handelspreis und damit die Teilhabe des Aktionärs an dem Kunstunternehmen. Das Mindest-Investment für den Erwerb der Aktien EYA liegt derzeit bei 7.000 US-Dollar für Privatpersonen, bei 9.000 US-Dollar für Institutionen. Über das Motiv ist das erworbene Zertifikat zusätzlich an den Zertifikateigner gekoppelt, denn das Motiv informiert über den Investitionszeitpunkt oder die Beteiligungsgeschichte des jeweiligen Inhabers. Zu dessen eindeutiger Identifizierung ist das Zertifikat mit einer an die Wertpapier-Kennnummer WKN (neuerdings der ISIN-Code, International Securities Identification Number) angelehnten 18-ziffrigen, dreiteiligen Nummer versehen. Alle notwendigen Daten zur Transaktion, die zugleich in einem Aktienbuch der Gesellschaft im Netz vermerkt sind, sind auf einem auf dem Zertifikat fixierten digitalen Chip gespeichert. Die Aktie EYA ist auf den Namen des Aktionärs ausgestellt und von dem sog. etoy.CLASS-A-SHAREHOLDER, der über einen eigenen Identifikationscode und damit über Zugriffsrechte auf Firmeninterna verfügt, während einer Übergabezeremonie direkt auf dem Druck zu unterzeichnen, von einem Mitglied des etoy.BOARD⁶⁴³ gegenzuzeichnen und von einer externen dritten Person zu beglaubigen. Durch den Signierungsakt und die formal-ästhetische Einbeziehung der Unterschriften in das Zertifikat findet gleichermaßen eine Personalisierung der Aktie zu einer auf den Namen des Aktionärs ausgestellten Namensaktie statt, die nicht ohne Zustimmung der Gesellschaft als Emittent übertragen und übereignet werden darf.⁶⁴⁴ Die Veräußerung der EYA-Aktien muss etoy gemeldet und über etoy abgewickelt werden, der Eintrag im Aktienbuch wird entsprechend aktualisiert. Zudem ist durch die Vertragspartner ein schriftlich von etoy vorformulierter Kontrakt zu unterzeichnen, in denen die wichtigsten Vertragsbedingungen zwischen den Vertragspartnern z.B. hinsichtlich der weiteren Publikation und Präsentation der Zertifikate geregelt sind (Abb. 61). Alle Aktionäre

Aktionen rund um den etoy.TANK zwischen 1997 und 1998, #098 und #099 zeigen den Eintritt in den amerikanischen Markt. Das Zertifikat #100 zeigt den Disput der etoy-Gründer am 4.7.1998, #101 und #102 zeigen den Börsengang im Büro des damaligen österreichischen Kanzlers 1998, #103 bis #107 etoy.TIMEZONE, #108 bis #120 die Trennung der etoy-Gründer, #120 bis #180 den Toywar. Das Zertifikat #185 zeigt die ehemalige Bohrinself in der Nordsee und jetziges Prinzipat Sealand, dessen Service des Datahostings etoy nutzte. Die Zertifikate bis #200 zeigen komplexe Verknüpfungen zwischen etoy.VALUE und etoy-Operationen, #211 bis #216 Aktionen in Japan 2001, #226 bis #234 den etoy.DAY-CARE in Turin 2002, #261 bis #267 die Penetration des Kunstmarktes auf der ARCO Madrid 2004, #269 bis #275 den etoy.DAY-CARE in Amsterdam 2004. Die folgenden Zertifikate bis #321 sind angelegt, jedoch noch nicht motivisch bezeichnet.

⁶⁴³ etoy zieht Ebenen einer Managementstruktur ein, wie sie zur Veranschaulichung von Aufgabenverteilungen und Kommunikationsbeziehungen in unternehmerischen Organigrammen zu finden sind: etoy.CORE-AGENTS (management & board), Stand: 19.4.2005: „etoy.ZAI (CEO / lausanne / member since 1994), etoy.MARCOS (CFO / madrid and st. gallen / member since 2002), etoy.MONOROM (HEAD etoy.WEB / tonga and zurich / member since 1998), etoy.HAEFLIGER (INVESTOR RELATIONS / zurich / member since 2003), etoy.GRAMAZIO (PRESIDENT & architect / monza and zurich / member since 1994), etoy.KUBLI (LEGAL AFFAIRS / las presillas bajas / member since 1994).“ http://www.etoy.com/internal_affairs/crew.

⁶⁴⁴ Die am 25.1.1998 von Viktor Klima für die Artothek des Bundes signierten Zertifikate #061, #062, #063, #064 und #065 in Höhe von 6.000 etoy.SHARES sind nach Amtswechsel nunmehr im Zugriff seines Nachfolgers. Quelle: etoy.HAEFLIGER.

sind unter Angabe ihres Herkunftslandes und z.T. ihrer beruflichen Funktion unverschlüsselt unter <http://www.shareholders.eto.com> gelistet. Dieser Datenbank, die vom User nach alphabetischer Reihenfolge der Aktionäre oder nach Größe des Aktienbesitzes bzw. Höhe des Investments geordnet werden kann, ist ebenfalls der aktuelle Wert des Aktienpaketes, die Menge der erworbenen Aktien, die Zertifikat-Anzahl wie auch die aktuelle prozentuale Teilhabe an der Kunstgesellschaft zu entnehmen. Darüber hinaus sind in aufspringenden und die Seite überdeckenden Fenstern (Popups) in einem Überblick Detail-Informationen zum Aktionär, zur Zertifikats-Sammlung, zur Investition und zum Motiv sowie das Motiv des Zertifikats selbst vermerkt. Auf <http://share.eto.com> ist entsprechend dem Namen der Subdomain⁶⁴⁵ das Ordnungssystem auf die registrierten Zertifikate von #001 bis aktuell #301 konzentriert. Eine chronologische TRANSACTION MATRIX von 1994 bis 2005 liefert einen interaktiven grafischen Überblick über die aktuell verfügbaren, verkauften, handelbaren und noch freien Zertifikate, bei denen es sich ebenfalls um Shares der Klassifizierung B (EYB) handeln kann. Die Shares EYB stellen ebenfalls registrierte und zu unterzeichnende Aktien dar, die als Edition in einer strikt limitierten Auflagenhöhe von 10 Stück, jeweils der Größe 30 cm x 30 cm auftreten und für das Mindest-Investment von 1.000 US-Dollar erhältlich sind.

Shares der Klassifizierung M (EYM) sind registrierte Aktien, die in der Form einer Magnetkarte (eto.MAGNETIC-CODE-CARD) visualisiert sind und aufgrund der wachsenden Vielzahl an Klein- und Kleinstinvestitionen aufgelegt wurden. Das Mindest-Investment liegt hier bei 10 US-Dollar. Die Chipkarten besitzen auf der Rückseite einen magnetischen Streifen, auf dem die Transaktionsinformationen gespeichert sind. Shares der Klassifizierung F (EYF) sind sog. eto.FIZZLE, anonym gezeichnete Aktienteile in Höhe eines Fünzigstels einer Aktie. Sie haben die Form einer etwa 10 mm kleinen Stahlkugel, wie sie in Japan als Einheit an Glücksspielautomaten eingesetzt werden, in die der Namenszug eto eingraviert ist. Die außerbörslich platzierten eto-Aktien sind sowohl über Galerien (Blasthaus Gallery in San Francisco⁶⁴⁶ und Postmasters in New York⁶⁴⁷), als auch über eto.CORPORATION direkt und die Netzpräsenz von eto zu erwerben. Unter <https://secure.eto.com>⁶⁴⁸ findet sich das sog. eto.VALUE-SYSTEM, hier werden auch Angebote für den Erwerb kompletter Aktienpakete gemacht: Das Paket AGENT beispielsweise (Abb. 58, eto.AGENT) umfasst den Wert von 20 EYA-Aktien (aktueller Wert: 184,8 US-Dollar) und beinhaltet die folgenden Leistungen: das Namens- und Nennrecht eines eto.AGENTS, Stimmrechte und Zutritt zu internen Gesellschaftsangelegenheiten, eine eto.E-Mail-Adresse, desweiteren den Businessplan der eto.CORPORATION und eine mit den persönlichen Daten des neuerworbenen Status eines eto.AGENTS ausgestattete Chipkarte. Die eto.AGENTS unterliegen wie die Aktionäre den Vertragsbedingungen, die mit dem Kontrakt (Abb. 61) vereinbart werden, können jedoch durch Votum des Vorstands von dem erworbenen Status enthoben werden.

⁶⁴⁵ Als Subdomain wird eine Domain eine Stufe unterhalb der Top-Level-Domain bezeichnet und stellt eine Form der strukturellen Ausdifferenzierung vor.

⁶⁴⁶ <http://www.blasthaus.com>, 132 Eddy Street in San Francisco.

⁶⁴⁷ <http://www.postmastersart.com>, 459 West 19th Street in New York.

⁶⁴⁸ Hierbei handelt es sich wie ersichtlich nicht um das Hypertext Transfer Protokoll (HTTP), sondern um HTTPS (HyperText Transfer Protokoll Secure), eine Erweiterung von HTTP, um Daten verschlüsselt zwischen Server und Browser zu übertragen. HTTPS findet wie im vorliegenden Fall bei Onlineshops Anwendung, um bezahlungsrelevante oder persönliche Daten verschlüsselt zu übertragen.

Soziokulturelles Spektakel synästhetischer Qualität

Die bisherige Entwicklung und Ausdifferenzierung etoy's, die mit der Hybridisierung von Kunst, Wirtschaft und Technologie ein mehrfaches Re-Entry vornimmt, vollzieht sich nach dem Prinzip der Vielheit (Deleuze/Guattari) in bisher mehreren heterogenen, z.T. zeitgleich inhaltlich und formal disparaten Phasen: Zunächst werden mit Mitteln der Irritation und Störung etablierte Kontiguitätsverhältnisse aufgebrochen, parallel startet der Konstruktionsprozess der Netzwirklichkeit mit Elementen der Appropriation und Simulation. Anfänglich fokussiert etoy's Programm die Konzentration auf die repräsentative Oberfläche, die partiell und deshalb wiederum nur uneindeutig als Aktivposten getarnt ist. Diese Tendenzen treten in Anwendung netzspezifischer Techniken (insbesondere des Vernetzens als Bildungsprozess einer relationalen Form) gleichsam mit den performativen Aktivitäten dieser Zeit als eine Phase des (zum Teil auch suggerierten) Raumes in Erscheinung (Tanksystem, Digital Hijack). Weitere, zeitlich hieran anschließende Entwicklungen setzen auf den geschehenen Verwerfungen und den bereits vorgenommenen Vernetzungen auf und nehmen fortgesetzte Verschränkungen vor, deren Einzelelemente fortan nicht mehr separierbar sind. Variierte Möglichkeiten des Handelns und epistemologische Verschiebungen sind bereits formgebend, es formuliert sich verstärkt eine Phase des Netzes unter Einbindung konzeptioneller Elemente aus (Toywar, Businessplan, Fundamentals), in der der bestimmende Code nachgeliefert und diesem zu seiner Anwesenheit verholfen wird. Die anfängliche wahrnehmungs- und kommunikations-experimentelle Strategie differenziert sich zeitgleich zum Umwandlungs- und Umwertungsstadium des Internets⁶⁴⁹ zu einem spekulativen Kunst-Startup aus und präsentiert sich aktuell als eine stabile Zukunftsarchitektur mit durchaus guten Chancen weiteren Fortbestehens. Ein signifikanter Bruch (Deleuze/Guattari) ist 1999/2000 als Zeitraum einer Vielzahl gesellschaftlicher, ökonomischer und netzspezifischer⁶⁵⁰, aber auch etoy-interner Ereignisse (veränderte Personenkon-

⁶⁴⁹ Nach der Phase des Internets als strategisches Experiment des amerikanischen Militärs und als internationale Kommunikationsplattform der universitären Forschung, deren intentionale Einflussnahme in der theoretischen Rezeption unterschiedlich fokussiert wird (Hafner/Lyon sprechen sich gegen die vorherrschende Erklärung der Grundlagen des Internets aus seiner militärgeschichtlichen Herkunft aus und betonen stattdessen die friedlichen Absichten vernetzter Computer in wissenschaftlichen Einrichtungen. Vgl. Hafner/Lyon 1997. Weber ordnet das Internet als ein Produkt von Militärentwicklungen und des Kalten Krieges ein, weist jedoch aufgrund der Fülle der Entwicklungen auf die Unbeantwortbarkeit der Frage nach dem Motor, der Initialzündung, dem Katalysator hin. Vgl. Weber 2001, S. 84.), entwickelt sich das Internet ab 1993/1994 zu einem öffentlichkeitszugänglichen und (u.a. für ein globales ökonomisches Modell) verfügbaren Medium, so dass aktuell von den drei chronologischen Entwicklungsstufen Militär, Wissenschaft und Ökonomie die Rede ist. Das sog. Dotcom-Zeitalter als Synonym einer Neuen Ökonomie, Internet-Ökonomie bzw. Netzwerk-Ökonomie startet; unter dem Begriff der New Economy wird eine neue Wirtschaftsära verstanden, in der die ineinander greifenden Prozesse von Globalisierung, Technisierung und Re-Strukturierung zu einer hochproduktiven Ökonomie mit niedriger Inflation führen sollen. Vgl. ebenso Krempf 1997 a, Krempf 1997 b, Lovink 2004. Zur Umwertung der Kommerzialisierung des Internets hinsichtlich eines zivilen Nutzens vgl. Hillgärtner 2001, der darauf hinweist, dass die dritte Phase zwar die Verfügbarkeit von Hard- und Software umfasst, jedoch nicht die Vernetzung der Menschen befördert. Im Frühjahr 2000 kommt es am Neuen Markt, an der NASDAQ sowie an vergleichbaren Handelsplätzen zu Kurseinbrüchen von bis zu 90%.

⁶⁵⁰ 1999 entwickeln die vier Marketingfachleute Christopher Locke, Rick Levine, Doc Searles und David Weinberger das ‚Cluetrain Manifesto‘ (<http://www.cluetrain.com>), in dem sie 95 Thesen für eine neue Unternehmenskultur im digitalen Zeitalter aufstellen.

stellationen und Gründung der etoy.HOLDING⁶⁵¹), externer Impulse und negativer Perturbationen (Klage wegen Markenrechtsverletzung) auszumachen. Die Geschichte lässt sich in der Kartographie des etoy.CHART (Abb. 60) nachzeichnen, die den durchschnittlichen Kurswert der etoy-Aktie (in US-Dollar) in Relation der Kunstaktionen als Geschäftsaktivitäten von etoy seit der Gründung 1994 visualisiert, der Intensität der Ereignisse eine messbare Gestalt verleiht⁶⁵² und darüber hinaus Auskünfte zu kontextuellen Einflüssen gibt. Hierin lehnt sich etoy an die gebräuchliche grafische Darstellung von Kursverläufen im Rahmen einer Berichtsperiode an, die die Grundlage einer jeden Chartanalyse bildet.

In weiteren Phasen der Entwicklungen formiert sich über eine Vielzahl und Vielfalt künstlerischer (auch bereits tradierter) Gattungen und Medien (Netzkunst, Fotografie, Skulptur, Installation, Performances, Happenings, Video, Audio) ein soziokulturelles, raum-zeitliches Environment synästhetischer Qualität, das als ein multimediales, mehrdimensionales und experimentelles Feld verschiedene (reaktive, interaktive, partizipative, kollaborative) Formen der Produktion, aber auch der Rezeption bietet (Abb. 62): Dabei ist im Folgenden insbesondere mit dem Tanksystem, dem Digital Hijack und dem Toywar auf ausgewählte Motive in Relation zu den technischen Merkmalen und genuinen Eigenschaften des Many-to-Many-Mediums Internet und deren Ab- und Ausbildungen im Partizipations- und Kollaborationsformat etoy einzugehen, die direkt und in vermittelter Weise die technisch digitale Umgebung und die ihm eingeschriebene Benutzungslogik reflektieren.

- Von 1995 bis 1998 dient der Navigationsplan etoy.TANKSYSTEM als „Homebase“ der etoy.AGENTS, als Basismodul und „Kernaggregat“⁶⁵³ jeglicher weiterer performativer Handlung. Der Plan funktioniert sowohl als Flächen- und Raum-⁶⁵⁴ als auch als Netzmetapher, zudem auf physischer und medialer Ebene, und veranschaulicht die Verkopplung und Anordnung der heterogenen Einzeleinheiten in dem n-dimensionalen Feld sowie die universelle Zugänglichkeit.
- 1996 nimmt etoy auf der Ars Electronica⁶⁵⁵ eine Ableitung der digitalen Metapher etoy.TANKSYSTEM als Verräumlichung für die sog. reale Welt vor und koppelt minimalistisch-surreale Skulpturen zu einer raumgreifenden, etwa 400 Quadratmeter umfassenden Installation. Außerdem finden programmatisch spektakuläre und vereinheitlichende⁶⁵⁶ Selbstinszenierungsperformances der

⁶⁵¹ Quelle: persönliche Gespräche mit Michael Zai, Daniel Udatny, Marky Goldstein und Hans Bernhard 2005 sowie E-Mail-Korrespondenz mit Hans Bernhard, 2003.

⁶⁵² „Zu denken sind eher Intensitäten als Qualitäten und Quantitäten; eher Tiefen als Längen und Breiten; eher Individuierungsbewegungen als Arten und Gattungen [...]. Man hat sich im Abendland immer geweigert, die Intensität zu denken. Zumeist hat man sie im Messbaren und im Spiel der Gleichheiten aufgehen lassen.“ Foucault 1977, S. 11.

⁶⁵³ Grether 2002 b, S. 45.

⁶⁵⁴ Das Internet wird mit Margaret Wertheim als ein neuer metaphysischer, sozialer oder auch psychologischer, seelischer (Innen-) Raum begriffen. Vgl. Wertheim 2002. Vgl. ebenfalls die Publikation ‚Vom Tafelbild zum globalen Datenraum‘, Weibel (Hg.) 2001. Auch die beiden Browser der amerikanischen Software-Unternehmen Netscape und Microsoft greifen für ihre Markenlogos auf Symbole zurück, die einen physischen Raum suggerieren: Netscape Navigator verwendet einen rotierenden Erdball, Microsoft Explorer das Steuerrad als Symbolik der Seefahrt und des Kolonialismus. Vgl. hierzu Baumgärtel 1998 b.

⁶⁵⁵ 2. bis 6.9.1996, <http://www.aec.at/www-ars/home.html>.

⁶⁵⁶ „everyone is everyone. everywhere. everything.“ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/theetoystory>.

- etoy.CREW statt, die zur Veranschaulichung sowohl der uniformen Austauschbarkeit der etoy.AGENTS⁶⁵⁷ als auch des von Rationalisierungssystemen getragenen Arbeitsprinzips dienen, die der Marktlogik des spektakulären Kapitalismus entsprechen.
- Hier erhält etoy auch für den etoy.DIGITAL HIJACK institutionelle Anerkennung und wird mit der Goldenen Nica der Ars Electronica 1996 in der Kategorie World Wide Web ausgezeichnet⁶⁵⁸. Beim Digital Hijack handelt es sich um eine vier Monate währende digitale Inszenierung des Raumes sowie um eine Visualisierung der Operationen und technischen Prozesse, die hinter der grafischen Oberfläche des World Wide Web stattfinden. Die Suchserver-Datenbanken werden zur Selbstdarstellungsbühne umfunktioniert, das Happening findet in Beteiligung von etwa 1,6 Millionen Usern statt.
 - Am 7. Dezember 1996 nimmt etoy eine gezielte Störaktion einer Samstagabend-Live-Show im Schweizer Fernsehstudio des SFDRS vor und inszeniert vor 1,8 Millionen Zuschauern unter Einbindung des Zufallsprinzips eine mediale Performance in Realzeit (etoy.TV-HACK).
 - Seit Januar 1998 gibt etoy Anteilsscheine an der Korporation heraus, bei denen es sich um qualitativ hochwertige Drucke auf Aluminium handelt und die im Resultat die Käufer nicht nur als Teilhaber an der Kunstorganisation (etoy.SHAREHOLDER), sondern auch als Teilnehmer in die fortgesetzten Abläufe des Kunstprozesses einbinden.
 - Auf dem Aktionsfeld Toywar 1999/2000 kämpfen 1.798 toywar.AGENTS mit web-basierten Mitteln (virtuelle Sit-Ins und E-Mail-Protesten) gegen die eingeklagten Domainbesitzansprüche des US-amerikanischen Internet-Spielzeugversands und Protagonisten der Netzkommerzialisierung eToys, der innerhalb von 81 Tagen 4,5 Mrd. US-Dollar an Börsenwert verliert und „damit die teuerste Performance der Kunstgeschichte [sponserte]“⁶⁵⁹. Für ihre Netzwerk-Intervention erhält die Toywar-Gemeinschaft auf der Ars Electronica 2000 eine Anerkennung in der Kategorie .net.⁶⁶⁰
 - 2002 und 2004 finden in Turin⁶⁶¹ und Amsterdam⁶⁶² die aktionistischen etoy.DAY-CAREs statt, die die nachwachsenden Generationen in den Kunstprozess von etoy einbeziehen, deren Kreativpotential in digitalen Umgebungen

⁶⁵⁷ Je mehr sich das künstlerische Werk einer Festlegung auf traditionelle Kriterien entzieht und eine Definitionsunsicherheit einbringt, desto enger rücken, so behauptet Kuni, Autorschaft und Autorität zusammen und wird Originalität über die fetischisierbare Figur des Künstlers garantiert. Einmaligkeit, Exklusivität und eindeutige Urheberschaft erfahren unter Netzbedingungen eine Umbewertung: Lediglich die Urheberschaft verbleibt als Kriterium, über das netzbasierte Kunst an die klassischen Kategorien des Kunstmarktes anknüpfen kann und somit der Wert des Netzkünstlers überlebt. Kuni 2002, S. 91. Baumgärtel weist darauf hin, dass es wichtiger denn je scheint, durch eine Mythosbildung um die eigene Person als Künstler wahrgenommen zu werden. Baumgärtel 1998 b.

⁶⁵⁸ Zur Jurybegründung vgl. http://www.aec.at/de/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=11259&iCategoryID=10941.

⁶⁵⁹ Grether 2002 b, S. 50.

⁶⁶⁰ http://www.aec.at/de/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=2311&iCategoryID=2548.

⁶⁶¹ Der etoy.DAY-CARE 2002 in Turin findet parallel zur Biennale Internazionale Arte Giovane vom 19.4. bis 19.5.2002 statt.

⁶⁶² Der etoy.DAY-CARE 2004 in Amsterdam findet in Kollaboration mit der Ausstellung ‚Nieuwe Domeinen‘ (kuratiert von Holger Nickisch) vom 19.5. bis 6.6.2004 statt. <http://www.etoy.com/daycare/amsterdam/index.html>.

anregen, aber auch erforschen.⁶⁶³ Als Anlass für diese konzentrierten Bildungsinvestitionen (Turin: eintausend Kinder zwischen sieben und zwölf Jahren, Amsterdam: fünfhundert Kinder unter zehn Jahren) sind sowohl Nachhaltigkeitsüberlegungen für die Rezeption der eigenen Kunstproduktion zu nennen, gleichermaßen auch die Bildung und Bindung potentieller Zielgruppen, d.h. die Werbung um deren Gunst für Wettbewerbsvorteile, sowie die Recherche von Zukunftsmärkten: „...we inject children with a first shot of experimental lifestyle and try to win them over for a sustainable friendship with art.“⁶⁶⁴ (Abb. 63)

- Seit November 2003 findet eine weitere Aggregation von menschlicher und technischer Kopplung statt: ein Weblog, eine Seite, die periodisch und chronologisch aufeinander aufsetzende Text- und Bildeinträge enthält, ermöglicht die Publikation von Inhalten direkt auf der Internetseite; die Form des Moblogs erlaubt die Installation der Inhalte, meist Fotos mit kurzen Text-Kommentaren, mittels tragbarer Telekommunikationsgeräte.
- Im Februar 2004 nimmt etoy im Rahmen der Kunstmesse ARCO in Madrid eine vierwöchige Intervention unter Einsatz von zwölf etoy.AGENTS vor und startet einen umfassenden Aufmerksamkeitsprozess sowohl durch die Installierung der etoy.TANKS im städtischen Raum (Plaza de Colón, Abb. 54) als auch durch die Selbstinszenierungsperformances zur Verkörperung des Kunstprozesses. Im Rahmen der abschließenden Evaluierungsmaßnahmen zur Qualitätskontrolle und Qualitätssicherung listet etoy folgende Resultate auf: 6.000 Begegnungen, etwa 600 verteilte etoy.BUSINESS-CARDS, 283 eingenommene Visitenkarten, Sichtung von 17 potentiellen hochkarätigen Investoren, 157 verkaufte etoy.FIZZLE für den Wert von 314 Euro, Abschluss des Verkaufs von drei etoy.SHARES für den Wert von ca. 22.000 Euro, geschaffener Kulturwert in Höhe von ca. 54.000 Euro, Pressepublikationen über TV (u.a. CNN, Tele Madrid, Tele 3) und Print (u.a. El Pais, ABC de Arco, El Mundo).⁶⁶⁵

Für ihre performativen Handlungen arbeitet etoy stets mit Gestaltungsmitteln, die einem kontrastierenden Gesamterscheinungsbild zuarbeiten, sowie mit einer Ästhetik der Attraktionen, die auf Reizqualitäten sowohl einer direkten und farbintensiven Text- und Bild-Sprache als auch von subkulturellen Elementen wie der Reklamegrafik, des Comics und der Pop-Ikonografie einer trivialen Warenproduktion abstellt. Als kontinuierliches Verhaltensmuster ist eine Strategie der Unterwanderung auszumachen: Die digitalen, medialen, systemischen und sozialen Hacks unterwandern ausnahmslos verfestigte Konstellationen, besitzen einen hohen Wiedererkennungswert und tragen ihrerseits zur Bildung der etoy.CORPORATE IDENTITY bei. Kunsthistorisch schließen die interaktiven, partizipativen und kollaborativen Aktionen der Gesamtinszenierung an Tendenzen von Fluxus, Happening und Concept Art sowie von Futurismus und Surrealismus an: Die manifestartigen Verkündigungen und Proklamationen des technikbegeisterten Futurismus finden sich in den programmatischen Forderungen und performativen künstlerisch-technologischen Umsetzungen und Appellen etoy's wieder, die zum einen als Techniqueuphorie und Technologieglorifizierung kritisiert⁶⁶⁶, zum anderen als Weltcode⁶⁶⁷ und Weltkultur-

⁶⁶³ <http://www.daycare.etoy.com>.

⁶⁶⁴ <http://daycare.etoy.com/amsterdam/index.html>.

⁶⁶⁵ <http://feed.etoy.com/200402>.

⁶⁶⁶ Lovink 2004, S. 136.

⁶⁶⁷ Grether 2002 b, S. 43.

revolution⁶⁶⁸ gefeiert werden: „OUR STAGE IS THE WEB... DISRUPTING THE DATAFLOW. ABUSING TECHNOLOGY. FLASHING INTO THE FUTURE. [...] THE WORLD WILL NEVER BE THE SAME AGAIN: www.eto.com“⁶⁶⁹ Die Extension in bisher unformierte und unmarkierte Felder, die Anwendung bisher ungenutzter Methoden und Instrumentarien, die heterogene Verknüpfung der Gattungen und die schockartige Zusammenstellung ehemals unvereinbarter Materialien oder Situationen stellen hingegen surrealistische Elemente dar. Die technologiebasierte Programmierung, insbesondere die Installation automatischer Programme (sog. Software Robots) auf der Plattform etoy.TANKSYSTEM, tritt dabei in funktionale (und inhaltlich durchaus eigenwillige) Übereinstimmung mit surrealistischen Arbeitsmethoden: Während die automatische Schreibweise bzw. der kreative Automatismus des Surrealismus mit dem Ziel der produktiven Kreation eines spontanen Schaffensaktes die Unterdrückung von organisierender Kontrolle und logisch rationaler Konzeption propagiert und den Zufall, die Magie und die Imagination huldigt, verbleibt die Spontaneität auf produktions-, rezeptions- und wirkungsästhetischer Ebene auch im Bereich der Netzkunst als eine an den Menschen gekoppelte Einflussgröße, auf werkästhetischer Ebene treiben sog. Robots einschließlich programmierter Zufallsmomente die Spontaneität zu ihrem technologischen Ende.

Hierüber lassen sich zwei matrizenbestimmende Größen extrahieren, die Hartmut Winkler⁶⁷⁰ in Ableitung zu einem anthropologischen Theorieansatz einerseits und einem technikzentrierten Ansatz⁶⁷¹ andererseits führen. Deren vorgebliche, ideologisch zum Einsatz gebrachte Unvereinbarkeit⁶⁷² sowie deren noch in den achtziger und neunziger Jahren in der Wissenschaftstheorie praktizierte Behandlung nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip hebt Winkler mit dem Vorschlag eines Modells zyklischer Einschreibung auf: „Technik ist das Resultat von Praxen, die in der Technik ihren materiellen Niederschlag finden; Praxen (einige, nicht alle Praxen!) schlagen um in Technik: dies wäre die erste Phase des Zyklus. Und gleichzeitig gilt eben das Gegenteil: dieselbe Technik ist Ausgangspunkt wiederum für alle nachfolgenden Praxen, indem sie den Raum definiert, in dem diese Praxen sich ereignen. Dies ist die zweite Phase des Zyklus. Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen. [...] Focus der ‚anthropologischen‘ Positionen wäre die erste Phase, der Umschlag von Diskurs in Struktur; Focus der technikzentrierten [...] Positionen dagegen die zweite Phase, das Wiederumschlagen von Struktur in Diskurs.“⁶⁷³

⁶⁶⁸ Grether 2002 b, S. 45.

⁶⁶⁹ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem/eto-tank/theetoystory>.

⁶⁷⁰ Hartmut Winkler (Jhg. 1953) ist Professor für Medienwissenschaft an der Universität Paderborn.

⁶⁷¹ Zum Verweis Winklers auf Kittlers programmatischen Aufruf von 1980, nach den materiellen, technischen und historischen Ermöglichungsbedingungen gesellschaftlicher Kommunikationen zu fragen und den Blick von der Ebene der Inhalte auf jene Techniken umzuorientieren, die eben keineswegs nur ‚Werkzeug‘ oder ‚Voraussetzung‘ kommunikativer Prozesse sind, vgl. Winkler 1997 a.

⁶⁷² Winkler macht hierin eine Neuauflage der philosophiegeschichtlichen Konfrontation von ‚Idealismus‘ und ‚Materialismus‘ aus, wohingegen sich der Inhalt der materialistischen Ansätze zugunsten eines Interesses an der Technik verschoben hätte. Winkler 1997 a.

⁶⁷³ Winkler 1997 a.

Von ROMs (Read Only Members) und RAMs (Radical Active Members)

Währenddessen Tilman Baumgärtel⁶⁷⁴ die Kunst als das „Materialprüfungsamt des Internets“⁶⁷⁵ bezeichnet, das die existierenden Netzkonventionen hinterfragt, weist Huber in ‚Materialität und Immaterialität der Netzkunst‘ (1998) aufgrund der vordringlichen Rede von Immaterialisierung und Virtualität der Medien auf die spezifische Struktur von materiellen Bedingungen der Medien als Basisgrundlage des Cyberspaces hin, die jedoch ausgeblendet bleiben müssen, so Huber, „damit der gereinigte Körper des Kunstwerkes zum bedeutungsvollen Sprechen gebracht werden kann“.⁶⁷⁶ Immaterialität und Materialität seien zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung. „Man kann die eine Seite nur um den Preis der momentanen Ausblendung der anderen thematisieren. [...] Während normale Kommunikation auf einer strikten Ausblendung aller materiellen und medialen Störungen beruht, um in Stille Bedeutung zu konstruieren, kann in der Kunst die Erfahrung von Bildern nicht von ihrer Materialität abgetrennt wahrgenommen werden.“⁶⁷⁷

1995 präsentiert etoy die erste Formgebung ihrer virtuellen Heimat⁶⁷⁸. Das etoy.TANKSYSTEM, dessen Interface sich in den Folgejahren in weiteren Versionen modifizieren wird und bis 1998, dem Zeitpunkt des IPO, als Startseite dient⁶⁷⁹, tritt dabei in metaphorischer Form eines hydraulischen Systems bestehend aus Einzelbehältern und deren Verbindungsleitungen auf (Abb. 62, etoy.TANKSYSTEM). Dieses zur Manövrierung durch das System geeignete Übersichtsmodell löst die Konzeption der Systemtheorie von Form und Medium ein, die durch die Differenz der Kopplung von Elementen bestimmt wird. Das Medium bezeichnet dabei eine Menge lose gekoppelter Elemente, die eine Mehrheit von Verbindungen untereinander eingehen und sich zu Formen verdichten können; Formen werden in einem Medium durch die feste Kopplung seiner Elemente gewonnen und sind als Mengen rigide gekoppelter Elemente konzipiert. Das etoy.TANKSYSTEM, eine Projektion physischer Räume in den virtuellen Raum, tritt mit einer gegenständlichen und räumlichen Oberfläche auf, illustriert die Paradoxie, den intermedialen, namenstiftenden Status des Internets bevorzugt unberücksichtigt zu lassen⁶⁸⁰ und bietet eine für medientheoretische Untersuchungen überaus brauchbare Metapher, die Kommunikationsumgebung des Netzes als eigene Größe im Produktions-, Repräsentations-, Transformations- und Rezeptionsprozess von Wissensordnungen

⁶⁷⁴ Tilman Baumgärtel (Jhg. 1966, <http://www.tilmanbaumgaertel.net>) ist Autor und Kurator von Netzkunst.

⁶⁷⁵ Baumgärtel 1998 b.

⁶⁷⁶ Huber 1998 a.

⁶⁷⁷ Huber 1998 a.

⁶⁷⁸ „We wanted to create an environment with surreal content, to build a parallel world and put the content of this world into tanks.“ Wishart/Bochsler 2002, S. 55.

⁶⁷⁹ Einen unvollständigen Überblick über die Versionen von „the etoy.TANKSYSTEM, the homebase of the etoy.AGENTS, 1994-1997“ bietet http://hansbernhard.com/etoy/1994_1996_etoy_CORPORATION/1994_1997_etoyTANKSYSTEM/index.html.

⁶⁸⁰ Die Tanks können als Metaphern für TCP/IP-Datenpakete gedeutet werden, in die Dateien zur Übertragung zwischen Netzwerken fragmentarisiert werden. Vgl. auch meine folgenden Ausführungen zur Weiterentwicklung dieser Idee zu dem mobilen und multifunktionalen Bürosystem etoy.TANK17. Hierin ist aufgehoben, dass über TCP/IP Netzwerke vereinheitlicht werden können, unterschiedliche Hardware-Komponenten herstellerunabhängig miteinander kommunizieren können, somit eine weltweite Kommunikation zwischen unterschiedlichen Systemen möglich ist.

wahrzunehmen, zu bezeichnen und zu beobachten.⁶⁸¹ Überdies weist die verwendete Metapher auf die Existenz differenter Medien- und Kommunikationssysteme wie auch auf deren Übertragungs- und Verarbeitungsfunktion, Orts- und Zeitstruktur hin: etoy spricht sich für einen fließenden Datenstrom über Telefon- und E-Mail-Kommunikation (zum einen eine sprachmündliche, zur sofortigen Anwendung bestimmte, in Realzeit dialogisch ausgetauschte, jedoch verzehrende, zum anderen eine schriftsprachliche, zeitverzögerte, archivierbare und damit jederzeit nachlesbare Kommunikationsform in Eigenzeit) und gegen die Anwendung der Fax-Technologie mit der abgeschlossenen Oberfläche ihrer Formresultate aus, und erklärt dies in ihrer direkten, effektvollen und pop-ironischen Ansprache, die sich als Stilmerkmal herauskristallisiert hat: „etoy does not like FAX TECHNOLOGY“⁶⁸². In einer schematischen Darstellung des Tanksystems – einer labyrinthischen Wiederholung weiß umrandeter Einzeltanks und deren weißen Verbindungsleitungen gegen einen schwarzen Raum abgegrenzt, der durch die Seite selbst gebildet wird⁶⁸³ – sind die Einzelkomponenten zu einem geschlossenen System verkoppelt.⁶⁸⁴

Der Besucher ist in das TANKSYSTEM über das Anwählen der Startseite www.eto.com eingetreten⁶⁸⁵ und hat die Wahl, jeden einzelnen Tank des sensitiven Übersichtsplans intuitiv oder nach thematischen Auswahlkriterien direkt anzusteuern oder durch das etoy-Universum (der Empfehlung folgend „use the REMOTE CONTROL to move your mind through the etoy.TANKSYSTEM“⁶⁸⁶) durch Klicken der grafischen Pfeilbuttons am oberen Bildschirmrand, die wie Cursor-Tasten der Computertastatur organisiert sind, nach links, rechts, oben oder unten zu navigieren. Da diese Buttons ausschließlich den Navigationsanweisungen des Users Folge leisten und nicht in Verbindung zu den Inhalten der Tanks stehen, können Wege eingeschlagen werden, die in Sackgassen führen, und Räume betreten werden, die eine Rückkehr verhindern. In der Navigationsleiste befinden sich darüber hinaus feststehend

- ein Button, der mit dem INFO-TANK⁶⁸⁷ verlinkt ist und Metainformationen zur Navigation⁶⁸⁸, zu etoy⁶⁸⁹ und zum Konzept des TANKSYSTEMs⁶⁹⁰ liefert,
- ein E-Mail-Link zu etoy (mailme@eto.com),
- ein Airport-Button, dessen Aktivierung den „Abflug“ in den AIRPORT-TANK⁶⁹¹ garantiert. Von hier aus gelangt der User über zwischengeschaltete Seiten⁶⁹²

⁶⁸¹ Vgl. insbesondere die Ausführungen von Weber, in denen er zum World Wide Web als Medium ausführt, sich hierzu jedoch nicht am komplementären Formbegriff, sondern an der Wortbedeutung des Mediums als Mitte, Mittel und Vermittlung orientiert: „Ein Medium ist (topologisch) ein Ort (eine Mitte) der (transzendentalen) Vermittlung (Repräsentation vs. Konstruktion) von (textuell) Vermitteltem (in den semiologischen Hierarchiestufen Daten, Informationen, Wissen) auf Basis technischer Mittel (vom Buchdruck bis – derzeit – zum Computer).“ Weber 2001, S. 28.

⁶⁸² <http://www.eto.com>.

⁶⁸³ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem>.

⁶⁸⁴ Eine frühe Version zeigt einen schematischen Plan schwarz auf grauem Hintergrund, der sich als Bild gegen die jeweilige Seite abgrenzt, die als weißer Bildträger dient. http://hansbernhard.com/eto/1994_1996_eto_CORPORATION/1994_1997_etoTANKSYSTEM/eto_INTERNET_TANK_V1_0_0RIG/eto_internet_tankv1_0/pages/entry-tank/entry.html.

⁶⁸⁵ Zur fortgesetzten Betrachtung dient die Budapest Version v4.0.

⁶⁸⁶ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem>.

⁶⁸⁷ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem/info-tank>.

⁶⁸⁸ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem/info-tank/navigation-info>.

⁶⁸⁹ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem/info-tank/eto-info>.

