

Giacco Schiesser

Medien | Kunst | Ausbildung

Über den Eigensinn als künstlerische Produktivkraft

In memoriam
Hans-Jürgen Bachorski
(1950–2001)

Sehr geehrte Mitglieder der Kommission!

Sie erweisen mir die Ehre, mich aufzufordern, über «Das Verhältnis von Medien und Kunst» zu sprechen. Das Thema ist, um mit Theodor Fontane zu sprechen, wahrlich ein «weites Feld». Darauf verweist allein schon der entschieden ernstgemeinte Titel eines im Jahre 2001 erschienenen Buches *1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst?*. Dass eine Internet-Standardsuchmaschine wie *Google* zu den Stichworten «Kunst» und «Medien» über 3 Millionen Treffer je Begriff vermeldet, weitet das Feld ins Unendliche.

Nun, ich muss gestehen, dass es mir durchaus reizvoll erschienen ist, Ihnen in der mir zur Verfügung gestellten Zeit die *1460 Antworten zur Frage: Was ist Kunst?* als Kakophonie-Loop ab CD-ROM abzuspielen. Allein, ich vermute, Sie wären damit nicht ganz zufrieden gewesen.

Da über etwas sprechen zugleich auch immer heisst: über vieles schweigen, will ich mit dem beginnen, worüber ich schweigen werde.

1. Ich werde nicht über «weite» oder «enge» Definitionen des Kunstbegriffs sprechen oder Ihnen gar normativ eine Kunstdefinition vorschlagen. Sie werden nichts über Vorstellungen von Kunst als Gesamtkunstwerk hören, wie sie bei Richard Wagner erstmals formuliert, bei Joseph Beuys demokratisiert und heute etwa bei Roy Ascott aktualisiert werden, ebensowenig über Umberto Eco's Definition des «offenen Kunstwerks» oder über Kunstvorstellungen, die den Kunstcharakter ausschliesslich werkästhetisch an der Binnenstruktur oder der semantischen Verdichtung und dem daraus resultierenden «Mehrwert» eines Bildes, eines Romans oder eines Filmes festzumachen suchen.
2. Ich werde auch nicht über «weite» oder «enge» Definitionen von Medienbegriffen reden. Ich werde Ihnen nichts erzählen zur Bedeutung und zu den Implikationen von Definitionen, die zu den Medien Literatur, Fotografie, Film auch Autos und Eisenbahnen zählen, wie dies bei Herbert Marshall McLuhan der

Fall ist, oder in einem noch umfassenderen Medienbegriff gar Geld und Liebe als Medien integrieren, wie das Niklas Luhmann tut. Auch über sehr spezifische Medienverständnisse, wie sie etwa Claude E. Shannons mathematischem Informationsmodell zugrunde liegen, werde ich schweigen.

Worüber ich in der zur Verfügung stehenden Zeit sprechen will, ist fünferlei:

1. über das, was ich mit dem Begriff des ‚Eigensinns eines Mediums‘ zu fassen suche¹,
2. über die Bedeutung von ‚Kunst als Verfahren‘ und ‚Kunst als Methode‘,
3. über einige sich historisch wiederholende Prozesse bei der Herausbildung eines neuen Mediums und deren Implikationen für die Kunst,
4. über ein paar sich daraus ergebende Folgerungen für eine Kunst- und Medienausbildung, die sich auf der Höhe ihrer Zeit bewegt. Und abschliessend will ich Ihnen
5. noch einen kleinen Ausblick auf die zentrale Bedeutung von Kunst und Medien in der angebrochenen Epoche der sogenannten Informationsgesellschaft geben.

Eigensinn – Bedeutung und Potential eines Begriffs

In einer Zeit, in der grosse Erzählungen bereits wieder möglich sind², nachdem wir sie doch eben erst ein für allemal verabschiedet hatten, will ich mit einer kleinen, grossartigen Erzählung beginnen.

Es war einmal ein Kind eigensinnig und tat nicht, was seine Mutter haben wollte. Darum hatte der liebe Gott kein Wohlgefallen an ihm und liess es krank werden,

¹ Zum Begriff ‚Eigensinn‘ vgl. grundlegend: Das eigensinnige Kind, in: *Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm, München 1993, S. 564; Kluge, Alexander / Negt, Oskar, *Antigone und das eigensinnige Kind*, in: dies., *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main 1981, S. 765–769; Kafka, Franz, Ein Bericht für eine Akademie, in: *Er. Prosa von Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1970, S. 85–96; sowie Fuchs, H.-J., Eigenwille, Eigensinn, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. D–F, hrsg. v. Joachim Ritter, Basel/Stuttgart 1972, S. 342–345.

Erste Überlegungen, den Begriff des ‚Eigensinns‘ für die Analyse von Medien und Kunst fruchtbar zu machen, habe ich 2002 vorgelegt in: Schiesser, Giacco, *Konnektivität, Heterogenität und Verzerrungen – künstlerische Produktivkräfte für unsere Zeit. Das Projekt ‚connective force attack: open way to public‘ von Knowbotic Research +cf (KRcF)*, in: *Aussendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs*, hrsg. von Achim Kötter / Stephan Schmidt-Wulffen, Freiburg im Breisgau 2002, S. 233.

² Siehe zum Beispiel: Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 2002.

und kein Arzt konnte ihm helfen, und in kurzem lag es auf dem Totenbettchen. Als es nun ins Grab versenkt und die Erde über es hingedeckt war, so kam auf einmal sein Ärmchen wieder hervor und reichte in die Höhe, und wenn sie es hineinlegten und frische Erde darüber taten, so half das nicht, und das Ärmchen kam immer wieder heraus. Da musste die Mutter selbst zum Grabe gehen und mit der Rute aufs Ärmchen schlagen, und wie sie das getan hatte, zog es sich hinein, und das Kind hatte nun erst Ruhe unter der Erde.

Es ist dies die mit Abstand kürzeste ›Erzählung‹ aus der Sammlung der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm von 1819 (Nr. 117). Das Märchen trägt den Titel: Das eigensinnige Kind.³

Mehr als 150 Jahre später haben der bekannte Autor, Filmemacher und Fernsehproduzent Alexander Kluge und der Soziologe Oskar Negt in *Geschichte und Eigensinn* dieses Märchen einer luziden Interpretation unterzogen.⁴ Sie haben dort den reichen Gehalt des Begriffs Eigensinn/Eigensinnigkeit – Wort und Motivkern existieren nur im deutschen Sprachraum – ausgearbeitet und ihn als erweiterten und transformierten Begriff zum strategischen Angelpunkt ihrer individual- und gattungsgeschichtlichen Entwicklungsanalytik gemacht. Eigensinn bestimmen sie 1. als Fokus, in dem sich Geschichte als Zentrum dialektischer Gravitationsverhältnisse begreifen lässt, 2. als Resultat bitterer Not, 3. als Reaktion auf die Gewalt des Zusammenhangs, 4. als den auf einen Punkt zusammengezogenen Protest gegen Enteignung der eigenen Sinne, die zur Aussenwelt führen, 5. als Weiterarbeit der aus der Gesellschaft verdrängten, abgezogenen Motive dort, wo sie am geschütztesten sind, im Subjekt.⁵

