

Schauplätze postdigitaler Kunst und ihr politisches Potenzial

Eine Annäherung an drei Kunstwerke der Gegenwart – »Delivery for Mr. Assange«, »How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File«, »All You Need Is Data – The DLD 2012 Conference Redux«

Antje Winkler



INHALT

I		
Einleitung		11
II		
Gegenwartskunst in Zeiten der Kulturindustrie		23
<i>Die Moderne im Verhältnis zur Gegenwartskunst / Kunst ist plural / Eine Zusammenführung: Kunstkritik</i>		
III		
Zum Widerstand in der Kunst		47
<i>In der Kunst verstehen, über sich selbst hinauszusehen / Das Politische in der Kunst – Eine Ästhetik des Widerstands (nach Weiss) / Schlussfolgerungen</i>		
IV		
Postdigitale Kunst		79
<i>Eine kunsthistorische Einordnung</i>		
V		
Zur Auswahl der Kunstwerke		99
<i>Die Begründung der Auswahl / Zur Analyse selbst</i>		
VI		
Ästhetik und Spannungsfelder – Sichtbares und Unsichtbares in den Kunstwerken		109
VII		
»Delivery for Mr. Assange« (2013), !Mediengruppe Bitnik		113
!Mediengruppe Bitnik		118
Beschreibung und Analyse des Kunstwerks		125
<i>Formale Angaben zum Videofilm / Beschreibung</i>		
Analyse des Besonderen – Interpretation der Dimensionen im Werk		144
<i>Medienspezifische Dimension – Kommunikation (Publikum) /</i>		

*Ethische Dimension – Assange und das Aufdecken /
Zusammenfassung*

VIII

**»How Not to Be Seen:
A Fucking Didactic Educational .Mov File« (2013),
Hito Steyerl** **169**

Hito Steyerl 171

Beschreibung und Analyse des Kunstwerks
»How Not to Be Seen –
A Fucking Didactic Educational .MOV File« 181

*Kontext: Produktion und Form / Zum Verlauf des Films –
Ereignisse und erste Deutungen*

Analyse des Besonderen – Interpretation der
Dimensionen im Werk 221

*Postkinematografisches Dispositiv –
Ästhetik des Störens im Film / Was ist Realität
und welche Welt kommt im Werk zum Vorschein? /
Zusammenfassung*

IX

**»All You Need Is Data –
The DLD 2012 Conference Redux« (2013), Simon Denny** **241**

Simon Denny 241

Beschreibung und Analyse der Installation von Simon Denny 251

*Vorbemerkungen (Angaben zum Werk) /
Aufbau und Beschreibung der Installation
»All You Need Is Data?«*

Besondere Dimensionen 261

*Medienspezifische Dimension / Anthropologische
Dimension / Zusammenfassung*

X

**Kritische Diskussion und Zusammenführung
der Kunstwerke** **287**

Conclusion: Das Laute und Leise erspüren 297

Anhang

Literaturverzeichnis	303
Abkürzungen	323
Bildnachweis	324
Dank	325
Abbildungen	326
!Mediengruppe Bitnik, »Delivery for Mr. Assange«	
Hito Steyerl, »How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File«	
Simon Denny, »All You Need Is Data – The DLD 2012 Conference Redux«	

