

## Dialogfeld «Kunst und Medien»

\* Ute Vorkoeper

> Medien als Aufgabe an Kunsthochschulen	10
> Kontext HfbK	16
> Kunst, Medien, Macht	20
> Künstler, Ingenieure, Bastler und andere	26
> Utopien und Alltag	30
> Bilder, Diskurse, Codes	36
> transmedien	44
> Fortsetzung	55
> Literatur	57



< Ausstellungsraum  
transmedien  
Einbau von Traversen

> Aufbau der Ausstellung  
moving spaces



## > Medien als Aufgabe an Kunsthochschulen

Die fortschreitende Entwicklung der elektronischen und digitalen Medien berührt nolens volens alle Bereiche der Kunst. Noch die zeitgenössische Malerei greift ihre Sujets in Fernsehen oder Internet, in Hollywoodfilmen oder Vorabendserien ab und erlebt damit eine Renaissance.<sup>1</sup> Neben dem traditionellen Kunstmedium sui generis aber finden sich im Feld Kunst immer mehr Verbindungen von Schrift, bewegtem oder animiertem Bild, Raum und Sound. Es sind Antworten auf zentrale Erfahrungen in der Medien-Welt; andere, verschiebende Anwendungen der audiovisuellen Medien.

Damit müsste die praktische wie theoretische Auseinandersetzung mit bereits tradierten bis digitalen Bildmedien längst zum Lehralltag an Kunsthochschulen gehören. Es wäre auch anzunehmen, dass die Beschäftigung mit Geschichten und Effekten, den luxuriösen Möglichkeiten und den erschreckenden Mängeln, d.h. mit den verschiedenen Wirklichkeiten von Massenmedien zum gängigen Angebot gehörte; und dass umgekehrt die kunst- und kulturhistorischen Vorläufer multi-/medialer Anwendungen erforscht und gelehrt werden. Dass dies nicht so ist, hat mit komplizierten historischen Entwicklungen und Entfernungen zu tun. Sie sind eben nicht einfach zu überwinden, auch wenn es die aktuelle Situation noch so sehr nahelegt und einfordert. Im Gegenteil: Die Fronten drohen sich sogar zu verhärten, da sie fast ausschließlich verdeckt und unbewusst verlaufen.

Bislang endeten die meisten Versuche, den veränderten Anforderungen durch die technischen Bildmedien gerecht zu werden, immer wieder separat. Verstreut und kaum mit der traditionellen Kunstausbildung kommuniziert, werden seit langer Zeit an deutschen Kunst- oder Fachhochschulen für Gestaltung sehr unterschiedliche, als künstlerisch bezeichnete Medienpraxen vermittelt. Curriculare Einbindung in die künstlerische Ausbildung oder auch nur eine kritische Diskussion

außerhalb der Mediennischen erfuhren sie jedoch wenig.<sup>2</sup> Umgekehrt blieben in den auf «Medienkunst» abzielenden Versuchen die Reflexion und Vermittlung der traditionellen künstlerischen Mittel ausgeblendet. Schnell setzte sich auf beiden Seiten, bei Künstlern wie sogenannten Medienkunstpionieren, die Meinung durch, dass technische Medien entweder zu komplexe eigene Felder oder eben ganz andere, falsche Felder darstellen, die sich nicht in die Kunstausbildung integrieren lassen. Die Forderung nach Einrichtung eigener Ausbildungsbereiche für Medien oder – angepasster ans Umfeld – Medienkunst war die Folge.

Ähnliche Forderungen nach Ausweitung der Kunstausbildung sind seit der fotografischen Bildrevolution mit jedem neu entwickelten Medium gestellt worden. Neben medieneigenen Ausbildungsstätten – Fachhochschulen für Grafik, Film- und Fernsehhochschulen – wurden zwar oft auch neue Studienbereiche in den alten Ausbildungsorten der Kunst angeschlossen: siehe Typografie, Fotografie, Film und Video. Allerdings tauchen die mechanischen oder technischen Bildmedien zunächst selten als Teil der Kunstausbildung auf, sondern sind weitestgehend in Fachbereichen angesiedelt, die mit Design, Kommunikation oder Visueller Kommunikation überschrieben sind. Damit ist bis heute eine klare Wertung getroffen: Mechanische und technische Bildmedien werden im engeren Sinne als angewandt verstanden. Es ist entsprechend wenig verwunderlich, dass alle Bemühungen um Medien im Kontext der künstlerischen Ausbildung in Deutschland aus dem «angewandten» Kontext stammen: Fachhochschulen und Hochschulen für Gestaltung wie Karlsruhe, Offenbach und Leipzig sind hier zuerst zu nennen neben neuen Modellen wie der Kunsthochschule für Medien Köln, die eine – politisch motivierte – Gründung aus einer Fachhochschule heraus ist. Ähnlich gilt dies auch für die Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, die vor zwei Jahren einen eigenen Studiengang «Neue Medien» eingerichtet hat.