Für Negt/Kluge verknoten sich im Eigensinn der Individuen zwei unterschiedliche Prozesse: Zum einen ist er der Ort der verdrängten, nicht gelebten Wünsche, die sich im Laufe eines individuellen und gesellschaftlichen Lebens anhäufen, ein Unabgeholtes, das sich, weil nicht totzukriegen, hinterrücks immer wieder bemerkbar macht (die Hand des eigensinnigen Kindes, die nach seinem Tode immer wieder aus dem Grabe kommt, weil das Kind keine Ruhe findet). Zum anderen ist er Ausgangspunkt aller gesellschaftlichen und individuellen Prozesse: gesellschaftlicher Ausgangspunkt für jedes politische und kulturelle Projekt, individueller Ausgangspunkt für ein selbstbestimmtes, eigensinniges Leben. Eigen-Sinn, «eigener Sinn, Eigentum an den fünf Sinnen, dadurch Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber allem, was in der Umwelt passiert»⁶, ist der individualgeschichtlich immer wieder zu erarbeitende Ort, von dem aus sich ein eigenes Leben – unter jeweils historisch konkreten Bedingun-

³ *Kinder- und Hausmärchen*, a.a.O. [Anm. 1], S. 564.

⁴ Kluge/Negt, a.a.O. [Anm. 1], S. 765–769.

⁵ Kluge/Negt, a.a.O. [Anm. 1], S. 765ff.

⁶ Kluge/Negt, a.a.O. [Anm. 1], S. 766.

gen – entfalten kann bzw. muss. Im alltäglichen Leben erfüllen die Menschen nicht nur von aussen gesetzte Anforderungen, sondern sie verfolgen ihre eigenen Ziele, indem sie bald bewusst, bald unbewusst mit überraschenden, eigenartigen und störrischen Haltungen den Dingen, die sie ökonomisch, politisch oder kulturell tun sollen, ausweichen, diese unterlaufen, ausser acht lassen, sie durchqueren.⁷

Es ist dieser eigene, bewusst-unbewusste, manchmal bizarre und oft widersprüchliche Wille der Menschen, das zu tun, was sie selber tun wollen, unter welchen Bedingungen auch immer, ihre selbstbestimmten Handlungen, ihre Mentalitäten und ihre Widerborstigkeiten und ihre sich immer wieder verquer äussernden Wünsche, die den Eigensinn von Individuen am besten umschreiben.⁸

Exkurs: Die zwei Traditionen des Konzepts Eigensinn/Eigensinnigkeit – Superbia oder Produktivkraft?

Die Begriffe *Eigensinn/Eigensinnigkeit* enthalten einen semantischen Reichtum, der sich aus mindestens vier Bedeutungsschichten aufbaut:

1. und im Alltagsverstand am gebräuchlichsten bedeuten sie, mit deutlich negativer Konnotation: Störrischsein, Starrköpfigkeit, Verquersein, mitunter auch Verrücktsein,
2. wörtlich übersetzt bedeuten sie: mit dem je eigenen Sinn, den eine Person sich gibt und mit der sie ihre Umgebung interpretiert/kartographiert,
3. ebenfalls wörtlich: mit den je eigenen fünf Sinnen, also der eigenen Sinnlichkeit (Sinn und Sinnlichkeit haben im Deutschen den gleichen Wortstamm), also der Erfahrung, der Logik und Struktur, nach denen eine Person sich verhält,
4. als positiv konnotierte Eigenschaft bedeuten sie: Hartnäckigkeit, Eigenständigkeit, Originalität, Selbstbewusstsein, mit eigener Sichtweise auf die Welt und ihre Dinge.

⁷ Eigensinn/Eigensinnigkeit ist ein, wenn nicht der zentrale Fokus des gesamten Werkes von Alexander Kluge. Vgl. dazu schon seine frühen Erzählungen *Lebensläufe* (1962) und *Der Luftangriff auf Halberstadt* (1977) sowie seine beiden neuesten Werke *Chronik der Gefühle* (2000) und *Die Lücke, die der Teufel lässt* (2003).

⁸ Dem Begriff «Eigen» und seinen Komposita liegt meist – so auch bei Negt/Kluge – ein essentialistisches Verständnis zugrunde. Das Eigene wird so zu einem letzten Ort individueller, unhintergebar Authentizität. Ich meine indes, dass der Begriff auch nichtessentialistisch besetzt werden kann: Das Eigene, Eigensinnigkeiten etc. sind Effekt von unbewussten und bewussten Handlungsweisen und Erfahrungen. Menschen müssen sich an ihren Handlungen und Erfahrungen immer wieder von neuem abarbeiten, sich immer wieder neu und neuartig zusammensetzen und organisieren. Das «Eigene» ist – ganz im Sinne von Michel Foucaults «Ästhetik der Existenz» – ein unhintergebares und unaufhebbares Gegebenes *und* Aufgegebenes.

Die *dominierte, unterdrückte und verdrängte Tradition* der Konzepte Eigensinn/Eigensinnigkeit als positive, als zu entfesselnde produktive Kraft wurde erst im 19. Jahrhundert mit der Aufzeichnung des zitierten Märchens *Das eigensinnige Kind* durch die Brüder Grimm freigelegt.

Das hier aufscheinende Konzept von Eigensinn/Eigensinnigkeit wäre weiter zu entfalten – was hier aus Platzgründen nur markiert, nicht aber ausgeführt werden kann –, indem es verschaltet wird mit Sigmund Freuds Modell der «Verdichtung/Verdrängung», mit Jacques Lacans Konzeption des «gespaltenen Subjektes», mit Antonio Gramscis Konzept des «bizarren», äusserst widersprüchlich zusammengesetzten «Alltagsverstandes» sowie dem Anti-Eigensinn des namenlosen Affen, der Hauptfigur in Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie*, der bewusst und emphatisch, wenn auch ironisch, explizit auf jede Eigensinnigkeit verzichtet.⁹

Die den Alltagsverstand aber bis heute imprägnierende, *dominierende Tradition*, die die negative Bedeutung der Begriffe in den Vordergrund rückt, findet sich bereits sehr früh in den antiken und germanischen Sprachen.¹⁰ Unter neuplatonischem Einfluss wird der bei Augustinus noch ambivalent verwendete Begriff der «voluntas propria», lat. «consilium proprium» (dt. Eigenwille), deutlich negativ besetzt und erscheint ab jetzt als Urgrund der Ursünde überhaupt. *Voluntas propria* wird damit zu einem eigentlichen Kampfbegriff gegen die menschliche Selbstbestimmung (meist als *superbia* gebrandmarkt) und für den Kampf um die gottgegebene Ordnung ausgebaut. In der spätmittelalterlichen Mystik wird der Begriff mit «eigenwille, eigen meinunge, eingewilleheit» übersetzt (Meister Eckhart, Tauler). Bei Luther findet sich dann erstmals der Begriff «Eigensinn», der von da an zur gängigen Übersetzung der *voluntas propria* wird. In der katholischen Spiritualität des 16. und 17. Jahrhunderts, aber auch in Luthers und in Thomas Müntzers Protestantismus wird die *voluntas propria* zur Bezeichnung der Totalität individueller und damit sündhafter, also rigide zu bekämpfender Existenz. Diese Tradition wird von Rousseau zwar säkularisiert, der Begriff (übersetzt als *volonté particulière*, als Gegenbegriff zur *volonté générale*) behält aber auch bei ihm weiterhin eine ausschliesslich negative Bedeutung.