I Einleitung

»Die Erde war eine Kugel, die durch den Raum rollte. Ich sah einen kleinen Abschnitt der Kugel, mit einem Krankenhauspark, einem Zaun, einer leeren Straße. In den Bäumen war ein Wachsen. Säfte stiegen durch die Verästelungen zu den Knoten, in denen die Keime der Blätter verborgen lagen. Die Zweige zitterten, regten sich im leichten Wind. Die Stadt war bewohnt. [...] In wenigen Wochen würden sich die Knospen an ihnen öffnen. Die Bäume ertasteten die Luft, die Offenheit, sie waren aufnahmefähig, wie der Vogel, der sich aus dem Schatten erhob, höher hinaufschwebte, hinter den Dächern verschwand. Vielleicht ist es so, dachte ich, daß auf der Erde, die im Weltall rotiert, alles ein einziges Lauschen und Spüren ist, von unzähligen Nervenfäden und Tentakeln, von feinsten Stoffen und Organen aller erdenklichen Formen, daß alles Leben nur da ist, um zu fühlen und, in ständiger Bewegung, aus der Blindheit zu einem Begreifen zu gelangen. [...] Ich wußte, daß ich mich nun nicht mehr allein im Gehege der Insel aufzuhalten brauchte, daß ich es wagen könnte, in die Stadt einzudringen, [...]«¹ (Weiss)

Es war stets das Gefühl, dass etwas nicht stimmt. Ein merkwürdiges Unbehagen, das mich umtrieb, weil irgendwie immer etwas zu fehlen schien, die Dinge nicht zusammengehen wollten. Dieses Gefühl stellte sich wiederkehrend ein, wenn ich Ausstellungen, Installationen oder Galerien besuchte, in denen Kunst der Gegenwart zu sehen war. Dieses Unbehagen war mir aber auch aus anderen Zusammenhängen bekannt, etwa dann, wenn gesellschaftliche Themen behandelt wurden und dabei alles an der Oberfläche blieb. Ein Ergebnis dieses Unbehagens ist diese Arbeit, denn ich wollte kritisch prüfen und begreifen, was sich mir in der Kunst der Gegenwart diffus zeigt und für mich nach Konkretion und Formulierung ruft.

Im Rahmen dieser Untersuchung geht es um eine kunsttheoretische, ästhetische und politische sowie medienwissenschaftliche Annäherung an kontemporäre postdigitale² Kunst, die sich ihrer digitalisier-

¹ Weiss, Peter (1998): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M, S. 582–583.

² Vgl. hierzu den Begriff »postdigital« im Sinne von: Cramer, Florian (2016): Nach dem Koitus oder nach dem Tod? Zur Begriffsverwirrung von »postdigital«, »Post-Internet« und »Post-Media«, in: Kunstforum International, Bd. 242, Titel: postdigital

ten Gegenwart künstlerisch, ästhetisch als auch politisch wie ethisch annimmt. In dieser Arbeit kommt es auf die Möglichkeit an, das Ästhetische politisch zu eröffnen.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen folgende drei künstlerische Arbeiten, die für mich in ihrer Bezugnahme auf die Gegenwart modellhaft sind: die »Live-Mail-Art«-Performance »Delivery for Mr. Assange« (2013) des Zürcher Kunstkollektivs !Mediengruppe Bitnik, die Videoarbeit »How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File« (2013) von Hito Steyerl und die intermediale Installation »All You Need Is Data – The DLD 2012 Conference Redux« (2013) von Simon Denny.

Vorangestellt sei, dass es dabei nicht um die Klassifizierung der drei Kunstwerke geht mit dem Ziel, eine neue kontemporäre Kunstkategorie herauszuarbeiten. Ebenso wenig soll eine empirische Theoriebildung politischer Kunst im Sinne einer sozialen Praxis zur Lösung gesellschaftlicher Probleme betrieben werden. Auch erforscht die Untersuchung nicht kontemporäre Medienkunst hinsichtlich ihrer Verwobenheit mit digitalen Distributions- und Kommunikationsmöglichkeiten und diskutiert in diesem Zusammenhang Fragen von Partizipation und Teilhabe. Die ausgewählten Kunstwerke als Beispiele für eine Kunst einzuführen, die sich zwangsläufig als kritisch zu gegenwärtigen Kontroll- und Überwachungspraxen einer sich etablierenden Sicherheitsgesellschaft kontextualisieren und interpretieren ließ, musste auch ausgeschlossen werden. Kontrolle und Überwachung sind zwar als Bedingungen der Gegenwartsgesellschaft zu berücksichtigen, ohne die sich die ausgewählten künstlerischen Arbeiten nicht herausgebildet hätten, sie können aber nicht als universell geltender inhaltlicher wie formaler Schwerpunkt für alle gegenwartsbezogenen bzw. zeitgenössischen Künstler_innen oder Werke geltend gemacht werden.