< Räume von transmedien

> Eröffnung von transmedien

Dorothee Daphi  
Ute Vorkoeper



<sup>1</sup> «Malerei ist wieder angesagt», antwortete Werner Büttner auf meine Verwunderung angesichts einer ganzen Reihe großformatiger Malereien nach aktuellen Fantasy-Motiven, die auf dem Flur des HfbK-Gebäudes in der Averhoffstraße an den Wänden lehnten. Auch beachtete Ausstellungen wie «deutschemalerei2003» oder «Lieber Maler male mir – Radikaler Realismus

nach Picabia» in Frankfurt/M 2003 sind beispielhaft. Ein Großteil der dort gezeigten Malerei folgte klar technischen Medien: entweder «abbildlich», d.h. es war nach Fotografien oder Filmstills gemalt worden, oder in Nachahmung medienspezifischer Anmutungen, vor allem der Anmutung digital erzeugter Bilder.

<sup>2</sup> Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: Die von Dieter Daniels und Rudolf Frieling herausgegebenen Bände «Medien Kunst Aktion» und «Medien Kunst Interaktion» schließen sicherlich einige Lücken für den deutschsprachigen Raum. Allerdings entstanden die Zusammenstellungen aus der Zusammenarbeit des ZKM Karlsruhe mit einem Professor der Hochschule für

Gestaltung und Buchdruck Leipzig – ausgewiesenen Medienkunst-Institutionen (vgl. Dieter Daniels / Rudolf Frieling, 1997 und 2000).

Damit haften der Medienfrage aus Sicht der Künstler gleich zwei Makel an: Kreative Mediennutzung scheint nur angewandt oder (techno-)affirmativ möglich zu sein. Der hier wahrgenommene Verlust an Autonomie und Freiheit sowie die Angst vor Affirmation bilden dann auch die Hauptargumente gegen die Auseinandersetzung mit Medien. Das führt bisweilen zu Ignoranz. Nicht von ungefähr erweisen sich die klassischen deutschen Kunstakademien – allen voran Düsseldorf – bis heute nahezu resistent gegen die Integration und Reflexion von Medien.<sup>3</sup> Dort denkt man sich nach wie vor wirklich frei – und die Selbstzweifel bezüglich der Bedeutung der bürgerlichen Institutionen Kunst, Künstler und Kunstausbildung tauchen nur marginal auf.<sup>4</sup> Doch gerade wenn man davon ausgehen muss, dass die Ausbildung zum Künstler nicht im engeren Sinne über ein Curriculum zu regeln ist, dann muss der Bildungsrahmen, d.h. das eingesetzte oder angestrebte Kunst- und Künstlerbild, die Auswahl der zu vermittelnden Kunst- und Medienpraxen wie die Diskursfelder, präzise reflektiert und diskutiert werden.

In der Trennung nach Medien und in der Trennung zwischen «frei» und «angewandt» liegt die zentrale Konfliktlinie, die eine produktive Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Kunst und Medien an Kunsthochschulen behindert. Die Austragung der Konflikte ebenso wie der konstruktive Austausch wird genau dadurch erschwert, dass man jedes neue Medium zur eigenen Gattung mit eigenen Grundlagen und Gesetzen erklärt. Damit wird eine tolerante Koexistenz suggeriert, in der die Kämpfe um gesellschaftliche Relevanz und Wirksamkeit – oder im klassischen bürgerlichen Kunstvokabular formuliert: um den Avantgarde-Status des jeweiligen künstlerischen Tuns – immer nur unterschwellig und entsprechend oft nur emotional geführt werden können. Deshalb ist zunächst die Darstellung und Diskussion des Konflikts gefragt. Denn nur in einer offenen Austragung der Konflikte zwischen Kunst, Visueller Kommunikation und Medien können zukünftige kreative

Modelle und Künstlerbilder, prozessuale Arbeitsweisen, teambezogene Produktionsformen und neue Vermittlungswege debattiert, erforscht, entworfen und erprobt werden. In diesem Konflikt und in der Kultivierung des Streits liegt das eigentliche Potential einer Kunsthochschule.