⁶⁹⁰ <http://fanclub.eto.com/c3.hu/tanksystem/info-tank/tank-concepts>.

zu zehn ausgewählten, externen Seiten im Internet⁶⁹³ und hat mittels eines Kontaktformulars mit Eingabefläche die Möglichkeit, dem AIRPORT-TANK einen Link mit Kurzbeschreibung zu empfehlen, so dass in der archivierten Form knapp zweihundert URLs Bestandteil des sog. etoy.INTERNET-TANK-NETWORKs, d.h. Mitglieder der kollektiven Gemeinschaft sind. Im Gegenzug wird der User aufgefordert, den TANK ebenfalls auf seiner Domain zu verlinken. Hierbei handelt es sich um die Logik der synergetisch orientierten Aufmerksamkeitsgenerierung.

- der sog. Hyperjump-Button, der eine weitere Navigationsform, nämlich die nach dem Zufallsprinzip anbietet und jeden Raum mit beliebig jedem anderen verbindet.

Der jeweilige Name des Tanks, in dem sich der User befindet, variiert je nach Seite und ist ebenfalls in der Navigationsleiste vermerkt. Jeder angesteuerte Tank, definiert und bezeichnet durch seinen Inhalt, wie auch jeder Subtank hat seine eigene URL, d.h. seinen eigenen Ort im World Wide Web; die Räume verhalten sich zueinander wie Webseiten, die direkt miteinander verbunden werden können, jedoch nicht in direkter räumlicher Nähe z.B. auf einem Server abgelegt sein müssen (Prinzip der Konnexion und der Heterogenität). Hierdurch deutet sich ein veränderter, im Mindesten zu überarbeitender Kontextbegriff an: Das relativ stabile Kontiguitätsverhältnis – im dreidimensionalen Raum das direkte Nebeneinander – unterliegt in der n-dimensionalen Netzlogik einer sofortigen Veränderbarkeit (Prinzip des asignifikanten Bruchs): „Netzwerke endlicher Automaten, in denen die Kommunikation zwischen beliebigen Nachbarn verläuft, und Stengel und Kanäle nicht schon von vornherein existieren; wo alle Individuen miteinander vertauschbar sind und nur durch einen momentanen Zustand definiert sind, so dass lokale Operationen sich koordinieren und sich das allgemeine Endergebnis unabhängig von einer zentralen Instanz synchronisiert.“⁶⁹⁴ Lediglich über die Existenz der Links wird die Anmutung eines Kontextes kreiert: Kontext kann in Netzzusammenhängen als dasjenige definiert werden, das über einen Link – sei es auch nur temporär – zugänglich ist. Die Logik des Linkens stellt dabei ein neues empirisches Verfahren der Vernetzung (im Sinne von Verbinden, Anschlüsse produzieren, Assoziationen erzeugen) und Verflechtung von Texten und Kontexten dar. In der Folge wird sich von der Raummetapher für das World Wide Web zu verabschieden sein, da hierin Vorstellungen von Kontinuitäten, beispielsweise zwischen Aktion und Reaktion, aber auch von scheinbar unüberbrückbaren Gegensätzen wie Virtualität, Fiktionalität und Simulation sowie Realität, Wirklichkeit und Wahrheit mitformuliert werden, die im Netz außer Kraft gesetzt sind. „Beim Netz ist der physische Raum nicht wichtig. Alles passiert nur auf dem Computermonitor, und es ist egal, von wo die Daten kommen. Darum gibt es auch viele Missverständnisse. Die Leute sind verwirrt, weil sie nicht wissen, was sie von den Daten halten sollten, die sie bekommen. Ist das nun Kunst, oder

⁶⁹¹ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/airport-tank>.

⁶⁹² Hierbei handelt es sich im Fall von No.1 jodi.org (<http://www.jodi.org>) um die Seite <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/airport-tank/jump1.html> und dem Hinweis „thank you for flying etoy, www.etoy.com“ auf himmelblauem Hintergrund.

⁶⁹³ Hierbei handelt es sich um No.1 jodi.org, No.2 nirvanet, No.3 Red Bull-Sauber, No.4 Cupcake Girl-Zine, No.5 Fridge, No.6 In Memoriam, No.7 Church of Euthanasia, No.8 Dextro.org, No.9 International Bonejangler und No. 10 Supermodels (im archivierten Zustand mit zum Teil nicht gefundenen Links).

⁶⁹⁴ Deleuze/Guattari 1977, S. 28.

nicht? Sie wollen wissen, in welchem Kontext die Arbeit steht, weil sie ihren eigenen Augen nicht trauen.“⁶⁹⁵

- Im etoy.TANK⁶⁹⁶ findet der User Informationen zur etoy.CREW⁶⁹⁷, zur etoy.STORY⁶⁹⁸, zu Freunden⁶⁹⁹ und dem Fanclub⁷⁰⁰.
- Der SUPERMARKET⁷⁰¹ bietet ein Online-Bestellsystem z.B. für Intelligenz⁷⁰², Drogen und Merchandising (Sonnenbrillen).
- In der GALLERY wird der Besucher von einem blauen Big-Brother-Auge fixiert, im Text heißt es: „i saw the world ... and also i saw you ...“, darunter: „THIS IS AGENT etoy.NIGHTSPY TRACKING YOUR DESKTOP – we have located you [...]“. Dann wird die lokalisierte IP-Nummer des Besuchers gelistet und darauf hingewiesen, dass Besucher und Beobachter nur 29 Millisekunden voneinander entfernt sind.⁷⁰³
- Im UNDERGROUND werden Drogen, Pornografie (PORNO-SUBTANK)⁷⁰⁴, Gewalt und Widerstand⁷⁰⁵ visualisiert.
- In der SUITE werden Freunde, Stars und VIPs präsentiert.⁷⁰⁶
- Der etoy.ANONYMOUS MAILER öffnet eine Kontaktformular mit Eingabefläche für das anonyme Versenden von Nachrichten.⁷⁰⁷
- Im Tank SERVICE⁷⁰⁸ sind später die MEDIA HACKS etoy.DIGITAL HIJACK (31.3. bis 31.7.1996) archiviert⁷⁰⁹ und der etoy.TV-HACK (7.12.1996) dokumentiert⁷¹⁰, im Subtank Solarium blitzen und blinken schwarz-weiße Farbflächen auf dem Bildschirm.
- Im Tank DISCO kann der User Kompositionen von etoy hören⁷¹¹, im MOTEL können Interessenten mit zuvor bei etoy eingeholtem Einverständnis einen Raum bewohnen⁷¹².

Der feststehenden Navigationsleiste am oberen Bildschirmrand zum Surfen durch das etoy-Universum ist zur differentiellen Bewegung am unteren Bildschirmrand einer jeden Seite ein sensitiver Übersichtsplan des Tanksystems angehängt, in welchem jeder einzelne Tank mit seinem Inhalt verlinkt ist und somit der User auch direkt nach

⁶⁹⁵ Alexej Shulgin im Interview mit Tilman Baumgärtel, Baumgärtel 1998 a.

⁶⁹⁶ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/etoy-tank>.

⁶⁹⁷ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/members>.

⁶⁹⁸ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/theetoystory>.

⁶⁹⁹ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/friends>.

⁷⁰⁰ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/fanclub>.

⁷⁰¹ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/supermarket-tank>.

⁷⁰² <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/supermarket-tank/supermarketintelligence.html>.

⁷⁰³ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/gallery-tank>.

⁷⁰⁴ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/underground-tank/porno>.

⁷⁰⁵ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/underground-tank/resistance>.

⁷⁰⁶ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/suite-tank>.

⁷⁰⁷ http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/supermarket-tank/anonymous_remailer/mailerform.html. Von hier versendete E-Mails mit dem Absender Ulrike Meinhoff oder der RAF an z.B. die US-amerikanische Regierung führte im Juni 1996 zu Untersuchungen durch den österreichischen Staatsschutz. Wishart/Bochsler 2002, S. 107.

⁷⁰⁸ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/service-tank>.

⁷⁰⁹ http://fanclub.eto.c3.hu/digital_hijack. Da der etoy.DIGITAL HIJACK mit dem 1.8.1996 eingestellt wurde, existiert auf <http://www.hijack.org> lediglich die Startseite für die Demoversion einer simulierten Suchmaschinenseite <http://www.hijack.org/hijacksearch.html>.

⁷¹⁰ http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/service-tank/tv_hack.

⁷¹¹ <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/disco-tank>.

⁷¹² <http://fanclub.eto.c3.hu/tanksystem/motel-tank>.

thematischen Aspekten jeden einzelnen Tank des Tanksystems ansteuern kann. Diese technische Nutzerfreundlichkeit findet sich ebenso in den geringen Ladezeiten der Webseiten, die somit für Nutzer unterschiedlicher Netzzugänge verfügbar sind, wie auch in der Entscheidung, den Online-Auftritt nicht über Technologien wie Flash/ Shockwave⁷¹³ zu einer multimedialen Höchstleistung mit Klang und Bewegung zu stilisieren und womöglich den Informationsgehalt zu vernachlässigen, stattdessen den User an Aufforderungen scheitern zu lassen, etwa für den Gebrauch notwendige Plugins⁷¹⁴ downloaden zu müssen. Der rezeptorische Eindruck wird hier weniger über Web- und Screendesign als vielmehr über das Angebot einer Netzarchitektur mit visuellen und auditiven Angeboten hergestellt. Dafür lassen sich die einzelnen Seiten – durchgängig mit schwarzem Hintergrund und zumeist übergroßen Schriften in Primär- und Sekundärfarben; die bevorzugte Farbkombination ist schwarz mit der Signalfarbe Orange – durch Scrollen verlängern und durch Links durchstechen. Die punktuellen Verknüpfungen sind zu kontinuierenden Hypertext- und Hypermedia-räumen⁷¹⁵ erweitert.

Zur weiteren Kompositionsanalyse sind vier parallele Strukturarten differenzierbar: die Struktur des Sehens (Viewing Structures), erweitert um die Struktur der Wahrnehmung (Perceiving Structure), die Linkstruktur (Link Structures) und die Dateistruktur (File Structures)⁷¹⁶.

- Die Struktur des Sehens (Viewing Structures) wird durch die sukzessive Abfolge der durch den User wahrgenommenen Bilder konstruiert. Sie ist an den jeweiligen Beobachter, der sich durch die einzelnen Seiten klickt, gebunden und besitzt ein räumliches und zeitliches Ausmaß in Abhängigkeit von den technischen Bedingungen und einflussnehmenden Materialitäten (u.a. Ladezeit, Browser, Größe des Bildschirms)⁷¹⁷. Diese Struktur stellt die Synthese einer zufälligen sowie einer durch die Programmierung vorgesehenen, automatischen Reihenfolge der einzelnen Seiten dar. Der Verlauf kann im History File, einem Protokollarchiv der aufgerufenen Seiten des Browsers, nachvollzogen werden.
- Die Struktur der Wahrnehmung (Perceiving Structures) umfasst das Scrollen der Seiten, das Hören von Sounds, das Downloaden von Dateien, das Nutzen interaktiver Angebote wie z.B. die Eingabeflächen zum E-Mailen (d.h. das Eingeben und Versenden von Text) oder das Verlinken anderer Webseiten (und damit die dauerhafte Formveränderung z.B. des etoy.INTERNET-TANK-NETWORKs). Sie wird durch die sukzessiven und simultanen Reizangebote und den einmaligen und einzigartigen Rezeptionsverlauf der Arbeit in Abhängigkeit vom User gebildet.

⁷¹³ Bei Flash handelt es sich um ein auf Vektorgrafiken basierendes Grafik- und multimediales Animationsformat der Firma Macromedia, welches für die rein rezeptive Nutzung als Browser-Plugin kostenlos per Download zur Verfügung steht sowie in der jeweilig aktuellen Version inzwischen in den gängigen Browsern vorinstalliert ist.

⁷¹⁴ Bei Plugins handelt es sich um Ergänzungs- oder Zusatzmodule für ein Computerprogramm.

⁷¹⁵ Hypertext ist eine nicht-lineare Organisation von heterogenen Objekten, deren netzartige Struktur durch Verbindungen (sog. Hyperlinks) zwischen Einheiten wie Texten oder Textteilen hergestellt wird (Verweis-Knoten-Konzept). Die Begriffe Hypertext und Hypermedia werden zumeist synonym benutzt: Hypertext betont jedoch den textuellen, Hypermedia dagegen den multimedialen Anteil.

⁷¹⁶ Die Kategorisierungen sind zum Teil von Huber 2001 b übernommen

⁷¹⁷ Zu den technischen Bedingungen und einflussnehmenden Materialitäten vgl. Huber 1998 a.

- Die Struktur der Links⁷¹⁸ (Link Structures) wird durch externe Links, nicht gefundene 404-Links⁷¹⁹, interne Links und Nolinks bestimmt. Externe Links führen den User aus dem geschlossenen etoy-Universum heraus und sind im AIRPORT-TANK⁷²⁰ gelistet. Diejenigen Seiten, in dessen inhaltlicher Nähe sich etoy positioniert, wie auch diejenigen, die über die Option des Kontaktformulars mit Eingabefläche dem AIRPORT-TANK als Linkempfehlung zugefügt werden, formieren das etoy.INTERNET-TANK-NETWORK, ein Tank externer Links, der etoy.com in die Hyperlinkstruktur des World Wide Webs einbettet und damit die Vernetzung vornimmt. Zum Teil stoßen die externen Links aufgrund der modifizierenden Dynamik und transitorischen Qualitäten des Internets auf sog. Dead Links. Über interne Links wird etoy.com zu einem für den User endlos rezipierbaren raum-zeitlichen Universum bestehend aus Webseiten und deren multidisziplinären und multirezeptiven Angeboten aufgebaut. Sofern der User die Navigationsleiste nutzt, kann er in Richtungen vorstoßen, die in Sackgassen führen. Diese Seiten (Nolinks) bieten als Fluchtweg den Übersichtsplan des Tanksystems an, dessen Tanks jeweils inhaltlich verlinkt sind.
- Die Dateistruktur benennt den physischen und vollständigen Zustand des Werkes und ist zum jeweiligen Zeitpunkt durch die Option des Verlaufs im Browser einsehbar. Das etoy.TANKSYSTEM (v4.0) ist derzeit von etoy.com ausgelagert und im Archiv⁷²¹ des C3 Center for Culture & Communication in Budapest⁷²² sowie im Archiv⁷²³ von Hans Bernhard⁷²⁴ (agent.BRAINHARD) aufzurufen. Das Internetarchiv archive.org⁷²⁵ bietet eine ausschnittshafte Archivierung des Tanksystems.⁷²⁶

Aktivität als Notwendigkeitsbedingung

Mit den Kommunikations- und Wahrnehmungsexperimenten auf textueller, visueller und auditiver Basis – eine technische Plattform für automatische Programme (Software Robots), Datenströme (Data Streaming als kontinuierliche Übertragung von Daten⁷²⁷) und ASCII Codes⁷²⁸ – entsteht eine digitale und surreale „Raum“-

⁷¹⁸ Der Hyperlink (auch kurz Link: Verknüpfung, Verbindung) bezeichnet einen Verweis auf ein anderes Dokument in einem Hypertext, der durch das Hypertextsystem automatisch verfolgt werden kann.

⁷¹⁹ Bei 404 handelt sich um den Fehlercode für eine nicht (mehr) existierende Seite. Auch bei fehlerhafter Eingabe einer URL liefert der Webserver, sofern dieser zu erreichen ist, eine Fehlerseite mit dem Statuscode „404 not found“.

⁷²⁰ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/airport-tank>.

⁷²¹ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/index.html>.

⁷²² <http://www.c3.hu>.

⁷²³ http://hansbernhard.com/etoy/1994_1996_etoy_CORPORATION/1994_1997_etoyTANKSYSTEM/tanksystem4_0/index.html.

⁷²⁴ <http://www.hansbernhard.com>.

⁷²⁵ Hierbei handelt es sich um eine digitale Bibliothek von Momentaufnahmen von Internetseiten, Bewegtbildern, Tonaufnahmen und anderem digitalen Material wie Software mit Sitz in San Francisco, gegründet 1996, finanziert von der Suchmaschine Alexa (Amazon).

⁷²⁶ u.a. <http://web.archive.org/web/19970405132232/http://etoy.com>.

⁷²⁷ Im Gegensatz zu anderen Datenquellen können Datenströme nicht vollständig, sondern nur fortlaufend verarbeitet werden. Beispiele für Datenströme sind Audio- und Videoströme (Streaming Media).

⁷²⁸ ASCII ist ein Akronym für American Standard Code for Information Interchange, dt. Amerikanischer Standard-Code für den Informationsaustausch, der als ANSI-Standard X3.4 im Jahr 1968 eingeführt wurde. Er beschreibt einen Zeichensatz, basierend auf dem lateinischen Alphabet,

Installation, die sich an der Schnittstelle von realer und virtueller Welt aufhält und die aufgrund der multimedialen Angebote performativer Ereignisse, von Kommunikations- und Netzkunst, der Zusammenführung und Verzahnung diverser Kanäle und Transporte (Schrift, Bild und Ton) sowie der multirezeptorischen Eingebundenheiten des Users durchaus als ein komplexes Environment synästhetischer Qualität i.S. einer Reizverschmelzung bezeichnet werden kann.⁷²⁹ In rezeptionsorientierter Betrachtung ist das etoy.TANKSYSTEM als ein reaktives, ein interaktives, ein partizipatives und ein kollaboratives Werk klassifizierbar, das sich an einen Rezipienten richtet und diesen zum Schreiben, Sprechen, Imaginieren, Wahrnehmen und Bewegen bringt. Huber nimmt folgende Kategorisierungen vor:

- Reaktive Werke: „Der User kann sich nur durch Klicken und Scrollen durch das Projekt bewegen.“⁷³⁰
- Interaktive Werke: „Der User kann durch Eingabeflächen, Java Applets oder CGI-Skripte den Server veranlassen, eine momentane Veränderung des Zustandes des jeweiligen Webprojekts zu veranlassen. Wenn der User aber die Seite verlässt, geht das Projekt wieder in seinen Ausgangszustand zurück. Die Veränderungen des Projektes sind also nur temporär.“⁷³¹
- Partizipative Werke: „Der User kann durch a) Download, b) Bearbeiten, c) Einsenden von Text, Bildern, Tönen, Filmen und/oder d) Steuern von Robotern zu einer dauerhaften Formveränderung des jeweiligen Projektes beitragen.“⁷³²
- Kontextsysteme: „Dem User wird eine bestimmte, vorgestaltete Plattform oder ein Rahmensystem zur Verfügung gestellt, die er für seine eigenen Zwecke benutzen kann.“⁷³³

Der Medien- und Kulturtheoretiker Giaco Schiesser⁷³⁴ schlägt vor, statt von Kontextsystemen vielmehr von kollaborativen Werken zu sprechen und liefert hierfür die folgende Definition: „Dem User, der Userin wird eine (vorgestaltete) Plattform oder ein Rahmensystem zur Verfügung gestellt, die er, sie für seine/ihre eigene Zwecke benutzen kann. Die KünstlerInnen geben also einzig den Anfangsimpuls; Struktur, Entwicklung und Veränderung des ‚Kunstwerkes in Bewegung‘ (Umberto Eco) ist danach einzig abhängig von den Entscheidungen einzelner bzw. vieler UserInnen.“⁷³⁵

wie er von Computern zur Textdarstellung verwendet wird. Er beschreibt als Code die Zuordnung von digital dargestellten Ganzzahlen zu den in Schriftsprache geschriebenen Zeichen. Mit Hilfe des Codes können digitale Geräte codierte Informationsinhalte senden, empfangen und verarbeiten.

⁷²⁹ Bereits hier kündigt sich die Aporie der Rede von der virtuellen Realität (VR) an, die von mehreren Realitäten und von Unterscheidungen zwischen unterschiedlichen Realitätsformen (reale Realität, virtuelle Realität) ausgehen muss. Bei der VR handelt es sich um die Darstellung und gleichzeitige Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihrer physikalischen Eigenschaften in einer in Echtzeit computergenerierten virtuellen Umgebung. Dabei handelt es sich um ein rechnergestütztes System, welches den Benutzer durch visuelle, akustische und haptische Erfahrungen in eine virtuelle Realität versetzt.

⁷³⁰ Huber 1998 b.

⁷³¹ Huber 1998 b.

⁷³² Huber 1998 b.

⁷³³ Huber 1998 b. Zu Kontextsystemen und virtuellen Gemeinschaften vgl. die vorherigen Ausführungen.

⁷³⁴ Giaco Schiesser (Jhg. 1953) ist Professor für Medien- und Kulturtheorie sowie für Kulturgeschichte und seit 2002 Leiter des Departments Medien & Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (<http://www.hgkz.ch>).

⁷³⁵ Schiesser 1999.

In diesem Zusammenhang verweise ich auf Hans Magnus Enzensbergers Unterscheidung zwischen einem repressiven und einem emanzipatorischen Mediengebrauch (Abb. 64): Während die den analogen Massenmedien (Tageszeitung, TV, Funk und Film) zugrunde liegende vertikale und zentralisierte Struktur zur Homogenisierung von Inhalten führt, die hierarchische One-to-Many-Kommunikation keinen Eingriff des Users erlaubt und eine Entpolitisierung und passive Konsumentenhaltung zur Folge hat, ermöglicht die offene und verteilte Netzstruktur eine horizontale, nonhierarchische Many-to-Many-Kommunikation, die heterogen, dezentral, nachlesbar und referenzierbar sowie interaktiv erfolgt; denn jeder User kann ein potentieller Sender und damit ein aktiver Beteiligter sein.⁷³⁶ Für das Netz gilt: *The medium is its practice.*⁷³⁷ Inke Arns⁷³⁸ führt aus, dass die Praktiken sog. kleiner bzw. taktischer Medien⁷³⁹ (Mailinglisten, Newsgroups, Webseiten, Chats) als Bestandteile translokaler Netzkulturen „nicht nur die Fähigkeit zu (passivem) Lesen, sondern vor allem zu (aktivem) Schreiben in die Hand der Nutzer [legen]“⁷⁴⁰, sich daraus neue Verhältnisse und Strukturen ergeben, „die als vielversprechendste nichttechnische Neuerungen der aktuellen Wissensordnung gelten können“⁷⁴¹, und leitet hieraus die relevante Funktion des Internets als ein politisches Werkzeug ab: Kontextsysteme sowie verschiedene, (durch Vernetzung) kommunikationsherstellende bzw. (durch Grenzziehung) kommunikationsblockierende Aktivitäten⁷⁴² setzen netzspezifische Mittel zur Durchsetzung netzinterner und netzexterner gesellschaftlicher Ziele ein und tragen zur Ausprägung eines sog. Netzaktivismus bei, welcher Formen eines subversiven und kreativen Umgangs mit dem Internet als Mittel des Protestes umfasst.⁷⁴³ Taktische Medien, wie Lovink sie in seinem Rückbezug auf de Certeau definiert, bezeichnen dabei eine Form des Widerstands, der durch und in den Medien stattfindet und sich für seine Praktiken gleicher Operationen bedient, wie sie diejenigen nutzen, gegen die sich die Kritik richtet.⁷⁴⁴

⁷³⁶ Weber weist auf die Entwicklungen zum Many-to-One-Modell (ein Nutzer hat die Auswahl aus einer unendlichen Menge an Informationsanbietern) und One-to-One-Modell (ein Medium für einen Nutzer) hin. Weber 2001, S. 85.

⁷³⁷ Münker/Roesler 2002, S. 20, in Abwandlung der Formel „The Medium is its message“ des Medientheoretikers Marshall McLuhan (1911-1980, <http://www.marshallmcluhan.com>).

⁷³⁸ Inke Arns (Jhg. 1968, <http://home.snafu.de/inke>) ist Kuratorin und Autorin mit den Schwerpunkten Medienkunst und Netzkulturen und seit 2005 künstlerische Leiterin des Hardware MedienKunstVereins in Dortmund (<http://www.hmkv.de>).

⁷³⁹ Der Begriff der taktischen Medien (Tactical Media) wurde nach 1989 im Zusammenhang der Konferenzreihe ‚Next 5 Minutes‘ in Amsterdam geprägt. Dieser Begriff grenzt sich von den sog. Mainstream-Medien ab und betont die spezifische Nutzung sog. Do-it-yourself-Medien, in deren aktiver Nutzung die taktischen Medien entstehen. Lovink/Garcia 1997, S. 338. Arns 2002 b, S. 38.

⁷⁴⁰ Arns 2002, S. 8.

⁷⁴¹ Arns 2002, S. 40.

⁷⁴² Diese Differenzierung beinhaltet die Wertsetzung, als Ausgangslage entweder Militärtechnik umzuwandeln oder die Möglichkeit, eine offene und kollaborative Zusammenarbeit fortzuschreiben. Vgl. Hillgärtner 2001.

⁷⁴³ Zu ‚Netzaktivismus im Spannungsfeld von Kunst und Technik‘ am Beispiel der künstlerischen Arbeit von Jodi, ®™ark und etoy, aber auch zu Formen der freien und kostenlosen Software mit offenem Quellcode wie das Betriebssystem Unix (zeitgleich 1969 mit dem ARPAnet entstanden), GNU (Unix-konform) und Linux, die auf ihre gesellschaftlichen Implikationen in Folge der quelloffenen Software untersucht werden, vgl. Hillgärtner 2001.

⁷⁴⁴ „Tactical Media are what happens when the cheap ‚do it yourself‘ media, made possible by the revolution in consumer electronics and expanded forms of distribution (from public access cable to the internet) are exploited by groups and individuals who feel aggrieved by or excluded from the wider

Der Schwerpunkt verschiebt sich dabei von der Repräsentation zu dem Nutzen von Repräsentationen und äußert sich in einer prozesshaften, performativen, flexiblen und pragmatischen Form.⁷⁴⁵

Alexej Shulgin⁷⁴⁶ nimmt in seinem Manifest ‚Art, Power, and Communication‘ (1996) eine kritische Haltung gegenüber den vornehmlich westlich geprägten, techno-utopistischen Hoffnungen hinsichtlich des Konstrukts der Interaktivität im Verhältnis zur Computertechnologie ein und macht in den interaktiven Medien gesellschaftspolitisch eine Technik der Überwachung und Manipulation aus. Er bezeichnet das Phänomen der interaktiven Kunst und der interaktiven Medien als einen Übergang von der Repräsentation zur Manipulation und beschreibt Computerinstallationen als eine fortgeschrittene Form weniger der Emanzipation des passiven Betrachters als vielmehr der totalitären Publikumsmanipulation, da das Einzelsubjekt einer psychologisch gewaltsamen Struktur ausgesetzt sei.⁷⁴⁷ Daniels bemüht kunsthistorische Argumente zur Klärung des Missverständnisses, interaktive Qualitäten von Kunst seien an den Einzug der technischen Medien in die Kunstproduktion gekoppelt, weist aber darauf hin, dass sich das Konzept der Interaktivität durchaus durch die Medienkunst seit Ende der sechziger Jahre ausdifferenziert habe.⁷⁴⁸ Auch Manovich weist darauf hin, dass bereits die klassische und die moderne Kunst interaktive Kennzeichen trägt, da sie einen Zuschauer voraussetzt: „All classical, and even more so modern art was already ‚interactive‘, requiring a viewer to fill in missing information (for instance, ellipses in literary narration; ‚missing‘ parts of objects in modernist painting) as well as to move his/her eyes (composition in painting and cinema) or the whole body (in experiencing sculpture and architecture).“⁷⁴⁹ Manovich stellt der Emanzipations- und Demokratisierungsrezeption interaktiver Medien in westlichen Ländern und der Manipulationsrezeption der Computertechnologie in postkommunistischen Kontexten eine weitere, eher kognitiv gewichtete Überlegung daneben: Mentale Prozesse der Reflexion, Problemlösung, Erinnerung und Assoziation würden externalisiert. Das Prinzip der neuen Medien, die Links, werde den Prozess menschlichen Denkens, der miteinander verbundenen Ideen, Bilder und Erinnerungen, objektivieren. Interaktive Medien würden zum Nachverfolgen vorprogrammierter, objektiv existierender Assoziationen auffordern, statt den eigenen, persönlichen Assoziationen zu folgen: „This is a new kind of identification appropriate for the information age of cognitive labor. The cultural technologies of an industrial society – cinema and fashion – asked us to identify with somebody’s bodily image. The interactive media asks us to identify with somebody’s else mental structure.“⁷⁵⁰

In Rückbindung an das vorliegende Thema kann eine weitere Ausdifferenzierung, insbesondere eine Unterscheidung zwischen dem Netz und dem physischen Raum vorgenommen werden: Ein Netz(kunst)projekt existiert nur dann, wenn Netzknoten es mit Leben füllen; das Netz ist keine brachliegende Technologie oder ein leeres Signifikant, es entsteht nur in und mit der Performierung als Handlungsfeld: „The

culture. Tactical media do not just report events, as they are never impartial they always participate and it is this that more than anything separates them from mainstream media.“ Lovink/Garcia 1997.

⁷⁴⁵ Lovink/Garcia 1997.

⁷⁴⁶ Alexej Shulgin (Jhg. 1963) lebt und arbeitet in Moskau, startete im Bereich der Fotografie, bis er 1994 seine Aktivitäten auf das Internet und die neuen Technologien ausweitete.

⁷⁴⁷ Shulgin 1996.

⁷⁴⁸ Daniels 2003, S. 58f.

⁷⁴⁹ Manovich 1996.

⁷⁵⁰ Manovich 1996.

Users are the Network“ lautet das Motto des künstlerischen Kontextprojektes The Thing.⁷⁵¹ Mit Weber: Fäden, die sowohl technische Fäden (Übertragungskanäle) als auch thematische Fäden (Links, Themenfäden in Mailinglisten und Foren) bezeichnen, verknüpfen sich zu Knoten, die sich als Schnittstellen, Schaltstellen, Orte der Transformation, der Umwandlung oder des Austauschs auszeichnen. Hierbei kann es sich um technische Knoten (Server, Host, Computer, IP-Adresse) oder auch um den User (das Subjekt als Knoten in einem Netzwerk) handeln. Das Geflecht aus verknoteten Fäden bezeichnet wiederum das Netz, das raum-zeitlich lokalisierbar ist. Jenes Geflecht aus Netzen, das raum-zeitlich wiederum nicht lokalisierbar ist, stellen die Netzwerke dar, bei denen es sich, so ergänze ich, z.B. um die bereits genannten sozialen Zusammenschlüsse und Kollaborationen in Form von Mailinglisten oder ‚virtual Communities‘ handelt. Der Vorgang der Vernetzung bezeichnet die Zunahme an Fäden, Knoten und/oder Netzen, deren Maß über den sog. Konnektivitäts-Koeffizienten errechnet werden kann. Der Vorgang der Verflechtung bezieht nicht mehr nur die Verbindung, sondern die Vermischung und Verquickung mit der Folge von Hybridisierungen ein.⁷⁵²

Der strukturelle Schwerpunkt der aktuellen Ausformulierung des Webauftritts <http://www.eto.com> verdeutlicht übrigens die konzeptionelle Konzentration in der jetzigen Arbeitsphase. Die Netzpräsenz unterteilt sich userfreundlich und übersichtlich (ein Inhaltsverzeichnis liefert auf einer eigenen Seite das Ordnungssystem der Webpräsenz) in fünf Unterseiten⁷⁵³ mit weiteren Ausdifferenzierungen⁷⁵⁴ und zeigt sich in einem durchgehenden Auftritt mit schwarzem Hintergrund, zentral angeordneten Textblöcken in weißer, grüner und oranger Schrift, die von einer Linie in Orange gerahmt sind. Piktogramme vermitteln ein Maximum an Globalisierung, Effizienz, Flexibilität, Innovation, Mobilität und Kundenfreundlichkeit. Zuunterst einer jeden Seite ist ein grün gerahmter Text bestehend aus drei Elementen angeordnet: in grüner Schrift eine Information zum aktuellen Kurswert der Aktie, in Weiß der Schriftzug „eto.com twisting values since 1994“ und ein rechts abschließender 2-D-Barcode (Abb. 55)⁷⁵⁵

(Aufmerksamkeits-) Maximierungen

Die Organisations- und Übersichtsform des TANKSYSTEMs ist entgegen denjenigen Befürchtungen, dass der klassische Werkbegriff der Kunstgeschichte und mit ihm sein Urheber mit den genuinen Netzeigenschaften unvereinbar sei, als eine Sammlung von eigenständigen Einzelarbeiten (zum Teil thematisch zu Subtanks subsumiert) beschreibbar, die zu einem geschlossenen System zusammen gefasst sind. Das TANKSYSTEM bildet metaphorisch einen Ausstellungsraum, der in seinen Einzelräumen Einzelwerke und zusammengefasste Werkkomplexe präsentiert:

⁷⁵¹ <http://bbs.thing.net/login.thing>.

⁷⁵² Zu Grundbegriffen einer Theorie des Netzwerks vgl. Weber 2001, S. 69f.

⁷⁵³ Hierbei handelt es sich um FUNDAMENTALS (<http://www.eto.com/fundamentals>), INVESTOR RELATIONS (<http://www.feed.eto.com>), INTERNAL AFFAIRS (http://www.eto.com/internal_affairs), ALLIANCES (<http://www.eto.com/alliances>) und CONTACT (<http://www.eto.com/contact>).

⁷⁵⁴ Unter INVESTOR RELATIONS sind die Bereiche NEWS, QUOTE/VALUES, SHAREHOLDERS, TRANSACTION-MATRIX und VALUE-SYSTEM zu finden, unter INTERNAL AFFAIRS sind GALLERIES, JOBS, CREW und AGENT LOGIN subsumiert.

⁷⁵⁵ Der Barcode ist ein numerischer, maschinell lesbarer Code, der aus parallelen Strichen unterschiedlicher Breite und Lücken besteht. Der 2-D-Barcode, ein Data-Matrix-Code, gewinnt derzeit im Bereich der Produktkennzeichnung an Bedeutung.

Künstler: etoy

Titel: etoy.TANKSYSTEM

Untertitel: „CONNECTING SOUND, CODING, VISUALS AND INTELLIGENCE TO DIGITAL-ACTION-ENTERTAINMENT.“⁷⁵⁶

„Es ist geradezu ein kosmischer Prozess und nichts weniger als eine Weltkultur-revolution, wie ein kolossales Datennetz sich aus physischen Umgebungen herausarbeitet, eine eigenständige Datasphäre ausformt, und schließlich den physischen Unterlagen eine unvorstellbare Reorganisation aufzwingt, allenfalls den Folgen neolithischen Städtebaus, hochkultureller Aufzeichnungssysteme, achsenzeitlicher Professionalisierung der Psyche, neuzeitlicher Wissenschaft und industrieller Revolution vergleichbar.“⁷⁵⁷, schwärmt Grether.

Zu den gelisteten Einzelwerken gehört ebenfalls der preisgekrönte etoy.DIGITAL HIJACK, der im Servicetank angekündigt und intern verlinkt ist, dessen Seite jedoch nicht auffindbar ist: „Not Found. The requested URL /digital_hijack was not found on this server.“⁷⁵⁸ Dafür bietet die am 24.2.1996 durch etoy.CORPORATION, Zürich registrierte⁷⁵⁹ Domain hijack.org eine etoy-eigene Archivierung des Netz-Happenings von März bis August 1996 und startet die selbstreferentielle Signifikantenkette mit einem Dokumentationstext der Aktion in etoy-typischer Bild- und Schriftsprache: „digital net-action-entertainment for the travelling generation“. Ein interner Link „GET THE HIJACK-ACTION!“ führt zu der Demo-Version einer simulierten Suchmaschinenseite von Altavista mit einer Linksammlung zu Porsche, Lifestyle, Penthouse und Formula, leitet mit einer Kurzeinführung zum Digital Hijack ein: „SEE WHAT HAPPENED TO MORE THAN ONE MILLION BORED INTERNET-USERS ON VARIOUS SEARCH-ENGINES – WORLDWIDE – ...“ und verspricht: „Get the Hijack-Feeling!“⁷⁶⁰ Nach weiteren drei Seiten gelangt der User auf die Seite <http://www.hijack.org/over.html>, auf der etoy als Initiator der Aktion in typischem Duktus den Digital Hijack mit Stacheldraht und weiterführenden Kontextinformationen zur Aktion und den Initiatoren, mit der Geschichte und dem Soundfile des Digital Hijack-Songs dokumentiert. Da es sich bei dem Digital Hijack nicht nur um eine netzspezifische Arbeit handelt, die aufgrund ihrer Site-Specificity (technische und technologische Dispositive des Internets) andernorts nicht funktioniert, sondern darüber hinaus auch aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit als ein zeitlich begrenztes, prozessuales, performatives und einmaliges Happening weder materialisierbar noch konservierbar ist (lediglich eine Screenshotabfolge könnte die Aktion ausschnitthaft dokumentieren) und nur unter Einbindung eines Servers⁷⁶¹ stattfinden kann, der die dialogische Eingebundenheit des Users in die Netzkunstarbeit wiederherstellt, scheitert bei dieser Arbeit selbst der Auftrag der Museen, wichtige kulturelle Leistungen und Errungenschaften einer Gesellschaft zu bewahren, zu erhalten und zu vermitteln⁷⁶². Ebenso scheitert die musealisierende Idee für Netzkunst, sämtliche

⁷⁵⁶ <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/etoy-tank/theetoystory>.

⁷⁵⁷ Grether 2002 b, S. 45.

⁷⁵⁸ http://fanclub.etoy.c3.hu/digital_hijack.

⁷⁵⁹ <http://www.whois.net>.

⁷⁶⁰ <http://www.hijack.org/hijacksearch.html>.

⁷⁶¹ Ein Server (Host) ist ein zentraler Rechner in einem Netzwerk, der den einzelnen Arbeitsstationen Daten, Speicher und Ressourcen zur Verfügung stellt und das Netzwerk verwaltet.

⁷⁶² Zur Musealisierung von Netzkunst vgl. Huber 1999 a und Huber 2001 a. Darüber hinaus ist auffällig, dass vornehmlich selbstorganisierte Kontextsysteme von Netzkunst die Aufgabe der Erhaltung

Files, Dateien und Skripte physikalisch auf den Server eines Museums zu übertragen und dort fortgesetzt zu betreuen.⁷⁶³ Die durch den Archiv-Begriff betonte Materialität des Bewahrens und dessen historisch spezifische Situiertheit wird wie die operative Verweisfunktion von Datenbanken unterlaufen. Nur in der konkreten ästhetischen Erfahrung durch einen konkreten User an einem konkreten Ort zu einem konkreten Zeitpunkt kann die Notation der Arbeit auf der Browseroberfläche des User-Monitors stattfinden, obwohl Netzkunst sich doch gerade dadurch auszeichnet, dass sie in erweiterten räumlichen und zeitlichen Dimensionen stattfindet, d.h. in annähernd unendlichen Zeiträumen und gleichzeitig an vielen verschiedenen Orten präsent und ihre Dauer nahezu unbegrenzt sein kann. Ein sog. Originalmaterial, vom beteiligten User separiert, ist nicht verfügbar, somit ist es nachträglich auch weder prüf- noch dekonstruierbar⁷⁶⁴; es verbleiben abgeleitete Informationen und Erzählungen von Augenzeugen.