Diese Arbeit geht einen anderen Weg. Sie versucht, verschiedene Konzeptangebote produktiv miteinander auf das Feld der kontemporären postdigitalen Kunst anzuwenden, weiterzuführen und an den ausgewählten Kunstwerken zu konkretisieren. Zudem stellt sich die Frage nach politischer Kunst überhaupt bzw. ob Kunst ein politisches Potenzial besitzt. Darüber existieren unterschiedliche Auffassungen. Die einen sprechen Kunst per se eine politische Funktion zu. Andere bestreiten dies vehement und betonen die Autonomie der Kunst. Ein

1, S. 54, verfügbar unter: <http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?a=242005> (Stand 12.10.2016).

Teil meines Unbehagens hat hier seine Ursache. Denn die von mir in verschiedenen Kunst- und Kulturkontexten wahrgenommenen Kunstwerke, die vorgeben, ein politisches Potenzial zu besitzen, scheinen sich in der Regel entweder formal-ästhetisch zu wiederholen oder bleiben der Materialität ihres Werkstoffes verhaftet. Der Versuch, sich einem aktuellen Thema der Gegenwart anzunehmen, erweist sich in diesen Werken oft als reine Kommentierung, ohne etwas »Eigenes« hinzuzufügen. Es werden zwar verschiedene künstlerische Formen und Strategien angewandt, aber die Überführung des künstlerischen Anliegen in den Kunstraum des White Cube funktioniert nicht, weil die Anbringung, Hängung oder Installation des Objektes handwerklich unbedacht scheint. Auch irritieren die Werke, weil sie bei genauerer Betrachtung wenig Raum für emanzipatorische oder gesellschaftskritische Positionen offen lassen und kaum Lust hervorrufen, wahrzunehmen, mitzumachen oder mitzuerleben, und darüber hinaus teilweise ideologisch verbrämt erscheinen.

Mit anderen Worten: Immer wieder sehe ich mich mit Kunst konfrontiert, die offensichtlich für einen Markt erzeugt oder marktkonform entwickelt wird, Kunst, die im Sinne einer Kopie der Kopie funktioniert und lediglich eine bessere soziale Praxis (Bourriaud)³ vorgibt, statt den sinnlichen Eigenwert (Rancière)⁴ betont. In einer solchen Kunst, die nur existiert, um schön und gefällig zu sein, die im Sog partizipatorischer Kunstpraxen eingehegt ist, scheint das Künstlerische und Ästhetische schlicht als Instrumentarium benutzt zu werden und der Eigenwert von Kunstwerken verloren zu gehen. Dass erscheint mir besonders auffällig bei künstlerischen Arbeiten, die mit den durch die Digitalisierung veränderten Bedingungen der Bildproduktion konfrontiert ist. Ob in Kunstgattungen wie Medienkunst, Fotokunst, Videokunst, digitale Kunst, Internetkunst, Neue Medien, Netzkunst, Post-Internet-Art: Über die Herstellung von kategorialer Konformität wird der Zugang zum Werk selbst verstellt. Weil verallgemeinernde Eigenschaften als Genrebegriff Geltung finden, bleibt das Prozesshafte⁵ von Form, Inhalt und Materialität nahezu unberücksichtigt. Die Vernachlässigung der ästhetischen Differenzierung begünstigt Pau-

³ Vgl. Bourriaud, Nicolas (2008): *Relational Aesthetics*, Dijon.

⁴ Vgl. Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin.