Die säkularisierte Tradition wird, transformiert und neu begründet von G. W. F. Hegel wirkungsmächtig weitergeführt (v.a. im Kapitel «Herrschaft und Knecht-

⁹ Vgl. Freud, Sigmund, Über den Traum (1901), in: ders., *Gesammelte Werke in 18 Bänden mit einem Nachtragsband*. Bd. 2/3, hrsg. v. A. Freud et al., Frankfurt am Main 2001; Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: ders., *Schriften*. Bd. 1, Baden-Baden 1975, S. 61–70; Lacan, Jacques, *Séminaire Livre XVI: L'envers de la psychanalyse*, Paris 1991; Gramsci, Antonio, *Philosophie der Praxis*, hrsg. v. H. Riechers, Frankfurt am Main 1970; Kafka, a.a.O. [Anm. 1], S. 85–96.

¹⁰ Der folgende Überblick bis Rousseau mit erweiternden Ergänzungen des Verfassers, nach: Fuchs, a.a.O. [Anm. 1], S. 342–345.

schaft» seiner *Phänomenologie des Geistes*).¹¹ Für Hegel ist Eigensinnigkeit eine Stufe des «unglücklichen Bewusstseins» des Knechtes, die aufgehoben werden muss. «Der eigene Sinn ist Eigensinn, eine Freiheit, die noch innerhalb der Knechtschaft stehen bleibt.»¹² Kürzlich hat Judith Butler im Rahmen ihrer Theorie der Konstitution des Subjektes Hegels Konzept der Eigensinnigkeit unkritisch-zustimmend aufgegriffen:¹³ «In der Tat bezieht sich das innere Fühlen (des Knechtes, G.S.) einzig und endlos auf sich selbst (eine transzendente Form der *Eigensinnigkeit*) und damit erbringt es keinerlei anderes Wissen als das über sich selbst.»

Geschichte und Entwicklung des dominanten Konzepts Eigensinn/Eigensinnigkeit machen deutlich, dass die in der eigenen Sinnlichkeit – den eigenen Sinnen – und die in dem selbsterarbeiteten Sinn verankerte Individualität zunächst unter dem Verdikt einer gottgewollten Ordnung ausgegrenzt, später der Hoheit des (Welt-)Geistes untergeordnet wird.

Produktivkraft *Eigensinn* der Medien

Alles, was wir über die Welt sagen, erkennen und wissen können, das wird mit Hilfe von Medien dargestellt, erkannt und gewusst. Seit der hellsichtigen Erkenntnis des halbblinden Friedrich Nietzsche, dass das Medium Schreibmaschine «mit an unseren Gedanken schreibt», spätestens aber seit Herbert Marshall McLuhans inzwischen wieder reichlich zitiertem Aperçu «das Medium ist die Botschaft» wissen wir, dass Medien nicht nur der Übermittlung von Botschaften dienen, sondern vielmehr am Gehalt der Botschaft – irgendwie – beteiligt sind. Es muss ihnen also eine sinnmiterzeugende und nicht nur eine sinntransportierende Kraft zugesprochen werden, wenn man nicht sogar mit Roman Jakobson die Bedeutung zum Produkt der materiellen (sinnlichen) Eigenschaften des Mediums selbst erklären will. Medien mit anderen Worten – und ich will im vorliegenden Kontext darunter nur die Medien verstehen, die historisch für künstlerische Produktionen besonders bedeutsam geworden sind, also etwa Literatur, Musik, Theater, Fotografie, Film, Video, Fernsehen, Computer und Netzwerke – eignet ein eigener Sinn, *Eigensinn*.¹⁴

¹¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*. Bd. 3, Frankfurt am Main 1970, S. 145ff., insbesondere S. 155f.

¹² Hegel, a.a.O. [Anm. 11], S. 155f.

¹³ Siehe Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 2001, Kapitel 1, hier S. 49.

¹⁴ Auf einer anderen theoretischen Grundlage aufbauend (Linguistik, Performativität), kommt Sybille Krämer zu einem Schluss, der in dieselbe Richtung weist. Gleichermassen in Distanz zu Marshall McLuhan («Das Medium ist die Botschaft») und zu Positionen in der Tradition von Niklas Luhmann («das Medium ist nichts, es informiert nicht, es enthält nichts») arbeitet sie am Beispiel der gesprochenen Sprache heraus, «dass das Medium [...] nicht einfach die Bot-

Jedes Medium besitzt eine spezifische Materialität, spezifische technologische Voraussetzungen, spezifische Struktureigenschaften, unterschiedliche Traditionen, semantische Aufgeladenheiten, erfordert unterschiedliche Techniken und Verfahrensweisen, die dem Künstler, der Künstlerin nur teilweise bewusst sind. Jedes Medium enthält also unterschiedliche Potentialitäten und Begrenzungen in einem und ist ferner in Art und Wirkung durch ökonomische, politische und kulturelle Faktoren bestimmt. Was in der Literatur geschrieben werden kann, ist etwas anderes, als im Film gezeigt werden kann. Was die Fotografie erfasst oder inszeniert, unterscheidet sich von dem, was ein Musikstück ausdrückt.

Alle diese Medien sind einzigartig und unersetzbar. Für alle Medien wurde im Laufe ihrer Geschichte ein unabschliessbares Repertoire von mitunter sich scharf voneinander abgrenzenden oder sich heftig widersprechenden Ästhetiken ausgebildet. Dieses Repertoire reicht im Film etwa von der Stummfilmästhetik eines Georges Méliès über die erste und zweite französische Avantgarde und den italienischen Neorealismus bis zum zeitgenössischen Splattermovie, in der Literatur vom *aventure*-Roman Walthers von der Vogelweide über den Dadaismus und die automatische Schreibweise der Surrealisten hin zur zeitgenössischen, kollaborativ verfassten Netzliteratur, in der Musik von der mittelalterlichen Pentatonik und der italienischen Oper über Zwölftonmusik und Jazz bis hin zu Punk, Hiphop und Ambient, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Lassen Sie mich ein paar wenige Aspekte des Eigensinns eines Mediums an drei künstlerisch extensiv genutzten Medien konkretisieren: an je einem Beispiel der Literatur, der Netzkunst sowie der Malerei. Das Basismaterial, das Literatur bearbeitet, ist die Sprache. Sprache ist ein zeitbasiertes und monoästhetisches Medium.

schaft ist; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die *Spur* (Herv. G.S.) des Mediums» (Krämer, Sybille, Das Medium als Spur und Apparat, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 2000, S. 81).

Es ist diese im Alltag nur im Falle von Störungen wahrgenommene Spur, die – als ein Merkmal des Eigensinns von Medien – ein wesentliches Moment der künstlerischen Arbeit darstellt – ein Sachverhalt, den Krämer erstaunlicherweise nicht sieht.