Diese textuellen und kontextuellen Hinweise dienen als weiterer Indikator für das Programm von etoy: In der Anfangsphase ihres Netzkunst-Prozesses verfolgt etoy die Strategie, Wirtschaftskonzepte zu adaptieren, den eigenen Code durch ästhetische Überformung programmatisch zur Oberfläche zu stilisieren und eine einprägsame ‚Hyper-Business-Oberfläche‘ zu kreieren⁷⁶⁵, der ihrerseits die Faktoren der Operationsweise eingeschrieben sind und mit dem Nutzen der Repräsentation (Lovink) in Aktion tritt. Gleichermaßen wird mit dieser Oberflächenkonzentration auch die Zielsetzung der gesamtkünstlerischen Strategie – die Maximierung kultureller Werte mittels Unternehmensstrukturen („etoy uses the corporate structure to maximize cultural value“⁷⁶⁶) – operativ umsetzbar. etoy’s Visualisierung eignet sich somit nicht nur zur Reflexion oder Dekonstruktion oberflächenkonzentrierter Marktwirtschaftsstrategien, sondern ist ebenso als Operationsfeld der eigenen künstlerischen Programmatik zu werten; der Digital Hijack dient hierzu als attraktionsfördernde Aufmerksamkeitsspirale für das erklärte Ziel stetiger Expansion⁷⁶⁷: „etoy’s Perversion besteht darin, die Wertentwicklung einer einzigen Ikone, ihres als www.eto.com virtuell dargestellten Namens, in den Aufmerksamkeitsspiralen des Ökonomischen, des Politischen, des Sozialen und des Künstlerischen Umlauf für Umlauf nach oben zu schrauben und so den Wertschöpfungsprozess der Finanzmärkte im Exzess der Selbstüberdrehung zu spiegeln.“⁷⁶⁸ Offiziell musste der Digital Hijack am 31.7.1996 wegen Überlastung des Servers gestoppt werden, nachdem in vier Monaten über 600.000 zum Teil ahnungslose Besucher von Suchmaschinen getäuscht und auf die etoy-Domain entführt worden waren (im März 250.000 User, bis zu 17.000 User pro Tag).⁷⁶⁹

von Netzkunst wahrnehmen. So befindet sich z.B. auf dem Server der Internationalen Stadt Berlin eine fast vollständige Sammlung früher künstlerischer Experimente im und mit dem World Wide Web.

⁷⁶³ Im Internetarchiv archive.org findet sich für den 5.2.1998 der Hinweis, dass der Digital Hijack (wie auch das Tanksystem) auf dem Server von C3 in Budapest unter fanclub.eto.com/c3.hu/digital_hijack archiviert war, ist aber auch hier nicht mehr auffindbar.

⁷⁶⁴ Auch im Internetarchiv archive.org sind zwischen März und August 1996 keine Einträge auffindbar.

⁷⁶⁵ „[...] zehn mehr als hundert, wie es für den Hyperspace angemessen ist.“ Winkler 1996.

⁷⁶⁶ <http://www.eto.com>.

⁷⁶⁷ „How do we gain omnipresence and worldwide fan-advertisement?“ Wishart/Bochsler 2002, S. 87.

⁷⁶⁸ Grether 2002 a, S. 36.

⁷⁶⁹ http://www.aec.at/en/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=11259&iCategoryID=1094.

Ausgang ist die Infiltrierung von Internet-Suchmaschinen mit gezielten Informationen (nach Aussagen etoy's durch den Software-Agenten etoy.MANIAC⁷⁷⁰). Zu diesem Zweck entwickelt etoy aus einer Kombination verschiedener Scripte und Robots ein technologisches Konzept⁷⁷¹ und poetisiert mit dessen Namensgebung Ivana den technischen Akt der Unterwanderung und den Hack auf die Suchmaschinen. etoy.IVANA, vorgeblich ein selbstständig agierender, autonomer Software-Roboter, ist in der Lage, permanent populäre Schlüsselbegriffe (wie beispielsweise Porsche, Penthouse, Madonna, Fassbinder und Startrek) aufzugreifen und auf ihre Platzierung in diversen Suchmaschinen (wie Lycos, Webcrawler und Infoseek) zu untersuchen, die zwanzig vordersten Suchergebnisse als kombinierte Meta-Name-Keywords (die den automatisch zur Datenbeschaffung aktiven Robots der Suchmaschinen den Inhalt der Seite angeben) in den Meta-Files der HTML-Dateien zusammenzufassen und diese dann auf dem etoy-Server abzulegen, um sie von Suchmaschinen auffinden und wiederum unter den zwanzig vordersten Suchergebnissen selbstbestätigend platzieren zu lassen. Diese Aktion thematisiert und dekonstruiert nicht nur selbstreferentiell die Architektur und die (auch technischen) Einzelbestandteile des Internets, sondern unterwandert darüber hinaus gezielt systemimmanente Bedingtheiten sowie die Logik und die Ordnungssysteme von Suchmaschinen⁷⁷², die zumeist als Black Box funktionieren⁷⁷³. Mit dieser Aktion inszeniert etoy den „Raum‘ hinter der populären Oberfläche des World Wide Webs. System-Schwachstellen und Grauzonen des Mediums bildeten den Handlungsrahmen. Suchserver-Datenbanken wurden zur Selbstdarstellungsbühne“⁷⁷⁴.

„THE BEST OF PORSCHE“, verspricht ein Klick auf den Seiten der Suchmaschinen: „This is the underground porsche-site, the home of porsche, with the best porsche-pictures, porsche-sounds and porsche-links. <http://www.hijack.org/special/porsche11.html> – size 7K – 4 Feb 97.“⁷⁷⁵ Sobald sich der User für das Anklicken des Links entscheidet, landet er auf einer Seite, auf der ein grell-grüner, zentraler Text auf schwarzem Hintergrund warnt: „Don't fucking move. This is a digital hijack. By – – -> www.eto.com“⁷⁷⁶, in grünen, zum Teil blinkenden, über den gesamten Bildschirm verteilten und chaotisch-organisierten ASCII-Zeichen (Abb. 56), die die selbstreferentiellen Zertrümmerungen grafischer Benutzeroberflächen und sinnlosen Datenakkumulationen von Jodi zitieren⁷⁷⁷. Ein Audiofile liefert, sofern eine

⁷⁷⁰ <http://www.hijack.org/over.html>.

⁷⁷¹ Die öffentliche Variante des Sript-Codes ist unter <http://www.hijack.org/crew/agents.html> zu finden.

⁷⁷² Eine Suchmaschine ist ein Programm zur Recherche von Dokumenten, die in einem Computer oder einem Computernetzwerk gespeichert sind. Als Reaktion auf die Eingabe eines Suchbegriffs liefert die Suchmaschine eine Auflistung von Verweisen auf relevante Dokumente. Die Darstellung der Suchergebnisse erfolgt nach Relevanz (Ranking), die hierfür relevanten Kriterien unterscheiden sich je nach Suchmaschine.

⁷⁷³ „Kein Mensch reflektiert gegenwärtig, welche Machtzusammenballung in den Search-Engines stattfindet. (Kein Mensch, außer der Börse, die Yahoo! sofort beim Einstieg unglaublich hoch bewertet hat).“ Lovink/Winkler 1996.

⁷⁷⁴ http://www.aec.at/de/archives/picture_ausgabe_03_new.asp?iAreaID=110&showAreaID=119&iImageID=27550.

⁷⁷⁵ <http://www.hijack.org/hijacksearch.html>.

⁷⁷⁶ <http://www.hijack.org/special/porsche1.html>.

⁷⁷⁷ <http://www.jodi.org>, hierbei insbesondere <http://www.jodi.org/indexzzy.html>. Das holländisch-belgische Künstlerduo Jodi (Joan Heemskerk und Dirk Paesmanns) operiert vornehmlich mit der Dekonstruktion von Technologien, insbesondere des HTML-Codes.

Soundkarte im Rechner installiert ist, Zusatzinformationen zur digitalen Entführung: Diese Aktion, so heißt es, sei der Entführung des Internets durch den Mogul Netscape⁷⁷⁸ vergleichbar und rufe zur Befreiung von Kevin Mitnick, dem zu dieser Zeit bekanntesten und im Guinness Buch der Rekorde aufgeführten Computer-Hacker⁷⁷⁹ auf⁷⁸⁰. Nach etwa drei Sekunden öffnet sich automatisch eine nächste Seite mit blinkenden Text- und Bildfragmenten: „On the search for ‚Porsche‘ you have been kidnapped! Your are hostage no. 421705 hijacked by the organisation etoy.“ (Abb. 65) Der ahnungslose User wurde direkt in das etoy-Universum gelockt, welches nun mit einer programmiertechnischen Funktionsmanipulation geschlossen wird⁷⁸¹: Der Back-Button des Browsers, mit dem ein jeder User grundsätzlich zur vorherigen Seite zurückkehren kann, d.h. der virtuellen Entführung entkommen könnte, ist versperrt, der User wird nicht mehr in dem scheinbaren Sicherheitsabstand zu Vorgängen im Internet belassen: „Nach herrschender Terminologie ‚surfen‘ wir im ‚Web‘, das – durch die gängigen Programme betrachtet – als eine Ansammlung aus ‚Seiten‘ (‚Homepages‘) besteht, die auf ‚Sites‘, also an scheinbar physischen Orten gespeichert, liegen sollen. Durch die muss man ‚manövrieren‘ oder ‚navigieren‘, und zwar mit Software, die so bezeichnende Namen wie ‚Explorer‘ (Entdecker) und ‚Navigator‘ (Steuermann) hat. Diese fast kolonialistisch anmutenden Metaphern sind freilich nur eine Art Blümchentapete, die überdecken, was wir tatsächlich tun, wenn wir das Web benutzen: wir laden Daten von einem Computer in den Arbeitsspeicher unseres eigenen Computers.“⁷⁸² Baumgärtel führt zu weiteren irreführenden Beschreibungen (Inbox, Homepage) aus, die auf Konzepte aus dem realen Raum zurückgreifen, obwohl doch der User „wie angewachsen vor einem Computer [sitzt] und Daten aus verschiedenen Quellen und von verschiedenen Servern ab[rufft]“⁷⁸³.

Der digital entführte User allerdings fühlt sich beim Besuch der Porno- oder Porsche-Seiten ertappt, er ist irritiert, dass sein Aufenthalt registriert wurde; sein Versuch, so schnell wie möglich in die (vermeintliche) Anonymität zu entkommen und das Geschehene ungeschehen zu machen, scheitert: „Don’t fucking move. This is a digital hijack.“⁷⁸⁴ etoy’s systematische Tarn- und Täuschungsmanöver im Format einer Guerillataktik waren bereits erfolgreich, der ahnungslose User ist überwältigt.⁷⁸⁵ Der Digital Hijack macht die Eingebundenheit des Users in den Gesamtprozess des Internets physisch erfahrbar. Die Begriffsmodifikation des Betrachters, den O’Doherty

⁷⁷⁸ „netscape has already hijacked the internet-user. now we hijack your attention to show you another direction [...]“ <http://www.hijack.org/information/information.html>.

⁷⁷⁹ Kevin Mitnick (Jhg. 1963) alias Condor soll als Cracker mehr als einhundert Mal in das Netzwerk des Pentagons sowie einige Male in das der NSA (National Security Agency) eingedrungen sein. 1988 erstmalig inhaftiert, wurde Mitnick im Februar 1995 erneut vom FBI verhaftet und angeklagt, u.a. in die Netzwerke von Motorola, Sun Microsystems und des NORAD, des Luftverteidigungssystems der USA, eingedrungen zu sein. Mitnick wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und aus fast fünfjähriger Haft im Januar 2000 entlassen. Parallel fand eine weltweite ‚Free Kevin‘-Bewegung statt. Mitnick ist Autor des Buches ‚The Art of Deception: Controlling the Human Element of Security‘, 2002 (dt. 2003), in dem er zu den Techniken des ‚social Engineerings‘ ausführt.

⁷⁸⁰ <http://www.xs4all.nl/~kspaink/english/ArsPrix96.html>.

⁷⁸¹ Bei der aktuell archivierten Seite gelangt der User auf die Seite <http://www.hijack.org/over.html>, die informiert, dass der Digital Hijack am 31.7.1996 endete.

⁷⁸² Baumgärtel 2000 b.

⁷⁸³ Baumgärtel 1998 b.

⁷⁸⁴ <http://www.hijack.org/special/porsche1.html>.

⁷⁸⁵ Presseauszüge unter <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/office-tank/presskit.html>.

für die Moderne noch als idealtypisch passiv, eingeschränkt und entmündigt beschrieb, zu einem Kollaborateur, Forscher oder Erforschenden basiert auf dessen aktiver Teilnahme und den Tätigkeiten des Lesens, Schreibens, Hörens, Scrollens, Klickens, Bewegens, Entscheidens, d.h. des Handelns. Der Strom digitaler Daten von einem Server zu einem Personal Computer sowie die aktive Teilnahme des Users an dem Prozess als eigener Knoten in dem Netz und Netzwerk transformiert das Netz als Mediensystem zu einem sozialen System; hier ist der User über Schnittstellen angeschlossen und hier findet der Austausch der jeweiligen Vorbedingungen statt.⁷⁸⁶

Disparates Handlungsfeld kultureller, politischer, ökonomischer und juridischer Themen

Die graduelle Steigerung des Beteiligungsformats der User am Kunstprozess seit 1994 wird symbolisch durch eine Anerkennung der Jury der Ars Electronica gekrönt: Im April 2000 werden 1.798 toywar.AGENTS stellvertretend für ihre Kollaboration am Toywar⁷⁸⁷, dem Zusammenprall von Kunst- und Wirtschaftssystem⁷⁸⁸ (dem Disput zwischen Politik- und Kunstsystem im Fall von AVL-Ville, 2001 vergleichbar), aber auch der Konfrontation von Realitäts- und Netzdispositiven ausgezeichnet.⁷⁸⁹ Während der hochspekulativen Aufwärtsbewegung des Technologieindexes NASDAQ⁷⁹⁰ in der zweiten Hälfte des Jahres 1999 erzielt der Börsenwert des in

⁷⁸⁶ In der Folgezeit finden weitere etoy-Aktionen statt. Eine Auswahl: Dezember 1996: Helikoptersprung für Swiss Television und TV-Hack, Juni 1997: Ausstellung in C3, Budapest, 1997: Art Center College in Design in Pasadena, California, Januar: 1998 Präsentation der etoy.SHARES und IPO unter Schirmherrschaft des österreichischen Kanzlers Victor Klima, daran anschließend die Entwicklung und Konstruktion des etoy.TANK17 (Abb. 66), eines 12 Meter langen, 2,43 Meter breiten, 2,9 Meter hohen und 12 Tonnen schweren standardisierten, fensterlosen, orangen Schiffscontainers als Symbol der Globalisierung, umgebaut zu einem mobilen und multifunktionalen Bürosystem mit Musikstudio, Schlafgelegenheit, Konferenzraum, Besucherterminal und Projektionsfläche (Präsentationen zwischen 1998 und 2003 u.a. in San Diego, San Francisco, New York, Zürich, Tokio und Turin), 2.9.1998: Einführung der etoy.TIMEZONE, eine universale Globalzeit, die die Realzeit in eine Eigenzeit nach digitalen Maßgaben transformiert. Indem etoy die Sekundenlänge verkürzt, wird eine Dynamisierung vorgenommen, die u.a. die Menge der verfügbaren Arbeitsstunden erhöht (Abb. 53).

⁷⁸⁷ Ein Pressespiegel zum Toywar unter <http://www.rtmark.com/etoypress.html>.

⁷⁸⁸ Hierbei handelt es sich nicht um den ersten Konflikt zwischen einem Spielzeugunternehmen und einem Netzkünstler. 1997 untersagt Mattel Inc. Mark Napier in Argumentation von Markenrechtsverletzungen die Verwendung des Werknamens ‚The Distorted Barbie‘, welches dann von Napier in ‚The Distorted \$arbie‘ (<http://users.rcn.com/napier.interport/barbie>) umbenannt wird. Mirapaul 1999.

⁷⁸⁹ Eine von Reinhold Grether der Ars Electronica eingereichte 40-seitige Auflistung von typographisch verfremdeten E-Mail-Adressen stellte sicher, dass alle Agenten der Toywar-Community geehrt werden konnten. Grether 2002 b, S. 43. Erst seit 2004 trägt die Ars Electronica aktuellen netzkulturellen Entwicklungen Rechnung und schreibt für ihren Prix Ars Electronica die Kategorie ‚Digital Communities‘ aus.

⁷⁹⁰ The NASDAQ Stock Market (<http://www.nasdaq.com>), ein Akronym für National Association of Securities Dealers Automated Quotations, ist eine US-amerikanische, elektronische Börse, die von der National Association of Securities Dealers betrieben wird und deren Handel am 8. Februar 1971 startete. An der NASDAQ werden besonders wachstumssträchtige und innovative Werte gehandelt, die Investition in ihre Werte gilt (dem mittlerweile eingestellten Neuen Markt vergleichbar) als eher spekulativ. Index der NASDAQ ist der NASDAQ-Composite (mit 3.212 Komponenten, Stand 10.4.2005). Am 17. Juli 1995 schließt der NASDAQ Aktienindex erstmals mit über 1.000 Punkten, am 10. März 2000 erreicht er mit 5.048,62 Punkten seinen Höchststand und läutet das Ende des sog. Dot-Com Booms und die überdurchschnittlichen Kursrückgänge ein. Stand am 10.4.2005 sind 1.999,35 Punkte (Abb. 67). Zu den Markt-Indices <http://quotes.nasdaq.com/aspx/marketindices.aspx>. Zu den Indexbeschreibungen <http://quotes.nasdaq.com/reference/IndexDescriptions.stm#IXIC>.

Santa Monica, Kalifornien, situierten und seit 20. Mai 1999 an der NASDAQ gehandelten Internet-Spielzeugversands und Protagonisten der Netz-Kommerzialisierung eToys Inc.⁷⁹¹ die „absurde zehn Milliarden US-Dollar“⁷⁹²-Grenze und reicht im Anschluss an außergerichtliche, aber gescheiterte Verhandlungen⁷⁹³ am 10.10.1999 Klage am Superior Court of the State of California in Los Angeles gegen etoy⁷⁹⁴ ein. Der E-Konzern stört sich an der Ähnlichkeit der Domain-Namen, befürchtet eine Verwirrung potentieller Kunden, stuft die Inhalte des Internetauftritts von etoy als geschäfts- und imageschädigend für eToys ein und beanstandet, dass etoy die Domain lediglich besetzen würde (Vorwurf des Cybersquatting, der blockierenden Inbesitznahme von Domain-Namen zum Zweck späterer Veräußerung), darüber hinaus sich vorsätzlich des Warenzeichens eToys bediene, um Erfolge für sich und die unlauteren Börsengeschäfte zu erzielen. Zur Untermauerung ihrer Argumentation bringt eToys gerade diejenigen Faktoren in Anschlag, die etoy's künstlerisches Konzept auszeichnen: Die programmatischen Appropriationsmomente von Wirtschaftsstrategien und -operationen sollen einer Prüfung auf ihren Wahrheitsgehalt nicht standhalten, deren Kombination mit den Entführungen durch den Digital Hijack 1996 soll eine Kriminalisierung vornehmen können. Die gesteigerte Realabstraktion, der hohe Virtualitätsfaktor und die Netzwirklichkeit etoy's, die basierend auf einer Netzkommunikation derweil eine wachsende Netzgemeinschaft umfasst und eine Netzkultur ausprägt, soll mittels juristischer Kräfte zu Ungunsten der Kunstorganisation und deren Glaubwürdigkeit ausfallen. Am 29.11.1999 erwirkt eToys auf der Grundlage markenrechtlicher Argumentationen in Kombination mit dem Missbrauch des Warenzeichens, Fragen des Kinderschutzes und des

⁷⁹¹ <http://www.etoys.com>. eToys Inc., seit Mai 2004 eToys Direct™, Inc., mit Sitz in Denver, Colorado (<http://www.etoys.com/help/faq.html#newetoys>), ist nicht mehr an der NASDAQ notiert. eToys meldete am 7.3.2001 Konkurs und wurde im April 2001 von KB Toys inkl. Trademark, Logo und Domain aufgekauft. Zur Firmengeschichte vgl. <http://www.etoys.com/help/aboutEtoysDirect.html> und Wishart/Bochsler 2002, S. 115f.

⁷⁹² Grether 2002 b, S. 49.

⁷⁹³ Zunächst bietet eToys zwischen 20.000 und 30.000 US-Dollar für die Domain etoy.com, etoy lehnt das Angebot ab und fordert 750.000 US-Dollar. Daraufhin erhöht eToys das Angebot auf 50.000 US-Dollar und 7.000 Aktien, die zu dieser Zeit einen Wert von 400.000 US-Dollar haben. Wieder lehnt etoy ab und erhöht die Forderung auf die Summe von einer Million US-Dollar, in der auch Wertpapiere enthalten sein können. Rötzer 1999b. Zum Vergleich: 1998 zahlte Compaq Computer Corp. 3,3 Millionen US-Dollar für die Domain altavista.com. 1999 kaufte der Inkubator Ecompanies (<http://www.ecompanies.com>) die Domain business.com für 7,5 Millionen US-Dollar. Pollack 1999.

⁷⁹⁴ Zu diesem Zeitpunkt besteht etoy.CORPORATION noch aus den drei Gründungsmitgliedern agent.GRAMAZIO, agent.KUBLI und agent.ZAI. Daniel Udatny und Marky Goldstein gründeten in der Zwischenzeit die Multi-Media-Agentur r.o.s.a in Zürich (<http://www.rosa.com>). Gino Esposto gründete 1998 unter dem Namen Carl gemeinsam mit Michael Burkhardt die Online-Sound-Community micromusic.net, low-tech music, for high-tech people (<http://www.micromusic.net>), die 2001 eine Anerkennung des Prix Ars Electronica erhält (http://www.aec.at/de/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=11034). Hans Bernhard (<http://www.hansbernhard.com>) gründete gemeinsam mit Elisabeth Maria Haas alias LIZVLX (<http://www.lizvix.com>) 1999 die Künstlergruppe ubermorgen (<http://www.ubermorgen.com>), die 2000 mit ®™ark parallel zu den US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen die Vote-Auction-Kampagne mit dem Untertitel ‚Bringing democracy and capitalism closer together‘ startet (<http://www.vote-auction.net>), außerdem 2001 IP•NIC, The Injunction Generator (<http://www.ipnic.org>), der 2003 eine Anerkennung des Prix Ars Electronica erhält (http://www.aec.at/de/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=12435), 2003 AnuScan (<http://www.anuscan.com>), 2004 Sell the Vote (<http://www.sellthevote.org>). Vgl. auch Buettner 2002. 1999 entwickelt Hans Bernhard das Konzept der etoy.HOLDING, <http://www.etoys.bz> (http://hansbernhard.com/etoys/2000_2002_etoys_HANS/2001_WEB_SITE_SKETCHES/index.html).

Wertpapierbetrugs eine einstweilige Verfügung bei Gericht (preliminary injunction). Noch 1996 hatte Barlow in seiner Unabhängigkeitserklärung des Cyberspaces programmatisch verkündet: „Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are all based on matter, and there is no matter here.“⁷⁹⁵: Bei Androhung einer Konventionalstrafe von 10.000 US-Dollar pro Tag⁷⁹⁶ wird etoy untersagt, die Webseite fortgesetzt zu betreiben, den Domain-Namen zu nutzen und weiterhin zu veröffentlichen, die nichtregistrierten etoy. SHARES in den USA anzubieten und zu verkaufen und ferner zu behaupten, dass die Marke etoy ein registriertes Warenzeichen sei, obwohl die Registrierung dieser Marke nicht abschließend durchgeführt wurde⁷⁹⁷. In der Folge muss etoy die Online-Aktivitäten unter der IP-Adresse <http://146.228.204.72:8080>⁷⁹⁸ fortsetzen. Am 10.12.1999 löscht überdies Network Solutions den DNS-Eintrag etoy.com aus dem Hauptverzeichnis, für dessen Verwaltung die Firma exklusiv zuständig ist – eine Entscheidung, bei der es sich nicht um einen Bestandteil der gerichtlichen Verfügung handelt – und verhindert somit endgültig die Erreichbarkeit von etoy.

Mit dem Toywar spannt sich ein prozessuales, performatives und disparates Handlungsfeld kultureller, politischer, ökonomischer und juridischer Themen auf, das aus einem dynamischen und rekursiv lose gekoppelten Netzwerk personeller Teilnehmer (Netzkünstler, Hacker, Internetaktivisten, Medientheoretiker, Journalisten, Anwälte), Wahrnehmungen, Handlungen und technischer Funktionen gebildet wird. Hierin formulieren sich in Verschränkung von Offline- mit Online-Parametern in der Produktions- und Distributionsumgebung minoritärer, verteilter, sog. taktischer Medien konkrete Aktions-, Kooperations- und Handlungsformen auf verschiedenen medialen Ebenen heraus, die als Netzwerk-Intervention zu definieren sind (Abb. 62, TOYWAR timeline). Parallel finden verschiedene künstlerische Protestprojekte statt⁷⁹⁹. Cosmic Baseball Association⁸⁰⁰ nimmt eine Analyse des Konflikts und zwar in Anwendung der Systematik eines Baseball-Spiels vor und ist hierüber in der Lage, die Komplexität und Dynamik des Sachverhalts, die Vielzahl und Heterogenität der Beteiligten in unterschiedlichen Funktionen, Positionen und Zielsetzungen sowie die Existenz differenter Dispositive zu reduzieren und mit der symbolischen Eröffnung eines einzigen Spielfeldes (das des amerikanischen Zwei-Parteien-Schlagballspiels) und zweier eindeutig definierter Frontstellungen (E-Art versus E-Commerce) die Inhalte zu homogenisieren. Modellhaft wird die Eröffnung eines angloamerikanisch juristischen (und durch die Prozesskosten verursachten wirtschaftslogischen) Feldes zwischen Markenrechtsverletzung und Wettbewerbsrecht (Vorwurf des unlauteren Wettbewerbs nach dem Business and Professions Code of California, § 17200) durch den Spielzeug-Konzern eToys (als Wirtschaftsvertreter) veranschaulicht, auf dem die Domain etoy.com (als Vertreter des Kunstsystems) vereinnahmt bzw.

⁷⁹⁵ Barlow 1996.

⁷⁹⁶ Mirapaul 1999.

⁷⁹⁷ Stalder 1999. Wishart/Bochsler 2002, S. 217, S. 244.

⁷⁹⁸ Bei einer IP-Adresse handelt es sich um eine Nummer, die die Adressierung eines Rechners in einem Netzwerk (z.B. im Internet) erlaubt.

⁷⁹⁹ Weitere künstlerische Protestseiten sind Eviltoy von John Weir (<http://www.evilttoy.com>), Boycott eToys (<http://www.BoycotteToys.com>), Etoys Improvement System, EIS (<http://www.eiu.org/experiments/eis>) und Toywar Resistance Network, TRN (<http://members.tripod.com/trnetwork>).

⁸⁰⁰ The Cosmic Baseball Association (<http://www.cosmicbaseball.com>) ist ein internetbasiertes Kunstprojekt, das 1981 von Künstlern und Literaten gegründet wurde.

semantisch übernommen und Positionen des Netzes verhandelt werden sollen, die wiederum eigenen Dispositiven verpflichtet sind:

- Die Marke etoy ist am 24.6.1997 beim United States Patent and Trademark Office⁸⁰¹ unter der Registrierungsnummer 2411648 für den Bereich ‚Providing an interactive online forum for artistic expression, entertainment and distribution of cultural content using multimedia and other technologies, in the fields of art, graphic design, dance, music, poetry and literature‘ mit dem ‚First Use Date‘ 01.10.1994 vermerkt. Seit 12.12.2000 ist etoy hier als Marke registriert.⁸⁰² Die Domain etoy.com wurde am 12.10.1995 bei Network Solutions registriert, die Domain etoys.com am 3.11.1997.⁸⁰³ Die Marke eToys ist am 19.5.1997 beim United States Patent and Trademark Office unter der Registrierungsnummer 2191558 für den Bereich ‚online retail services for toys and games‘ mit dem ‚First Use Date‘ 01.10.1997 vermerkt. Der Markeneintrag ist datiert auf den 22.9.1998.⁸⁰⁴ Vom 24.12.1998 findet sich unter der Registrierungsnummer 2896936 ein Vermerk für den Bereich ‚Importation and distributorship services in the area of toys‘, hier ist das ‚First User Date‘ auf 1990 notiert.⁸⁰⁵ Die juristische Argumentation von Seiten eToys‘ fokussiert den Erwerb der im Dezember 1998 angemeldeten Marke des Spielzeugimporteurs ETNA durch eToys, der den Gebrauch der Marke seit dem 1.1.1990 behauptet. Ende 1996 gegründet und seit Ende 1997 im Internet aktiv, behauptet eToys damit eine seit 1990 währende Markennutzung, die den aus 1994 datierenden First-Use-Anspruch von etoy unterlaufen soll.⁸⁰⁶ Wesentlich ist für diesen Konflikt, das das angloamerikanische Recht vom Antragsteller eine umfangreiche Beweisführung über den Erstgebrauch der Marke zu kommerziellen Zwecken verlangt. Der Vorwurf des Cybersquatting greift nicht, da etoy drei Jahre zuvor die Domain eingerichtet hatte und zu nutzen begann.
- Am 12.12.1999 interveniert ®TMark mit einer Protestbewegung in die Ereignisse⁸⁰⁷, richtet einen etoy-Fonds ein, veröffentlicht umfangreiches Informationsmaterial zu eToys, deren Mitarbeiter, Erreichbarkeiten, Aktionäre, finanziellen Details (z.B. den IPO-Prospekt von eToys), legt ein Pressearchiv zum Konflikt an und ruft zu unterschiedlichen Aktionen gegen die Firma auf, z.B. zu virtuellen Sit-Ins während des Weihnachtsgeschäfts⁸⁰⁸, zu Kündigungsaufforderungen an die Angestellten der Firma eToys⁸⁰⁹, zu Protesten gegenüber der Unternehmensführung und zu Kontaktaufnahmen mit den Aktionären⁸¹⁰: „Here are some sample messages posted on investment boards or sent to investors, to explain why they should disinvest or even sue eToys for mismanaging their funds.“⁸¹¹ Erklärtes Ziel ist die finanzielle Schädigung eToys‘: „In response to eToys‘ greedy and unethical (but entirely typical)

801 <http://www.uspto.gov>.

802 <http://tarr.uspto.gov/servlet/tarr?regser=registration&entry=2411648&action=Request+Status>.

803 <http://www.internic.net>.

804 <http://tarr.uspto.gov/servlet/tarr?regser=serial&entry=75293818&action=Request+Status>.

805 <http://tarr.uspto.gov/servlet/tarr?regser=serial&entry=75611845>.

806 Grether 2001. Wishart/Bochsler 2002, S. 218.

807 <http://www.rtmark.com/etoymain.html>.

808 <http://rtmark.com/etoysitin.html>.

809 <http://www.rtmark.com/etoysquit.html>.

810 <http://www.rtmark.com/etoysinvest.html>.

811 <http://www.rtmark.com/etoysinvest.html>.

conduct, a team of toy designers invented the etoy Fund online game, whose avowed aim was to destroy eToys, Inc. and whose realistic intent was to make eToys' stock value go as far down in value as possible.⁸¹² Grether, der über ein Posting in der Mailingliste rhizome.org den Boykott von etoys.com initialisiert und den späteren Maßnahmenkatalog gegen eToys unter dem Titel „a new toy for you“ ausarbeitet, legt den Fokus der Kampagne auf die Vernichtung des Börsenwertes von eToys, die sich in der NASDAQ-Notierung widerspiegeln soll. Hierfür kalkuliert Grether den nach sechs Monaten seit Börseneinführung eToys' erschöpften Auftrieb und einen sich kurzfristig im Abschwung befindlichen Börsenwert ein, der seinerseits als ein Marktwertverlust in der Folge der Aktionen etoy's spekuliert werden sollte. Dies „war eine Spekulation auf eine Spekulation, eine Metastory, die dasselbe noch einmal erzählte, wie die parallel und autonom auf Niedergang programmierte Story.“⁸¹³ „Als Toywar exponiert, ließ sich mit eindeutiger Frontstellung die zerklüftete gegen die flache Virtualität ins Feld führen“⁸¹⁴, so Grether a.k.a. agent. NASDAQ. Am 20.12.1999 organisiert ®™ark eine Pressekonferenz im New Yorker Museum of Modern Art, hier tragen Douglas Rushkoff⁸¹⁵ sowie etoy. CURATOR Suzanne Meszoly⁸¹⁶ ihre Positionen vor, ebenfalls anwesend sind Wolfgang Staehle von The Thing und Mark Tribe von Rhizome.⁸¹⁷

- In Investorenforen im Netz starten Aufklärungs- und Desinformationskampagnen zur Verunsicherung der Investoren und zur Unterwanderung der Finanzreporte. In Mailinglisten wie rhizome.org und in virtuellen Gemeinschaften wie The Thing finden die performativen Vernetzungen statt, hier setzen auch die infrastrukturellen Maßnahmen an: Die Plattform The Thing wird am 17.12.1999 für dreizehn Stunden durch den Provider geschlossen, da hier das Electronic Disturbance Theater auf ihrer Seite zum virtuellen Sit-In mit dem Ziel der Serverüberlastung aufruft und die von EDT⁸¹⁸ entwickelte Version der Flood-Net-Software veröffentlicht. Das Script killertoy.html aktiviert ein virtuelles Shop-In, ein unablässiges Füllen von Warenkörben, ohne den Kauf zu beenden. Eingabefelder der Webseite eToys.com wie auch Mailboxen des eToys-Managements werden mit Protesten gefüllt.⁸¹⁹ Dabei bilden sich neue Instrumente für einen Internetaktivismus heraus, die Grether als Aktionen des „reflexive hacking“ oder eines simulierten Hacks kennzeichnet: So wird eToys' Spielzeugangebot auf gewaltverherrlichende, rassistische, antisemitische, sexistische und pornographische Inhalte untersucht und eine Untersuchung der

⁸¹² <http://www.rtmark.com/etoymain.html>.

⁸¹³ Grether 2002 a, S. 37.

⁸¹⁴ Grether 2002 b, S. 49.

⁸¹⁵ Rushkoff 1999 sowie <http://www.rtmark.com/etoyrushkof.html>.

⁸¹⁶ <http://www.rtmark.com/etoymeszoly.html>.

⁸¹⁷ <http://www.rtmark.com/etoyconf.html>.

⁸¹⁸ Electronic Disturbance Theater (<http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>) ist eine Gruppe von Cyberaktivisten und Künstlern, die einen elektronischen zivilen Ungehorsam praktizieren. EDT unterstützte 1998/1999 bereits die zapatistische Bewegung in Mexiko: Zapatista Flood-Net ist ein Computerprogramm, das automatisch den Befehl ‚reload‘ des Browsers ausführt und damit automatisch die anvisierten Webseiten (z.B. die der mexikanischen Regierung und des unterstützenden amerikanischen Verteidigungsministeriums) anwählt. Zielsetzung ist der übermäßige und gleichzeitige Zugriff auf den Server der angeforderten Seiten, um das Angebot durch Simultanität und Kollektivismus zu verlangsamen oder zu blockieren.

⁸¹⁹ Grether 2002 a, S. 38f.

Marketingpraktiken eToys' durch die Federal Trade Commission⁸²⁰ angestoßen. Die Eingabefelder von etoys.com, in denen Käufer die Produkte kommentieren können, werden für kritische Kommentare und Proteste genutzt.⁸²¹

- Die Aktionsplattform toywar.com⁸²² zeigt sich seit 1.1.2000 symbolisch als ein militärisches Kampffeld, das das Widerstandspotential zu einem Computerspiel umdefiniert und identitätsstiftende Gemeinschaftsformen herausbildet und visualisiert (Abb. 62, TOYWAR), – ein Expositions-konzept der Freistellung, aber auch der Kanalisierung des Konfliktes und der Aktivitäten. Im Anschluss an eine Anmelde- und Eignungsprozedur marschieren hier letztlich 1.798 Spielzeug-avatare mit selbstgewählter Funktion und eigenem Namen, ausgerüstet mit Kameras, Aktenkoffern oder Funkgeräten auf zwölf verteilten Aktionsfeldern auf⁸²³ und erhalten für ihre Leistungen und weitere Rekrutierungen Prozentpunkte, durch die die Agenten Anteile am Grundkapital von etoy erwerben.⁸²⁴ Zuvor hat etoy 10% des Grundkapitals (64.000 Shares) an Toywar übertragen, jeder rekrutierte Agent erhält vorab zehn Anteile (Units), muss jedoch in Folge seiner Aktivitäten auch Verluste verkraften. Das Netzwerk ist demnach nicht nur der Ort, an dem sich die digitale Existenz und Präsenz konstituiert, sondern sich verzehrt. „the TOYWAR.game is the beginning of an elaborate, effective but playful resistance system to organize domain protection from corporate giants who lost their minds and start to destroy other people, organizations or art works. [...] this is a special agent community which can react 24 hours a day with all the tools and (legal) weapons the internet offers! don't mess around with these agents.“⁸²⁵

⁸²⁰ Bei der Federal Trade Commission (<http://www.ftc.gov>) handelt es sich um eine von der US-amerikanischen Regierung eingerichtete Kommission für den Schutz der Konsumenten.

⁸²¹ Schneider 2000.

⁸²² Archivierte Screenshots von Reinhold Grether unter <http://www.netzwissenschaft.de/media/toy.htm>.

⁸²³ „So gab es 388 Bombenleger, 294 Kriegsberichterstatter, 270 Programmierer, 261 Soldaten, 248 Spione, 245 Disk-Jockeys, 46 Bänker und 42 Anwälte. Schlachtfelder lagen in Santa Monica, San Francisco, New York, Cuba, São Paulo, UK, Schweiz, Italien, Hanoi, China, Tokio, Ibiza und Tonga. Später kamen noch zwei Seefriedhöfe im Indischen Ozean dazu. Mit einer Radar-Funktion konnte man ermitteln, auf welchem Schlachtfeld sich ein bestimmter Agent befand. Man musste dann mit einer Reise-Funktion auf dieses Schlachtfeld wechseln, um diesem Agenten eine Mitteilung zukommen zu lassen. Auf den einzelnen Schlachtfeldern waren unterschiedliche Instrumente installiert, und im Lauf der Auseinandersetzung wurden es naturgemäß immer mehr. So gab es Funktionen, um Mails an verschiedene Personenkreise, beispielsweise das eToys-Management oder Kunstkuratoren zu verschicken. Soundtracks konnten auf Schlachtfeldern abgelegt werden, aus denen inzwischen eine Lullabies-CD entstand. Weiter gab es jede Menge Verknüpfungen ins Netz, beispielsweise zu Protestseiten und Medienberichten. Wer sich nicht frühzeitig in Toywar angemeldet hatte, musste einen der auf der Startseite gelisteten Agenten um Rekrutierung bitten. Während der Rekrutierungsprozedur konnte man E-Mailadressen weiterer Anwärter benennen. Aus den Rekrutierungshierarchien entstanden virtuelle Truppen, die somit aus Bekannten und Unbekannten aller Herren Länder gemischt waren. Über eine Chat-Funktion kommunizierte man mit allen in die Plattform Eingeloggten, über die Reise-Funktion mit einzelnen Agenten, über die Truppen-Funktion mit dem jeweiligen Rekrutierungsumkreis und über eine Alarm-Funktion mit der ganzen Toywar-Community.“ Grether 2002 a, S. 49f.

⁸²⁴ Arns 2002, S. 58, Grether 2002 a, S. 33f., Grether 2002 b, 48f.

⁸²⁵ <http://www.toywar.com>.