⁵ Vgl. Stakemeier, Kerstin; Witzgall, Susanne (Hg.) (2014): *Macht des Materials – Politik der Materialität (hors série)*, Zürich.

schalisierungen, die wie Nebelkerzen wirken und der Sache – dem Erfahren des Werkes – nicht dienlich sind. Bedeutungsoffene Kunst im Prozessmodus des »in the making« (vgl. Das Politische in der Kunst – Eine Ästhetik des Widerstands (nach Weiss) *Im Bruch fallen Anfang und Ende zusammen*) bleibt hingegen oft unbeachtet. Dabei lernen wir doch gerade aus der ästhetischen Wahrnehmung von Werken und sehen, wie spektral, gefaltet, satellitenförmig und auch widerstrebend Werke sich gegen tradierte Deutungsschemata der Kunst und des Kunstsystems richten können.

Kurzum, das beobachtete Phänomen zielt auf ein Problem, das quer zu kunst- und kulturproduzierenden wie -rezipierenden Feldern der Gegenwartskunst liegt und in enger Verknüpfung mit hegemonial geführten Diskussionen um die Stellung der Kunst in der Gesellschaft sowie in Relation zum Kunstbetrieb steht. Offensichtlich rüttelt die Vermischung von Kunst und Nicht-Kunstformen an einem herkömmlichen Kunstverständnis ebenso wie an einem ästhetischen Verständnis von Gegenwartskunst und verlangt nach einer Verhandlung der Begriffe.

Die gesellschaftliche Funktion von Kunst im Spiegel der Moderne wird in den philosophischen Theorien des 20. und 21. Jahrhunderts in verschiedene Richtungen ausgelegt. Im Zuge der Moderne wurde ihr oftmals eine politische Funktion für das soziale Leben zugetragen und die künstlerische Avantgarde bemühte sich, Kunst aktiv ins Leben zu überführen. Auch wenn diese Rolle der Kunst im Gleichschritt mit technischem Fortschritt vorstättenging, blieb es ein paralleler Prozess, dem angesichts der ideologischen Anreicherung der Kunst und ihrer Künste in der Zeit der Postmoderne die Zurückweisung aller ideologischen Ausrichtung in der Kunst folgte.

Die Forschung zum Thema der Bedeutung der Gegenwartsbedingungen für Kunst und die sich daran anknüpfende Frage der Ästhetik um »Entgrenzung« sowie »Entkunstung« beschäftigt seit Walter Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« und Adornos Auseinandersetzung zur »Ästhetischen Theorie« die Kunst- und Kulturwissenschaften. Adorno wollte Kunst als autonomes Konstrukt gegenüber der Gesellschaft mit besonderem sinnlichem Eigenwert verstanden wissen. Ähnlich argumentiert der französische Philosoph Jacques Rancière, der im Sinnlichen der Kunst selbst den politischen Charakter betont. Er wirbt damit für die ästhetische Differenz, wie es auch Adorno, Bubner, Eco oder Rebenstisch tun.

Seit den 1970er Jahren entwickelte sich insbesondere im deutschsprachigen Kontext durch die Beuys'sche Theoriefigur des »erweiterten Kunstbegriffs« ein anderes Verstehen und Denken von Kunst als sozialräumliches Mitbestimmungselement,⁶ bei der die Idee »Jeder Mensch ist ein Künstler« und die »Soziale Plastik« eine Rolle spielen. Nicolas Bourriaud greift unter anderem die Beuys'sche Denkfigur auf, wenn er mit der »relationalen Ästhetik« eine Modellvorstellung von Kunst als sozialer Praxis formuliert.⁷ In der Arbeit werden diese Theoriekomplexe in erster Linie auf spezielle thematische Aspekte hin überführt und auf die ausgewählten künstlerischen Arbeiten angewandt, denn der Diskurs um »Ästhetisierung des Politischen« oder »Politisierung des Ästhetischen« ist aktueller denn je, zumal die gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen Kunst heute herausfordern wie selten zuvor.