Eine medientheoretisch durchgearbeitete Verknüpfung des in den Cultural Studies, der Medienanalytik und der Diskursanalyse verankerten Konzepts der «Eigensinnigkeit von Medien» mit der linguistisch-psychoanalytisch fundierten Konzeption der «Spur» als «anwesende Abwesenheit» im Sinne Derridas bleibt zu leisten. Ohne den Begriff des Eigensinns zu verwenden, scheint Georg Christoph Tholens Medientheorie als Kulturtheorie fordernder Ansatz die «a-präsente, unverfügbare und nicht-intentionale Dimension des Medialen» ins Zentrum zu rücken, um die «Möglichkeit der Bedingungen von Kommunikation und gleichzeitig die historischen Dispositive der kommunikativen Machtbeziehungen» analysieren zu können (Tholen, Georg Christoph, Die Zäsur der Medien, in: Krämer, Sybille (Hg.), *Über Medien, Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Berlin 1998, hier zitiert nach: <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/tholen.html>; siehe auch Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt am Main 2002).

Was Literatur ausdrücken will, muss sie linear und sequentiell darlegen. Der Leser, die Leserin liest Literatur in der Regel in Buchform, linear, von oben links nach unten rechts, Seite für Seite. Im Falle von Netzkunst-Werken stellt sich die Sachlage sehr anders dar: Netzkunst-Werke sind zwar ebenfalls ein zeitbasiertes, nicht aber mono-, sondern synästhetisches Medium: Text, Bild und Ton können *gleichermassen* vorkommen. Zweitens sind Netzkunst-Werke ein polyphones Medium: Text, Bild und Ton können auch *gleichzeitig* vorkommen. Und drittens sind Netzkunst-Werke nicht linear, sondern grundsätzlich nonlinear angelegt. Von seiten der Betrachterin, des Betrachters ist deshalb eine strukturelle Interaktion gefordert, eine Interaktion, die sich in vielfacher Weise von der «Interaktion» des Rezipienten eines Buches oder eines Gemäldes unterscheidet. Stellen Sie sich, drittes Beispiel, dagegen vor: Sie begeben sich mit Farbkessel und Pinsel in den Louvre, stellen sich vor das Bild mit dem Titel «Mona Lisa» und versuchen, mit Farbe und Pinsel aktiv Veränderungen in dem Gemälde vorzunehmen. Ein juristisches Verfahren plus eine psychiatrische Begutachtung ist das mindeste, was Ihnen droht.

Die Beispiele müssen genügen, um zu zeigen, dass sich in diesen Fällen Materialität, Autorschaft, Status des Kunstwerks und erforderliches RezipientInnenverhalten grundlegend unterscheiden. In dem einen Fall haben wir eine individuelle Autorschaft, ein abgeschlossenes Kunstwerk und einen Rezipienten, eine Rezipientin, die sich, um zu ihrem Kunstgenuss zu kommen, lesend in das Buch oder betrachtend in das Bild vertiefen muss, im anderen Fall haben wir oft eine kollektive, manchmal eine kollaborative Autorschaft, ein «Kunstwerk in Bewegung» (Umberto Eco) vor uns und idealiter RezipientInnen, die – translokal verstreut und synästhetisch umworben – aktiv als eigentliche KoautorInnen das Kunstwerk erst mitschaffen, denn wenn sie nicht interaktiv agieren, passiert nichts, ein Kunstwerk entsteht nicht. Und umgekehrt gilt: Kommt das Kunstwerk zum Stillstand, greift niemand mehr interaktiv ein, es ist zwar «vollendet», zugleich aber tot.

Es muss sofort betont werden, dass die Herausbildung des je spezifischen Eigensinns eines Mediums – schon immer zentrales Thema künstlerischer Produktion – historisch gesehen stets in einem Prozess von Abgrenzung und wechselseitiger Beeinflussung stattgefunden hat. Abgrenzung vom neuen Medium ging für bestehende Medien immer einher mit ihrer Transformation. Die Erfindung der Fotografie z.B. rückte das bis dahin bedeutende Genre der Porträtmalerei in der bildenden Kunst in den Hintergrund, für Porträts war jetzt die Fotografie zuständig – bis in einer neuerlichen Transformation die Porträtmalerei, etwa in der titellosen Fotografieporträtserie von Cindy Sherman in den 1980er Jahren, in Inez Van Lamsweerde durch kleine Eingriffe veränderten Porträts in den 1990er Jahren oder in den zeitgenössischen durch Verdoppelung der einen Gesichtshälfte entstandenen Köpfen von John Stezaker, neu und auf neuartige Weise ins Spiel gebracht wurde. Als zweites Beispiel verweise ich auf die Montage, die ursprünglich von der Literatur in den Film über-

nommen wurde, ehe sie, im Film weiterentwickelt, ausdifferenziert und transformiert wurde, woraus sich ein Prozess bis heute anhaltender Wechselwirkung entwickelte.¹⁵

Einflüsse | Abgrenzungen | Transformationen – zur Geschichte der Medien und Künste

Die wechselvolle Geschichte der Medien und der Künste lässt, zumindest seit sagen wir der Erfindung der Fotografie, deutlicher die folgenden Verläufe erkennen:

1. KünstlerInnen, die in und mit einem neu entstehenden Medium arbeiten, müssen zunächst auf bestehende Ästhetiken und Verfahrensweisen alter Medien zurückgreifen.¹⁶ Sie erproben, experimentieren und erarbeiten sich erst allmählich die Potentialitäten des neuen Mediums und entwickeln adäquate, medien-genuine Ästhetiken mitunter erst im Verlauf von Jahrhunderten wie im Falle der Literatur, manchmal in einigen Jahrzehnten wie im Falle des Films. So greift etwa der Film in seinem Anfangsstadium ganz selbstverständlich erprobte ästhetische Momente der Literatur (etwa die narrative Struktur der Erzählung oder die Figur des Helden), des Theaters (Schauspieler, Dialog, Bühnenbild), des Tanzes (Choreographie, Rhythmus) und der bildenden Kunst (Panorama, Nahaufnahme, Totale) auf.¹⁷
2. «Alte», also bereits existierende Medien geraten angesichts eines neu aufkommenden Mediums in eine Krise, müssen sich neu fokussieren und ihre Stärken und Einmaligkeiten neu im Dispositiv der jeweiligen, historisch unterschiedlichen Medien- und Kunstproduktionen ausdifferenzieren.¹⁸ Im Feld der bil-

¹⁵ Vgl. auf seiten der Literatur die Arbeiten so unterschiedlicher Autoren wie Alfred Döblin, John Dos Passos, Alfred Andersch, Alexander Kluge sowie die durchaus als Literatur zu rezipierenden Bücher von Marshall McLuhan, auf seiten der Filmemacher etwa die Filme von Sergej M. Eisenstein, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard oder Alexander Kluge.

¹⁶ Beredtes Beispiel ist etwa der Titel des wirkungsmächtigen Aufsatzes *Malerei mit Zeit*, mit dem Walter Ruttmann 1919/1920 das Neue der neuen Kunstform Film auf eine einprägsame Formel zu bringen suchte.