Während zu Beginn der Netzwerk-Intervention der Kurs der eToys-Aktie (Symbol ETYS) bei 55 US-Dollar steht, sinkt im Zusammenspiel mit der Dynamik des Marktes und den systeminternen Vorgängen der NASDAQ ihr Wert am 25.1.2000 auf 19,0625 pro Wertpapier, d.h. unter ihren Neuemissionswert von 20 US-Dollar.⁸²⁶ Am gleichen Tag zieht der Spielzeugkonzern eToys seine Klage gegen etoy zurück und zahlt etoy eine Entschädigung von 40.000 US-Dollar für Anwaltskosten und andere Ausgaben. Im Gegenzug zieht auch etoy die zwischenzeitlich eingereichte Gegenklage zurück. Aus der Presseerklärung: „Totaler Sieg für das etoy-Unternehmen und die Internetgemeinschaft (die bewiesen hat, dass das Netz noch nicht in der Hand der ECommerce-Giganten ist).“⁸²⁷ Die beiden registrierten Trademarks vereinbaren eine „friedliche Koexistenz“: etoy akzeptiert, dass der Trademarkschutz nicht das gesamte Geschäftsfeld umfasst, eToys verzichtet auf Einsprüche gegen die Trademarkregistrierung etoy's.⁸²⁸ Network Solutions nimmt am 11.2.2000 den DNS-Eintrag von etoy.com vor.⁸²⁹ „Im Laufe von 81 Tagen verlor eToys \$ 4,5 Mrd. an Börsenwert und sponserte damit die teuerste Performance der Kunstgeschichte.“⁸³⁰

*Netizens und Netz-Cyborgs*⁸³¹

In Folge der vorangehenden Reflexionen sind folgende Kennzeichen zu extrahieren:

- **Aktivität:** Netzaktivitäten entstehen nur in der Performierung der Handlung. Nur durch Aktivität wird das Netzwerk bzw. die digitale Existenz im Netzwerk konstituiert.
- **Interaktivität:** Alle Nutzer können sich gleichwertig betätigen, jeder Empfänger ist ein potentieller Sender.
- **Dezentralität:** Es existieren keine zentralen oder kontrollierenden Instanzen, die das Netzgeschehen langfristig steuern bzw. steuern können.
- **Verteilte Distribution:** Die Aktivitäten finden in verteilten Strukturen und in heterogenen Situationen statt.
- **Prozesshaftigkeit und Experimentalität:** Netzaktivitäten können durch einen auch undefinierbaren Impuls starten und entwickeln sich prozessual und dynamisch, zum Teil auch ohne Intention oder Zieldefinition.
- **Komplexität:** Komplexität gilt nicht mehr als Maß für Unordnung, als Problem, als Angst- oder Risikofaktor, vielmehr ist eine freudige Wachheit zu beobachten, sich von Vereinfachungen zu verabschieden.
- **Nichtlineare Dynamik:** Die beteiligten und heterogenen Einheiten treten in interaktive Wechselwirkungen und können zu unvorhersagbaren Dimensionen in Eigendynamik wachsen.
- **Intensität:** Die Erfahrungen konnektiver Aggregationen wirken sich unmittelbar auf die Intensität von Wahrnehmungen und Erlebnissen aus.
- **Präzision:** In Folge von Netzwerkaktivitäten entstehen Schärfungen z.B. in der Wahrnehmung und Eigenwahrnehmung.
- **Beschleunigung:** Echtzeitereignisse in Netzwerken produzieren Gleichzeitigkeiten, die ihrerseits in Relation zu dem Konnektivitäts-Koeffizienten stehen.

⁸²⁶ <http://www.rtmark.com/etoyprtriumph.html>.

⁸²⁷ Rötzer 2000 b.

⁸²⁸ Grether 2001.

⁸²⁹ <http://www.rtmark.com/etoynsi.html>.

⁸³⁰ Grether 2002 b, S. 50.

⁸³¹ Broeckmann 2002, S. 246 nach Haraway 1995.

- Kooperation: Kooperative Formen in Netzwerken sind nicht Option, sondern notwendige Bedingung und bringen konnektive Gruppensubjekte hervor. Als Währung gilt einvernehmlich Respekt.
- Emergenz: Die temporären Konnektionen wechselnder Aspekte in vielfältigster Form (Diversität) und die Möglichkeiten der wechselseitigen Beeinflussung des Verhaltens dieser beteiligten Komponenten führen zu nur schwer voraussagbaren und zu beeinflussenden Entwicklungen.

Zur fortgesetzten Systematisierung verweise ich auf die von Michael Gleich⁸³² aufgestellten zehn Netzgesetze von 2002, die meine Untersuchungsergebnisse bestätigen und erweitern:

1. Komplexität: Netze handeln komplex. „Lebende Netze bestehen aus vielen Komponenten, die untereinander agieren und reagieren. Auf Impulse von außen antworten aufgrund der Verflechtung nicht einzelne Knoten, sondern ein ganzes Ensemble. Dadurch lässt sich das Verhalten eines Netzes schwer voraussehen und kontrollieren.“⁸³³
2. Nichtlinearität: Netze leben nichtlinear. „Aufgrund von zahlreichen inneren Wechselwirkungen zeigen Netze nichtlineares Verhalten, das heißt, Ursachen und Wirkungen stehen nicht in proportionalem Verhältnis. Durch positive Rückkopplung können sich kleine Ereignisse folgenreich aufschaukeln.“⁸³⁴
3. Emergenz: Netze erfinden Neues. „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Dieses ‚Mehr‘, die neue Qualität, entsteht durch die jeweilige Art der Vernetzung. Sie erzeugt höhere Komplexität aus vielen einfachen Komponenten. So wächst das Einzelne über sich selbst hinaus. Mehr ist anders.“⁸³⁵
4. Lernfähigkeit: Netze antworten flexibel. „Netze sind in der Lage, ihre Stabilität zu bewahren, während sie auf Veränderungen und Impulse der Umwelt reagieren. Bei Störungen von außen verändern sie das Muster ihrer Verschaltung. Je komplexer, desto mehr Optionen für den Wandel.“⁸³⁶
5. Selbstorganisation: Netze ordnen Chaos. „Komplexe, nichtlineare Systeme können sich aus eigener Kraft strukturieren und Stabilität gewinnen. Die interagierenden Elemente handeln nach einfachen Regeln und erschaffen dabei aus Chaos Ordnung, ohne eine Vision von der gesamten Entwicklung haben zu müssen.“⁸³⁷
6. Chaos: Netze erzeugen Chaos. „Lebende Netze bewegen sich in einem kritischen Phasenübergang zwischen Chaos und Ordnung. Dort finden sie Kreativität und Stabilität in optimaler Mischung. Am Rande des Chaos ringen sie um ein Fließgleichgewicht, das innovationsfeindliche Erstarrung ebenso hindert wie krisenanfällige Anarchie.“⁸³⁸
7. Robustheit: Netze verzeihen Fehler. „Rechnen, Denken und Handeln verteilen sich in Netzen auf eine Vielzahl von Komponenten. Wichtige Funktionen sind

⁸³² Michael Gleich (Jhg. 1960) ist Autor und Wissenschaftspublizist und konzipierte gemeinsam mit dem Medienkünstler Jeffrey Shaw 2002 die Installation ‚Web of Life‘ am ZKM in Karlsruhe.

⁸³³ Gleich 2002, S. 68.

⁸³⁴ Gleich 2002, S. 73.

⁸³⁵ Gleich 2002, S. 80.

⁸³⁶ Gleich 2002, S. 87.

⁸³⁷ Gleich 2002, S. 93.

⁸³⁸ Gleich 2002, S. 98.

redundant, das heißt mehrfach angelegt. Versagt ein Teilsystem, springen andere ein. Das System duldet kleine Fehler, um große zu vermeiden.“⁸³⁹

8. Symbiosen: Netze nutzen Symbiosen. „Bündnisse zu wechselseitigem Nutzen sind eine Form von Vernetzung, bei der die Partner gemeinsam gewinnen und verlieren, gleichzeitig lernen und lehren. Symbionten können aber auch zu Parasiten werden und umgekehrt. Das Auftreten von Schmarotzern stimuliert oft eine Koevolution von Fortschritten.“⁸⁴⁰
9. Diversität: Netze vereinen Vielfalt. „Netze vereinen die verschiedensten Varianten, Charaktere, Funktionen, ohne deren Unterschiede zu nivellieren. Hohe Vielfalt erschafft ein Mehr an Möglichkeiten, flexibel auf Umweltveränderungen zu reagieren.“⁸⁴¹
10. Small World: Netze verkleinern Welten. „Obwohl selbstorganisiert, verknüpfen sich lebende Netze nicht nach dem Zufallsprinzip. Sie zeigen immer ähnliche Muster: Eine kleine Zahl von Knoten ist hochgradig, der überwiegende Teil gering vernetzt. Die inhomogene Struktur wirkt stabilisierend, denn zufällige Ausfälle treffen mit hoher Wahrscheinlichkeit gering vernetzte Knoten. Das System funktioniert weiter.“⁸⁴²

Durch etoy's Netzwirklichkeit treten weitere Aspekte zu Tage: Konnektivität ist offenbar nicht mehr nur zu definieren erstens als eine technische Größe, die Aussagen über die Qualität der Verbindung zum Netz trifft, oder zweitens als eine organisatorische Größe, die die längerfristige Ordnung definiert, oder drittens als eine methodische Größe in Annahme eines Netzwerks elementarer Einheiten mit gewissem Aktivitätsgrad. Konnektivität zieht vielmehr grundlegende kulturelle, soziale und ethisch-moralische Umformungen nach sich, die sich in veränderten territorialen, sozialen oder individuellen Ordnungen zeigen. Exemplarisch erwähne ich den Versuch, drei Szenarien vernetzter Arbeit und internetbasierter Unternehmensformen in ihren gesellschaftlichen Umfeldern zu unterscheiden:

- Im Tele-Taylorismus, durch die Form Quader im Quader symbolisiert, dient das Internet in Firmen als IT-gestützte Organisationsstruktur, insbesondere als Kontroll-Technologie, jedoch nicht als Instrument der Enthierarchisierung; die Teilung in zwei Welten (der Arbeits- und der Freizeitwelt) wird aufrechterhalten (Beispiel: Call-Center).
- Das Digi-Partment, durch die Form einer horizontal mehrfach zerteilten Pyramide symbolisiert, kennzeichnet in Folge von Vielfalt, Unübersichtlichkeit und Fragmentarisierung von Kunden, Angeboten, Dienstleistungen und Qualifikationen die individuell zugeschnittenen Arbeits- und Beschäftigungsformen, die den Zugewinn an Arbeitsautonomie und eine Entgrenzung von Arbeit nach sich ziehen (Beispiel: größere Software-Firma).
- Im Techno-Citoyen, durch nebeneinander gelagerte, mit einer Netzwerkstruktur überzogene Kugeln unterschiedlicher Größe symbolisiert, dienen die Informationstechnologien zur Vernetzung und Globalisierung sowie einer ubiquitären Basisinfrastruktur (Beispiel: selbstbestimmte Ich-Unternehmer).⁸⁴³

⁸³⁹ Gleich 2002, S. 105.

⁸⁴⁰ Gleich 2002, S. 112.

⁸⁴¹ Gleich 2002, S. 118.

⁸⁴² Gleich 2002, S. 123.

⁸⁴³ Preissler/Reske 2002, S. 122f.

Andreas Broeckmann⁸⁴⁴ kennzeichnet die Qualität von Konnektivität, das „Angeschlossen-Sein“ als einen „Gradmesser für die Intensität, mit der die Vernetzung zu einem individuellen und sozialen Mentalitätswandel geführt hat“.⁸⁴⁵ Die Kommunikations- und Kooperationsmöglichkeiten führten zu einem digitalen Territorium, in dem Information, Mitteilung und soziale Beziehungen miteinander verschmelzen. Wenn Broeckmann auf die Erzeugung der Erfahrung einer konnektiven Aggregation in Kooperationsnetzwerken verweist, deren Produktion nicht einem subjektiven oder kollektiven Ausdruckswillen, sondern der prozessualen, autopoietischen Bewegung des Konnektivs entspringt⁸⁴⁶, dann schlägt er fortgesetzte Ausdifferenzierungen vor wie die zwischen dem Konnektiv und dem Kollektiv, welches seine Handlungen an einem gemeinsamen Prinzip oder einem ankunftsorientierten Ziel teleologisch oder projektiv ausrichtet und nicht auf einem netzwerkgenerierten und netzwerkbasieren Dispositiv mit trajektiver Bedeutungsproduktion⁸⁴⁷ aufsetzt. Auch Broeckmann leitet veränderte Modalitäten und neue Formen der Subjektivierung ab, wie ich sie eingangs meiner Ausführungen in Aussicht stellte. Das Grundprinzip konnektiver Anordnungen bzw. konnektionistischer Ansätze rekurriert auf heterogene Kopplungen und Verschaltungen von Teilnehmern, Wahrnehmungen, technischen und technologischen Erfindungen, Handlungen und Entscheidungen, die permanent zu stets neuen und von den Beteiligten nur partiell zu beeinflussenden und steuerbaren Konstellationen und Ereignissen führen und aufgrund der Rückkopplungskausalität und deren nichtlinear dynamischer Potenzierungskraft (Rückkopplung bei nichtlinearer Dynamik bedeutet, dass schon geringste Abweichungen in den Anfangsbedingungen sich lawinenartig fortsetzen und zu fundamentalen Abweichungen im Ergebnis führen) stets potentielle Transformationen mitführen. Dabei ist in konnektiven Anordnungen das Prinzip der Aktivität, wie die vorliegenden Ausführungen belegen, notwendige Bedingung: Nur durch die Aktivität wird die digitale Existenz im Netzwerk bzw. das Netzwerk selbst konstituiert und medialisiert, aber auch verzehrt. Broeckmann dazu: „Online-Sein ist das Bewusstsein der medialisierten Verbundenheit mit ähnlich virtuell und wirksam operierenden Netzakteuren in Echtzeit. [...] [I]n kollaborativen Online-Umgebungen ist Online-Sein Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Handlungsbedingung.“⁸⁴⁸

Die Wirksamkeit von Netz-Umgebungen und deren Konditionen (von Arns als eine Alternativkultur des 21. Jahrhunderts bezeichnet, die mit der Verbreitung des Internets weltweit entstand⁸⁴⁹, das Netz für politische und künstlerische Arbeiten nutzt

⁸⁴⁴ Andreas Broeckmann (Jhg. 1964) ist Kunsthistoriker und Medienwissenschaftler, arbeitete von 1995 bis 2000 als Projektmanager für V2, Institute for the Unstable Media in Rotterdam (<http://www.v2.nl>) und ist seit 2000 künstlerischer Direktor der Tansmediale, International Media Art Festival Berlin (<http://www.transmediale.de>).

⁸⁴⁵ Broeckmann 2002, S. 240f.

⁸⁴⁶ Broeckmann 2002, S. 214.

⁸⁴⁷ Hier bezieht sich Broeckmann auf die Ausführungen des Medienphilosophen Paul Virilio, der die Kategorien des Subjekts und des Objekts um ein Drittes ergänzt: Das Trajekt ist die Fluchtlinie einer potentiell unendlichen Bewegung und benennt neue Geometrien und Geschwindigkeiten. Virilio 1995, S. 31.

⁸⁴⁸ Broeckmann 2002, S. 246.

⁸⁴⁹ Die Geschichte des Internets wird aktuell in drei Phasen vom strategischen Experiment des amerikanischen Militärs über eine internationale Kommunikationsplattform der universitären Forschung zu einem kommerzialisierten Medium geschrieben. Ende der sechziger Jahre werden mit dem ARPAnet die Grundlagen geschaffen: ein dezentrales Netzwerk, dessen strategisches Ziel die Verbindung von Computern verschiedener US-amerikanischer Militärstützpunkte war, um die

und neue Formen der Kommunikation erprobt⁸⁵⁰) führen zu tiefgreifenden Folgekonsequenzen, die Subjektivierungs-, Wahrnehmungs- und Kognitionsprozesse gestalten, Begriffe von Arbeit, Eigentum⁸⁵¹, Geschlecht, aber auch von Politik und Gesellschaft überarbeitend in Angriff nehmen⁸⁵², neue Möglichkeiten individualisierten Handelns eröffnen⁸⁵³, veränderte Handlungsräume, Handlungsmodalitäten und Handlungsformen erzeugen, zu denen sich wiederum ethisch-moralische Grundlegungsfragen einstellen.⁸⁵⁴ „Heute kann man sagen, dass das Medium Internet eine Praxis *ist*, eine technologische Struktur, die unterschiedliche Kulturtechniken zu entwickeln und zu verwenden gestattet: Kulturtechniken, die mit dem Netz neu entstanden sind oder durch das Netz neu gestaltet wurden.“⁸⁵⁵

Das ästhetische und ethisch-moralische Potential von Netzbedingungen wird fortgesetzt zu untersuchen und auszuformulieren sein.

Kommunikation gegen jede Form von Angriffen zu sichern. Nach medienhistorischer Einschätzung wandelte sich mit dieser Entscheidung der ARPA (Advanced Research Projects Agency), einer Abteilung des US-amerikanischen Verteidigungsministeriums, gegründet 1968, der Computer von einer Rechenmaschine zu einem Kommunikationsmedium. Im Dezember 1969 werden – als sog. Geburtsstunde des Internets – vier Großrechner der University of California in Los Angeles, dem Stanford Research Institute, der University of Utah und der University of California in Santa Barbara zum Zweck des wissenschaftlichen Informationsaustauschs zusammengeschlossen. Die technischen Möglichkeiten des Netzes werden zeitnah weiter entwickelt: das File-Transfer-Protocol (FTP) ermöglicht den direkten Austausch von Dateien zwischen einzelnen Rechnern, Telnet den direkten Zugriff auf einen anderen angeschlossenen Computer, das Übertragungsprotokoll Transmission Control Protocol (TCP) – im späteren Zusatz TCP/IP für Internet Protocol – die Verknüpfung verschiedener Netze. 1971 wird das ARPAnet (das 1990 eingestellt wird) durch 40 Einrichtungen gebildet, Anfang 1975 verfügt es über 61 Knoten. Unabhängig von den Aktivitäten der ARPA befasst sich Paul Baran, Ingenieur bei der RAND Corporation, im Auftrag des US-amerikanischen Verteidigungsministeriums mit der Angreifbarkeit von Netzwerken. Zwischen 1961 und 1964 legt er seine Analysen vor, die neben den bisherigen zentralisierten und dezentralisierten Netzwerkformen nun das verteilte Netzwerk (Distributed Network) detailliert beschreiben (Abb. 68): eine Architektur, die auf zentrale Verbindungsstellen verzichtet und ein Netz aus zahlreichen Knoten schafft, die mit mehreren ihrer Nachbarknoten verbunden sein sollen. Die Resultate publiziert Baran 1964 unter dem Titel ‚On Distributed Communication‘ in elf Bänden (<http://www.rand.org/publications/RM/baran.list.html>). In den achtziger Jahren entstehen weitere Computernetze, sowohl private wie z.B. das FidoNet (1983), ein Mailbox- und E-Mail-System, oder WELL (1985), seit 1991 dann auch kommerzielle Netze wie Comuserve und AOL, zunächst ohne Anschluss an das Internet. Zum weiteren Fortgang der Entwicklungen vgl. meine vorangegangenen Ausführungen.

⁸⁵⁰ Arns 2002 b, S. 43.

⁸⁵¹ Zum Urheberrecht vgl. u.a Grassmuck 2002, hierin auch die beiden Traditionslinien des anglo-amerikanischen Copyrights und der Rechteübertragungsmöglichkeit an einen Verwerter einerseits und dem kontinentaleuropäischen Droit d’Auteur und der untrennbaren Verbindung zwischen Urheber und Werk andererseits.

⁸⁵² Mittlerweile gibt es etwa zwei Milliarden Internet-Adressen, das Netz ist längst nicht nur zum kritischen Faktor für die Weltwirtschaft geworden – Geschäfte im, mit und über das Internet machen bereits knapp neun Prozent des gesamten Welthandels aus.

⁸⁵³ Weltweit nutzten 2004 709 Mio User das Internet, das sind 11,1% der Weltbevölkerung, mit einem durchschnittlichen jährlichen Wachstum von 17,4%. Dabei handelt es sich um 232,1 Mio User aus Asien/Pazifik, 221,1 Mio aus Europa, 184,5 Mio aus Nordamerika, 60,6 Mio aus Lateinamerika und 10,9 Mio aus Afrika. Quelle: NFO Infratest Germany (http://www.nfo-bi.com/bmwa/Faktenbericht_5/main2002_11_abb_157_198.htm). In Deutschland nutzten 2005 32,1 Mio User das Internet (Platz 5 im internationalen Vergleich), das sind 389,57 von 1.000 Einwohnern (Platz 24 im internationalen Vergleich). Quelle: <http://welt-in-zahlen.de>.

⁸⁵⁴ Zu Pierre Lévy’s Ausführungen zum Cyberspace als einen neuen anthropologischen Raum, der als Netzwerk sozialer Beziehungen zu bestimmen ist, vgl. Lévy 1997.

⁸⁵⁵ Münker/Roesler 2002, S. 8.

Literaturverzeichnis

Die Internet-Quellen wurden letztmalig am 19.04.2005 geprüft. Ggf. sind die URLs im Internetarchiv <http://www.archive.org> zu recherchieren.

AG Borderline u.a. (Hg.) 2002: Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis, Wiesbaden.

Allen, Jennifer 2001 a: Up the Organization: Atelier van Lieshout, in: Artforum Int., Jg. 39/No. 8, S. 104-111.

Allen, Jennifer 2001 b: Mahlzeit, Wien!, in: BAWAG Foundation (Hg.), S. 32-38.

Allen, Jennifer 2002: The New Barbarians, in: Camden Arts Centre (Hg.), S. 5-17.

Angerer, Marie-Luise 2002: Performance und Performativität, in: Butin (Hg.) 2002, S. 241-245.

Arend, Ingo 1995: Ein anderer Ort muß sich erst noch bilden. Ingo Arend sprach mit Stefan Germer über die Grenzen des Marktes und die Grenzen der Kunst, in: Kunstforum Int., Bd. 129, Januar-April, S. 408-411.

Ars Electronica (Hg.) 1989: Philosophien der neuen Technologie, Berlin.

Ars Electronica (Hg.) 1990: Im Netz der Systeme, Berlin.

Arns, Inke 2001: ‚Unformatierter ASCII-Text sieht ziemlich gut aus‘ – Die Geburt der Netzkunst aus dem Geiste des Unfalls, in: Kunstforum Int., Bd. 155, Juni/Juli, S. 236-242. <http://www.projects.v2.nl/~arns/Texts/Media/netzkunst2.html>.

Arns, Inke 2002 a: Netzkulturen, Hamburg.

Arns, Inke 2002 b: This is not a toy war: Politischer Aktivismus in Zeiten des Internet, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 37-60.

Ashby, W. Ross 1956: An Introduction to Cybernetics, London. <http://pespmc1.vub.ac.be/books/IntroCyb.pdf>.

Aulinger, Barbara 1999: Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel, Wien.

Babias, Marius/Könneke, Achim (Hg.) 1998: Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden.

Bachmann, Heinz 1977: Einführung in die Analysis, Zürich.

Baecker, Dirk 1990: Die Kunst der Unterscheidungen, in: Ars Electronica (Hg.) 1990, S. 7-39.

- Baecker, Dirk 1994: Postheroisches Management. Ein Vademecum, Berlin.
- Baecker, Dirk 2002: Wozu Systeme?, Berlin.
- Baecker, Dirk 2003 a: Wozu Kultur?, Berlin.
- Baecker, Dirk 2003 b: Organisation und Management, Frankfurt/Main.
- Baecker, Dirk/Kluge, Alexander 2003 c: Vom Nutzen ungelöster Probleme, Berlin.
- Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.) 1990: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig.
- Barlow, John Perry 1996: A Declaration of the Independence of Cyberspace, <http://homes.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>.
- Bartzko, Dieter 2000: Die reinste Verschwendung. Magie zwischen Minimalismus und Exzentrik: Tendenzen im Museumsbau der neunziger Jahre, in: Schneede (Hg.) 2000, S. 129-141.
- Bateson, Gregory 1972: Steps to an Ecology of Mind, New York.
- Baudrillard, Jean 1982: Der symbolische Tausch und der Tod, München (frz. 1976).
- Baudrillard, Jean 1992: Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene, Berlin (frz. 1990).
- Baumgärtel, Tilman 1997: Immaterialien. Aus der Vor- und Frühgeschichte der Netzkunst, in: Telepolis, 26.06.1997, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6151/1.html>.
- Baumgärtel, Tilman 1998 a: Ich glaube nicht an die Interaktivität. Interview mit dem russischen Netzkünstler Alexei Shulgin, in: Die Tageszeitung, 19.2.1998, S. 18. http://www.taz.de:80/~taz//intertaz/9802/is_T980219.180.html.
- Baumgärtel, Tilman 1998 b: Das Internet als imaginäres Museum, <http://duplox.wz-berlin.de/texte/tb>.
- Baumgärtel, Tilman 1999: [net.art] Materialien zur Netzkunst, Nürnberg.
- Baumgärtel, Tilman 2000 a: Experimentelle Software. Zu einigen neueren Computerprogrammen von Künstlern. Teil I, in: Rohrpost, 24.5.2000. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0005/msg00138.html>.
- Baumgärtel, Tilman 2000 b: Experimentelle Software. Zu einigen neueren Computerprogrammen von Künstlern. Teil II, in: Rohrpost, 24.5.2000. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0005/msg00137.html>.

Baumgärtel, Tilman 2000 c: Experimentelle Software. Zu einigen neueren Computerprogrammen von Künstlern. Teil III, in: Rohrpost, 24.5.2000.
<http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0005/msg00139.html>.

Baumgärtel, Tilman 2001: [net.art 2.0] Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg.

BAWAG Foundation (Hg.) 2001: Atelier van Lieshout. Schwarzes und graues Wasser, Ausst.-Kat., Wien.

Becker, Ilka 2002: Rezeptionstheorien, in: Butin (Hg.) 2002, S. 270-272.

Benhabib, Seyla/Butler, Judith/Cornell, Drucilla/Fraser, Nancy (Hg.) 1993: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/Main.

Bennett, Tony 1979: Marxism and Formalism, London/New York.

Benjamin, Walter 1977: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main.

Berg, Christian 2005: Vernetzung als Syndrom, Frankfurt.

Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst e.V. (Hg.) 2001: 2. berlin biennale 2001, Ausst.-Kat., Köln.

Bertsch, Christoph/Bidner, Stefan/Feuerstein, Thomas/Trawöger, Ernst (Hg.) 1997: Diskurs der Systems (z.B.), Ausst.-Kat., Wien.

Bertsch, Christoph/Bidner, Stefan/Feuerstein, Thomas/Trawöger, Ernst 1997: Vorwort der Herausgeber, in: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 6-7.

Bidner, Stefan 1997: (Prä) Historie, in: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 24-25.

Blank, Joachim 1996: What is netart? ;-), <http://www.verybusy.org/art-icles/2000/05/whatisnetart.htm>.

Bokern, Anneke 2002 a: Nichts geht mehr. Joep van Lieshout Freistaat muss schließen, in: Kunstzeitung, Nr. 71/Juli 2002, S. 1.

Bookchin, Nathalie/Shulgin, Alexej 1999: Introduction to net.art (1994-1999), http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/bookchintext.html.

Bourdieu, Pierre 1997: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main (frz. 1979).

Bourdieu, Pierre 2001: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main (frz. 1992).

Bourriaud, Nicolas 1995: Das ästhetische Paradigma, in: Schmidgen (Hg.) 1995, S. 39-64.

Bourriaud, Nicolas 1998: L'esthétique relationelle, Dijon.

Bourriaud, Nicolas 2001: Today's Art Practise, <http://www.sanalmuze.org/etkinliklereng/nicolasbourriaod.htm>.

Bourriaud, Nicolas 2002: Bourriaud – Relational Aesthetics – Glossary, <http://www.gairspace.org.uk/htm/bourr.htm>.

Braun, Reinhard 1999: Kunst zwischen Medien (4), in: springerin – Hefte zur Gegenwartskunst, Band V, Heft 2, http://braun.mur.at/texte/spring4_2799.shtml.

Broeckmann, Andreas 1997: Net.Art, Machines, and Parasites, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-9703/msg00038.html>.

Broeckmann, Andreas 2002: Konnektive entwerfen! Minoritäre Medien und vernetzte Kunstpraxis, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 232-248.

Brüderlin, Markus 1996: Nachwort: Die Transformation des White Cube, in: O'Doherty 1996, S. 138-166.

Brüderlin, Markus 1997: Malerei als Architektur. Abstrakte Wandmalerei oder die Wiederkehr der Dekoration?, in: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 34-52.

Buchloh, Benjamin H.D. 1990: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte zur Konzeptkunst von 1962-1969, in: Syring (Hg.) 1990, S. 86-99.

Buchmann, Sabeth 2002: Conceptual art, in: Butin (Hg.) 2002, S. 49-53.

Buettner, Sascha 2002: ubermorgen.com. Email-Interview mit Liz Haas und Hans Bernhard, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 21-31.

Buren, Daniel 1973: Function of the Museum, in: Artforum Int., Jg.12, Nr.1, Sept., S. 68.

Bürger, Peter 1987: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main.

Butin, Hubertus (Hg.) 2002: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln.

Butin, Hubertus 2002 a: Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren, in: Butin (Hg.) 2002, S. 169-176.

Butin, Hubertus 2002 b: Kunst und Politik in den achtziger und neunziger Jahren, in: Butin (Hg.) 2002, S. 176-182.

Butler, Judith 1993 a: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘, in: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser (Hg.) 1993, S. 31-58.

Butler, Judith 1993 b: Für ein sorgfältiges Lesen, in: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser (Hg.) 1993, S. 122-132.

Butler, Judith 1994: Ort der politischen Neuverhandlung, in: Frankfurter Rundschau, 27.07.1994, S. 10.

Butler, Judith 1995: Körper von Gewicht, Berlin.

Camden Arts Centre (Hg.) 2002: Atelier van Lieshout, Ausst.-Kat., London.

Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.) 1992: Einführung in den Konstruktivismus, München.

Carp, Stefanie (Hg.) 2001: Alles Kunst? Wie arbeitet der Mensch im neuen Jahrtausend, und was tut er in der übrigen Zeit?, Reinbek bei Hamburg.

Casser, Anja 2002: Interview mit Joep van Lieshout, in: Felix/Hentschel/Luckow (Hg.) 2002, S. 65 und S. 67.

Celant, Germano 1976: Ambient / Art, in: La Biennale di Venezia (Hg.) 1976, S. 187-201.

Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne (Hg.) 1983: Yves Klein, Ausst.-Kat., Paris.

Certeau, Michel de 1988: Kunst des Handelns, Berlin (frz. 1980).

Chaos Computer Club/Jürgen Wieckmann (Hg.) 1988: Das Chaos-Computer-Buch: Hacking made in Germany, Reinbek bei Hamburg.

Clam, Jean 2002: Was heißt, sich an Differenz statt an Identität orientieren? Zur Deontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaft, Konstanz.

Courtney, Hugh 2001: 20/20 Foresight, Boston.

Cramer, Florian 2001 a: Drei sich z.T. widersprechende Definitionen des „Hacks“, http://userpage.fu-berlin.de/~cantsin/homepage/writings/net_culture/hacker//hacker.txt.

Cramer, Florian 2001 b: Das Betriebssystem Kunst hacken. Interview mit Cornelia Sollfrank [1/2], <http://buug.de/pipermail/rohrpost/2002-March/002314.html>.

Cramer, Florian 2001 c: Das Betriebssystem Kunst hacken. Interview mit Cornelia Sollfrank [2/2], <http://buug.de/pipermail/rohrpost/2002-March/002315.html>.

Culler, Jonathan 1988: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Reinbek bei Hamburg.

Daniels, Dieter 1988: Der Einzige und sein Publikum, in: Museum Ludwig Köln (Hg.) 1988, S. 23-47.

Daniels, Dieter 1992: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln.

Daniels, Dieter 2003: Vom Readymade zum Cyberspace, Kunst/Medien Interferenzen, Ostfildern-Ruit.

David, Catherine/Virilio, Paul 1997: Der blinde Fleck der Kunst, in: documenta documents 1, Ostfildern, S. 56-67.

Debord, Guy 1996: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin (frz. 1967).

Defert, Daniel 1997: Foucault, der Raum und die Architektur, in: Poleitics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern, S. 274-283.

Deleuze, Gilles 1972: Differenz und Wiederholung, München (frz. 1968).

Deleuze, Gilles/Foucault, Michel 1977 (Hg.): Der Faden ist gerissen, Berlin.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1977: Rhizom, Berlin (frz. 1976).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1992 a: Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt/Main (frz. 1972).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1992 b: Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II, Frankfurt/Main (frz. 1980).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1997: Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2, Paris.

Derrida, Jacques 1989: Jacques Derrida im Gespräch mit Christopher Norris, in: Papadiakis, Andreas (Hg.), Dekonstruktivismus. Eine Anthologie, Stuttgart 1989, S. 73-78.

Derrida, Jacques 1992: Die Wahrheit in der Malerei, hg. v. Engelmann, Peter, Wien (frz. 1978).

Derrida, Jacques 1993 a: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft des Menschen (frz. 1967), in: Engelmann (Hg.) 1993, S. 114-139.

Derrida, Jacques 1993 b: Die différance (frz. 1968), in: Engelmann (Hg.) 1993, S. 76-113.

Derrida, Jacques 1993 c: Semiologie und Grammatologie, Gespräch mit Julia Kristeva, in: Engelmann (Hg.) 1993, S. 140-164.

Derrida, Jacques 1994: Grammatologie, Frankfurt/Main (frz. 1967).

Derrida, Jacques 1997 a: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin.

Derrida, Jacques/Plissart, Marie-Françoise 1997 b: Recht auf Einsicht, hg. von Engelmann, Peter, Wien (frz. 1985).

Dinkla, Söke 1997: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Ostfildern.

Dubin, Steven C. 2001: Museen als umkämpfte Orte, in: Texte zur Kunst, 11. Jg./Nr. 41, S. 69-76.

Eagleton, Terry 1994: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart/Weimar.

Eberlein, Johann Konrad 1997: Die Selbstreferenzialität der abendländischen Kunst. Hans Belting zum 60. Geburtstag, in: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 54-63.

Eco, Umberto 2002: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/Main (ital. 1962).

Engelmann, Peter (Hg.) 1993: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart.

Engelmann, Peter 1993: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stickwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: Engelmann (Hg.) 1993, S. 5-32.

Enwezor Okwui 2002 a: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, München.

Enwezor, Okwui 2002 b: Kunst als Teil eines umfassenden Systems, oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialiserten Aktionsraums, Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Kunstforum Int., Bd. 161, Aug.-Okt., S. 82-91.

Enzensberger, Hans Magnus 1997: Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit, hg. von Glotz, Peter, München.

Feuerstein, Thomas 1997: Diskurs der Systeme. Kunst als Schnittstellenmultiplikator, in: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 8-23.

Feuerstein, Thomas 2001: Media-made: Wie kommen wir uns nahe? Über die mediale Konstitution und Konstruktion von Welt und Identität, in: Lischka/Feuerstein (Hg.) 2001, S. 7-15.

Felix, Zdenek/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.) 2002: Art & Economy, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit.

Fink-Eitel, Hinrich 2002: Michel Foucault zur Einführung, Hamburg.

Foerster, Heinz von 1992: Entdecken oder Erfinden. Wie lässt sich Verstehen verstehen?, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.) 1992, S. 41-88.

Foerster, Heinz von 1993: KybernEthik, Berlin.

Foucault, Michel 1977: Der Ariadnefaden ist gerissen (frz. 1969), in: Deleuze/Foucault (Hg.) 1977, S. 7-12.

Foucault, Michel 1978: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin.

Foucault, Michel 1981: Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main (frz. 1969).

Foucault, Michel 1983: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt/Main (frz. 1976).

Foucault, Michel 1990: Andere Räume, in: Barck/Gente/Paris/Richter(Hg.) 1990, S. 34-46.

Foucault, Michel 1992: Was ist Kritik?, Berlin (frz.1990).

Foucault, Michel 1994: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/Main (frz. 1972).

Flusser, Vilém 1994: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung, Mannheim.

Flusser, Vilém 1998: Kommunikologie, Frankfurt/Main.

Fraser, Andrea 1995: Es ist Kunst, wenn ich sage, dass es das ist, oder..., in: Texte zur Kunst, 5. Jg./Nr. 20, S. 35-40.

Funck, Gisa 2001: Anarchie in den Zeiten des Pragmatismus. Der Künstlerstaat von Joep van Lieshout in Rotterdam, in: Neue Zürcher Zeitung, 22.6.2001, S. 33.

Füßler, Wilhelm/Trischler, Helmuth (Hg.) 2003: Geschichte des Deutschen Museums. Akteure, Artefakte, Ausstellungen, München.

Galanter, Philip 2002: Complexity | Art and complex systems, <http://www.nyu.edu/its/atg/people/galanter/catalog/pages/downloads/complexity.pdf>.

Galanter, Philip 2003: What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory, New York. http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf.

Galanter, Philip 2004: Generative Art is as old as art, in: artificial.dk, 06.09.2004, <http://www.artificial.dk/articles/galanter.htm>.

Germer, Stefan 1995: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: Texte zur Kunst, 5. Jg./Nr. 19, S. 83-95.

Gleich, Michael 2002: Web of Life. Die Kunst vernetzt zu leben, Hamburg.

Goldhammer, Klaus 2002: Ein Blick zurück nach vorn: Die Internet-Ökonomie, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 102-119.

Grassmuck, Volker 2002: Urheberrechte im Netz, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 75-101.

Graw Isabelle 1998: Man sieht, was man sieht. Anmerkungen zur Netzkunst, in: Texte zur Kunst, 8. Jg./Nr. 32, S. 18-31.

Grether, Reinhold 2001: eCulture Takes Over eCommerce. etoy setzt Zeichen einer Neuen Welt- und Netzkultur, in: politik-digital, 09.02.2001, <http://www.politik-digital.de/netzpolitik/netzkultur/etoy.shtml>.

Grether, Reinhold 2002 a: Wie die Etoy-Kampagne geführt wurde. Ein Agentenbericht, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 33-42.

Grether, Reinhold 2002 b: Durchbruch zum Weltcode, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 43-51.

Gröndahl, Boris 2000: Hacker, Hamburg.

Großmann, Siegfried 1999: Chaos (–Theorie) in der Physik: Wo stehen wir?, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 49-51.

Groys, Boris 1999: Über das Neue – Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt/Main.

Guattari, Félix 1995: Über Maschinen (frz. 1990), in: Schmidgen (Hg.) 1995, S. 115-132.

Haase, Amine 2002: Keine Zukunft ohne Vergangenheit, oder: Kunst als Mittel der Erkenntnis, in: Kunstforum Int., Bd. 161, Aug.-Okt., S. 52-67.

Habermas, Jürgen 1981: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/Main.

Hafner, Katie/Lyon, Matthew 1997: Arpa Kadabra. Die Geschichte des Internet. Heidelberg.

Haider, Hans 2003: Wochenklausur: Zehn Jahre soziale Ingenieurskunst, in: diepresse.com, 23.07.2003, <http://www.basis-wien.at/avdt/html/034/00059170.htm>.

Haken, Hermann 1999: Synergetik: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 30-46.

Halbertsma, Marlite/Zijlmans, Kitty (Hg.) 1995: Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute, Berlin.