Die Allgegenwärtigkeit des Kunstbetriebs, die den »Mehrwert von Kunst« als monetären Nutzen in den Fokus der Kunst(re-)produktion wie -rezeption rückt, wirft philosophisch-ästhetische Fragen der Beurteilung der Qualität von Kunstwerken auf: Sind diese Kunstwerke im eigentlichen Sinne noch Kunst?⁸ Begünstigt doch der ökonomische Erfolg einen bestimmten Werktypus und eine Art rhythmische Reproduktion der Wiederholung. Am Ende stellt sich die Frage, was die marktförmige Produktion von Kunst für die Kunst und die Ästhetik bedeutet. Fragt man darüber hinaus mit Adorno nach der menschlichen Verfassung von Gesellschaften unter kapitalistischen Bedingungen, scheint die Kulturindustrie, das marktdominierte Kunstfeld rein an der Verwertung und Inwertsetzung von allem und jedem interessiert zu

⁶ Vgl. Gillen, Eckhart (2004): Der Künstler als Täter. Keine Schöpfung ohne Zerstörung, in: NGBK (2004): legal/illegal (Wenn Kunst Gesetze bricht/Art beyond Law), Berlin, S. 122. Insofern präsentierte sich Beuys selbst auch als Schamane mit messianischem Anspruch und verlautbarte, dass »Künstler [...] die Aufgabe [haben (A.W.)], bewußtseinsbildende Bilder und neue Lebensgebärden anzubieten, die Kunst und Politik zugleich umgestalten«. Beuys, Joseph in: ders.; Ende, Michael (1989): Kunst und Politik. Ein Gespräch, Wangen, S. 16 ff.

⁷ Somit hybridisierte sich die Hierarchisierung zwischen Hoch- und Alltagskultur zunehmend. Vgl. Frohne, Ursula; Katti, Christian (2007): Einführung. Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik, in: Held, Jutta (Hg.) (2008): Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Bd. 9/2007, Osnabrück, S. 17.

⁸ Vgl. Diederichsen, Diedrich (2008): On (Surplus) Value in Art. Reflections 01, Berlin, S. 62–63.

sein. Auch wenn dabei die Frage nach dem Neuen in der Kunst von Bedeutung ist, bestimmt oft alleine die Konsumlogik das Geschehen. Die Komplexität des Problems deutet ein Spannungsverhältnis in der Diskussion um die zeitgenössische Stellung von Kunst in der Gegenwartsgesellschaft an. Was bedeutet heute Autonomie und das Besondere von Kunst, insbesondere von Gegenwartskunst, und worin drückt sich ihr politisches Potenzial aus?

Eine zentrale Motivation für diese Arbeit ist, Kunst aufzuspüren, die einen eigenen ästhetischen Wert besitzt. Gezeigt werden soll das ästhetisch-politische Potenzial der drei ausgewählten künstlerischen Arbeiten, indem ihre künstlerisch-ästhetischen und politischen Dimensionen offengelegt werden. Dabei handelt es sich um Werke, welche die Ära des Postdigitalen sowohl künstlerisch, formal wie inhaltlich in eine Ästhetik überführen, die sich nicht in der »Fixierung auf ein Jetzt«⁹ erschöpfen. Damit stehen sie etwa im Gegensatz zu den von Jörg Heiser¹⁰ kritisierten Beispielen der Post-Internet-Art. Folgt man Heiser¹¹, erschöpft sich die künstlerische Praxis von Post-Internet-Art darin, verschiedene künstlerische Sprachformen als Instrumentarium zum Zweck und als soziale Praxis in diverse Lebensbereiche zu überführen. Im Ergebnis erfüllt dann Kunst vor allem einen Nutzen und wirkt weniger Kraft ihres Vermögens, also des Ästhetischen. Reine Materialverliebtheit in Form künstlerischer Erkundung von Code und digitalem Werkstoff führt zur Produktion des Immergleichen, bringt ähnliche künstlerische Strategien hervor, überlagert und vernachlässigt den ästhetischen Eigenwert.