¹⁷ Ein weiteres Beispiel liefert die Geschichte der Fotografie. «In der frühen Fotografie wurden die Aufnahmen häufig wie Gemälde komponiert (...); das «willkürliche» Aussehen des Schnappschusses, der erhaschte Augenblick, wurde noch nicht genutzt» (Bell, Julian, *Was ist Malerei? Darstellung und Moderne Kunst*, Hamburg 2001, S. 116).

¹⁸ Einen eindrücklichen Beleg für diese These liefert der Katalog *Autour du Symbolisme. Photographie et peinture du XIX^e siècle* (hg. v. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 2004), der detailliert die Wechselwirkung von Malerei und Fotografie in der Anfangszeit der Fotografie zeigt. Diese reicht von der legendären Reaktion des Malers Paul Delaroche angesichts der Erfindung der Fotografie, «La peinture est morte», bis zur frappierenden Ähnlichkeit von Gustave Courbets «Origine du Monde» und Stereofotografien von Auguste Belloc.

denden Kunst habe ich auf die Neufokussierungen der Porträtmalerei bereits hingewiesen. Seit Mitte der neunziger Jahre lässt sich dieser Prozess besonders gut am Theater beobachten. Das Theater ist und ortet sich angesichts des Aufkommens der Neuen Medien selbst seit einigen Jahren in der Krise. Welches sind Antworten, die es bisher auf diese Krise findet? Einerseits entsteht ein Theater, das sich radikal auf eine seiner Spezifika, auf seine Körperlichkeit, neuerlich besinnt und fokussiert (wie etwa bei der katalanischen Gruppe *Fura dels baus* oder im zeitgenössischen postdramatischen Theater). Andererseits entstand ein Theater, das versucht, die Neuen Medien (Computer, Netzwerke) zu reflektieren und sie als Medium und nicht nur als Werkzeug für erneuerte, transformierte Theaterformen zu nutzen – etwa bei der japanischen Gruppe *Dump Type*, den Regisseuren Robert Lepage und Stefan Pucher, der Dramatikerin Ulrike Syha oder, in den letzten Jahren, auch bei *Fura dels baus*¹⁹. Rückbesinnung und Fokussierung auf ein je Spezifisches des alten oder reflektierte Integration des jeweils neuesten Mediums heissen kunsthistorisch die immer wieder ergriffenen Alternativen. Beide haben, wenn auch mit unterschiedlichen Folgen, eine Transformierung des bisherigen Mediums zur Folge.

3. Ist der Eigensinn eines neuen Mediums ein Stück weit erkannt, erprobt und entwickelt, wirken die neuen künstlerischen Verfahrensweisen und Möglichkeiten auf die alten Medien zurück. So wirkten zum Beispiel Fotografie und Film schon bald nach ihrer Entstehung und die Neuen Medien seit neuestem stark auf die Literatur zurück: Der Versuch, die Linearität der Sprache, wie sie das literarische Buch seiner vierhundertjährigen Tradition bestimmt, aufzusprengen, lässt sich verfolgen vom Dadaismus über den Montageroman und die *écriture automatique* bis zur konkreten Poesie und zu den heutigen Versuchen, die für das Internet grundlegende nonlineare Linkstruktur für gedruckte Literatur nutzbar zu machen.
4. Es kommt zu einem Anwachsen von hybriden Formen, die parallel zu den monomedialen Kunstformen existieren. Historische Beispiele wären etwa *ready-mades*, Experimentalfilme, Happenings, Kunstinterviews, Filmessays, Videoinstallationen.

Zudem gilt: Jede gegebene historische Konjunktur ist geprägt durch eine Medienartikulation mit Dominante(n). Zur Zeit ist die Dominante noch immer das Fernsehen.

¹⁹ Die Gruppe *Fura dels baus* hat in den letzten Jahren das Netz als mediale, interaktiv genutzte Plattform für ihr Theater entdeckt. Siehe z.B. ihr interaktives Audio-net-Projekt *F@ust 3.0* von 1998 (ausführliche Informationen und weiterführende Links zu dem Projekt finden sich auf: www.swr.de/swr2/audiohyperspace/ger_version/interview/jorda.html). Das Beispiel von *Fura dels baus* zeigt, dass die Realisierung der beiden Möglichkeiten, auf die Krise eines Kunstmediums zu reagieren, produktionsästhetisch nicht zwangsläufig auf ein Entweder-Oder hinausläuft, sondern dass die beiden Möglichkeiten von denselben AutorInnen wahrgenommen werden können.

«Kunst als Verfahren» | «Kunst als Methode»

Kunst als Verfahren und Kunst als Methode sind, das wird zu zeigen sein, zwei Seiten des gleichen Prozesses. Zunächst zu «Kunst als Verfahren».

An aktuelle Kunstdiskurse anknüpfen für die folgenden Überlegungen liesse sich etwa bei dem französischen Philosophen Jacques Rancière, einem ausgewiesenen Kenner von Literatur und Film, der zur Kunst äusserte: «Wie das Wissen schaff(t) (...) die Kunst Fiktionen, d.h. materiell Umverteilungen von Zeichen und Bildern der Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, und auch zwischen dem, was man tut, und dem, was man tun kann.»²⁰ Oder an die These Jean-François Lyotards, dass das Kunstwerk «versucht darzustellen, dass es ein Nicht-Darstellbares gibt»²¹. Dieser Versuch – die eigentliche Antriebskraft in der Kunst – ist «Arbeit der Entwirklichung»²² der Ab-Bilder, der Repräsentationen, des ordnenden Bezugsrahmens. Ich will aber hier zeitlich weiter zurückgehen und die historische Formel von der «Kunst als Verfahren» bemühen, die mit Rancières und Lyotards Analysen rhizomisch verbunden ist. Die historisch wirkungsmächtig gewordene Formel von der «Kunst als Verfahren» stammt vom russischen Literaturwissenschaftler Viktor Sklovskij. In seinem gleichnamigen Aufsatz «Die Kunst als Verfahren» von 1916²³ versucht er, das Ziel der Kunst und insbesondere das Ziel des Bildes in Abgrenzung zur damals noch immer dominanten Mimesisästhetik zu fassen:

Wenn das ganze komplizierte Leben bei vielen unbewusst verläuft, dann hat es dieses Leben gleichsam nicht gegeben. Und gerade um das Empfinden wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen [und nicht, wie in der Wissenschaft zu erkennen, G.S.], um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; Das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der «Verfremdung» (ostranenie) [des Seltsammachens, G.S.]²⁴ der Dinge und das

²⁰ Zit. nach: David, Catherine, Kunst und Arbeit im Informationszeitalter, in: Daniel Libeskind et al. (Hg.), *Alles Kunst? Wie arbeitet der Mensch im neuen Jahrtausend, und was tut er in der übrigen Zeit?*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 195.

²¹ Lyotard, Jean-François, Das Erhabene und die Avantgarde, in: *Merkur*, Bd. 38, Nr. 424, 1984, S. 160.

²² Lyotard, Jean-François, Beantwortung der Frage: was ist postmodern?, in: Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte der französischen Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 44.

²³ Sklovskij, Viktor Borisovic, «Die Kunst als Verfahren», in: Striedter, Jurij (Hg. u. Einleitung), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1994, S. 4–35 (im Internet abrufbar über: www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/nfranz/Index.htm).