Halbertsma, Marlite/Zijlmans, Kitty 1995: New Art History, in: Halbertsma/Zijlmans (Hg.) 1995, S. 279-300.

Haraway, Donna 1995: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs, Frauen, Frankfurt/Main.

Hardt, Michael/Negri, Antonio 2000: Empire, Cambridge/MA.

Hausmanninger, Thomas/Capurro, Rafael (Hg.) 2002: Netzethik, Grundlegungsfragen der Internetethik, München.

Heiden, Uwe an der 1999: Dynamische Krankheiten: Neue Perspektiven der Medizin, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 247-263.

Heyer, Stefan 2001: Deleuze & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweise durch Tausend Plateaus, Wien.

Hillgärtner, Harald 2001: Netzaktivismus im Spannungsfeld von Kunst und Technik, <http://www.unbestimmtes.de/netzaktivismus/index.html>.

Hoesle, Adi/Winter, Georg 2002: Arbeitsgemeinschaft Retrograde Strategien, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 135-142.

Hoffmann, Justin 2001: Machtverhältnisse im Kunstsystem, in: Zinggl (Hg.) 2001, S. 34-42.

Holert, Tom 1999: Visual, Virtual, Visceral Culture: Im Cockpit der Wahrnehmung, CA. 1999, in: Texte zur Kunst, 9. Jg./Nr. 34, S. 68-85.

Höller, Christian 1995: Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, in: Texte zur Kunst, 5. Jg./Nr. 20, S. 109-117.

Hollier, Denis 1993: Wenn die Stadt schläft... (Mene Tekel Uparsin), in: Texte zur Kunst, 3. Jg./Nr. 9, S. 39-47.

Holtgrewe, Karl Georg 2001: Kunst – wirklich grenzenlos? Die Komplexität des Urteilens im Lichte der modernen Wissenschaft, Dresden.

Huber, Hans Dieter 1991: Interview mit Niklas Luhmann, in: Texte zur Kunst, 1. Jg./Nr. 4, S. 120-133.

Huber, Hans Dieter 1994: Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?, in: Kritische Berichte, Jg. 22, Heft 2/1994, S.87-93.

Huber, Hans Dieter 1996: Die digitalen Obdachlosen. Kunsthistoriker und das Internet, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/obdachlose.html>.

Huber, Hans Dieter 1997: Browser, Buffer and Bitlag, Kunstgeschichte im Internet, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/lehre/bbb/01/index.html>.

Huber, Hans Dieter 1998 a: Materialität und Immaterialität der Netzkunst, in: Kritische Berichte 1/1998, Thema: Netzkunst, S. 39-53.

Huber, Hans Dieter 1998 b: Zur Geschichte der Netz.Kunst. Problemstellungen, Stand der Dinge, Ausblicke, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/netzkunst/geschichte>.

Huber, Hans Dieter 1998 c: Die Autopoiesis der Kunsterfahrung. Erste Ansätze zu einer konstruktivistischen Ästhetik, <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/autopoiesis.html>.

Huber, Hans Dieter 1999 a: Netzkunst und die Sammeltätigkeit der Kunstmuseen, in: netz.kunst. Jahrbuch für moderne Kunst 98/99, Nürnberg, S. 134-137. <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/netzmus.html>.

Huber, Hans Dieter 1999 b: Das Netz als ein Mediensystem und als ein soziales System, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/networking.html>.

Huber, Hans Dieter 2001 a: Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits and Bytes, <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/bits.html>.

Huber, Hans Dieter 2001 b: Only!4!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!4-for YOUR Private Eyes. Eine Strukturanalyse von <http://www.jodi.org>, http://www.art.net.dortmund.de/ger/per/hub_jodi/jod_hu_fr.html.

Huber, Hans Dieter 2004 a: Über das Beschreiben, Interpretieren und Verstehen von internetbasierten Werken, <http://www.xcult.org/texte/hdhuber/huber.html>.

Huber, Hans Dieter 2004 b: Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/kuratoren1.html>.

Jokisch, Rodrigo 1999: Kunst und Technik. Distinktionstheoretische Beobachtungen, in: Weber 1999 (Hg.), S. 83-117.

Kelly, Kevin 1997: New Rules for the New Economy. Twelve dependable principles for thriving in a turbulent world, in: Wired, Sept., http://www.wired.com/wired/archive/5.09/newrules_pr.html.

Kemp, Wolfgang 1991: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, 1. Jg./Nr. 2, S. 88-101.

Kemp, Wolfgang (Hg.) 1992: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin.

Kemp, Wolfgang 1992: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Kemp (Hg.) 1992, S. 7-27.

Kemp, Wolfgang (Hg.) 1996: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln.

Kemp, Wolfgang 1996: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen, in: Kemp (Hg.) 1996, S. 13-43.

Kettmann, Steve 1999: Toying with Domain Names, in: Wired News, 11.12.1999, <http://www.wired.com/news/print/0,1294,32936,00.html>.

Kettmann, Steve 2000: Etoy: ‚This Means toywar.com!‘, in Wired News, <http://www.wired.com/news/print/0,1294,33711,00.html>.

Kimmerle, Heinz 1997: Jacques Derrida zur Einführung, Hamburg.

Kleimann, Bernd/Schmücker, Reinold (Hg.) 2001: Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion, Darmstadt.

Kollbowski, Silvia 1998: Was Sie schon immer über ‚Parasite‘ wissen wollten ..., in: Texte zur Kunst, 8. Jg./Nr. 31, S. 94-102.

Krauss, Rosalind 1992: Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums, in: Texte zur Kunst, 2. Jg./Nr. 6, S. 130-145 (engl. 1990).

Krauss, Rosalind 1995: Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: Texte zur Kunst, Nr. 20, S. 61-68.

Kravagna, Christian 1996: 76-86-96, in: Texte zur Kunst, 6. Jg./Nr. 24, S. 141-144.

Kravagna, Christian 2002 a: Ambient Art, in: Butin (Hg.) 2002, S. 8-11.

Kravagna, Christian 2002 b: White Cube, in: Butin (Hg.) 2002, S. 302-305.

Krempl, Stefan 1997 a: Die Kommerzialisierung des Internet, in: Telepolis, 24.04.1997, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/1/1172/1.html>.

Krempl, Stefan 1997 b: Die neue Verbindung von Medien, Marketing und Werbung im Web, in: Telepolis, 07.05.1997, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/1/1183/1.html>.

Krieger, David J. 1997: Kommunikationssystem Kunst, Wien.

Krieger, David J. 1999: Kunst als Kommunikation: Systemtheoretische Beobachtungen, in: Weber (Hg.) 1999, S. 47-82.

Krohn, Wolfgang/Küppers, Günther/Paslack, Rainer 1987: Selbstorganisation – Zur Genese und Entwicklung einer wissenschaftlichen Revolution, in: Schmidt (Hg.) 1987, S. 441-465.

Krümmel, Clemens 2001: Past Caring. Ausstellungsmodelle zwischen Display und Animation, in: Texte zur Kunst, 11. Jg./Nr. 41, S. 31-41.

Kube Ventura, Holger 1999: Avantgarde, die Revolution, die Linke [sic!] – und ihre Liebhaber, in: Texte zur Kunst, 9. Jg./Nr. 34, S. 40-54.

Kube Ventura, Holger 2002: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien.

Kuhn, Thomas S. 1981: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt/Main (amerik. 1962).

Kuni, Verena (Hg.) 1999: netz.kunst, Jahrbuch des Instituts für Moderne Kunst Nürnberg 1998/1999, Nürnberg.

Kuni, Verena 2002: Was ist ein Netzkünstler? Nutzen und Nachteil der Legende vom Künstler im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 87-108.

Kunsthalle Wien u.a. (Hg.) 1999: Get Together. Kunst als Teamwork, Ausst.-Kat., Wien.

Küppers, Günter 1999: Der Umgang mit Unsicherheit: Zur Selbstorganisation sozialer Systeme, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 349-372.

Kurths, Jürgen/Schwarz, Udo 2001: Nichtlineare Wissenschaften – neue Paradigmen und Konzepte, in: Kunstforum Int., Bd. 155, Juni/Juli, S. 64-69.

Kwon, Miwon 1997 a: One Place After Another: Notes on Site Specificity, in: October 80, Spring, S. 85-110.

Kwon, Miwon 1997 b: Public Art und städtische Identitäten, in: Müller, Christian Philipp, Kunstverein Hamburg, Kulturbehörde Hamburg (Hg.) 1997: Kunst auf Schritt und Tritt, Ausst.-Kat., Hamburg. http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/kwon_prepublic_de.html.

La Biennale di Venezia (Hg.) 1976: La Biennale di Venezia, General Catalogue, First volume, Ausst.-Kat., Venedig.

La Biennale di Venezia (Hg.) 1999: La Biennale di Venezia, Ausst.-Kat., Venedig.

Lagaay, Alice/Lauer, David (Hg.) 2004: Medientheorien. Eine philosophische Einführung, Frankfurt/Main.

Lau, Peter/Wilsdorff, Maren 2001: Wir, http://www.brandeins.de/magazin/archiv/2001/ausgabe_02/schwerpunkt/artikel1.html.

Lau, Peter 2001: Acht Regeln für eine Revolte, http://www.brandeins.de/magazin/archiv/2001/ausgabe_06/kolumnen/artikel8.html.

Lau, Peter 2002: Der Wald und die Bäume, gleichzeitig gedacht. Die Documenta 11: eine Weltausstellung der humanen Utopien und ein Blick in eine Zukunft, in der das Denken der Mechanik vom Verstehen der Biologie abgelöst worden ist, http://www.brandeins.de/magazin/archiv/2002/ausgabe_07/kolumnen/artikel2.html.

Lee, Pamela M. 1998: Virtuelle Öffentlichkeit. Über interaktive Kunst in der BayArea, in: Texte zur Kunst, 8. Jg./Nr. 29, S. 100-105.

Lenk, Hans 1977: Handlungstheorien – interdisziplinär IV. Sozialwissenschaftliche Handlungstheorien und spezielle systemwissenschaftliche Ansätze, München.

Lenk, Hans 1978: Handlungstheorien – interdisziplinär II. Handlungserklärungen und philosophische Handlungsinterpretationen, München.

Lenk, Hans 1980: Handlungstheorien – interdisziplinär I. Handlungslogik, formale und sprachwissenschaftliche Handlungstheorien, München.

Lenk, Hans 1981: Handlungstheorien – interdisziplinär III. Verhaltenswissenschaftliche und psychologische Handlungstheorien, München.

Lessig, Lawrence 2000: Code: And Other Laws of Cyberspace, New York. <http://www.code-is-law.org>.

Lessig, Lawrence 2002: The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World, New York. <http://www.the-future-of-ideas.com>.

Lessig, Lawrence 2004: Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity, New York. <http://www.free-culture.cc>.

Lévy Pierre 1997: Die kollektive Intelligenz, Mannheim (frz. 1994).

Liebs, Holger 2001: Der wilde Haufen, Sodom und Gonorrhöe: In Rotterdam gründen Kunstpiraten den Staat der Zukunft, in: Süddeutsche Zeitung, 21.4.2001, S. 14.

Lippard, Lucy R. 1997: Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, Berkeley, Los Angeles.

Lischka, Gerhard Johann 1998: Medienformen: Rahmen für kulturelle und künstlerische Kommunikation, in: Weber (Hg.) 1999, S. 15-17.

Lischka, Gerhard Johann/Feuerstein, Thomas (Hg.) 2001: Media-made, Wie kommen wir uns nahe?, Köln.

Lorey, Isabell 1996: Immer Ärger mit dem Subjekt. Theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells: Judith Butler, Tübingen.

Lovink, Geert/Winkler, Hartmut 1996: Der Computer – Medium oder Rechner?, in: Telepolis, 15.06.1996, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2038/1.html>.

Lovink, Geert/Garcia, David 1997: The ABC of Tactical Media, in: Nettime, 16.05.1997, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-9705/msg00096.html>.

Lovink, Geert 2004: Dark Fiber. Auf den Spuren einer kritischen Internetkultur, Opladen (engl. 2001).

Lüdeking, Karlheinz 1996: Jenseits des weißen Würfels. Wie die Kunst dem Betrachter außerhalb der Galerie begegnet, in: Kemp (Hg.) 1996, S. 139-167.

Lüdeking, Karlheinz 1998: Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung, München.

Luhmann, Niklas 1970: Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft, in: Schelsky (Hg.) 1970, S. 27-41.

Luhmann, Niklas 1987: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main.

Luhmann, Niklas 1990: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main.

Luhmann, Niklas/Bunsen, Frederick D./Baecker, Dirk (Hg.) 1990: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld.

Luhmann, Niklas 1994: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Wabern-Bern.

Luhmann, Niklas 1996: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main.

Luhmann, Niklas 1997 a: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main.

Luhmann, Niklas 1997 b: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main,

Luhmann, Niklas 2002: Einführung in die Systemtheorie, hg. von Baecker, Dirk, Heidelberg.

Lütgert, Sebastian 2002: deleuze.net not found. Die tausend Plateaus des neuen Kapitalismus, <http://buug.de/pipermail/rohrpost/2002-January/001843.html>.

Lyotard, Jean-François 1982: Essay zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin (frz. 1973).

Mainzer, Klaus (Hg.) 1999: Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft. Komplexitätsforschung in Deutschland auf dem Weg ins nächste Jahrhundert, Berlin/Heidelberg. <http://www.philso.uni-augsburg.de/dgksnd>.

Mainzer, Klaus 1999: Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 3-29.

Manovich, Lev 1996: On totalitarian interactivity, in: Telepolis, 25.10.1996, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2062/2.html>.

Manovich, Lev 2001: The Language of New Media, Cambridge.

Maresch, Rudolf 1998: Ariadne hat sich umsonst erhängt, in: Telepolis, 06.04.1998, <http://www.telepolis.de/deutsch/inhalt/buch/2311/1.html>.

Maturana, Humberto R. 1982: Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie, Braunschweig, Wiesbaden.

Maturana, Humberto R./Varela Francisco 1984: Der Baum der Erkenntnis, Bern.

Maturana, Humberto R. 1994: Was ist erkennen?, hg. von Lippe, Rudolf zur, München.

Meinhardt, Johannes 1993: Eine andere Moderne. Die Künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst, in: Kunstforum Int., Bd. 123, S. 160-191.

Meinhardt, Johannes 2002 a: Kontext, in: Butin (Hg.) 2002, S. 126-130.

Meinhardt, Johannes 2002 b: Kontext, in: Butin (Hg.) 2002, S. 141-144.

Mersch, Dieter 2002: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main.

Merten, Klaus 1999: Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Band 1/1: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft, Münster.

Mirapaul, Matthew 1999: EToys Lawsuit Is No Fun for Artist Group, in: The New York Times, 09.12.1999, <http://www.nytimes.com/library/tech/99/12/cyber/artsatlarge/09artsatlarge.html>.

Möller, Klaus 1999: Kunst im Internet – Netzkunst. Untersuchungen zur Ästhetischen Bildung, <http://screenshock.com/theory/kmdipl/inhalt.htm>.

Möntmann, Nina 2002: Kunst als sozialer Raum, Köln.

- Müller, Achim/Kögerler, Paul 1999: Vom Einfachen zum Komplexen: Bildung von chemischen Strukturen, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 103-116.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.) 2002: Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt, Frankfurt/Main.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander 2002: Vom Mythos zur Praxis. Auch eine Geschichte des Internet, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 11-24.
- Munder, Heike 1997: Über die Unmöglichkeit von Kunst im öffentlichen Raum, in: Texte zur Kunst, 7. Jg./Nr. 27, S. 133-135.
- Museum Ludwig Köln (Hg.) 1988: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Ausst.-Kat., Köln.
- Nakamura, Eiichi Ryoku/Mori Takashi 1999: Was ist Komplexität?, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 89-100.
- O'Doherty, Brian 1986: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco.
- O'Doherty, Brian 1996: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. von Kemp, Wolfgang, Berlin.
- Ohr, Roberto (Hg.) 2000: Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst, Hamburg.
- Ohr, Roberto 2002: Situationistische Internationale, in: Butin (Hg.) 2002, S. 272-276.
- Oosterling, Henk 2001: Art works Making interesse public, <http://www.archis.org/plain/object.php?object=54&year=&num=>.
- Pollack, Andrew 1999: What's in a Cyber Name? \$7.5 Million for the Right Address, in: The New York Times, 01.12.1999, <http://www.nytimes.com/library/tech/99/12/biztech/articles/01website-name-purchase.html>.
- Preissler, Harald/Reske, Joachim 2002: Drehbücher vernetzter Arbeit, in: Münker/Roesler (Hg.) 2002, S. 120-139.
- Raab, Heike 1998: Foucault und der feministische Poststrukturalismus, Dortmund.
- Rauterberg, Hanno 2004: Die Boom-Krise, in: Die Zeit, 21.10.2004, Nr. 44, http://www.zeit.de/2004/44/Museum_2fEinleitung.
- Raymond, Eric 2001: How to become a hacker, <http://www.catb.org/~esr/faqs/hacker-howto.html>.

Reck, Hans Ulrich/Knowbotic Research 1995: Konnektivität und Kartographie. Über: Künstlerische Praxis, Arbeit, Subjektivität, Handeln, http://aleph-arts.org/io_lavoro/textos/KRcF_Reck.doc.

Reese-Schäfer, Walter 2001: Niklas Luhmann zur Einführung, Hamburg.

Resch Christine/Steinert, Heinz 2003: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, Münster.

Rollig, Stella 1998: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Babias/Könneke (Hg.) 1998, S. 13-27.

Römer, Stefan 2002: Appropriation Art, in: Butin (Hg.) 2002, S. 15-18.

Roth, Gerhard 1987: Erkenntnis und Realität: Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.) 1987, S. 229-255

Rötzer, Florian 1999 a: RTMark ruft zu einem Internetspiel gegen eToys.com auf, in: Telepolis, 13.12.1999, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5584/1.html>.

Rötzer, Florian 1999 b: eToys.com gibt im Domainnamenkonflikt mit der Künstlergruppe Etoy – ein wenig – nach, in: Telepolis, 30.12.1999, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5639/1.html>.

Rötzer, Florian 2000 a: Spiel mit eToys.com, in: Telepolis, 20.01.2000, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5702/1.html>.

Rötzer, Florian 2000 b: eToys.com zieht die Klage gegen Etoy.com zurück, in: Telepolis, 26.01.2000, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5719/1.html>.

Rushkoff, Douglas 1999: Der Kapitalismus überrollt die Wirklichkeit mit der Fiktion, in: Telepolis, 21.12.1999, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5612/1.html>.

Saussure, Ferdinand de 1967: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin.

Schally, Sabine 1999: toyWAR, in: Falter, 19.12.1999, http://www.wink.at/neku_50_eto01.html.

Scharlau, Winfried 2001: Schulwissen Mathematik: Ein Überblick, Wiesbaden.

Scheel, Werner/Bering, Kunibert (Hg.) 1997: Kunst und Ästhetik, Berlin.

Schelsky, Helmut (Hg.) 1970: Zur Theorie der Institution, Düsseldorf.

Schiesser, Giaco 1999: Kategorisierung von Netzkunst – exemplarische Beispiele, <http://www.xcult.ch/texte/schiesser/netzkunst.html>.

Schmidgen, Henning (Hg.) 1995: Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari, Berlin.

Schmidt, Siegfried J. (Hg.) 1987: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, Frankfurt/Main.

Schmidt, Siegfried J. 1987: Der radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.) 1987, S. 11-88.

Schmidt, Siegfried J. 1999: Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen, in: Weber (Hg.) 1999, S. 19-46.

Schmid, Karlheinz 1999: Vom Produkt zum Prozess, Regensburg.

Schmidt-Wulffen, Stephan 1996: Kunst ohne Publikum, in: Kemp (Hg.) 1996, S. 185-195.

Schmidt-Wulffen, Stephan (Hg.) 2001: Perfektimperfekt, Freiburg.

Schmücker, Reinhold 1998: Was ist Kunst? Eine Grundlegung, München.

Schmücker, Reinhold 2001: Funktionen der Kunst, in: Kleimann/Schmücker (Hg.) 2001, S. 13-33.

Schneede, Uwe M. (Hg.) 2000: Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?, Köln.

Schneider, Florian 2000: Agent NASDAQ, bitte kommen!, Interview mit dem Wissenschaftler Reinhold Grether, in: jetzt, Heft 12, 20. März 2000, <http://www.netzwissenschaft.de/toywar/maillsz.htm>.

Schuler, Romana 1995: Guerilla für Handlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten im Kunstsystem, <http://feuerstein.myzel.net/texte/guerilla.html>.

Schumacher, Eckhard 2000: Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz, in: Texte zur Kunst, 10. Jg./Nr. 37, S. 94-103.

Serres, Michael 1991: Hermes I. Kommunikation, Berlin.

Shulgin, Alexej 1996: Art, Power, and Communication, <http://framework.v2.nl/archive/archive/node/text/default.xslt/nodenr-156784>.

Spencer Brown, George 1979: Laws of Form, New York.

Spencer Brown, George 1997: Laws of Form. Gesetze der Form, Lübeck.

Stadler, Michael A./Haynes, John-D. 1999: Physikalische Komplexität und kognitive Strukturerkennung, in: Mainzer (Hg.) 1999, S. 189-206.

Stalder, Felix 1999: Spielzeugkriege, in: Telepolis, 08.12.1999, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5568/1.html>.

Stephan, Achim 1999: Emergenz: Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation. Dresden.

Stehr, Wolfgang/Kirschenmann, Johannes (Hg.) 1997: Materialien zur documenta X, Ein Reader für Unterricht und Studium, Ostfildern bei Stuttgart.

Stingelin, Martin 2000: Das Netzwerk von Deleuze. Immanenz im Internet und auf Video, Berlin.

Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.) 2001: Takeover. Wer macht die Kunst von morgen, Ausst.-Kat., Ars Electronica 2001, Wien/New York.

Stocker, Gerfried 2001: Takeover – about the thing formerly known as art, in: Stocker/Schöpf (Hg.) 2001, S. 17-20.

Syring, Marie Luise (Hg.) 1990: Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Köln.

Taureck, Bernhard H. F. 1997: Michel Foucault, Reinbek bei Hamburg.

Tragatschnig, Ulrich 1998: Konzeptuelle Kunst: Interpretationsparadigmen; Ein Propädeutikum, Berlin.

Varela, Francisco J. 1984: Two Principles for Self-Organization, in: Ulrich, Hans/Probst, Gilbert J. B. (Hg.): Self – Organisation and Management of Social Systems. Insights, Doubts, and Questions, Berlin u.a., S. 25-32.

Varela, Francisco J. 1987: Autonomie und Autopoiese, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.) 1987, S. 119-132.

Virilio, Paul 1978: Fahren, fahren, fahren..., Berlin.

Virilio, Paul 1994: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, München.

Virilio, Paul 1995: Trajekktivität und Transversalität, in: Schmidgen (Hg.) 1995, S. 25-37.

Wallerstein, Immanuel/Juma, Calestous/Fox Keller, Evelyn/Kocka, Jürgen/Lecourt, Dominique/Mudimbe Valentin Y./Mushakoji, Kinhide/Prigogine, Ilya/Talyor, Peter J./Trouillot, Michel-Rolph 1996: Die Sozialwissenschaften öffnen, Frankfurt/New York.

Weber, Stefan (Hg.) 1999: Was konstruiert Kunst?, Wien.

Weber, Stefan 1999: Kunst jenseits von Konstruktion und System?, in: Weber (Hg.) 1999, S. 119-148.

Weber, Stefan 2001: Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke, Bielefeld.

Weedon, Chris 1990: Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und post-strukturalistische Theorie, Zürich.

Wege, Astrid 1998: Allegorien der (De) Konstruktion, in: Texte zur Kunst, 8. Jg./Nr. 29, S. 50-57.

Weibel, Peter 1989: Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst, in: Kunstforum Int., Bd. 98, Jan./Febr., S. 60-75.

Weibel, Peter (Hg.) 1994: Kontext Kunst, Ausst.-Kat., Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum, Steirischer Herbst 1993 in Graz, Köln.

Weibel, Peter 1999 a: Kunst als offenes Handlungsfeld, http://www.geckomultimedia.net/venedig1999/biennale/Ausstellungstext/body_text.html.

Weibel, Peter 1999 b: Open field of action, in: La Biennale di Venezia (Hg.) 1999, S. 10.

Weibel, Peter 1999 c: Die Kunst wird sich universell einmischen, in: art – Das Kunstmagazin, 8/99, S. 48-49.

Weibel, Peter 1999 d: Neue Akteure und Allianzen der Kunst im 21. Jahrhundert, in: art – Das Kunstmagazin, 12/99, S. 44-45.

Weibel, Peter 2000: Was sind die Aufgaben eines modernen Museums?, <http://on1.zkm.de/zkm/personen/weibel>.

Weibel, Peter (Hg.) 2001: Vom Tafelbild zum globalen Datenraum, Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren, Ostfildern-Ruit.

Weiss, Matthias 2005: Die transmediale im Spiegelstadium – Ein Urteil mit Begründung, <http://buug.de/pipermail/rohrpost/2005-February/007843.html>.

Welsch, Wolfgang 1990: Ästhetisches Denken, Stuttgart.

Welsch, Wolfgang 1996: Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart.

Wertheim, Margaret 2002: Die Himmelstür zum Cyberspace. Eine Geschichte des Raumes von Dante zum Internet, 2002.

Winkler, Hartmut 1997 a: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München.

Winkler, Hartmut 1997 b: Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘ Mediengeschichtsschreibung, in: Telepolis, 12.12.1997, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2228/1.html>.

Wishart, Adam/Bochsler, Regula 2002: Leaving reality behind. The battle for the soul of the internet, London.

Wulffen, Thomas 1994 a: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb., S. 50-58.

Wulffen, Thomas 1994 b: Konzept für eine internationale Kunstausstellung. Betriebssystem Kunst, Operating System Art, Système d'Exploitation Art, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb., S. 214-216.

Wulffen, Thomas 2001: Der gerissene Faden. Von der Wunderkammer zum Hypertext, Nichtlineare Techniken in der Kunst, in: Kunstforum Int., Bd. 155, Juni/Juli, S. 48-63.

Zijlmans, Kitty 1995: Kunstgeschichte als Systemtheorie, in: Halbertsma/Zijlmanms (Hg.) 1995, S. 251-277.

Zinggl, Wolfgang 1994: Kurzer Blick zurück zum reinen Raum. Kunst und Institutionen nach O'Dohertys ‚The White Cube‘, in: Kunstform Int., Bd. 125, Jan./Feb., S. 59-62.

Zinggl, Wolfgang 2001: WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst, Wien.

Zinggl, Wolfgang (Hg.) 2001: Spielregeln in der Kunst, Dresden.

Zinggl, Wolfgang 2001: Einführung in die Spielregeln der Kunst, in: Zinggl (Hg.) 2001, S. 10-18.

Zinggl, Wolfgang 2002: Vom Objekt zur Intervention, in: AG Borderline u.a. (Hg.) 2002, S. 65-72.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Palazzo Grassi (Hg.) 1993: Marcel Duchamp, Ausst.-Kat., Mailand, S. 128.
Abb. 2: <http://www.zabriskiegallery.com>.
Abb. 3: Informationsblatt Muntadas, On Translation: Das Museum, 24.5. bis 13.7. 2003, Museum am Ostwall, Dortmund, medien_kunst_netz Dortmund, Hartware MedienKunstVerein, Museum am Ostwall, Kulturbüro Stadt Dortmund und Universität Dortmund.
Abb. 4: Weber 2001, S. 61.
Abb. 5: Holtgrewe 2001, S. 137.
Abb. 6: Mainzer 1999, S. 27.
Abb. 7: GeheimRat 2006.
Abb. 8: Holtgrewe 2001, S. 153.
Abb. 9: Informationsblatt Video Club 1999, Galerie der Gegenwart Hamburg.
Abb. 10: Lippard 1997, Einband.
Abb. 11: Sol LeWitt, Sentences on Conceptual Art, in: Art & Language, 1, May 1969, Nr. 1, S. 11-13.
Abb. 12: Deleuze/Guattari 1977.
Abb. 13: Zingl 2001, S. 28, <http://www.wochenklausur.at>.
Abb. 14: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Abb. 15: Kleine-Benne 2006, Abb. nach Baecker 2002, S. 83.
Abb. 16: Baecker 2002, S. 108.
Abb. 17: Kleine-Benne 2006, Abb. nach Baecker 2002, S. 84.
Abb. 18: Zinggl 2001, S. 10.
Abb. 19: Zinggl 2001, S. 44, <http://www.wochenklausur.at>.
Abb. 20: Zinggl 2001, S. 50.
Abb. 21: Zinggl 2001, S. 51, <http://www.wochenklausur.at>.
Abb. 22: <http://www.wochenklausur.at>.
Abb. 23: <http://www.wochenklausur.at>.
Abb. 24: Kleine-Benne 2006.
Abb. 25: <http://www.avl-ville.nl>.
Abb. 26: <http://www.avl-ville.nl>.
Abb. 27: <http://www.fototime.com>.
Abb. 28: Grondwet AVL-Ville, Rechtsanwalt Gerard Spong.
Abb. 29-34: <http://www.avl-ville.nl>, <http://www.fototime.com>.
Abb. 35: Kleine-Benne 2006, Abb. <http://www.avl-ville.nl>, <http://www.fototime.com>.
Abb. 36: <http://philipgalanter.com>.
Abb. 37: <http://feuerstein.myzel.net/artificial/manfred.html>.
Abb. 38: Reese-Schäfer 2001, S. 176f.
Abb. 39: Weber (Hg.) 1999, Einband.
Abb. 40: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 30-31.
Abb. 41: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 29.
Abb. 42: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 29.
Abb. 43: Kleine-Benne 2006.
Abb. 44: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, S. 1.
Abb. 45: Bertsch/Bidner/Feuerstein/Trawöger (Hg.) 1997, Einband.
Abb. 46: Kleine-Benne 2006.
Abb. 46: Holtgrewe 2001, S. 16.

Abb. 47: Kravagna 2002 b, S. 304.
Abb. 48: <http://www.fuenfnullzwei.de/pieces/antworten/siegelaub.html>.
Abb. 50: Weber 2001, S. 98.
Abb. 51: <http://www.hansbernhard.com/X/pages/projects/pages/etoy.html>.
Abb. 52: Kleine-Benne 2006.
Abb. 53: <http://www.etoy.com>.
Abb. 54: etoy.
Abb. 55: <http://www.etoy.com>.
Abb. 56: <http://www.hijack.org>.
Abb. 57: <http://homes.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>.
Abb. 58: <http://www.etoy.com>.
Abb. 59: etoy.
Abb. 60: <http://www.etoy.com>.
Abb. 61: <http://documents.etoy.com/contract>.
Abb. 62: Kleine-Benne 2006, Screenshots <http://www.etoy.com>, <http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem>, <http://www.RTMark.com>; PILO/Ars Electronica <http://www.aec.at>.
Abb. 63: <http://www.etoy.com>.
Abb. 64: Enzensberger 1997.
Abb. 65: <http://www.hijack.org>.
Abb. 66: etoy.
Abb. 67: <http://www.nasdaq.com>.http://dynamic.nasdaq.com/reference/Comp_Eligibility_Criteria.stm.
Abb. 68: Baran 1964, <http://www.rand.org/publications/RM/baran.list.html>.

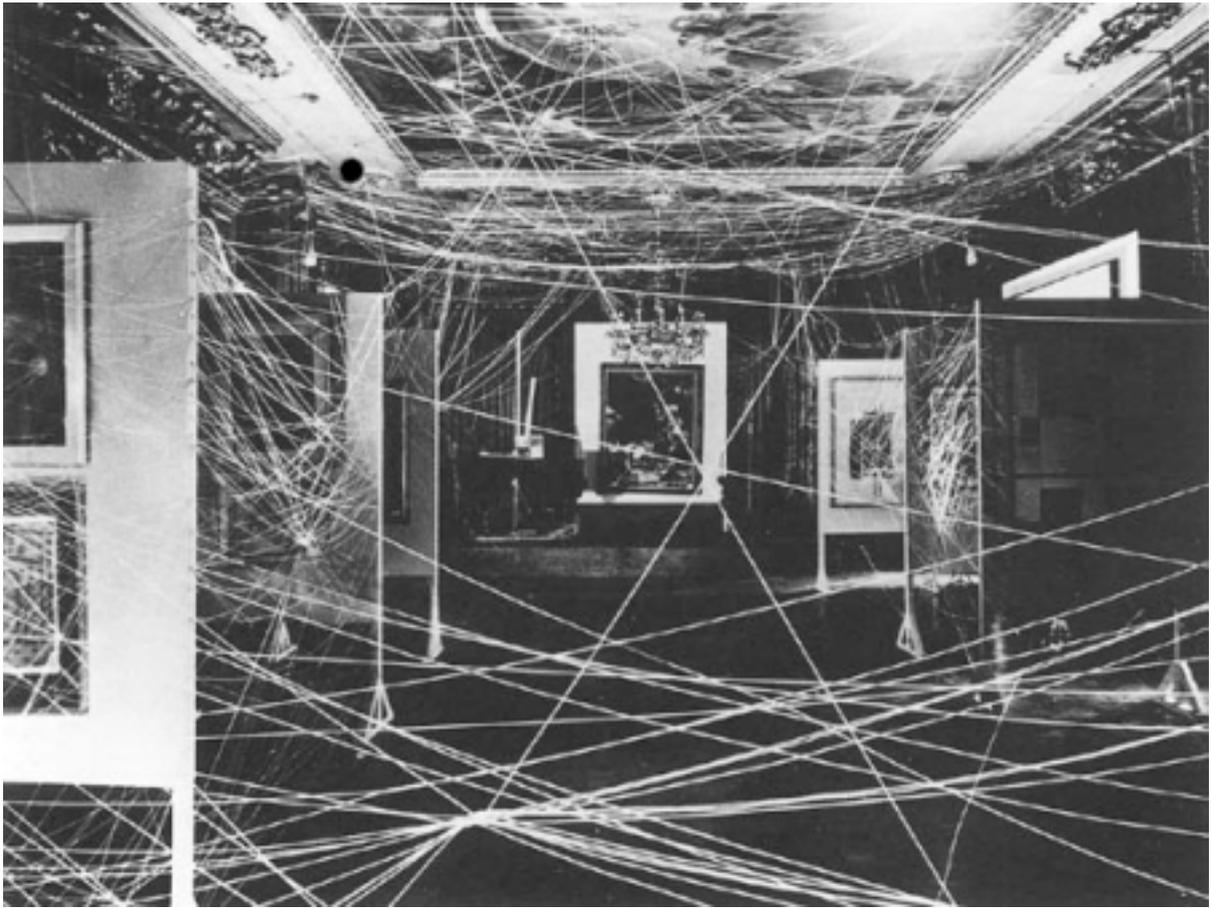


Abb. 1

Marcel Duchamp, Sixteen Miles of String, New York, 1942.

Ausst.: First Papers of Surrealism, 451, Madison Av., New York City, Coordinating Council of French Relief Societies, 14.10. bis 7.11.1942,

Foto: John Schiff, Installation view of ‚First Papers‘, 1942, Vintage gelatin silver print, 7-5/8 x 10 Zoll, Philadelphia Museum of Art.



Abb. 2
Arnold Newman, Marcel Duchamp behind his installation of ‚Sixteen Miles of String‘, First Papers of Surrealism, New York, 1942, Gelatin silver print, 14 x 11 Zoll, Zabriskie Gallery New York.



Abb. 3
Warning: Perception requires involvement, 2003 (Antoni Muntadas, On Translation: Warning, 1999.
Antoni Muntadas, On Translation: The Games, 1996, Detail).

<i>Fokus</i>	System	Netz
<i>Unterschiede</i>		
Grenze	(Operativ) geschlossen	(Operativ) offen
Operationsmodus	Autopoiesis	Cyberpoiesis (?)
Zustand	(Relativ) stabil	Dynamisch
Telos	Erhalt, Bestand	Transformation, Wandel
Komponenten	Ereignisse	Relationen
Zusammenhalt	Binärer Code, symbolische Generalisierung	Konnektivität (?)
Effekt	Ausdifferenzierung	Entdifferenzierung
<i>Gemeinsamkeiten</i>		
Entstehung	Emergent	Emergent
Organisation	Polyzentrik, Heterarchie	Polyzentrik, Heterarchie
<i>Empirische Beispiele</i>	Soziale Systeme, Organismen...	>Das Internet<, >der Markt<...

Abb. 4
Systeme und Netze, Stefan Weber, publ. 2001.

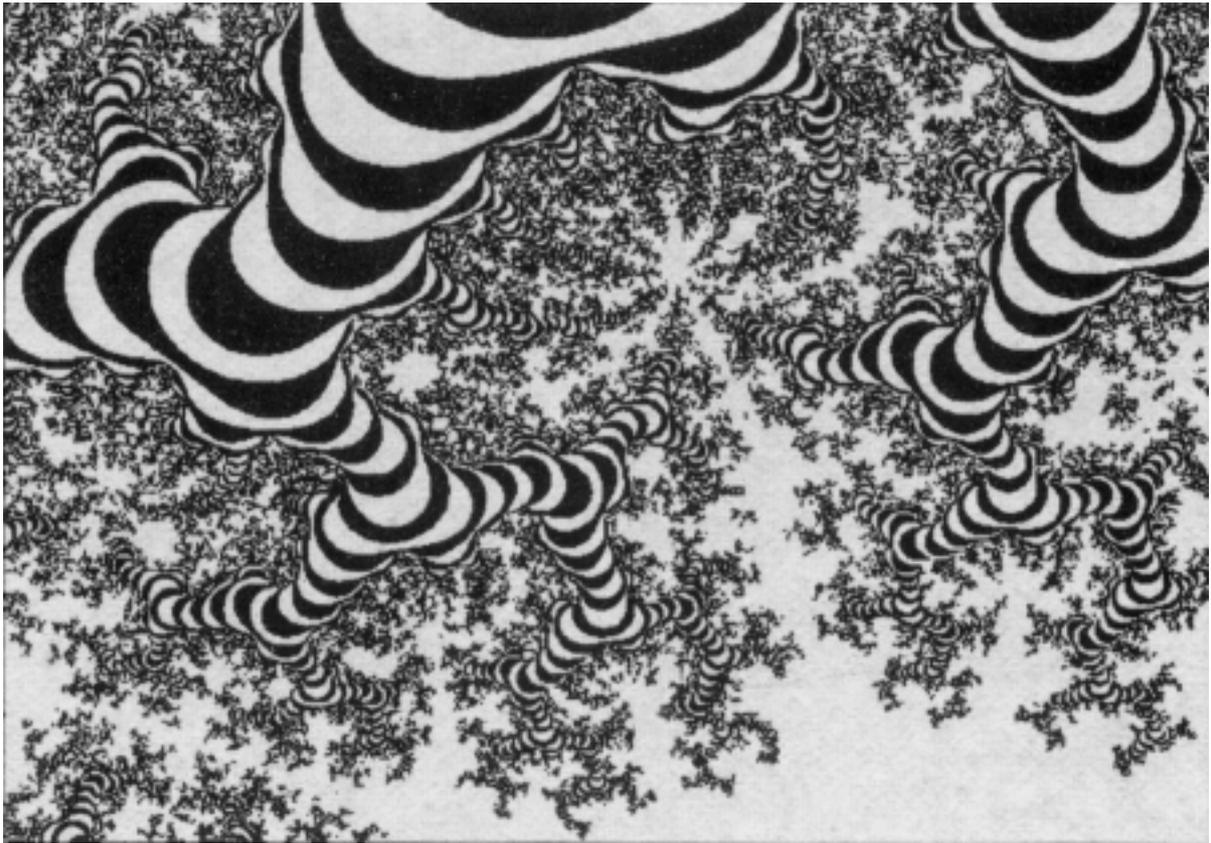


Abb. 5
Mandelbrot-Menge, Ausschnitt.