Folgt man diesem Gedanken, stellen sich folgende Fragen: Was ist Kunst heute? Hat Kunst eine soziale und politische Funktion? Wie kann über das Politische in der Kunst gesprochen werden? Und inwiefern ist diese Gegenwartskunst Kraft ihrer (autonomen) Ästhetik in der Lage, sich immer wieder selbst wach zu halten sowie diesen Verhältnissen eine künstlerische Praxis und Formensprache des Widerstands gegenüberzustellen? Wie ästhetisch, künstlerisch kann eine

⁹ Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung, Hamburg, S. 11.

¹⁰ Vgl. Heiser, Jörg (2015): Post-Internet-Art. Die Kunst der digitalen Eingeborenen, in: Deutschlandfunk, Reihe Netzkultur! (2/5), 11.01.2015, verfügbar unter: http://www.deutschlandfunk.de/post-internet-art-die-kunst-der-digitalen-eingeborenen.1184.de.html?dram:article_id=304141 (Stand 10.08.2015).

¹¹ Ebd.

Kunst sein, die in einer digitalisierten technisch durchdrungenen Welt entsteht, die ubiquitär von technischen Materialien und Medien geprägt ist? Und inwieweit bringen diese Werke etwas Neues hervor? Bislang sind die Herausbildung neuer Formensprachen und das Kontemporäre in der Kunst der »postdigitalen Ära« weitestgehend unberührt von Kunst- und Ästhetikdiskursen geblieben. Diese Arbeit erhebt nicht den Anspruch, diese Leerstelle zu füllen, gleichwohl werden die drei künstlerischen Arbeiten entlang ihrer ästhetischen, künstlerischen und inhaltlichen Besonderheiten in Bezug auf das »Postdigitale« untersucht. Insofern gilt es, das Ästhetische der Werke offenzulegen und ihren politischen Gehalt zu prüfen. Analysiert wird der »Ästhetische Eigenwert« der Werke, es wird also der ästhetischen Differenz Raum gegeben, um so den Eigenheiten zeitgenössischer Kunst, dem Spielerischen, der Lust am Dissens, dem Pluralen nachgehen zu können. Des Weiteren gilt die Aufmerksamkeit aktuellen Tendenzen partizipatorischer Kunstformen. Insofern spielt die eigene ästhetische Erfahrung mit den Werken eine zentrale Rolle, denn nur so kann das Ästhetische bzw. Politische der Werke zutage gefördert werden. Für mich ist in Anlehnung an Bubner¹² und Rebentisch ästhetische Erfahrung eine zentrale Kategorie zur Bestimmung des Wertes und der Funktion von Kunst. Das Wie eines Werkes bestimmt die ästhetische Erfahrung mit einem (Kunst-)Objekt. Form und Inhalt werden auf spezifische für das Werk eigene Weise wahrgenommen und äußern sich als subjektiv emotionale wie affektive Erfahrungen entweder »lustvoll, erhellend oder reichhaltig (oder aber auch tief, subversiv, überraschend, verstörend usw.)«¹³.

Was bedeutet das für die Diskussion einer Ästhetik postdigitaler Kunst, die den Aspekt ihres politischen Potenzials betont? Und ist es überhaupt berechtigt, den bisherigen Diskursen über Gegenwartskunst eine neue ästhetisch-politische Dimension postdigitaler Kunst hinzuzufügen? Streifen wir also kurz, was unter Gegenwartskunst verstanden wird und in welchen gesellschaftlichen Spannungsfeldern sie sich bewegt, um danach die Bedeutung dieser Arbeit zu begründen.

¹² Vgl. Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M.

¹³ Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (Hg.) (2013): *Kunst und Erfahrung, Eine theoretische Landkarte*, in: dies. (Hg.) (2013): *Kunst und Erfahrung, Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin, S. 7.