²⁴ Ich schliesse mich hier Renate Lachmanns Übersetzung des Begriffs «ostranenie» mit «Seltsam-

*Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und die Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden: Die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.*²⁵ (Herv. G.S.)

Sklovskij geht es im wesentlichen um zwei Dinge: Erstens, in ihrem Alltag reduzieren die Menschen durch verkürzte (verkümmerte), automatisierte Wahrnehmungen – «Gewohnheitsassoziationen» (Brecht) – die Fülle der Dinge und Sachverhalte schnell und flüchtig auf wiedererkennbare Schemata.²⁶ Die Kunst dagegen zerstört diese Automatismen. Die Dinge und Sachverhalte werden durch verschiedene Verfahren aus den gewohnten Assoziationen herausgerissen, dekontextualisiert, «seltsam gemacht», damit der Prozess der Wahrnehmung verlängert bzw. erschwert und das Ding nicht bloss wiedererkannt, sondern «gefühl» und wie zum ersten Mal «gesehen» wird. Kernstück von Sklovskijs Überlegungen ist die Konzeption einer notwendigen Durchbrechung des «Automatismus der Wahrnehmung» durch «verschiedene Mittel».²⁷

Das von Sklovskij betonte Verfahren der Kunst hat produktions- und rezeptions-ästhetische Konsequenzen, von denen im vorliegenden Zusammenhang vor allem die produktionsästhetischen interessieren: Wenn das «Machen einer Sache selbst» und die «erschwerte Form», also das «Seltsammachen» durch «verschiedene Mittel», in den Mittelpunkt der Kunst rücken, dann stellt sich sofort die Frage nach dem Medium, nach seinem Eigensinn, seinen unentdeckten Möglichkeiten und Sperrigkeiten, wie sie oben skizziert wurden. Denn die «erschwerte Form» und «die verschiedenen Mittel» sind direkt abhängig von der je spezifischen Materialität, Struktur, Technologie des gewählten Mediums.

Zum zweiten Aspekt: «Kunst als Methode». Kunst als Methode bedeutet, das Experimentelle in den Vordergrund zu rücken. Aber anders als die Naturwissenschaften, für die Falsifikation und Verifizierbarkeit die entscheidenden Kriterien sind, die zu Beweisen und überprüfbar Ergebnissen führen, orientiert sich künstlerische Praxis nicht an der Fixierung auf Resultate als höchstes Ziel, sondern am Prozesscharakter der kreativen Tätigkeit. Künstlerischem Experimentieren geht es explizit um die «Bedingungen des Möglichen» (Philipp Lacoue-Labarthes)²⁸, nicht um die Grundlegungen des Machbaren. Experimentieren als Verfahrensweise künstlerischer Praxis bedeutet, Strategien der Neuerung zu entwickeln. Dies aber setzt vor-

machen» an. Zu den Gründen vgl. ihren Artikel Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei Viktor Sklovskij, in: *Poetica*, Bd. 3, H. 1–2, 1970, S. 226–249.

²⁵ Sklovskij, a.a.O. [Anm. 23], S. 15.

²⁶ Sklovskij, a.a.O. [Anm. 23], S. 11f.

²⁷ Sklovskij, a.a.O. [Anm. 23], S. 15.

²⁸ Zit. nach: David, a.a.O. [Anm. 20], S. 185.

aus, was man als Haltung innerer Produktivität bezeichnen könnte. Ausdruck dieser Haltung – die eine Medien- und Kunsthochschulausbildung ihren StudentInnen wesentlich mit zu vermitteln hat – sind: Neugier, Risikobereitschaft und Kompromisslosigkeit hinsichtlich der eigenen Themen und Interessen und hinsichtlich der Arbeit am und mit dem Eigensinn der Medien. Die jeweiligen Möglichkeiten eines Mediums lassen sich zwar theoretisch reflektieren und bei Medien, die über eine lange Geschichte verfügen, wie Literatur, Theater, Tanz, Musik, auch analytisch genauer bestimmen. Um das Potential eines Mediums aber zu erforschen, zu erproben, es auszureizen, es zu transformieren, zu unterlaufen, zu hybridisieren, gegen den Strich zu bürsten, um es als Artefakt sinnlich erlebbar zu machen, dazu braucht es die konkrete künstlerische Arbeit am und mit dem jeweiligen Medium selbst.

Lassen Sie mich das Gesagte an zwei Beispielen aus der Filmgeschichte verdeutlichen. Der Filmemacher Jean-Luc Godard zieht sich in den 60er Jahren nach Lyon zurück und beschäftigt sich (in der *groupe dziga vertov*) ein paar Jahre lang fast ausschliesslich mit dem damals aufregend neuen Medium Video. Die Folge sind eine Reihe von Videos (*Six fois deux*, *British Sounds*, *Pravda* u.a.), in denen das Medium Video experimentell erforscht, neue Inhalte, neue Techniken, neue Verfahrens- und Wahrnehmungsweisen erprobt werden. Schliesslich nutzt Godard die dabei gemachten Erfahrungen für den Film, indem er die erforschten Formate, Verfahren und Erkenntnisse (nonlineare Dramaturgie, Aufspaltung des einen grossen in mehrere kleine Screens, Bildästhetik) unter anderem in seinem Film *Numéro 2* (1975) einbaut und so die Möglichkeiten des Filmes erweitert durch dessen Transformation. Oder nehmen Sie den Autor, Filme- und Fernsehmacher Alexander Kluge, der versucht, das Medium Fernsehen gegen den Strich zu bürsten, ihm neue Möglichkeiten abzurufen und so den ZuschauerInnen neue Erfahrungen zu ermöglichen, Erfahrungen, die eine angespannte Sinnestätigkeit des Zuschauers gleichzeitig voraussetzen und befördern. Das geschieht mittels Verwendung einer Reihe von ästhetischen Verfahren, Techniken und Strukturelementen, die er aus der Geschichte des Films, der Musik, der Literatur übernimmt und für das Fernsehen adaptiert: minutenlange Grossaufnahmen, Originalton, Langsamkeit, eingeschobene Schrifttafeln oder «klassische Optiken», die auf elektronischen Kameras aufgesetzt werden. «Wir verwenden», so Kluge, «zum Beispiel die Debie-Kamera von 1923 und bringen den elektronischen Computern die Regeln bei, die Kameramänner, die jetzt schon längst tot sind, dieser Debie-Kamera eingefüttert haben. Wir holen also ein Stück toter Arbeit aus der Filmgeschichte zurück und programmieren sie in die Sendung ein.»²⁹

²⁹ Zit. nach: Schiesser, Giaco / Deuber, Astrid, In der Echtzeit der Gefühle. Gespräch mit Alexander Kluge, in: Schulte, Christian (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000, S. 363f.

Die Geschichte des Films wie die aller technologisch basierter Medien ist reich an KünstlerInnen, die nicht nur mit dem, sondern explizit am Eigensinn des Mediums gearbeitet haben.