Disziplin	Systeme	Elemente	Dynamik (‘Phasenübergänge’)	Attraktoren (‘Ordnungsparameter’)
Physik	Konservative Systeme (z.B. Ferromagnet) Dissipative Systeme (z.B. Bénard-Konvektion)	Partikel (z.B. Epole) Partikel (z.B. Atome) Moleküle	Konservative Phasenübergänge nahe dem thermischen Gleichgewicht Dissipative Phasenübergänge fern dem thermischen Gleichgewicht Self-Assembly Formationen	makroskopische Muster (z.B. Dipolmuster) Makroskopische Muster (z.B. Konvektionszellen) Makroskopische Muster (z.B. Kristallstrukturen) Makroskopische Muster (z.B. oszillierende Spiralen) Makroskopischer Phänotyp
Chemie	Konservative Systeme (z.B. Kristalle, Festkörper) Dissipative Systeme (z.B. BZ Reaktion)	Moleküle	nahe dem thermischen Gleichgewicht Dissipative Phasenübergänge fern dem thermischen Gleichgewicht	Makroskopische Muster (z.B. Kristallstrukturen) Makroskopische Muster (z.B. oszillierende Spiralen) Makroskopischer Phänotyp
Biologie	Organismen	Genotyp (RNS, DNS)	Evolution (z.B. Selbstproduktion, Mutation, Selektion, Melanismus)	Makroskopischer Phänotyp
Ökologie	Populationen	Organismen	Konservative und Dissipative Populationsdynamik (z.B. Symbiose)	Attraktoren ökologischer Dynamik (z.B. Gleichgewicht)
Informatik	Artificial Life Systeme (z.B. zelluläre Automaten)	Automaten, Prozessoren etc.	z.B. genetische, replikative, mutative, selektive Algorithmen	Attraktoren von Computersimulationen
Gehirnforschung	Gehirn (ZNS)	Neuronen	Synaptische Zellverschaltung (elektrisch, neurochemisch)	Attraktoren der Gehirndynamik
Neuroinformatik	Neuronale Netze	Technische Neuronen	Lernalgorithmen (z.B. Fobb, Backpropagation)	Attraktoren neuronaler Netze
Medizin	Patient	Organe, Zellen, etc.	Somatische Dynamik	Somatische Attraktoren (Gesundheits-, Krankheitsbilder)
Psychologie	Patient	Psychische Faktoren	Psychische Dynamik	Psychische Attraktoren (Gesundheits-, Krankheitsbilder)
Soziologie	Soziale Systeme	Soziale Faktoren (z.B. Bürger, Institutionen)	Soziale Dynamik	Soziale Gleichgewichte, Oszillationen, Chaos
Ökonomie	ökonomische Systeme	ökonomische Faktoren (z.B. Verbraucher, Firmen)	ökonomische Dynamik	ökonomische Gleichgewichte, Oszillationen, Chaos
Wissenschaftstheorie/ Wissenschaftsforschung	Forschungsfelder, Forschungsgruppen	Forschungsprobleme, Forscher	Forschungs- und Forschungsdynamik	Forschungsparadigmen, Forschungsformen etc.

Abb. 6

Komplexe Systeme in Natur und Gesellschaft, Klaus Mainzer, publ. 1999.

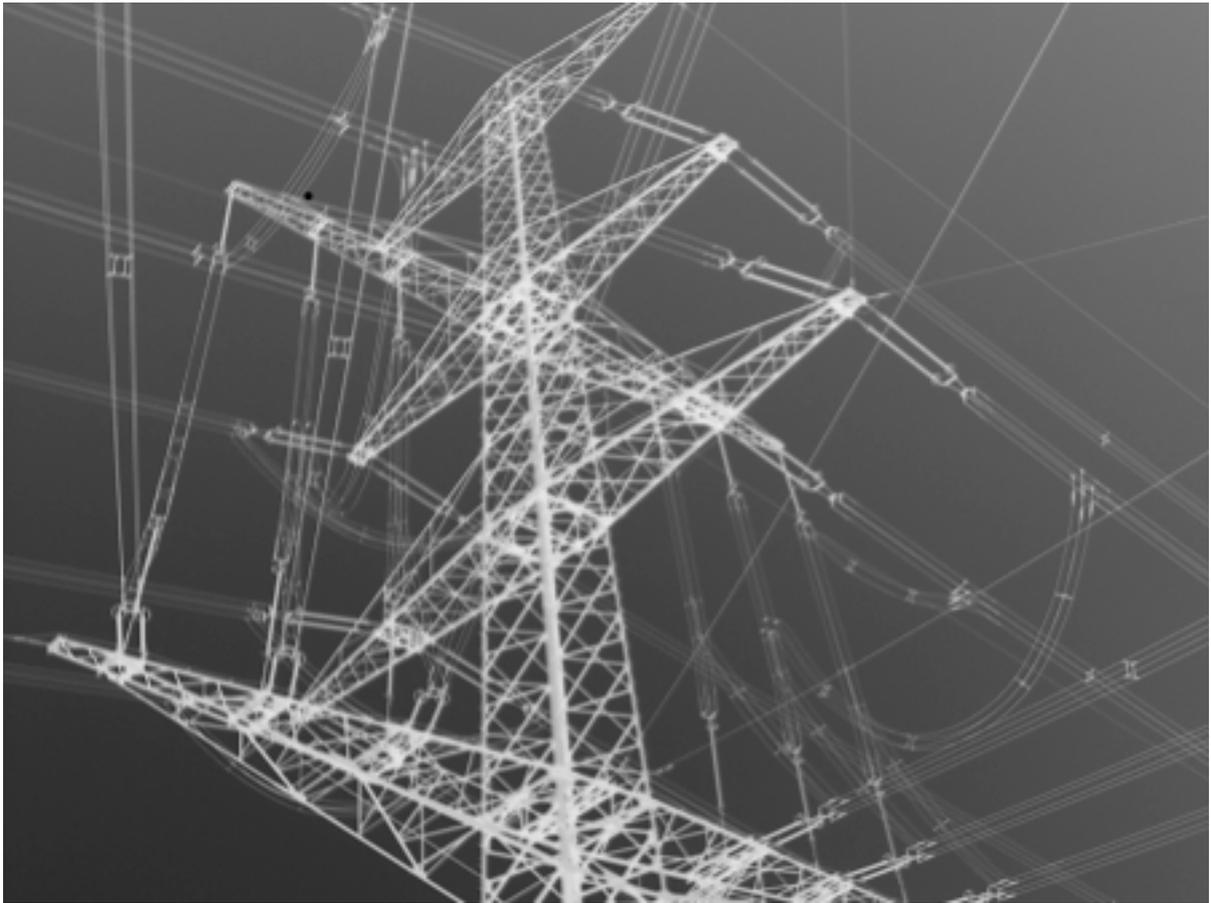


Abb. 7
Operativität und Anschlussfähigkeit.

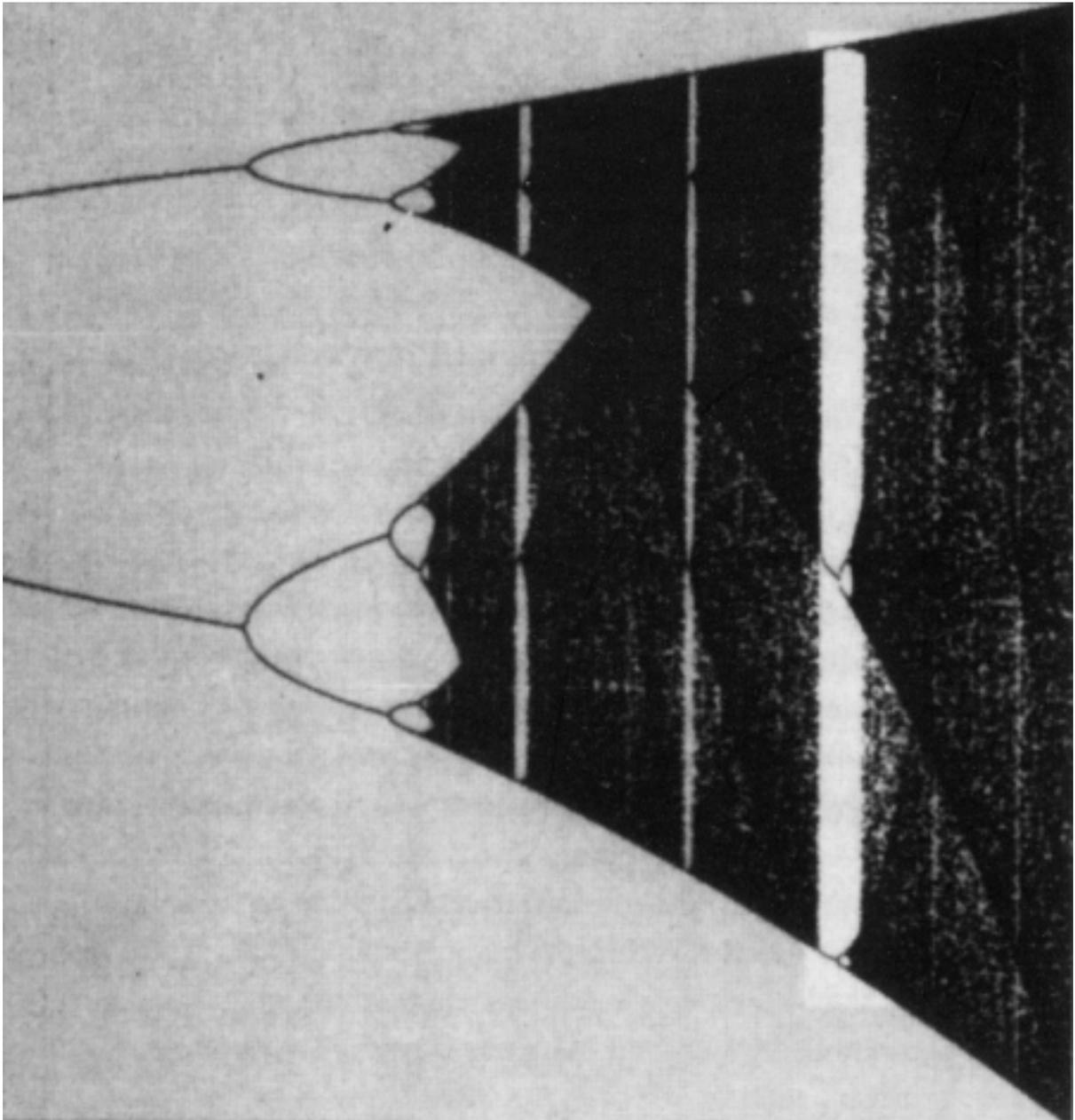


Abb. 8
Bifurkation.

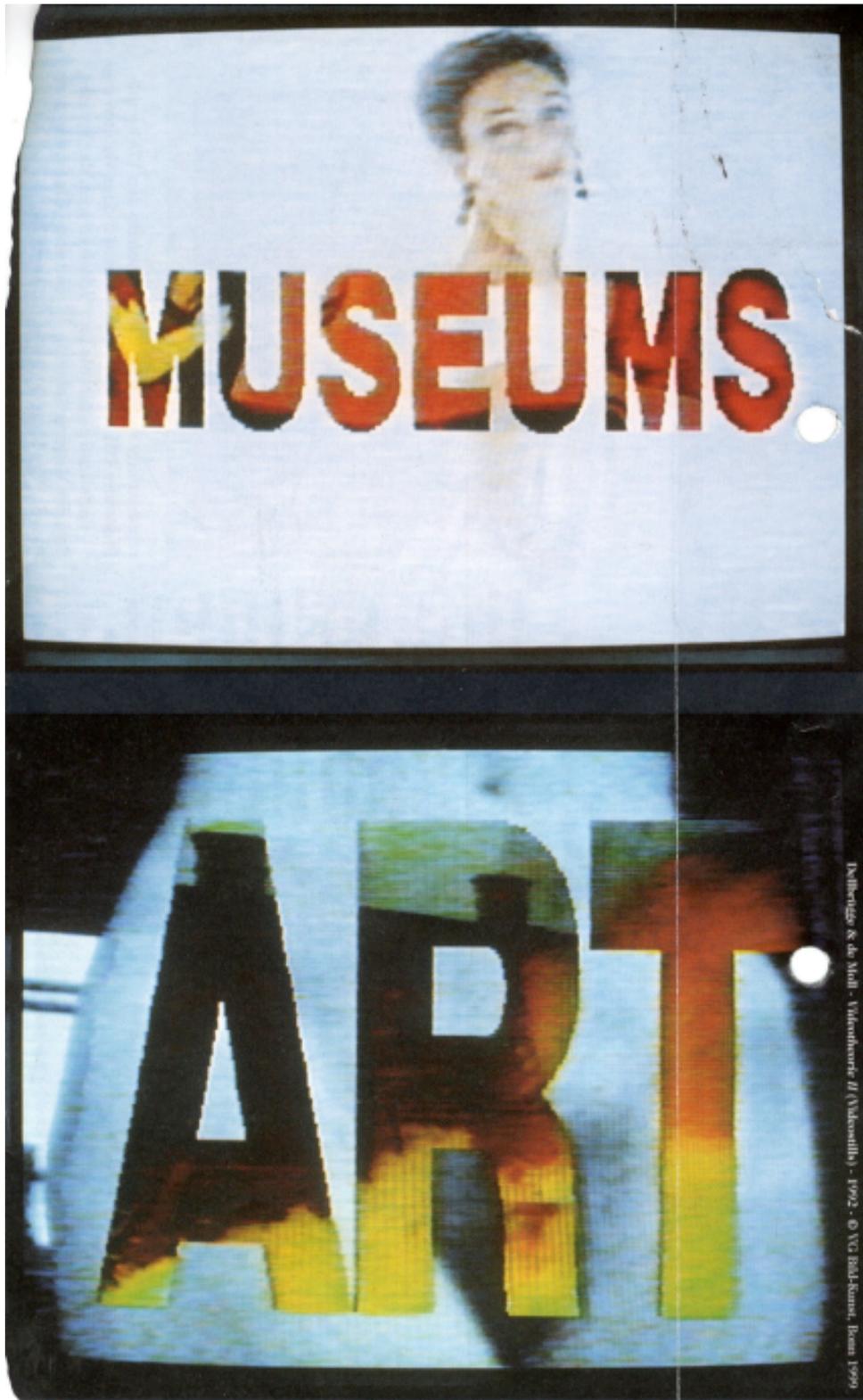


Abb. 9
MuseumsArt, 1999 (Dellbrügge & de Moll, Video-Theorie II, 1992, 6 min, Farbe, Text: Dieter Daniels, Videostills).

Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.

Sentences on Conceptual Art

by Sol LeWitt, 1969.

1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Irrational judgements lead to new experience.
4. Formal art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.
10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.
14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.
17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.
20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.

25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.
32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
33. It is difficult to bungle a good idea.
34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.
35. These sentences comment on art, but are not art.

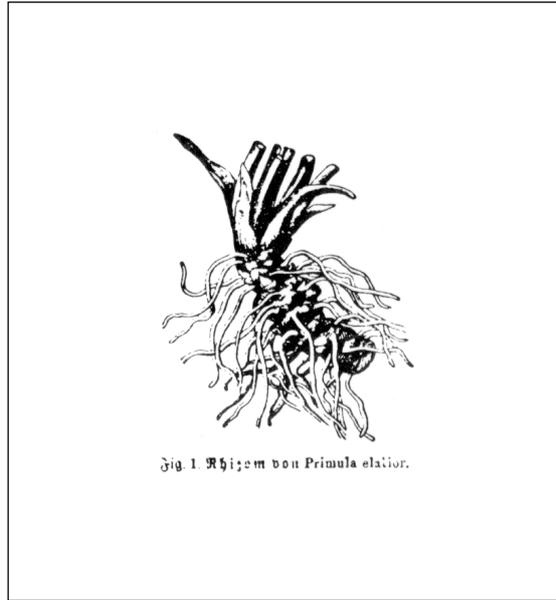


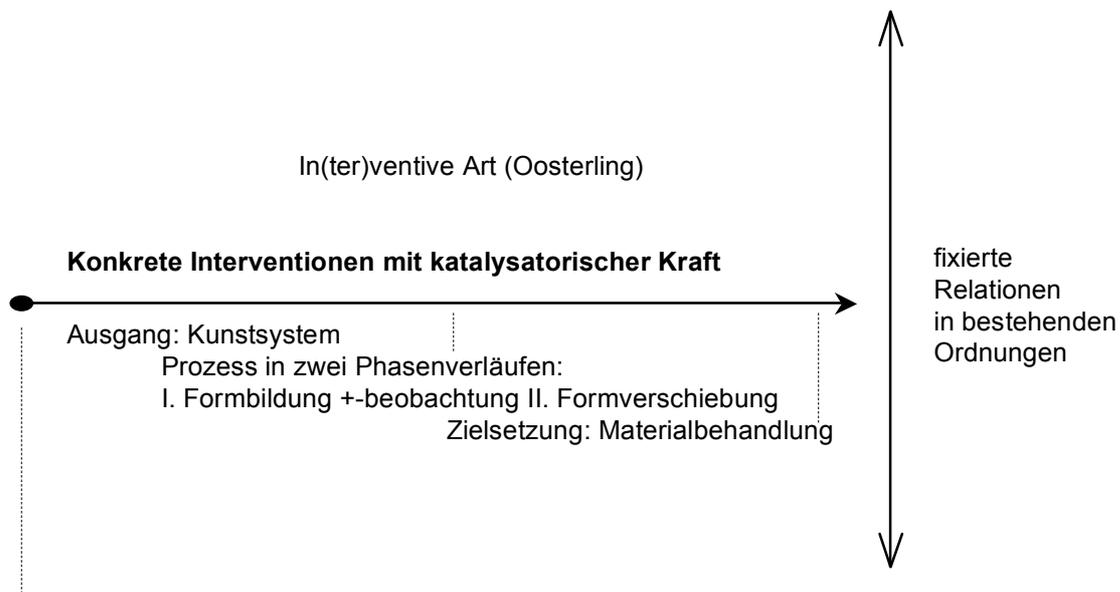
Fig. 1. Rhizom von Primula elatior.



Abb. 13
WochenKlausur, Intervention zur Drogenproblematik Zürich, Shedhalle, 1994.



Abb. 14
Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-1965, 76 x 76 x 76 cm, Acryl, Wasser, Ed. 5, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



WochenKlausur:

Österreichische Künstlergruppe (eingetragener Verein)
 Künstlerische Praxis: operationale Form mit prozeduraler Methodik und Katalysatormodul

- produktionsästhetisch prozessuale Form algorithmisch organisiert
- wirkungsästhetisch vektoriale Form

weitere Definitionen: Zeitrahmen (etwa 8 Wochen), Personenbeteiligung (6 bis 8 Pers.)
 Ausgangsort: Kunstsystem, insbes. Kunstinstitution als Voraussetzung für eine positive Perturbation
 → Indiz für Akzeptanz des Erschließungsdiskurses Kunst (Krieger)
 Thematische Schließung durch Problemlösungsprozess
 Organisation über taktische Ergebnisorientiertheit
 Zielgerichtete Ansteuerung des anzustrebenden Ordnungszustands
 Ort der einvernehmlichen Aktivitäten: Gesellschaft (Bildung, Wirtschaft, Politik, sozialer Bereich),
 d.h. operationale Form kommt transitiv in differenten Systemen zur Entfaltung
 Intervenierende Systeme als Notwendigkeitsbedingung für Operationsvollzug
 Implementierung von Kapazitäten, Praktiken und Verfahrensweisen des Kunstsystems in Kunstumweltsysteme

Prozessverlauf in zwei Phasen:

**I. Formbildung und Formbeobachtung (nach Spencer Brown)
 unter Einsatz der Isolierungs- und Kontextualisierungsmethodik der Kunst als
 (Selbst-) Beobachtungsinstrumente**

Recherche
 Situationsanalyse und Auswertung
 Spezifikation und Identifizierung der Problematik (keine Beauftragung)

II. Formverschiebung als künstlerische Materialbehandlung

Zielformulierung (Vordefinition des anzustrebenden Ordnungszustands)
 Konzepterstellung: System- und Komponentenentwurf
 Umsetzung / Durchführung
 Systemtest und Betrieb
 Kontrolle (begleitende Dokumentation, Nachbehandlung durch
 Evaluierung)

} **konzeptionelle
Phase**
 } **operative
Phase**

Abb. 15
 WochenKlausur. Schematischer Überblick I.

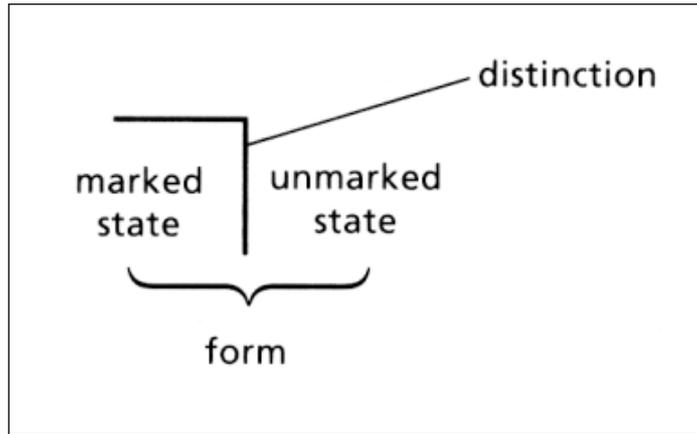


Abb. 16
Die Form der Unterscheidung nach George Spencer Brown, Dirk Baecker, publ. 2002.

Beispiele für die Diversität der Interventionen

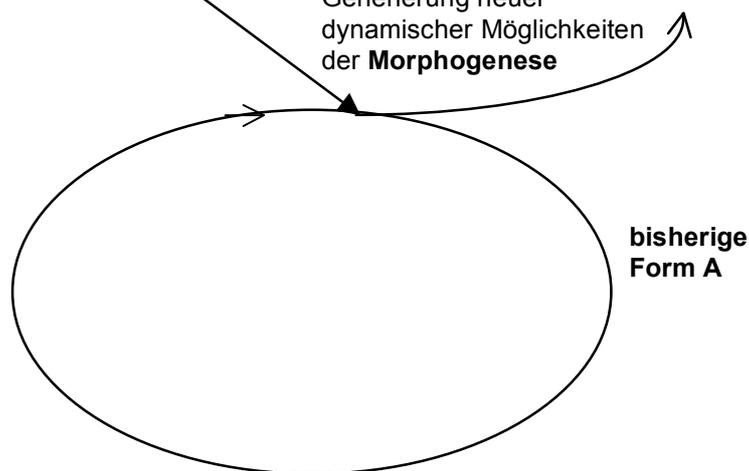
- Wien 1993: Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen Wien
- Graz 1995: Intervention zur Ausländerbeschäftigungspolitik Graz
- Stockholm 2002: Intervention zum Wahlrecht Stockholm

Konkrete Interventionen

Formableitung A'

Intermediale Formen durch systemische Verschaltungen, Interaktionen und Interferenzen

Generierung neuer dynamischer Möglichkeiten der **Morphogenese**



WochenKlausur

wirkungsvoller Katalysator

Erkundung und Entwurf neuer Handlungsmuster bzw. Formableitungen bisherigen Handelns: Verkopplung und Entkopplung von Bestandteilen mit unterschiedlichen Systemzugehörigkeiten Verschaltung bzw. Crossover von Handlungen, Diskursen, Institutionen, spezifischen Inhalten, Politiken und Dienstleistungen zu Handlungsfeldern

→ Social Engineering (Haider)

Inklusion und Exklusion von Bestandteilen unterschiedlicher Systeme mit der Folge deren Entdifferenzierung und Entgrenzung, parallele Ausdifferenzierung künstlerischer Handlungsfelder

Weitere Folgen:

- Umdeutung von Materialitätskategorien
- Überarbeitung des Kunst-Begriffs
- Grenzwertuntersuchungen
- Identitäts- und Programmdebatten innerhalb des Kunstsystems
- Schauplatz kompetitiver Kämpfe
- Serie von bisher neunzehn erfolgreichen Interventionen und vorgenommener Formveränderungen
- Formangebote als vorbildhafte Zustände und mit Nachhaltigkeitseffekt
- formale und inhaltliche Transformation der perturbierten Funktionssysteme
- transitiver Einsatz und folglich perforierte und durchlässige Systemgrenzen
- Beispiel für heteropoietische, funktional entdifferenzierende und fremdorganisierende Tendenzen

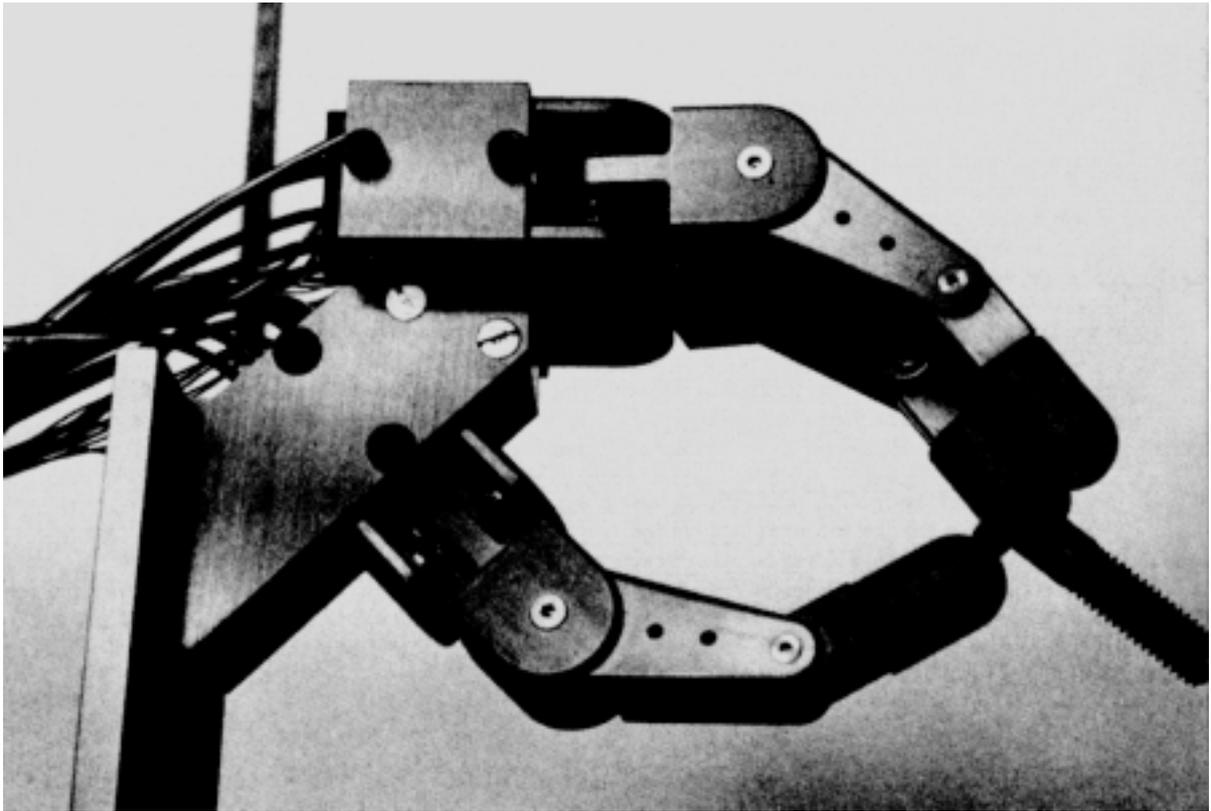


Abb. 18
WochenKlausur. Social Engineering.

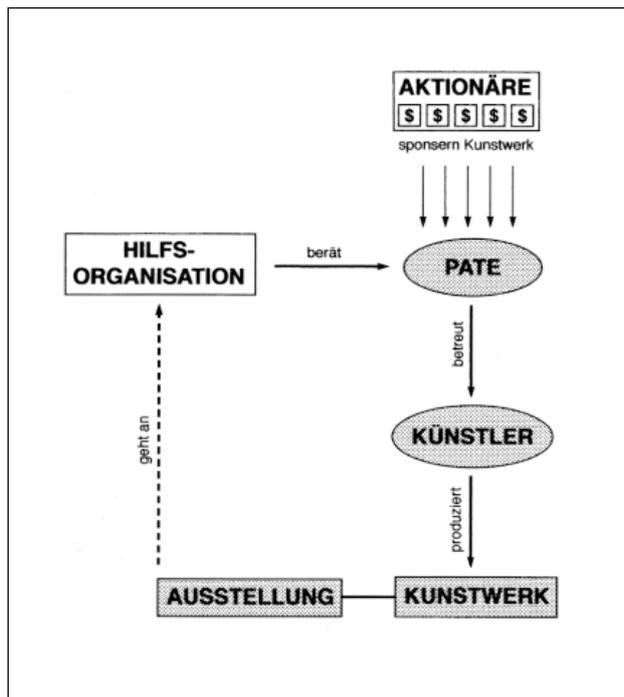


Abb. 19
WochenKlausur, Graz, Steirischer Herbst, 1995.

Abb. 20
WochenKlausur, Intervention zur Ausländerbeschäftigungspolitik Graz, 1995.



Abb. 21
Rasema Santic, Soziale Plastik 3, 1995. Ausst.: Palais Attems, Graz 1996.
Abb. 22
WochenKlausur, Intervention zum Wahlrecht Stockholm, 2002.

Val-laboratorium – Vergleich unterschiedlicher Wahlmodelle

Wenn heute gewählt werden würde...



Traditionelle Wahl einer Partei



Abwahl einer Partei

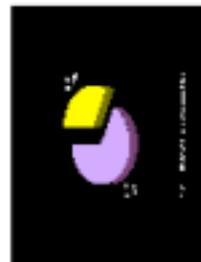


Wahl und Abwahl je einer Partei: Vergleich

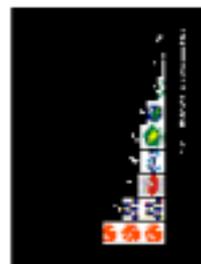


Wahl und Abwahl je einer Partei: Differenz

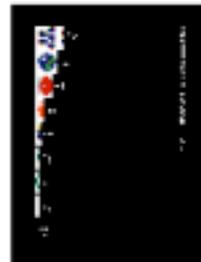
Wenn heute gewählt werden würde und jeder Wähler entweder eine Partei wählen oder aber eine andere Partei abwählen könnte (1 Stimme pro Wähler/in):



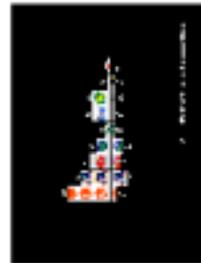
Präferenz positiv oder negativ zu wählen



Positiv abgegebene Stimmen



Negativ abgegebene Stimmen



Vergleich aller abgegebenen Stimmen



Differenz aller abgegebenen Stimmen

Distinktionslinie

zwischen

- AVL-Ville – Gesellschaft
- Kunstsystem – andere funktionale Teilsysteme
- Luhmanns Gesellschaftsmodell – Modell offener Handlungsfelder
- auratisches Werkobjekt i.S. des Dispositivs des White Cube – System unabhängiger Prozesse
- Leitunterscheidung System/Umwelt – Knoten/Netze
- ...

→ Zeichnungen, Objekte, Skulpturen, Möbel, Installationen... als Ausstellungsexponate 2001:
 10.5. bis 26.8.2001: BAWAG Foundation Wien
 11.3. bis 6.5.2001: P.S.1 Contemporary Art Center, New York
 13.4. bis 25.5.2001: Jack Tilton Gallery, New York

→ Multiple als Franchise:
 25.5. bis 25.8.2002 Openluchtmuseum Middelheim, Antwerpen



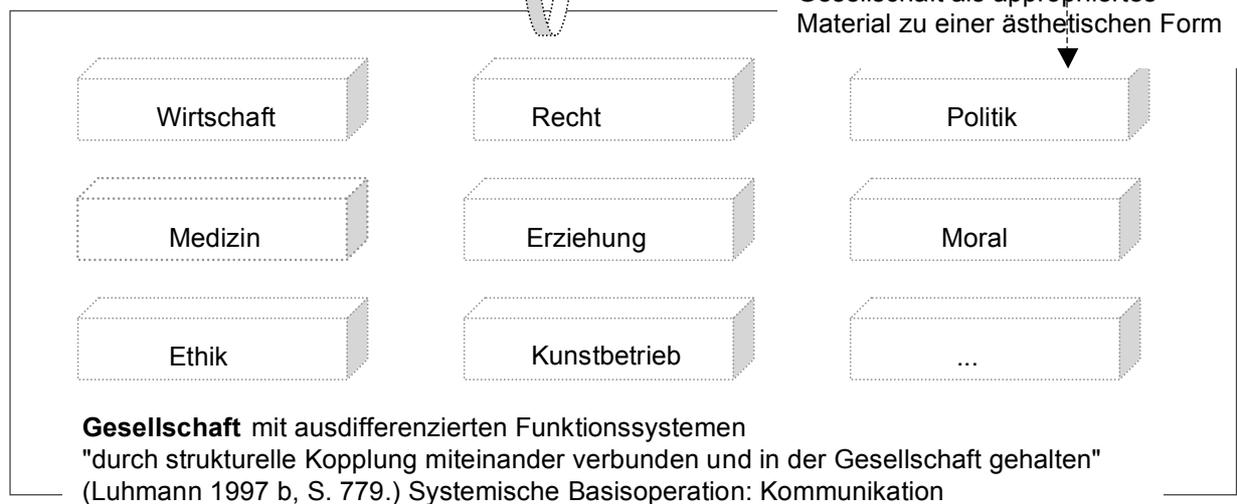
Versuch eines operativ geschlossenen, selbstreferenziell operierenden und selbstorganisierenden Systems mit Austauschbeziehungen zur Umwelt, strukturell auf Komplexität und Komplexitätsentfaltung ausgerichtet

Künstlerische Handlung:
 1. Inklusion von Elementen, Funktionen, Programmen und Operationen aus:

Re-Entry

und 2. deren Vernetzung am Ort der Kunst

Folge: Transformation der Gesellschaft als appropriiertes Material zu einer ästhetischen Form



Weitere Systematisierungsangebote neben der System-Nomenklatur Luhmanns:
 Felder (Bordieu), Diskurse und Dispositive (Foucault)

AVL-Ville: Ästhetischer Resonanzraum mit selbstorganisiertem Strukturprinzip, fraktaler Formstruktur und Selbstähnlichkeiten der Einzelbestandteile
 Verschaltung sozialer, politischer, rechtlicher, wirtschaftlicher und künstlerischer Module zu einem Handlungsfeld

Abb. 24
 AVL-Ville. Schematischer Überblick.



Abb. 26
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Flagge, 2001.



Abb. 27
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Währung, 2001.

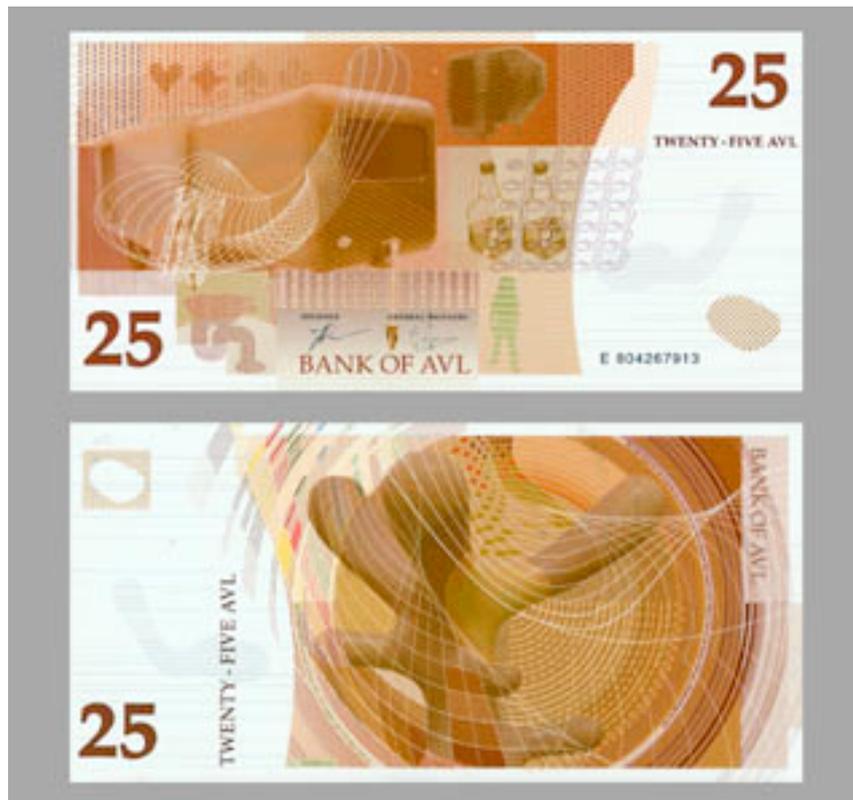


Abb. 27
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Währung, 2001.

Grondwet AVL-Ville

Preambule

In een zich voortdurend ontwikkelende maatschappij vervult de kunstenaar een belangrijke stimulerende rol. Ontwikkeling impliceert zich kunnen losmaken van bestaande structuren. Voor een optimale artistieke expressie is het danook van eminent belang dat de kunstenaar zich kan ontplooien zonder onderhevig te zijn aan de beperkingen van de burgerlijke moraal.

AVL-Ville heeft tot doel een omgeving te scheppen waarin dit mogelijk is. Teneinde dit te bereiken zijn de rechten als hieronder geformuleerd te beschouwen als absolute rechten, waarop beperkingen dus niet mogelijk zijn. AVL-Ville kan tengevolge hiervan hard confronterend artistiek leven meebrengen. Dit is echter de ultieme consequentie van een eerlijk, compromisloos bestaan.

Tekst van de grondwet

1. Ieder heeft recht op vrijheid van artistieke expressie en beeldende vormgeving.
2. Ieder heeft recht op vrijheid van meningsuiting, waaronder valt te verstaan het ontvangen en openbaren van gedachten of gevoelens anders dan een artistieke expressie.
3. Iedere deelnemer van AVL-Ville is gelijk en heeft er recht op om zonder discriminatie wegens ras, huidskleur, seksualiteit, taal, geloofsovertuiging, politieke artistieke of levensbeschouwelijke opvattingen, nationaliteit, eigendom danwel op enig andere grond te worden behandeld.
4. Ieder heeft recht op vergadering en betoging.
5. Ieder heeft recht op vrijheid van godsdienst, afgoderij daaronder begrepen, sektevorming en polygamie.
6. Ieder heeft recht op onderwijs, kunstonderwijs inbegrepen.
7. Ieder heeft recht op onaantastbaarheid van zijn privacy en zijn artistieke leefsfeer alsmede communicatie in welke vorm danook met derden.
8. Ieder heeft recht op vrije beweging binnen het AVL-gebied.
9. Ieder heeft recht op het zelfstandig creëren van huisvesting binnen het AVL-gebied.
10. Ieder heeft recht op onaantastbaarheid van zijn lichaam en geest, welke onaantastbaarheid het recht omvat daarover naar eigen inzicht, al dan niet met behulp van artificiële middelen, te beschikken.
11. Iedere AVL-Ville deelnemer is eerlijkheid en respect tegenover een andere deelnemer verschuldigd en heeft de absolute plicht om zijn conflicten binnen AVL-Ville op te lossen.
12. a. Iedere AVL-Ville deelnemer aanvaardt dat het bestuur wordt uitgeoefend door een hoofdbestuur dat een nader te benoemen toezichthoudend college samenstelt, welk college onder meer gevormd wordt uit leden van het stichtingbestuur.
b. Het hoofdbestuur is bevoegd deelnemers te royeren, indien geen minnelijke oplossing voor gerezen conflicten kan worden bereikt.