Eine Medien- und Kunstausbildung auf der Höhe ihrer Zeit

Eigensinn der Medien / Kunst als Verfahren / Kunst als Methode sind die Schwerpunkte, auf die ich im Vorangehenden meinen Blick gerichtet habe. Ich habe diese Aspekte aus dem weiten Feld «Medien und Kunst» ausgewählt, weil ich sie für die strategischen Momente in einem Modell einer Medien- und Kunstausbildung halte, die sich auf der Höhe ihrer Zeit bewegt. Zu diesen drei Momenten tritt als gleichwertiges viertes Moment die individuelle und kollektive Autorschaft hinzu. Was wäre der Eigensinn der Medien ohne die Eigensinnigkeit und die Scharfsinnigkeit künstlerischer Autorschaft!³⁰ Es ist dieses Aufeinandertreffen des Eigensinns der Medien mit der Eigensinnigkeit von AutorInnen, das einen bedeutsamen, paradoxen Prozess initiiert und diesen perpetuiert: Ein Künstler ist dem Eigensinn, der den Medien eingeschrieben ist, unterworfen. Und zugleich versucht er als eigensinniger

Neben den bereits Genannten sind unter vielen anderen zu nennen: Georges Méliès, die FilmerInnen der ersten und zweiten französischen Avantgarde (wie Germaine Dulac, Elie Faures), die Vertreter des «absoluten Films» (Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter), Guy Debord, der «Dokumentarfilmer» Chris Marker, Stan Brakhage oder Harun Farocki; für die *Musik* unter anderen Kurt Weill mit seiner «absoluten Radiokunst», John Cage, Maurizio Kagel, Frank Zappa, Kraftwerk, Prince, Eugene Chadbourne, Fred Frith oder Heiner Goebbels; für die *Literatur* etwa James Joyce, die Dadaisten, die Vertreter der konkreten Poesie, Arno Schmidt, William Burroughs oder Thomas Pynchon; für die *Videokunst*, um nur die erste Generation zu erwähnen, Nam June Paik, Isidor Isou oder Karl Gerstner; für die *Neuen Medien* (Computer und Netzwerke) unter anderen Jodi, I/O/D, Margarethe Jahrmann, Knowbotic Research oder der Chaos Computer Club; für die bildende Kunst unter anderen Man Ray, Marcel Duchamps, Jean Tinguely, Dieter Roth.

Das *Fernsehen* ist das einzige Medium, das sich kaum zur Kunstform entwickelt. «In der Tat ist das Fernsehen vom Standpunkt der Kunst aus das hoffnungsloseste Medium. [...] Es gibt kaum eine Phase der Offenheit und kreativen Suche nach der Bestimmung des Mediums» (Daniels, Dieter, *Fernsehen – Kunst oder Antikunst?, Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren*, in: Frieling, Rudolf / Daniels, Dieter, (Hg.), *Medien – Kunst – Netz, Bd. 1: Medienkunst im Überblick*, Wien/New York: 2004, S. 35). Es bleibt trotz der Experimente von Otto Piene / Aldo Tambellini, Gerry Schum, Peter Weibel, Valie Export, der Station WHGB-TV in Boston Ende der sechziger Jahre ein «Medium ohne Kunst» (ebd., S. 36). Einzige Ausnahme, so ist gegen Frieling/Daniels zu ergänzen: der Musikvideoclip.

³⁰ Die Übertragung des Begriffs Eigensinnigkeit auf die Analyse von Medien und den Künsten, wie ich sie hier und an anderen Orten vorschlage [vgl. Anm. 1], holt also ins Blickfeld, dass Medien, zumal in ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Verwendung, bekanntermassen nie neutral als Werkzeuge für den Transport von Ideen, Bildern, Tönen zu denken sind. In ihnen sind semantische, syntaktische, strukturelle, historische, technologische, ökonomische und politische Eigensinnigkeiten eingeschrieben (man denke nur daran, was uns Autoren wie Saussure, Nietzsche, Freud, Marshall McLuhan, Lacan und Laclau über den Eigensinn der Sprache gelehrt haben), über die ihre NutzerInnen nur partiell bewusst verfügen. So ist in jedem künstlerisch genutzten Medium von heute seine gesamte Kulturgeschichte bald als «tote», bald als «lebendige Arbeit» (Alexander Kluge in Anschluss an Karl Marx) eingeschrieben.

Autor selbst unablässig, sich den Eigensinn des Mediums zu unterwerfen. Aus diesem unabschliessbaren, weil unauflösbaren Prozess hat die Kunst schon immer ihre Themen, ihre Ästhetiken und ihre Zukunft gewonnen.

Eine Medien- und Kunstausbildung auf Augenhöhe mit ihrer Zeit, eine Ausbildung, die von der Zukunft her gedacht wird und zugleich die Erfahrungen der Tradition ernst nimmt und durcharbeitet, wird den Studierenden Experimentierräume zur Verfügung stellen. Experimentierräume, in denen neugierig, radikal und kompromisslos die individuelle und kollektive eigensinnige Arbeit der StudentInnen an selbstgewählten oder auferlegten Interessen/Inhalten/Themen und ihre Arbeit am und mit dem Eigensinn unterschiedlicher Einzel- und Hybridmedien gefordert und gefördert wird.

Zu einer medialen gehört heute zugleich auch eine transmediale Ausbildung. Transmediale Ausbildung heisst, dass die Studierenden in die Lage versetzt werden, gleichzeitig in und mit einem Medium arbeiten zu können und die Schnittstelle zu anderen Medien denken und künstlerisch bespielen zu lernen. Autorschaft in einem medien- und technologiebasierten Zeitalter, wie es die postindustrielle Epoche darstellt, bedeutet nicht nur individuelle oder kollektive Autorschaft, in der jeder seine spezifischen Kompetenzen einbringt, sondern kollaborative Autorschaft, in der jeder und jede seine spezifischen Kompetenzen mit den Kompetenzen anderer zu vernetzen imstande ist und dadurch selbst immer wieder gründlich transformiert aus diesem Prozess hervorgeht. Dies setzt aber neben der Entwicklung sozialer, kommunikativer und zunehmend auch analytischer Kompetenzen vertiefte Kenntnisse des eigenen und Kenntnisse der anderen Medien voraus. Die Bedeutung einer zugleich medial vertiefenden und transmedial vernetzenden Ausbildung – die bald auch über das Angebot einer Medien- und Kunsthochschule hinausgreifen muss – sehe ich darin, dass sie den Studierenden ermöglicht, einen Weg als KünstlerInnen auf der Höhe ihrer Zeit oder als in der ‚Informationsgesellschaft‘ zunehmend und dringlich gebrauchte, flexible und vielseitig anschlussfähige MedienautorInnen zu gehen, die als einzelne und im Team in der Lage sind, Verantwortlichkeit über Inhalt, Konzeption, Realisation, Produktionsablauf und Budgetierung souverän wahrzunehmen.

Wenn es richtig ist, dass ein jeweils neues Medium in doppelter Weise Auswirkung auf alte Medien hat, indem es diese zu einem neuen Verständnis seiner Möglichkeiten unter neuen Bedingungen zwingt und sie zugleich auch transformiert, dann liegt eine wesentliche Herausforderung und Chance der Medien- und Kunstausbildung an Kunsthochschulen auch und gerade in der Ermöglichung und Förderung hybrider oder Cross-over-Kunstwerke, handle es sich dabei um interaktive Audioinstallationen, Videoessays, Medienarchitektur, transmediale Schnittstellen in urbanen Räumen, DJ-Events, digitale Dichtung, neue Ästhetiken des Performativen, um SMS-Visuals für Clubs, Partys, Intercity-Streams von DJ-Events, Netz-TV, kul-

turelle Software, Radiokonzerte für Handys oder, oder, oder. Eine transmediale oder hybride Kunst erfordert, und das ist für eine Kunstausbildung mittelfristig die zentrale Herausforderung, die Erarbeitung, Vermittlung und die Nutzung einer Reihe von komplexen Fachgebieten wie Neuropsychologie, Kognitionswissenschaften, Architektur, Nanotechnologie, Informatik-, Ästhetik-, Erkenntnis- und Wahrnehmungstheorien, *life sciences*, die nicht an einer, sondern verstreut an unterschiedlichen Hochschulen gelehrt werden. Ein wesentlicher Grund dafür ist, dass die Technologiebasiertheit der Medien seit der Erfindung der Fotografie zwar stetig zugenommen, durch die Digitalisierung aber einen eigentlichen Sprung erfahren hat. Das Dispositiv hat sich damit auch für die Künste grundlegend und dramatisch verändert.³¹ In einem materialreichen Artikel hat Hans-Peter Schwarz vor einigen Jahren die wechselvolle Geschichte der unterschiedlichen Künste und der Technologie seit dem 18. Jahrhundert nachgezeichnet und die unhintergehbare Bedeutung der Technologie für eine aktuelle und zukünftige Medienkunst festgehalten.³² Die Verknüpfung von Kunst, Technologie und Wissenschaft – die in der Renaissance für eine kurze historische Epoche zu einer Selbstverständlichkeit wurde – wird, das ist heute unabweisbar, zu einer Voraussetzung zukünftiger Kunst- und Medienarbeit und damit auch einer adäquaten Ausbildung.

Kunst-Subjekte | immaterielle Arbeit | Post-Postmoderne

«Postmoderne», «High-Tech-Kapitalismus», «Postfordismus», «Informationszeitalter», «CyberSociety», «Netzwerkgesellschaft» oder gar «Post-Informationszeitalter» – so tastend, keck behauptend oder normativ festschreibend diese zur Zeit im Umlauf befindlichen Begriffe daherkommen, so unterschiedlich ihre Implikationen sind, sie verweisen allesamt darauf, dass wir in Zeiten eines Epochenumbruchs leben. In der Fachliteratur besteht heute bei allen sonstigen Divergenzen Einigkeit darüber, dass die Digitalisierung und die damit verbundene Computerisierung und Vernetzung unsere Gesellschaft in allen Bereichen, Politik, Ökonomie und Kultur, grundlegend verändern wird, zum Teil schon grundlegend verändert hat. Dabei konturiert sich

³¹ Hier ist an ein Unabgeholtes der «Materialästhetik» zu erinnern, die die «Kunst als besondere Weise der Produktion» stark machte. Und damit die Kunst zugleich darauf verwies, dass sie von der allgemeinen Entwicklung der Produktivkräfte abhängig ist und sie diese für ihre eigene Entwicklung zu reflektieren hätte. Einen umfassenden Einblick in Vorhaben und Geschichte der Materialästhetik bietet: Mittenzwei, Werner, Brecht und die Schicksale der Materialästhetik, in: ders. (Hg.), *Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form*, Berlin (West) 1977, S. 695–730.

³² Schwarz, Hans-Peter, Medien – Kunst – Geschichte, in: ders. (Hg.), *Medien – Kunst – Geschichte*, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München/New York 1997, S. 11–88.

immer deutlicher, dass das, was seit einiger Zeit unter dem Begriff der «immateriellen Arbeit» diskutiert wird, an strategischer Bedeutung gewinnt.³³

Während der Fordismus bzw. die Industriegesellschaft Arbeitssubjekte benötigte, die arbeitsteilig, eingespannt in einen geregelten Arbeitstag und in vertikaler Hierarchisierung ihre spezifischen Tätigkeiten ausübten, und einen klaren Trennstrich zwischen Arbeitszeit und Freizeit zog, verlangt der Postfordismus ganz neue Arbeitssubjekte. Er benötigt, zumindest in den Feldern, in denen die AbgängerInnen einer Kunst- und Medienhochschule tätig sein werden, äusserst kreative Subjekte, Subjekte, die aktiv, vielseitig interessiert und «reich an Wissen» (so der italienische Gesellschaftstheoretiker und Postoperaist Toni Negri) sind und wünschenswerterweise über «krumme Lebensläufe» (so der Vorsitzende der Geschäftsführung der Sony Deutschland GmbH, Josef Brauner, bereits Mitte der neunziger Jahre) verfügen. Oder, in den Worten von Maurizio Lazzarato, einem der führenden Theoretiker der «immateriellen Arbeit»: Subjekte, die in der Lage sind, «intellektuelle Fähigkeiten, handwerkliches Geschick, Kreativität, Imagination, technische Kenntnisse und manuelle Fertigkeit» zu kombinieren, «unternehmerische Entscheidungen zu treffen, innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse zu intervenieren und soziale Kooperationen zu organisieren»³⁴ – kurz: Subjekte, die Kunst als Methode verinnerlicht haben.

Dass das nicht zwangsläufig zu einer Affirmation der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse führt, wie einige von Ihnen jetzt befürchten und andere begrüßen mögen, wird klar, wenn Sie sich vergegenwärtigen, dass Kritik oder gar Veränderungen der Gesellschaft nie nur von einem Ort ausgehen, sondern sich an vielen Orten gleichzeitig ereignen. Es braucht dazu KünstlerInnen, die uns mit ihren ästhetischen Werken, ihren sinnlichen Artefakten neue Wahrnehmungs- und Denkweisen, neue Erfahrungsmodelle, Kartographie- und Navigationsinstrumente an die Hand geben. Und es braucht gleichermassen MedienarbeiterInnen, die – weil sie ihre AutorInnenschaft ausgebildet und sich ein Studium lang am Eigensinn eines oder mehrerer Medien abgearbeitet haben – als FilmerInnen besseres Fernsehen zu machen befähigt sind, als wir es täglich zu sehen bekommen, die als FotografInnen in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern, in der Werbung ihr Medium auf neue Art einzusetzen in der Lage sind oder die als Neue-Medien-SpezialistInnen andere Spielkulturen als die herkömmlichen Shooter-Games, neue Lernumgebungen oder in ihrem Potential noch wenig ausgereizte maschinische Plattformen zu erproben und zu realisieren vermögen.

³³ Vgl. einführend den Sammelband: Negri, Toni et al. (Hg.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin 1998.

³⁴ Lazzarato, Maurizio, *Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeiten unter den Bedingungen des Postfordismus*, in: Negri, a.a.O. [Anm. 33], S. 46.

Die eigensinnigen Mitglieder unserer Gesellschaft werden es den Absolventinnen und ihrer Hochschule vielleicht nicht danken, sie werden solche künstlerischen und Medienarbeiten aber sicher benötigen und zu nutzen wissen für die grösste aller Künste: ihre eigene Lebenskunst.