Abb. 29
Atelier van Lieshout, Modular Multi-Women-Bed, 1997.
Abb. 30
Atelier van Lieshout, Clip-On, 1997.
Abb. 31
Atelier van Lieshout, Cast-Mobile, 1996.

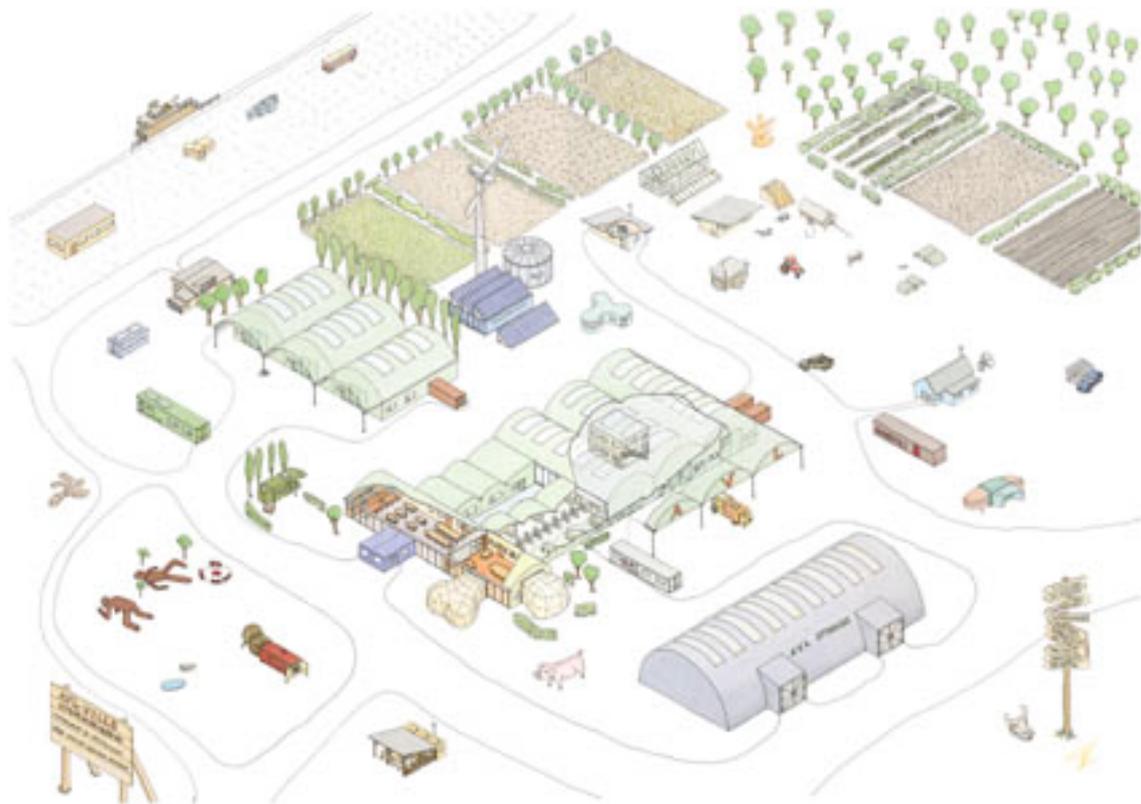


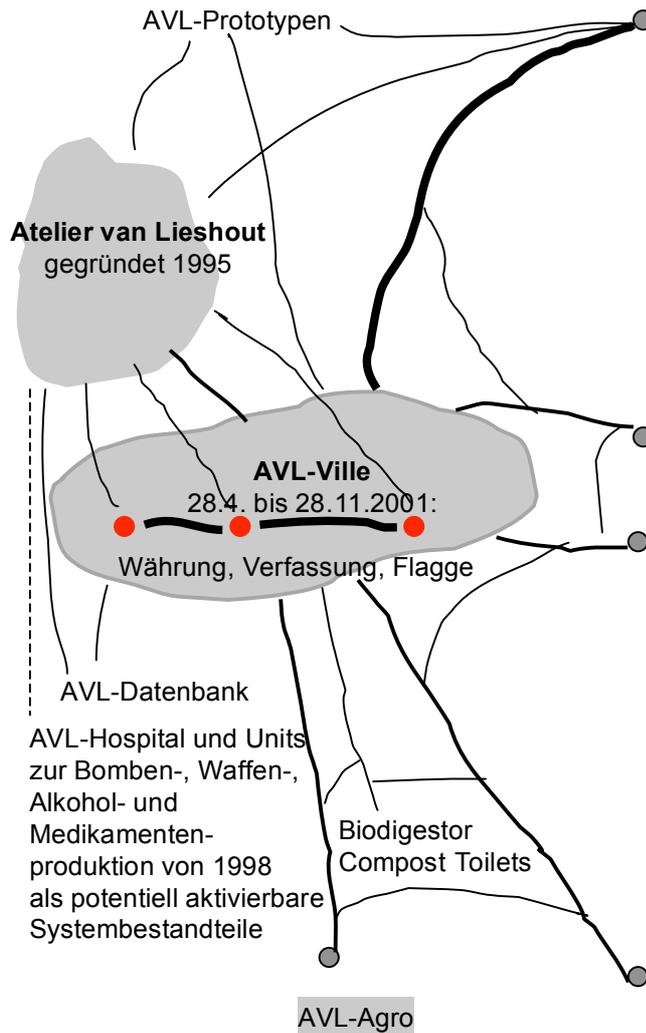
Abb. 32
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Zeichnung, 2001.



Abb. 33
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Agro, 2001.



Abb. 34
Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Atelier, 2001.



Transmediale Kopplung autopoietischer Systemelemente
 Verschränkung und intermediale Verschmelzung von Materialien, Gattungen und Medien

Abb. 35
 AVL-Ville, 2001.

Generative Art Systems

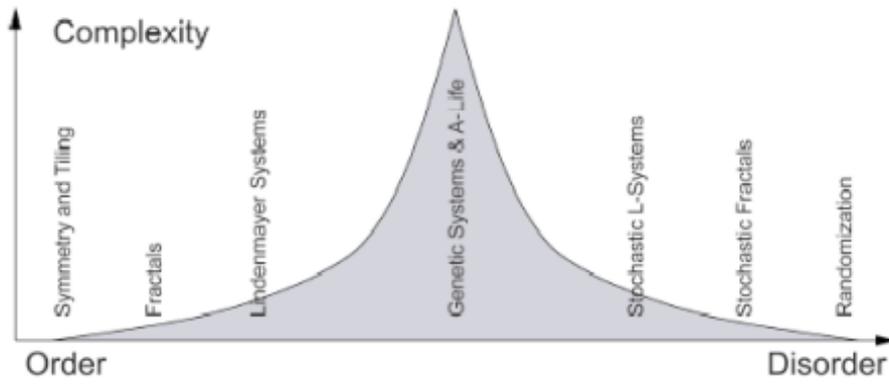


Abb. 36
Generative Art Systems, Philip Galanter, publ. 2003.



Abb. 37

Thomas Feuerstein, Thomas Bergmann (Netzwerk), Armin Hanika (Programmierung), Manfred & Stella, 1993.

Funktionssystem	Code	Programm	Medium	Funktion
Wirtschaft	Haben/Nichthaben	Knappheit/Preis	Geld, Eigentum, Macht	materielle Reproduktion
Recht	rechtmäßig/ unrechtmäßig	Recht, Ordnung	Recht (= Gesetze, Entscheidungen)	Sicherheit und Entscheidung von Konflikten
Wissenschaft	wahr/unwahr	Forschung	wissenschaftliche Erkenntnisse	Produktion neuer Erkenntnisse
Politik	Regierung/ Opposition	politische Ideen und Ideologien	Konkurrenz um Macht (öffentliche Ämter)	Herstellung kollektiv bindender Entscheidungen
Religion	Immanenz/ Transzendenz	Offenbarung, Dogmatik, religiöse Texte, Rituale	Glaube	Transformation unbestimmbarer in bestimmbare Komplexität
Erziehungssystem	gute/schlechte Zensuren	Lehr- und Lernprogramme	Schulpflicht, Karriererwartungen	Ausbildung und Bildung, Karriereselektion
psychisches System	identisch/ nichtidentisch	seelische Gesundheit	Bewußtsein	individuelle Identitätsorganisation
Massenmedien	Information/ Nichtinformation	Mitteilungen	Kommunikationsmedien, Sprache, Bilder	Information und Unterhaltung
Moral	Achtung/ Nichtachtung	Wertvorstellungen	Werturteile	substitutionelle Orientierung und Regulierung
Ethik	gerechtfertigt/ ungerechtfertigt	praktische Philosophie	Moral	Moralreflexion, Moralbegründung, Moralkontrolle
Kunst	traditionell: schön/häßlich, modern: innovativ/alt	Stile	Geschmacksurteile, Kunstwerke	Produktion, Präsentation und Reflexion von Kunstwerken
Medizinsystem	krank/gesund (Um- kehrung: Präferenz für den scheinbaren Negativwert)	hippokratischer Eid	Behandlung, Heilverfahren	Gesundheitsfürsorge
Liebe	ja/nein	Passion	Erotik	Partnerwahl
soziale Bewegungen	betroffen/ nicht betroffen	Protest	Mobilisierung	Einführung unspezifischer Probleme in Systemstrukturen

Abb. 38

Schautafel Funktionssysteme nach Niklas Luhmann, Walter Reese-Schäfer, publ. 1999.

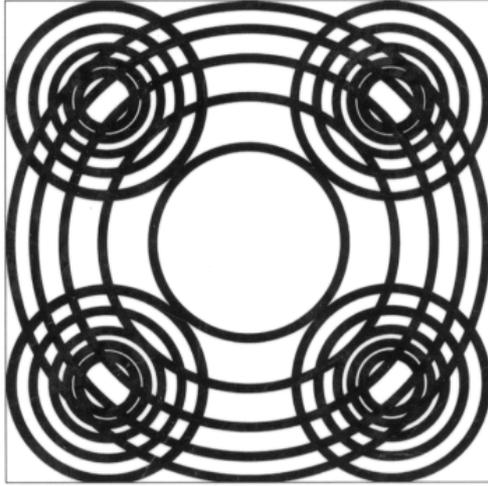


Abb. 39
Herbert Starek, ohne Titel, publ. 1999.

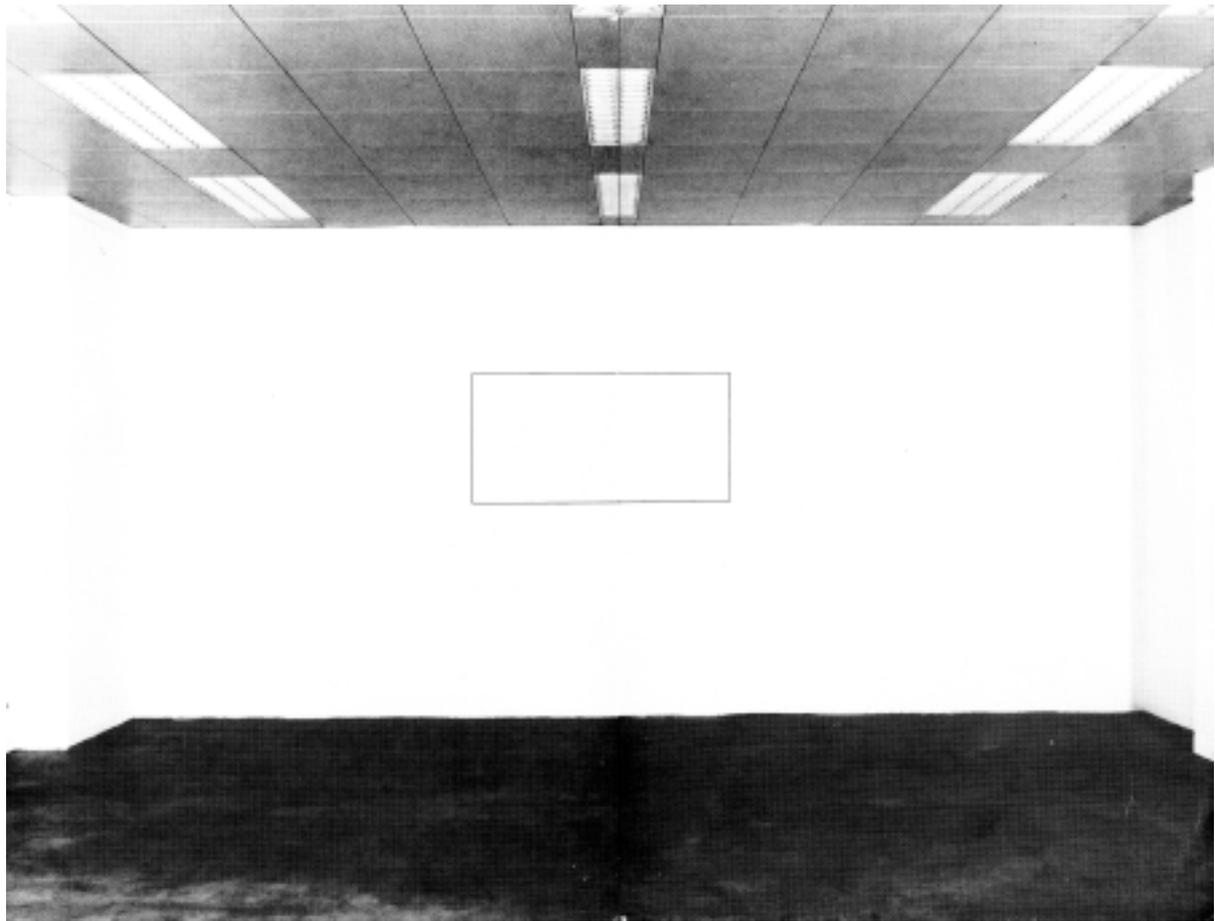


Abb. 40

Ernst Trawöger, Wandzeichnung (für George Spencer-Brown), 1995, je 88 x 198 cm.

Heimo Zobernig, o. T., 1995, Estrichboden/Ausgleichmasse, 13,5 x 7,5 m.

Ausst.: Diskurs der Systeme (z.B.), Ausstellungsraum der Universität Innsbruck, 20.11. bis 1.12.1995.

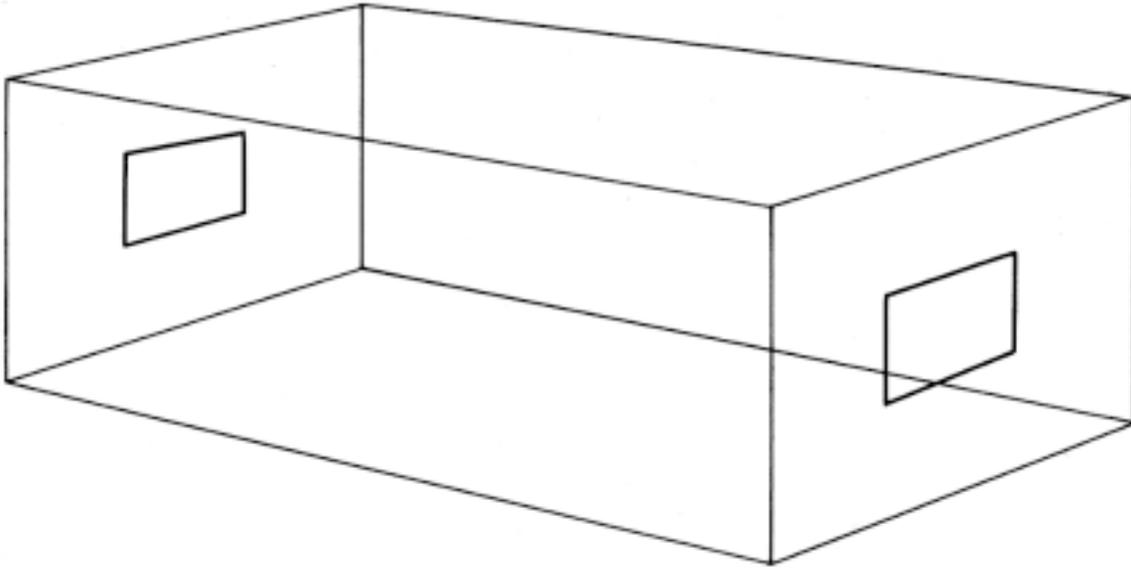


Abb. 41

Schematisierung.

Ernst Trawöger, Wandzeichnung (für George Spencer-Brown), 1995, je 88 x 198 cm.

Heimo Zobernig, o. T., 1995, Estrichboden/Ausgleichmasse, 13,5 x 7,5 m.

Ausst.: Diskurs der Systeme (z.B.), Ausstellungsraum der Universität Innsbruck, 20.11. bis 1.12.1995.

We take as given the idea of distinction and the idea of indication, and that we cannot make an indication without drawing a distinction. We take, therefore, the form of distinction for the form.

Distinction is perfect continence.

That is to say, a distinction is drawn by arranging a boundary with separate sides so that a point on one side cannot reach the other side without crossing the boundary. For example, in a plane space a circle draws a distinction.

Once a distinction is drawn, the spaces, states, or contents on each side of the boundary, being distinct, can be indicated.

There can be no distinction without motive, and there can be no motive unless contents are seen to differ in value.

If a content is of value, a name can be taken to indicate this value.

Thus the calling of the name can be identified with the value of the content.

G. Spencer-Brown

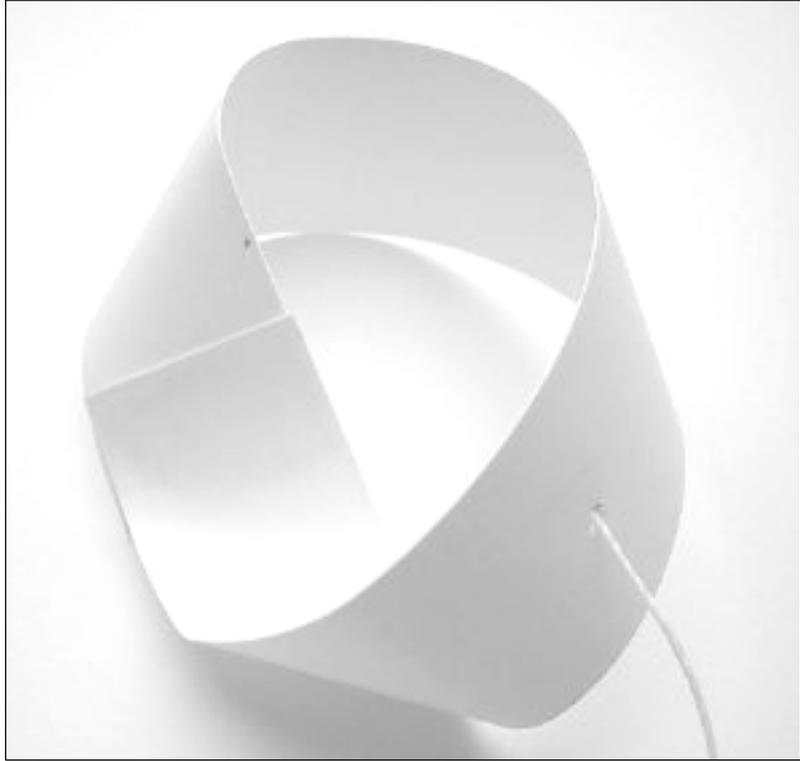


Abb. 43
Möbiusband.



Abb. 44
Gebäude der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck.

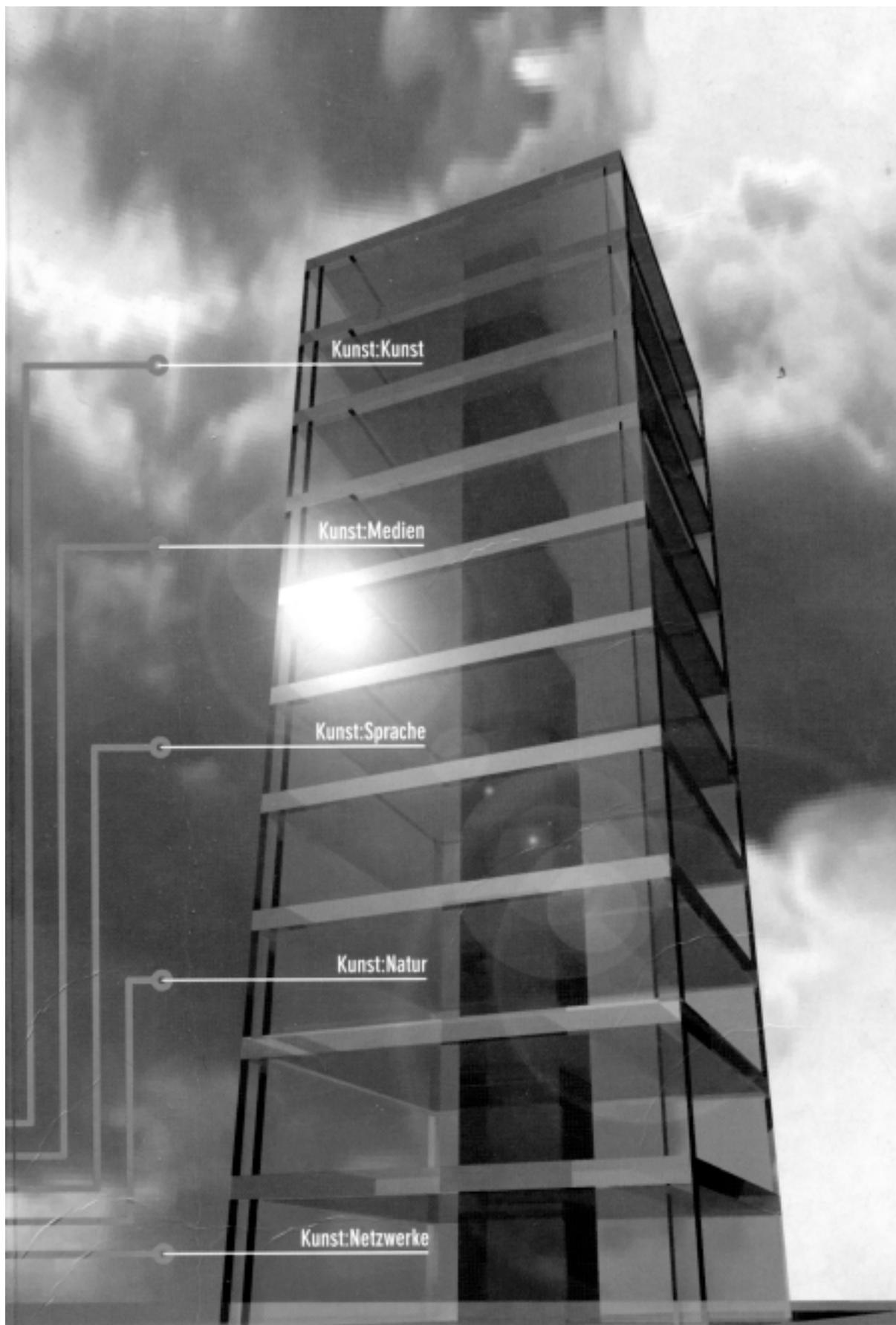


Abb. 45
Diskurs der Systeme (z.B.), Wintersemester 1995/96 und Sommersemester 1996 im Gebäude der
Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck.

SYSTEM

Beobachter n-ter Ordnung (Kunstproduzenten)
Beobachter (n+1)-ter Ordnung (Kuratoren und
Rezipienten als Vertreter aller Teilöffentlichkeiten)

Kunstwerk
Institutionen (Museen, Kunsthallen, Kunstvereine, Galerien)
Sammlungen
Temporäre Einrichtungen (Projekte, Festivals, Biennalen)
Selbstorganisierte Mikrosysteme, Art Clubs und sog. Off-Orte
...

UMWELT

Kunstwissenschaftler und Kunsthistoriker als Vertreter der
Wissenschaft
Kultur- und Medienwissenschaftler in interdisziplinären Bünd-
nissen
Kunstkritiker und Feuilletonisten als Vertreter der Medien
Autoren und Publizisten als Vertreter der Dokumentation
Galeristen und Art-Consulting-Firmen als Vertreter der Wirtschaft
Sammler, Finanziere und Förderer
Juroren
Kulturpolitiker als Vertreter der Politik
Rechtsanwälte für Urheberrecht als Vertreter der Jurisprudenz
und Gerichte

Bildungs- und Vermittlungsinstitutionen (Schulen, Universitäten,
Kunstakademien, Vereine)
Verlage, Zeitungen, Zeitschriften, Webzines
Kunstmarkt / Kunsthandel (Auktionshäuser, Galerien, Messen)
Kunstforen und Kunstprogramme der Wirtschaft
Kulturpolitik (öffentliche Wettbewerbe, Förderungen, Subven-
tionsbudgets)
Halb-/Öffentliche Ausstellungsräume (Büros, Praxen, Banken,
Restaurants, Hotels...)
Gesetzgebung, Parlamente, Ministerien, Politik
Urheberrecht
WIPO
...

FORM

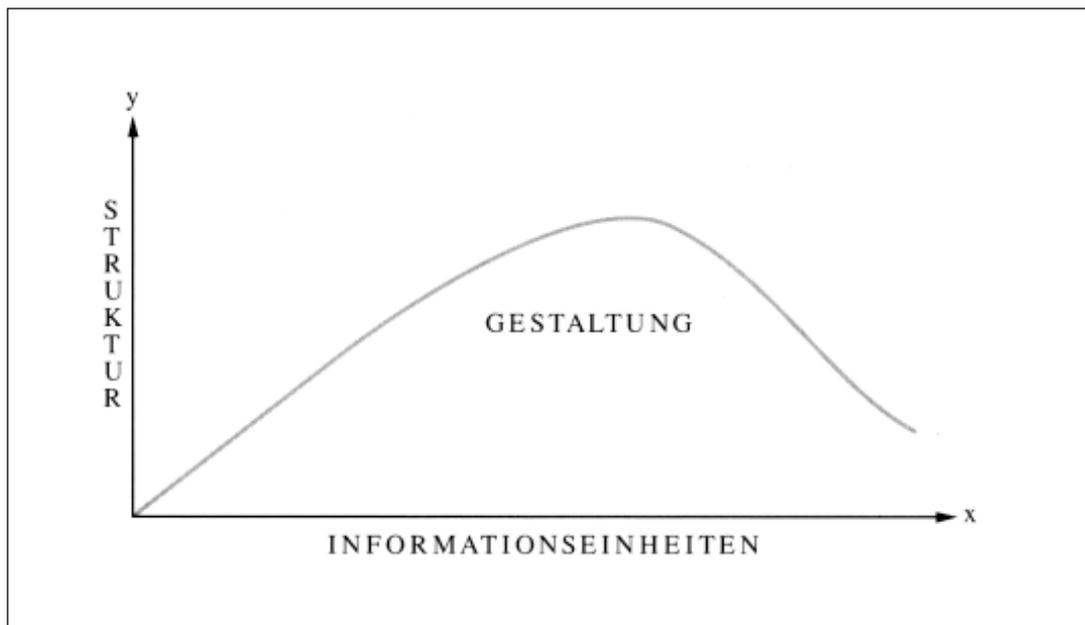


Abb. 47
Abhängigkeit der Menge der Informationseinheiten (x) und der Strukturierung (y) als Gestaltungs-
kurve, Georg Holtgrewe, publ. 2001.



Abb. 48
Michael Asher, Claire Copley Gallery, Los Angeles, 1974.

• KÜNSTLER- • VERKAUFS- UND RECHTS- ABTRETUNGS- VERTRAG

Der beiliegende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zuzieht;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse“ genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandensein des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)

2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut lesbar.

3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers“ nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____“) betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS“ auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf“ („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk ... zu verkaufen bzw. zu kaufen“). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, Ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf“ und „Verkauf“ (genauso wie von „Sammler“, weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen“ Sie es im Sinne dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert“, so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.

4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.

5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werkes ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginals aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klartack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleiddokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt. Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster“). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäfterroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn – was oft vorkommt – ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstige) KAUFTE, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrheit der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:

- ... das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ...“
- ... Ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ...“

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken ihre Werke an zwei Arten von Leuten:

- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind – Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. –, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen bräuchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, — wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollen. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht — aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern — Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten — gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung — außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschaffen und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffel!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt: Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerb als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkauft, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler falsierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwalts honorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelraub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.

Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.

Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.

Weitere Informationen von: Eugen Michel

VERTRAGSINHALT:

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie
Namen und
Anschriften der
Parteien
einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen

(nachstehend „Künstler“ genannt), wohnhaft in
_____ und

(nachstehend „Sammler“ genannt), wohnhaft in
_____ geschlossen.

Kennzeichnende
Angaben
einsetzen

PRÄMABEL:

Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk“ genannt) geschaffen, nämlich:

Titel: _____ Nr.: _____
Datum: _____ Material: _____
Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.

Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflusst wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.

Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.

Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.

Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt.

Preis oder Wert
einsetzen und
Nichtzutreffendes
streichen

ARTIKEL 1 – KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 – SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

ARTIKEL 3 – PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert“ ist

- der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
- der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
- der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 – MEHRWERT: Der „Mehrwert“ des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder – wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist – dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 – EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwer-

Namen und
Anschrift des
Beauftragten
des Künstlers
einsetzen

Nichtzutreffendes
streichen

Absatz (b)
streichen, falls
nicht erforderlich

Nichtzutreffendes
streichen

Absatz (a)
streichen, falls
unzutreffend

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsvertrages verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

ARTIKEL 6 – HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsvertrag gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nach Eigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 – AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:

(a) Der Sammler muß dem Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.

(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 – VERFÜGUNGSAUSSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugewandenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 60 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 – KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 – REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

ARTIKEL 11 – MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 – REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 – UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 – HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Modells haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

(a) Da das Werk derzeit beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erschaffen wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 – VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsvertrag gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

ARTIKEL 16 – DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nachbeteiligten. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 – KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 – VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 – ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER – MUSTER – MUSTER

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____

und _____
dessen Original hinterlegt ist bei _____

in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

MUSTER – MUSTER – MUSTER

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhaft in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Titel: _____ Nr.: _____

Maße: _____ Material: _____

Datum: _____ Beschreibung: _____

Übertragen hat an _____, wohnhaft in _____, Erwerber,

zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____

vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und

alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Ausgestellt am _____

in _____

NUR ausfüllen!

Angaben über das Werk

Namen der Parteien ("zwischen ... und ...")

Datum

Nicht vom Original entfernen!

<i>Entdualisierung</i>	<i>Hybride (neues Ereignis)</i>
Sender →← Empfänger	(Organisierende) Beteiligte
Individualkommunikation →← Massenkommunikation	MassenIndividualKommunikation
Mensch →← Maschine Körper →← Technik	Cybernetic Organisms (Cyborgs), Androids, Robots, Cybrids...
Fakten →← Fakes	>Faction< u.a. Kreuzungen
Realität →← Virtualität	>Real Virtuality< usw.
<i>Redualisierung</i>	<i>Bekanntes Phänomen</i>
Information Rich ↔ Information Poor	Wissenskluft
Read Only Members (ROMs) ↔ Radical Active Members (RAMs)	(Inter-) Aktivität vs. (Inter-) Passivität, auch Schweigespirale
Real Life (RL) ↔ Virtual Reality (VR)	Dualisierung der Lebenswelt



Abb. 51
etoy.CREW, sieben Gründungsmitglieder.



Abb. 52
eto.TANK17 und etoy.TANK4, 2005.



Abb. 53
etoy.TIMEZONE, 1998.



Abb. 54
etoy.SHARE, 2004.



Abb. 55
etoy.CORPORATION, 2005, Screenshot. Detail: 2-D-Barcode.

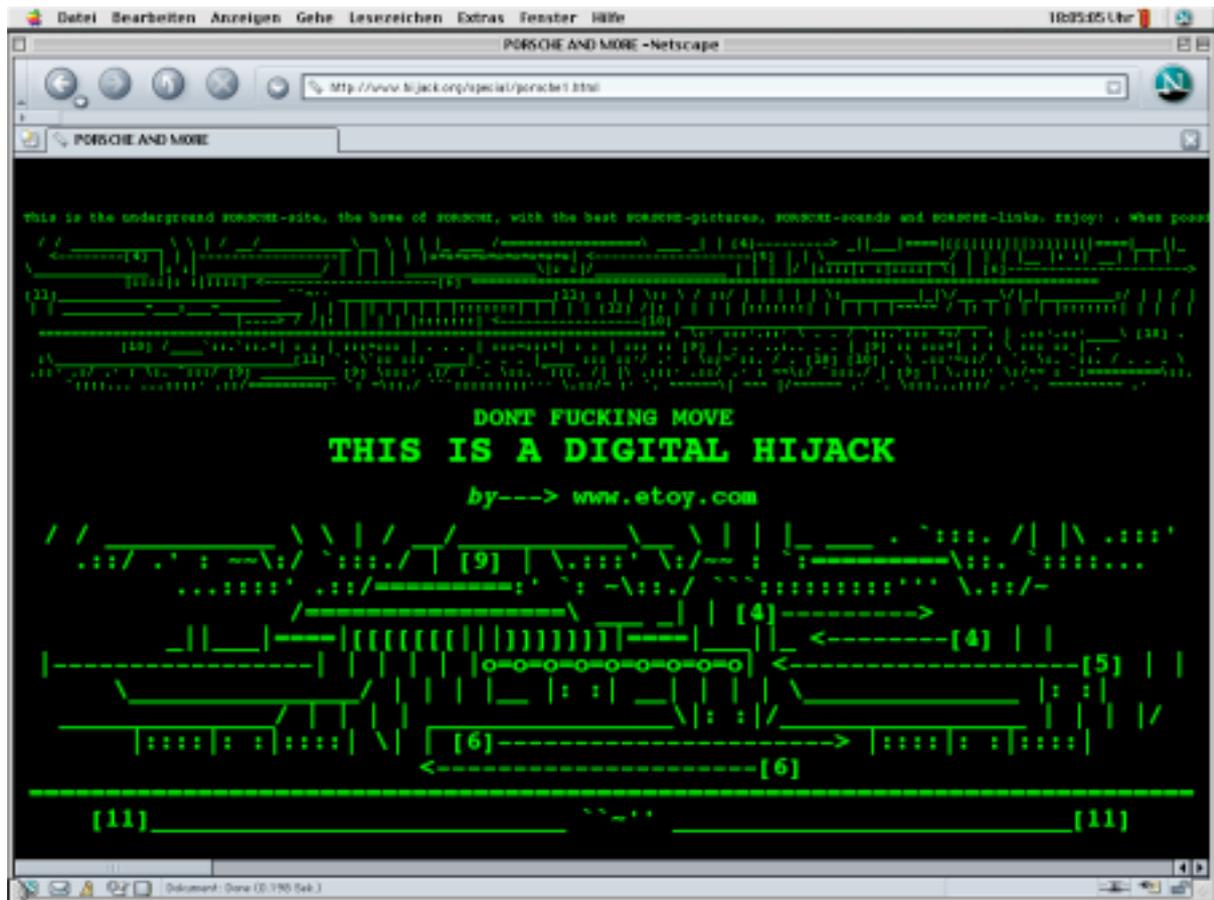


Abb. 56
etoy.DIGITAL HIJACK, 1996, Screenshot.

A Declaration of the Independence of Cyberspace

by John Perry Barlow <barlow@eff.org>

Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone. You are not welcome among us. You have no sovereignty where we gather.

We have no elected government, nor are we likely to have one, so I address you with no greater authority than that with which liberty itself always speaks. I declare the global social space we are building to be naturally independent of the tyrannies you seek to impose on us. You have no moral right to rule us nor do you possess any methods of enforcement we have true reason to fear.

Governments derive their just powers from the consent of the governed. You have neither solicited nor received ours. We did not invite you. You do not know us, nor do you know our world. Cyberspace does not lie within your borders. Do not think that you can build it, as though it were a public construction project. You cannot. It is an act of nature and it grows itself through our collective actions.

You have not engaged in our great and gathering conversation, nor did you create the wealth of our marketplaces. You do not know our culture, our ethics, or the unwritten codes that already provide our society more order than could be obtained by any of your impositions.

You claim there are problems among us that you need to solve. You use this claim as an excuse to invade our precincts. Many of these problems don't exist. Where there are real conflicts, where there are wrongs, we will identify them and address them by our means. We are forming our own Social Contract. This governance will arise according to the conditions of our world, not yours. Our world is different.

Cyberspace consists of transactions, relationships, and thought itself, arrayed like a standing wave in the web of our communications. Ours is a world that is both everywhere and nowhere, but it is not where bodies live.

We are creating a world that all may enter without privilege or prejudice accorded by race, economic power, military force, or station of birth.

We are creating a world where anyone, anywhere may express his or her beliefs, no matter how singular, without fear of being coerced into silence or conformity.

Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are all based on matter, and there is no matter here.

Our identities have no bodies, so, unlike you, we cannot obtain order by physical coercion. We believe that from ethics, enlightened self-interest, and the commonweal, our governance will emerge. Our identities may be distributed across many of your jurisdictions. The only law that all our constituent cultures would

generally recognize is the Golden Rule. We hope we will be able to build our particular solutions on that basis. But we cannot accept the solutions you are attempting to impose.

In the United States, you have today created a law, the Telecommunications Reform Act, which repudiates your own Constitution and insults the dreams of Jefferson, Washington, Mill, Madison, DeToqueville, and Brandeis. These dreams must now be born anew in us.

You are terrified of your own children, since they are natives in a world where you will always be immigrants. Because you fear them, you entrust your bureaucracies with the parental responsibilities you are too cowardly to confront yourselves. In our world, all the sentiments and expressions of humanity, from the debasing to the angelic, are parts of a seamless whole, the global conversation of bits. We cannot separate the air that chokes from the air upon which wings beat.

In China, Germany, France, Russia, Singapore, Italy and the United States, you are trying to ward off the virus of liberty by erecting guard posts at the frontiers of Cyberspace. These may keep out the contagion for a small time, but they will not work in a world that will soon be blanketed in bit-bearing media.

Your increasingly obsolete information industries would perpetuate themselves by proposing laws, in America and elsewhere, that claim to own speech itself throughout the world. These laws would declare ideas to be another industrial product, no more noble than pig iron. In our world, whatever the human mind may create can be reproduced and distributed infinitely at no cost. The global conveyance of thought no longer requires your factories to accomplish.

These increasingly hostile and colonial measures place us in the same position as those previous lovers of freedom and self-determination who had to reject the authorities of distant, uninformed powers. We must declare our virtual selves immune to your sovereignty, even as we continue to consent to your rule over our bodies. We will spread ourselves across the Planet so that no one can arrest our thoughts.

We will create a civilization of the Mind in Cyberspace. May it be more humane and fair than the world your governments have made before.

Davos, Switzerland

February 8, 1996

etoy.SHARES: EYA (Unikat), EYB (Multiple in limitierter Auflage), EYM (personalisiertes Multiple), EYF (Ready Made)

AVAILABLE CLASSES of etoy.SHARES:

EYA (CLASS A / REGISTERED SHARES / UNIQUE CERTIFICATE 60x60cm): minimal investment = \$7000
 EYB (CLASS B / REGISTERED SHARES / EDITION 30x30cm): minimal investment = \$1000
 EYM (MICRO INVESTMENT / REGISTERED SHARES / CHIP CARD): minimal investment = \$10
 EYF (1 etoy.FIZZLE = 1/50 etoy.SHARE-UNIT / ANONYMOUS / ENGRAVED STEEL SPHERE)

Aktienpaket AGENT (20 etoy.SHARES EYA): u.a. etoy.AGENT-Namens- und Nennrecht, etoy.E-Mail-Adresse, etoy.BUSINESSPLAN und Stimmrechte

AGENT



etoy .E - MAIL.....
 PR - MATERIAL.....
 BUSINESS PLAN...
 VOTING RIGHTS.....

INVEST

Entwicklung eines geschlossenen und funktionsfähigen Selbst- und Wertschöpfungskreislauf

Web of Life (Gleich 2002):
 (1) Komplexität, (2) Nichtlinearität,
 (3) Emergenz, (4) Lernfähigkeit,
 (5) Selbstorganisation, (6) Chaos,
 (7) Robustheit, (8) Symbiosen,
 (9) Diversität, (10) Small World.

etoy.QUOTES for International Art Market (IAM)

etoy.SHARE / LAST SALE TODAY 2005-03-04: \$ 8.85 (▲ +0.2%)

Last Sale:	\$ 8.85	Net Change:	up
52 Week High:	\$ 10.07	52 Week Low:	\$ 8.64
Best Bid:	\$ 2.6	Best Ask:	\$ 2.73
30 Day Volume:	20	Previous Close:	\$ 8.83
Market:	INT. ART	Symbols:	EYM & EYA

Quotes for: INTERNATIONAL ART MARKET (IAM)
 etoy.SHARE SYMBOLS: EYM (BEARER SHARES / MICRO) & EYA (REGISTERED STOCK)

etoy.FUNDAMENTALS



Abb. 58: etoy.CORPORATION, 2005.

etoy.SHARE

200 etoy.SHARES EYB CLASS B



THIS CERTIFICATE states the registered owner of this document holds TWO HUNDRED fully paid and non-assessable CLASS B shares (symbol EYB) of the common stock of the CORPORATION, representing etoy.CORPORATION, par value 100 yin per share (note: www.etoy.com/VALUE). NOTE: any transfer of EYB shares must be registered online. KEEP THIS CERTIFICATE IN A SAFE PLACE. IF IT IS LOST, STOLEN, MUTILATED OR DESTROYED, THE CORPORATION WILL REQUIRE A BOND OF INDemnITY AS A CONDITION TO THE ISSUANCE OF A REPLACEMENT CERTIFICATE.

COPYRIGHTED & REGISTERED:
TREASURER etoy.V6 group PRESIDENT etoy.V6 group TEAMLEAD ADMIN (MICHAELBIRD INTSOLUTIO)

EDITION 234.1 (1/10)

No. 150600-150799/840000

DATED: 22-06-02

www.etoy.com

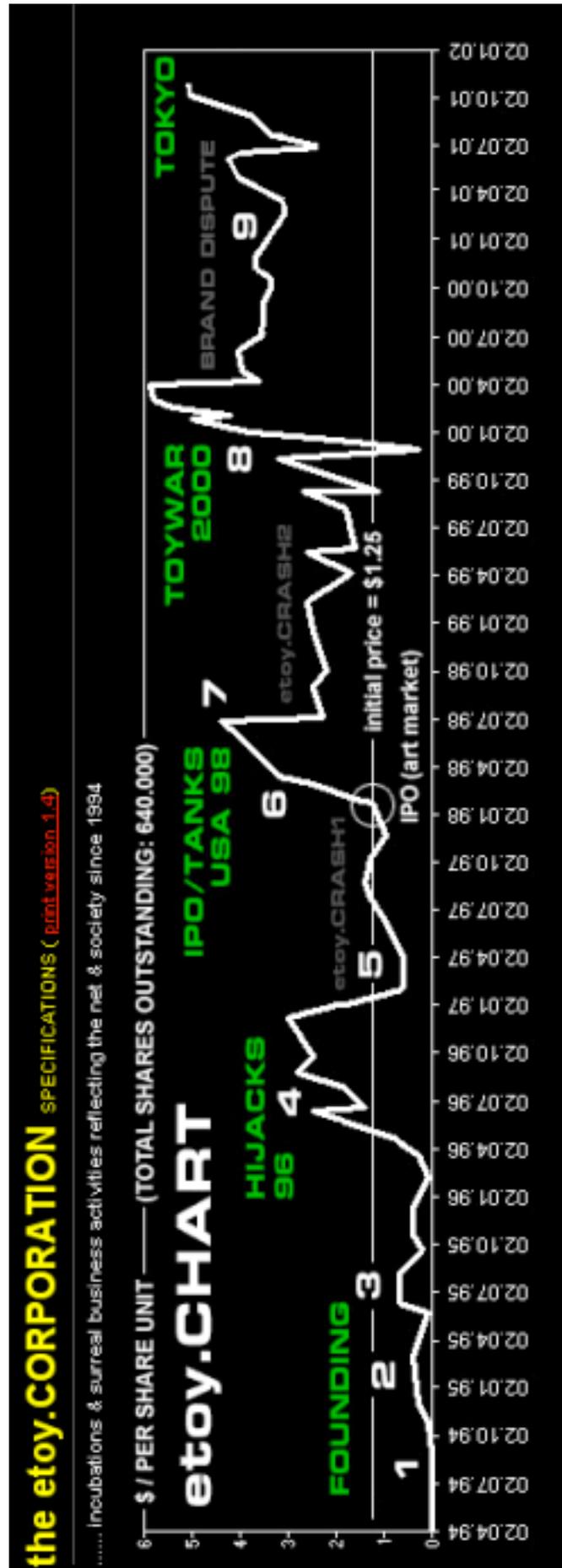


Abb. 60
etoy.CHART, 1994 bis 2002.

(1.0) IMPORTANT - READ CAREFULLY BEFORE PROCEEDING

READ THE TERMS AND CONDITIONS OF THIS AGREEMENT CAREFULLY BEFORE BECOMING PART OF THE etoy.ART-CONCEPT („etoy.SHAREHOLDER“ AND/OR „etoy.AGENT“). BY INDICATING YOUR ACCEPTANCE OF THE TERMS AND CONDITIONS CONTAINED IN THIS DOCUMENT, YOU („etoy.SHAREHOLDER“) ACKNOWLEDGE AND AGREE TO BE BOUND BY THE PROVISIONS OF THIS AGREEMENT FOR THE USE OF THE etoy.SERVICES, etoy.TITLES, etoy.GADGETS (ALL CALLED „etoy.SERVICES“ IN THIS DOCUMENT) PROVIDED BY etoy.CORPORATION (etoy). IF YOU ARE NOT WILLING TO BE BOUND BY THE TERMS AND CONDITIONS OF THIS AGREEMENT, YOU SHOULD PROMPTLY EXIT FROM THIS SECTION OF THE etoy.WEB-SITE.

IF AN etoy.SHAREHOLDER IS NOT OF AGE, OR IS OTHERWISE UNABLE BY LAW TO BE A PARTY TO THIS AGREEMENT, etoy.SHAREHOLDER ACKNOWLEDGES THAT etoy IS PROVIDING THE SERVICE WITH THE IMPLICIT UNDERSTANDING THAT etoy.SHAREHOLDER'S LEGAL GUARDIAN IS NOT OPPOSED TO etoy.SHAREHOLDER'S USE OF THE SERVICE. etoy RESERVES THE RIGHT TO DISCONTINUE „etoy.SERVICES“ IN THE EVENT etoy.SHAREHOLDER DOES NOT OTHERWISE COMPLY WITH THE TERMS AND CONDITIONS CONTAINED HEREIN. IN RESPONSE TO VARIOUS, RECENTLY ENACTED CHILDREN'S ONLINE PRIVACY PROTECTION LAWS WE REQUIRE THAT YOU BE AT LEAST 5 YEARS OLD TO BECOME AN etoy.SHAREHOLDER.

TERMINOLOGY:

etoy IS ONE OF THE WORLD'S MOST HIGHLY RESPECTED DIGITAL ART GROUPS FOUNDED IN 1994 WITH MEMBERS ON FIVE CONTINENTS. ETOY HAS WON NUMEROUS AWARDS INCLUDING THE GOLDEN NICA IN THE DIGITAL ART CATEGORY AT THE 1996 PRIX ARS ELECTRONICA.

etoy.SHAREHOLDER IS A SPECIAL etoy.TERM AND DESCRIBES A PERSON OR INSTITUTION THAT INVESTS RESOURCES SUCH AS MONEY, TIME, IDEAS, KNOW HOW, SOCIAL CONTACTS, BUSINESS CONNECTIONS, OR OTHER ASSETS IN THE CONCEPTUAL ARTWORK KNOWN AS etoy / etoy.CORPORATION AND MAY PARTICIPATE IN THE etoy.SYSTEM.

etoy.SHARES ARE THE CORE OF A CULTURAL CONCEPT KNOWN AS etoy.CORPORATION. etoy.SHARES ARE ISSUED AND TRADED ON THE INTERNATIONAL ART MARKET THROUGH AUTHORIZED TRANSFER AGENTS ONLY (I.E. POSTMASTERS GALLERY NEW YORK).

etoy.PRODUCTS AND etoy.SERVICES ARE INTENDED FOR THE BENEFIT AND ENJOYMENT OF HUMANITY. BY DEFINITION etoy.PRODUCTS AND etoy.SERVICES ARE ACCESSIBLE TO EVERYBODY FOR FREE. etoy.INVESTORS BENEFIT FROM AN EXTENDED RANGE OF PREMIUM SERVICES, ACCESSIBLE VIA etoy.INVESTOR-RELATIONS ONLY.

FUNDS INVESTED COVER THE MEMBERSHIP FEE FOR THE etoy.VC group (THE OFFICIAL ASSOCIATION UNDER SWISS LAW THAT PROTECTS THE INTERESTS OF THE etoy.SHAREHOLDERS AND OVERSEES THE etoy. STRATEGY).

1. GRANT OF RIGHTS TO USE „etoy.PREMIUM-SERVICES“.

- effective upon acceptance of this agreement, etoy hereby grants to etoy.SHAREHOLDER a nonexclusive, nontransferable, free-of-charge license to access and use the „etoy.SERVICES“, for etoy.SHAREHOLDER’s use.
- etoy.SHAREHOLDER shall have no right to sell use of the „etoy.SERVICES“ nor make any claim that it does have such right.
- the „etoy.SERVICES“ can (BUT DO NOT HAVE TO) allow etoy.SHAREHOLDER to perform various functions including receiving electronic mail, storing files, to carry special etoy.TITLES (such as etoy.AGENT or etoy.SHAREHOLDER) and to receive and use special etoy.TOOLS and etoy.GADGETS (such as the etoy.BUSINESS-KIT).
- etoy.SHAREHOLDER is solely responsible for obtaining all equipment and approvals necessary for connection to the world wide web and all charges associated with such connection, including but not limited to obtaining a pc and modem, having access to the World Wide Web and phone service charges.

2. etoy’s RIGHTS.

- etoy.VENTURE association (incorporated in zurich / switzerland) shall retain all rights, titles and interests to the „etoy.SERVICES“ including all copyrights, trademarks and all other intellectual property rights there to.
- etoy.SHAREHOLDER may not, nor allow any third party, to copy, distribute, sell, disclose, lend, transfer, convey, modify, decompile, disassemble or reverse engineer the „etoy.SERVICES“ for any purpose whatsoever.
- the copyright notices and other proprietary legends shall not be removed from the „etoy.SERVICES“ and no use of trademarks is granted under this agreement.
- etoy.SHAREHOLDER may not grant any sublicense, leases or other rights in the „etoy.SERVICES“ to any third party. All rights not expressly granted under this agreement are retained by etoy.

3. etoy.SHAREHOLDER REGISTRATION.

- etoy.SHAREHOLDER will provide all relevant data to etoy upon registering as an etoy.SHAREHOLDER. and at subsequent times as requested by etoy.

- the etoy.CORPORATION will NEVER sell personally identifiable information to third parties.
- etoy.SHAREHOLDER acknowledges that etoy reserves the right to list limited and/or aggregated etoy.SHAREHOLDER-DATA including first and family name in the context of etoy.ART-WORK and etoy.SHOWS.
- etoy will provide personal data to financial institutions in the context of credit card transactions, or if required by law.
- etoy.SHAREHOLDER shall update the registration data as applicable.
- upon completion of all registration information and acceptance of this agreement, etoy.SHAREHOLDER will receive a login and password.
- etoy.SHAREHOLDER is solely responsible for the maintaining the confidentiality of etoy.SHAREHOLDER's password and login.
- etoy.SHAREHOLDER shall not give account information to third parties and shall at all times be responsible and liable for any transactions or activities that occur on etoy.SHAREHOLDER's account.
- etoy.SHAREHOLDER shall immediately notify etoy if any unauthorized use of etoy.SHAREHOLDER's account has occurred or of any other breach of security.

4. TERMINATION.

- either party may terminate this agreement upon notice to the other party.
- upon termination, etoy.SHAREHOLDER shall immediately cease to use the „etoy.SERVICES“ and etoy shall have no further obligations whatsoever to etoy.SHAREHOLDER.
- etoy shall not be liable to the etoy.SHAREHOLDER or any third party for any reason for etoy's terminating this agreement.

5. WARRANTY DISCLAIMER.

- THE „etoy.SERVICES“ LICENSED HEREUNDER ARE LICENSED „AS IS“ AND „AS AVAILABLE“ AND etoy MAKES NO WARRANTIES, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO THE IMPLIED WARRANTIES OF MERCHANTABILITY AND FITNESS FOR A PARTICULAR PURPOSE AND ANY SIMILAR WARRANTY WHETHER SAID WARRANTY ARISES UNDER PROVISIONS OF ANY LAW OF THE UNITED STATES OR ANY OTHER COUNTRY. etoy MAKES NO REPRESENTATIONS OR WARRANTIES THAT THE „etoy.SERVICES“ ARE FREE OF RIGHTFUL CLAIMS OF ANY THIRD PARTY FOR INFRINGEMENT OF PROPRIETARY RIGHTS. THE ENTIRE RISK ASSOCIATED WITH THE USE OF THE „etoy.SERVICES“ SHALL BE BORNE SOLELY BY etoy.SHAREHOLDER.
- etoy MAKES NO WARRANTY THAT THE „etoy.SERVICES“ WILL MEET etoy.SHAREHOLDER'S REQUIREMENTS, OR THAT THE „etoy.SERVICES“

WILL BE UNINTERRUPTED, TIMELY, SECURE, ERROR FREE OR THAT ANY DEFECTS IN THE „etoy.SERVICES“ WILL BE CORRECTED.

- etoy DOES NOT MAKE ANY WARRANTY PERTAINING TO ANY GOODS OR „etoy.SERVICES“ PURCHASED, OBTAINED, SECURED OR ACQUIRED THROUGH THE „etoy.SERVICES“ OR ANY TRANSACTION ENTERED INTO THROUGH THE SERVICE.
- etoy DOES NOT WARRANT THE ACCURACY OR RELIABILITY OF THE RESULTS OBTAINED THROUGH USE OF THE „etoy.SERVICES“ OR ANY DATA OR INFORMATION DOWNLOADED OR OTHERWISE OBTAINED OR ACQUIRED THROUGH THE USE OF THE „etoy.SERVICES“. etoy.SHAREHOLDER ACKNOWLEDGES THAT ANY DATA OR INFORMATION DOWNLOADED OR OTHERWISE OBTAINED OR ACQUIRED THROUGH THE USE OF THE „etoy.SERVICES“ ARE AT etoy.SHAREHOLDER’S SOLE RISK AND DISCRETION AND etoy WILL NOT BE LIABLE OR RESPONSIBLE FOR ANY DAMAGE TO etoy.SHAREHOLDER OR etoy.SHAREHOLDER’S PROPERTY.

6. LIMITATION OF LIABILITY.

IN NO EVENT SHALL etoy BE LIABLE TO etoy.SHAREHOLDER OR ANY THIRD PARTY FOR SPECIAL, INDIRECT, INCIDENTAL OR CONSEQUENTIAL DAMAGES WHETHER ARISING UNDER CONTRACT, WARRANTY, OR TORT (INCLUDING NEGLIGENCE OR STRICT LIABILITY) OR ANY OTHER THEORY OF LIABILITY. etoy’s LIABILITY FOR DAMAGES, REGARDLESS OF THE FORM OF THE ACTION, SHALL NOT EXCEED THE FINANCIAL CONTRIBUTION PAID BY etoy.SHAREHOLDER TO SUPPORT THE etoy.ACTIVITIES, IF ANY. the limitation of liability reflects the allocation of risk between the parties. the limitations specified in this section will survive and apply even if any limited remedy specified in this agreement is found to have failed of its essential purpose.

7. INDEMNIFICATION.

etoy.SHAREHOLDER shall indemnify and hold harmless etoy, its directors, officers, employees and agents from and against all liabilities, losses, costs, expenses (including reasonable attorneys’ fees), and damages resulting from any negligent acts, omissions or wilful misconduct by etoy.SHAREHOLDER, etoy.SHAREHOLDER’s use of the „etoy.SERVICES“ and any breach of the terms and conditions of this agreement by etoy.SHAREHOLDER.

8. MODIFICATION TO „etoy.SERVICES“.

- during the term of this agreement, etoy may modify or discontinue the „etoy.SERVICES“.
- etoy shall not be liable to the etoy.SHAREHOLDER or any third party for any reason for etoy’s modifying or terminating of such „etoy.SERVICES“.
- the etoy.SHAREHOLDER is responsible for creating a back-up copy of any important or critical information that is stored on the „etoy.SERVICES“.

9. MODIFICATION TO AGREEMENT.

etoy reserves the right to change the terms and conditions and conditions of this agreement. etoy.SHAREHOLDER shall be informed of such changes.

- if the etoy.SHAREHOLDER accepts the changes, the changes shall be incorporated into this agreement and shall be binding upon the etoy. SHAREHOLDER.
- if the etoy.SHAREHOLDER does not agree to the changes, this agreement will terminate and etoy.SHAREHOLDER shall immediately stop using the „etoy. SERVICES“.

10. RULES AND REGULATIONS

- etoy.SHAREHOLDER shall be solely liable for any transmissions sent through the service. etoy has no control over the content of any transmission nor will it be liable for such content.
- etoy.SHAREHOLDER shall not use the „etoy.SERVICES“, etoy.TECHNOLOGY or etoy.TITLES and etoy.LOGOS to create or distribute any images, sounds, messages or other materials, which are obscene, harassing, racist, malicious, fraudulent or libelous, nor use the „etoy.SERVICES“ for any activity that may be considered illegal or immoral.
- further, etoy.SHAREHOLDER will abide by all rules, regulations, procedures and policies of etoy and any policies of the networks connected to the „etoy. SERVICES“.

currently there are no numerical limits to the amount of transactions a etoy. SHAREHOLDER may send or receive through the „etoy.SERVICES“, however, etoy may set numerical limits by notifying etoy.SHAREHOLDER.

etoy.SHAREHOLDER agrees to abide by all applicable local, state, national and international laws and regulations and is solely responsible for all acts or omissions

that occur under etoy.SHAREHOLDER's account or password, including the content of etoy.SHAREHOLDER's transmissions through the service.

by way of example, and not as a limitation, etoy.SHAREHOLDER agrees not to:

1. use the service in connection with chain letters, junk email, voicemail, faxes, spamming or any duplicative or unsolicited messages (commercial or otherwise);
2. harvest or otherwise collect information about others, including email addresses, without their consent;
3. create a false identity or forged email address or header, or otherwise attempt to mislead others as to the identity of the sender or the origin of the message;
4. transmit through the service unlawful, harassing, libellous, abusive, threatening, harmful or otherwise objectionable material of any kind or nature;
5. transmit any material that may infringe the intellectual property rights or other rights of third parties, including trademark, copyright or right of publicity;
6. transmit any material that contains viruses, trojan horses, worms, time bombs, cancelbots, or any other harmful or deleterious programs;
7. violate any applicable law regarding the transmission of technical data or software exported from the u.s. through the service;
8. interfere with or disrupt networks connected to the service or violate the regulations, policies or procedures of such networks;
9. attempt to gain unauthorized access to the service, other accounts, computer systems or networks connected to the service, through password mining or any other means;
10. interfere with another member's use and enjoyment of the service or another entity's use and enjoyment of similar „etoy.SERVICES“.

11. THIRD PARTY ADVERTISER.

- etoy.SHAREHOLDER may enter into transactions with advertisers on the „etoy.SERVICES“.
- such transactions are between etoy.SHAREHOLDER and advertisers and etoy has no connection with any such transaction.
- etoy assumes no liability for any such transactions.

12. GENERAL.

- this agreement merges all prior written and oral communications and defines the entire agreement of the parties concerning the „etoy.SERVICES“.
- in the event any portion of this agreement shall be held illegal, void, or ineffective, the remaining portions hereof shall remain in full force and effect and such illegal, void or ineffective provisions shall be construed, as nearly as possible, to reflect the intentions of the parties.
- all notices under this agreement shall be in writing and delivered by email.

- this agreement shall be construed in accordance with the laws of SWITZERLAND without regard to its conflict of laws provisions. Both parties submit to the jurisdiction of the courts of ZURICH, SWITZERLAND.
- etoy.SHAREHOLDER agrees and acknowledges that any breach of the provisions regarding ownership contained in this agreement shall cause etoy irreparable harm and etoy may obtain injunctive relief as well as seek all other remedies available to etoy in law and in equity.
- etoy.SHAREHOLDER shall not assign its rights under this agreement. this agreement shall be binding on and inure to the benefit of the parties, their successors, permitted assigns and legal representatives.
- the failure of etoy to exercise its rights under this agreement will not be construed as a waiver of such rights, nor will it in any way affect the validity of this agreement. sections 5, 6 and 7 shall survive termination or expiration of this agreement for any reason.
- the u.n. convention for the sale of goods shall not be applicable to this license of the „etoy.SERVICES“ to etoy.SHAREHOLDER. etoy.SHAREHOLDER acknowledges that etoy.SHAREHOLDER will comply with the laws and export regulations of SWITZERLAND.

IF YOU DO NOT ACCEPT – PROMPTLY EXIT FROM THE INVESTOR SECTION OF THE etoy.WEBSITE.

Konnektives Handlungsfeld

synästhetischer Qualität als Kopplungskonstruktion von Realität und Virtualität (15 : 85%)

seit 1995 etoy.CORPORATION, seit 1998 etoy.VENTURE

"etoy uses the corporate structure to maximize cultural value." (<http://www.etoy.com>)

→ Künstlerische Praxis als Ready Made, Beteiligungsformat der Aktiengesellschaft als soziale Plastik

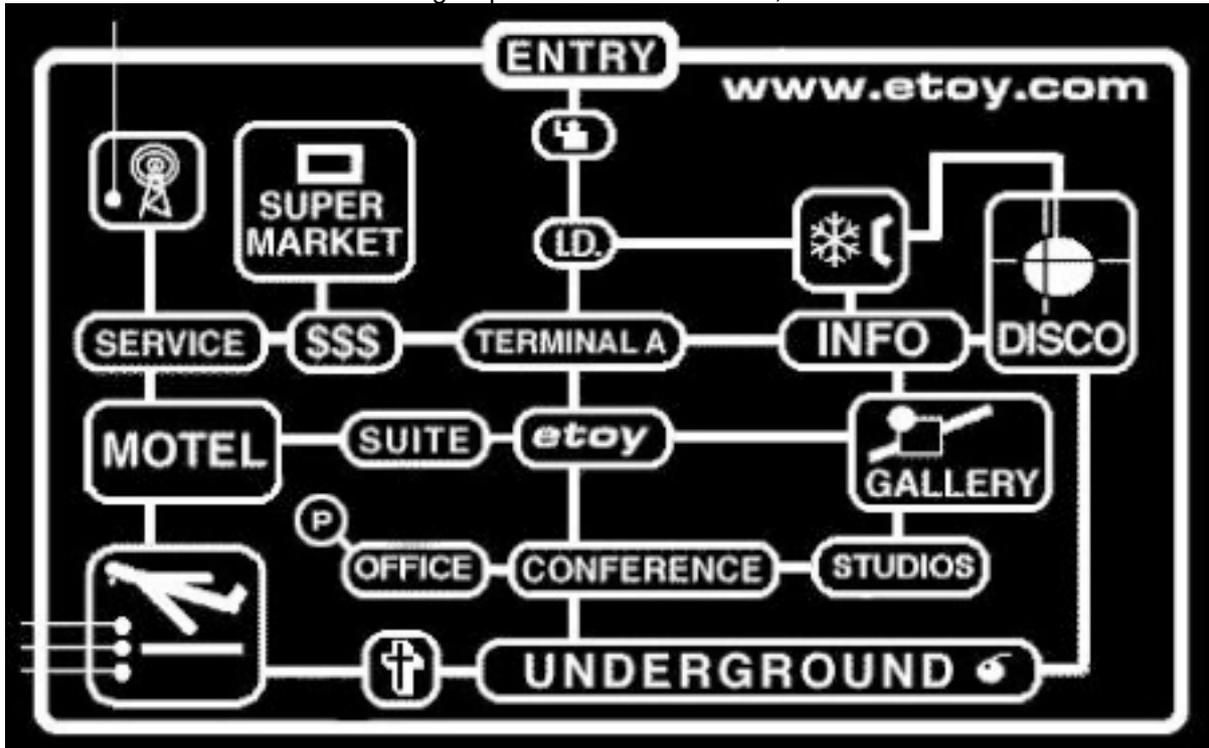
Einzelproduktionen (eine Auswahl, chronologisch):

1996 etoy.CREW: Inszenierung von Identität und Körperlichkeit



1995 bis 1998 etoy.TANKSYSTEM: digitale, surreale ‚Raum‘-Installation:

Kommunikations- und Wahrnehmungsexperimente mit textuellen, visuellen und auditiven Daten



1996 etoy.DIGITAL HIJACK: digitale Inszenierung und Happening mit ästhetischer Schock-Erfahrung

1996 etoy.TANK-SYSTEM:

Tank-Skulpturen zur Tank-Installation gekoppelt, Ars Electronica Linz



Appropriation, Konzeptionalisierung,
Unterwanderung, Störung, Irritation,
Ästhetik der Attraktionen und Superlative

konnektive Anordnungen,
Netzwerk-basierte, heterarchisch
verteilte Dispositive mit
wechselnden, im Netzwerk
generierten, temporären Kopplungen von
Teilnehmern, Wahrnehmungen,
Techniken und Handlungen

Verschränkung verschiedener Kanäle
und Transporte
Reaktives, interaktives, partizipatives
und kollaboratives Werk

Abb. 62: etoy, künstlerisches Handlungsfeld, seit 1994.

7.12.1996 etoy.TV-HACK: mediale Performance

1998 etoy.TANK: Entwicklung und Konstruktion, seither Präsentation und Einsatz



(ARCO Madrid, 2004)

seit 25.1.1998 etoy.SHARES: limitierte Auflage von 640.000 Stück

seit 2.9.1998 etoy.TIMEZONE: universales Zeitsystem, operationale Form

1999/2000 TOYWAR: Netzwerk-Intervention, disparates Handlungsfeld kultureller, politischer, ökonomischer und juridischer Themen mit Aktions-, Kooperations- und Handlungsformen auf verschiedenen medialen Ebenen



TOYWAR timeline (®™ark)

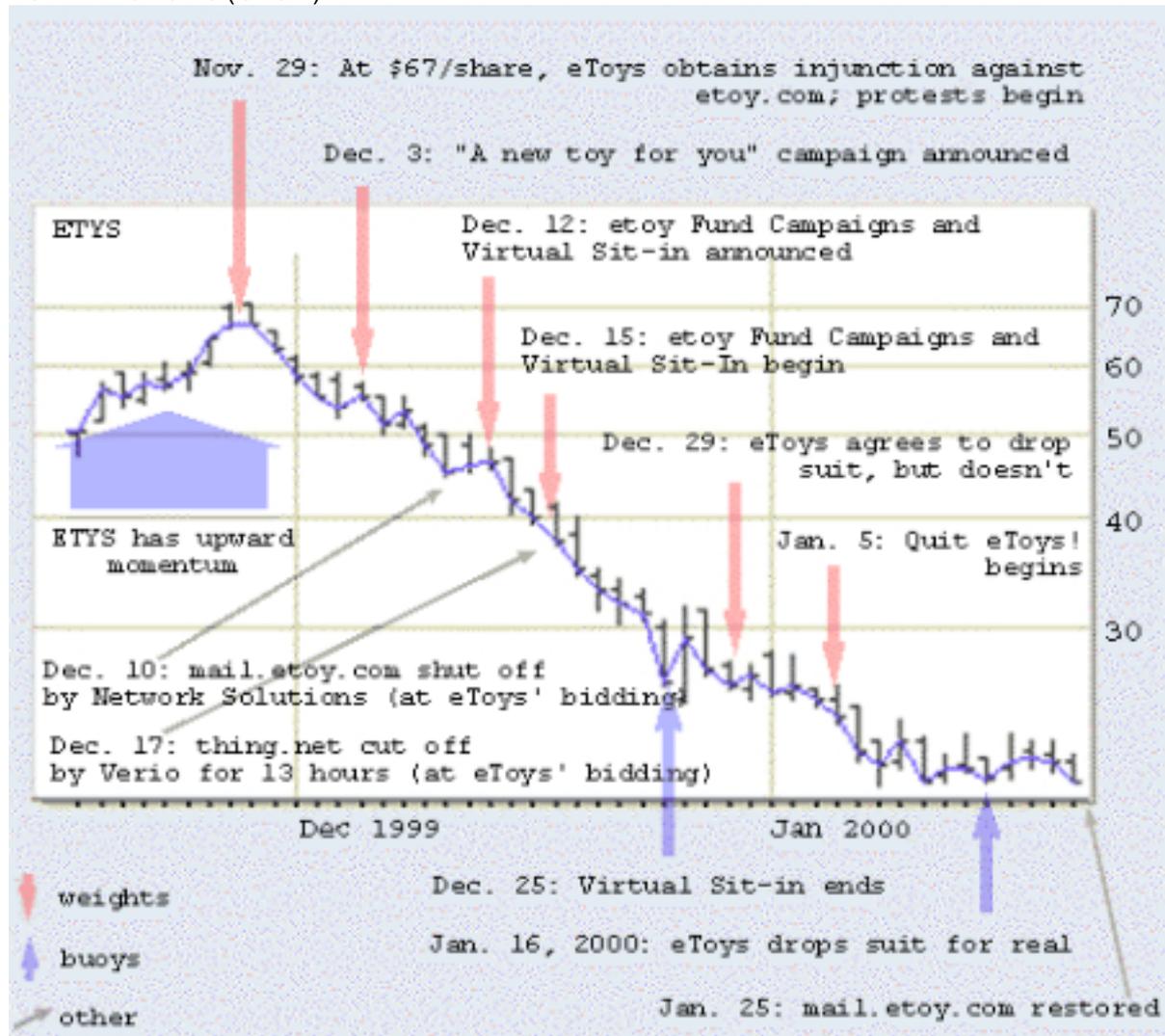


Abb. 62: etoy, künstlerisches Handlungsfeld, seit 1994.



etoy.DAY-CARE was established in 2001 to reach the following corporate goals:

- to recruit and train outstanding individuals for long term etoy.OPERATIONS
- to research identity issues, group behavior patterns and the creativity potential of children in digital environments
- to integrate children into the production of art instead of teaching them about art
- to study future markets and to give etoy a competitive edge
- to test and improve etoy.ART in a playful and innocent environment

Repressiver Mediengebrauch	Emanzipatorischer Mediengebrauch
Zentralgesteuertes Programm	Dezentralisierte Programme
Ein Sender, viele Empfänger	Jeder Empfänger ist ein potentieller Sender.
Immobilisierung isolierter Individuen	Mobilisierung der Massen
Passive Konsumentenhaltung	Interaktion der Teilnehmer
Entpolitisierungsprozess	Politischer Lernprozess
Produktion durch Spezialisten	Kollektive Produktion
Kontrolle durch Eigentümer oder Bürokraten	Gesellschaftliche Kontrolle durch Selbstorganisation

Abb. 64

Repressiver Mediengebrauch vrs. Emanzipatorischer Mediengebrauch, Hans Magnus Enzensberger, Baukasten zu einer Theorie der Medien, publ. 1970. Zusammenfassung.

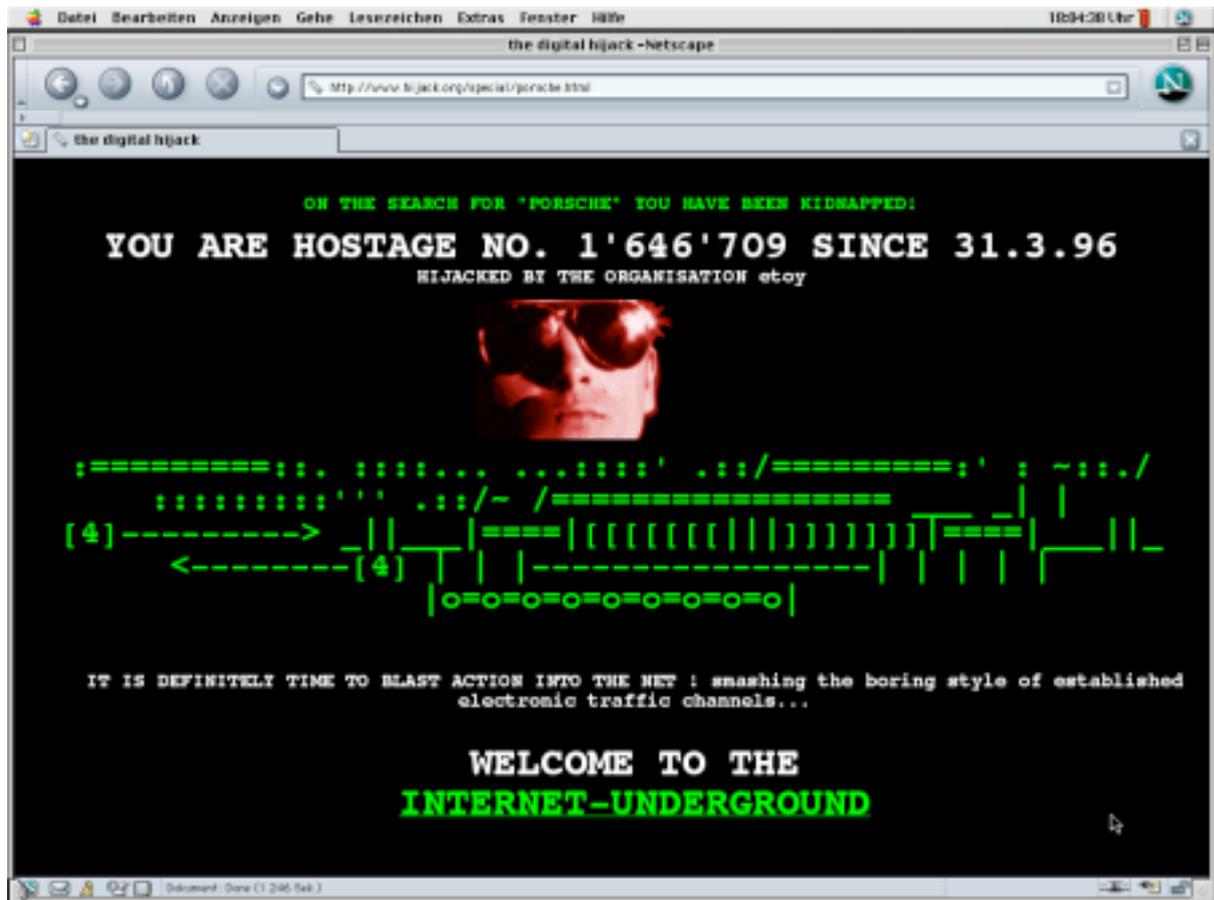


Abb. 65
etoy.DIGITAL HIJACK, 1996, Screenshot.



Abb. 67
NASDAQ Index, 1999 bis 2005.

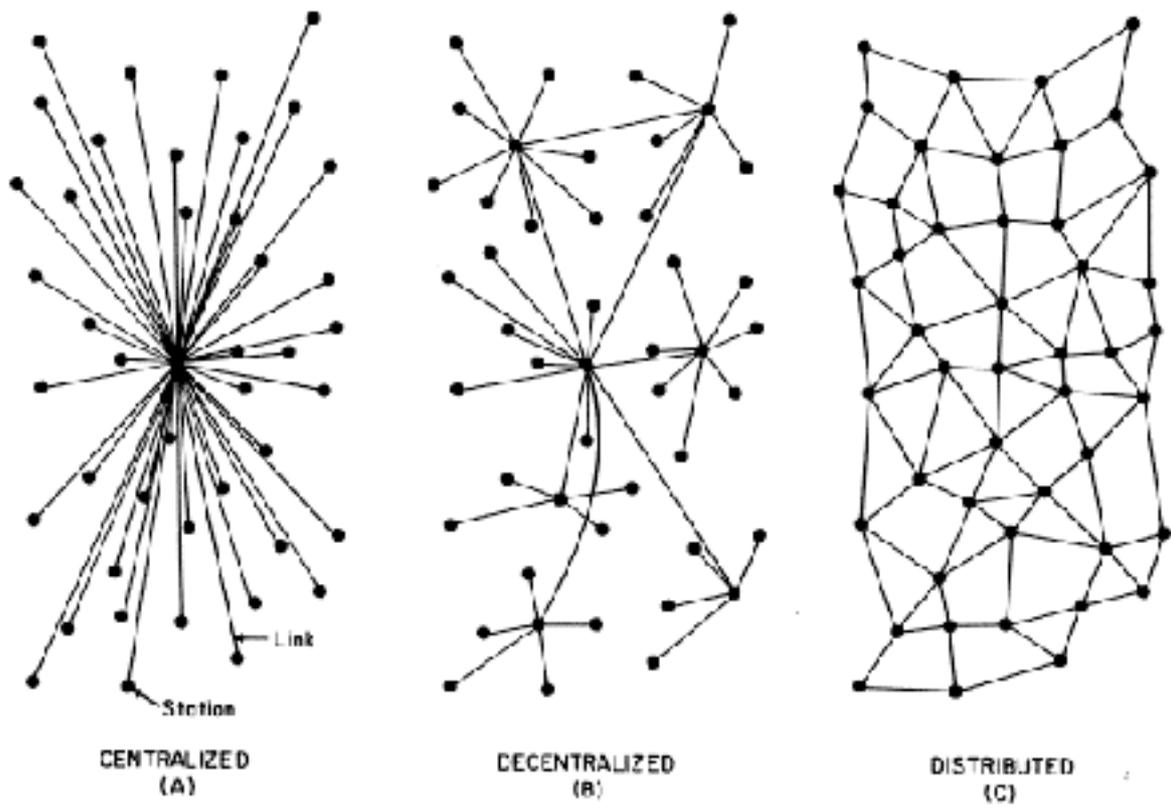


FIG 1 - Centralized, Decentralized and Distributed Networks