In Streitforen zwischen Vertretern aus Kunst und Medien an Kunsthochschulen können Verschiebungen der gesellschaftlichen Institutionen und damit veränderte Voraussetzungen für die Produktion und Vermittlung erkennbar werden. Hier können die reflexiven, die ironischen, die zerstörerischen, die verunsichernden Potentiale, die in der Geschichte der künstlerischen Praktiken begegnen, auch für technische Medien denkbar und anwendbar werden. Schließlich geht es bei dieser Auseinandersetzung um nicht weniger als um die Relevanz und die gesellschaftliche Notwendigkeit von Kunst oder visuelle Kommunikation oder Medienkunst genanntem Tun. Im Streit um Interpretationen und ihre Schlussfolgerungen für die Ausbildung an Kunsthochschulen sind die je aktuell betreffenden Inhalte und Formen zu ermitteln. Wenn das Ziel einer Kunsthochschule die Bildung von Menschen ist, die zukünftig unentbehrliche und wahrgenommene Beiträge zur Kultur und zu ihrer Vermittlung liefern sollen, dann müssen die Studierenden mit dem versorgt und konfrontiert werden, was sie historisch, wissenschaftlich und praktisch dazu in die Lage versetzt. Medien in Kunst und Alltag sind als Praxis- und Theoriefeld unerlässlich für die Entwicklung kultureller Beiträge, die das Sehen und Empfinden, das Denken und Handeln der anderen, der Zeitgenossen ansprechen und herausfordern.



< FORUM – Science-Fiction in der Gegenwart  
Kristin Lucas (New York)

> FORUM – hARTware  
Ausstellungen, Aktionen, Projekte  
Hans-Dieter Christ (Dortmund)



<sup>3</sup> Der relativ neue Webauftritt der Kunstakademie Düsseldorf zeigt als einziges Bild einen Flur des Gebäudes und ist ansonsten beschränkt auf Basisinformationen ([www.kunstakademie-duesseldorf.de](http://www.kunstakademie-duesseldorf.de), 25.1.04). Malerei führt als Königsdisziplin das Angebot an. Eine Computer- und Videowerkstatt taucht gegen Ende des Vorlesungsverzeichnisses zwischen

Metall- und Modellierwerkstatt auf. Sie bleibt abgelöst von künstlerisch praktischen und theoretischen Lehrangeboten der Akademie. Man kann einwenden, dass die Düsseldorfer Akademie den Pionier der elektronischen Medien, Nam June Paik, frühzeitig zum Professor berufen hat. Davon fehlt aber heute jede Spur. Außerdem war bei dieser Auswahl wohl weniger das Medium als

der Meister gefragt. Es ist für den traditionellen Kunstbetrieb signifikant, dass selbst Paik, der in seinen Arbeiten die Auflösung von Werkeinheit, von Handwerk und künstlerischer Handschrift betreibt, zum Meisterkünstler deklariert werden kann, bzw. sogar deklariert werden muss.

<sup>4</sup> Auffällig ist in diesem Zusammenhang natürlich auch, dass Düsseldorf, Münster und München nicht am bundesweit ausgeschriebenen Bund-Länder-Fachprogramm «Kulturelle Bildung im Medienzeitalter» beteiligt waren. Immerhin hat sich die traditionell auf Malerei festgelegte Dresdner Hochschule für bildende Künste mit einem Modellversuch am Programm beteiligt. Anzumerken ist,

dass sich in München, anders als in Düsseldorf, etwas zu bewegen scheint. Neben zwei Professoren für Kunst und Medien wurde ein neuer Theoriebereich Medien eingerichtet.

Die konsequente Überlassung der Medienausbildung an eigene Medienstudiengänge und Medieninstitute und parallel dazu die Besinnung der Kunst aufs sogenannte Künstlerische würde das innovative wie das vermittelnde Potential tilgen, das in der Konkurrenz von Kunst und Medien liegt. Während die künstlerische Ausbildung ohne praktische wie theoretische Medienbildung wörtlich den Anschluss zu verlieren und blind zu werden droht, so läuft umgekehrt eine Medienausbildung ohne künstlerische Bildung Gefahr, allein technoaffirmativ, formal und leer zu bleiben.

Die Ausblendungen von Medien durch das Fach Kunst an Hochschulen und Schulen<sup>5</sup> sowie die Verdrängung von Kunst in der Medienausbildung zum einen, die strukturellen Grundprobleme und die Heterogenität der Ansätze bezüglich Medien in (kultureller) Bildung zum anderen, veranlassten die Bund-Länder-Kommission (BLK) zur Auflage eines Bund-Länder-Fachprogramm «Kulturelle Bildung im Medienzeitalter». Im Unterschied zu klassischen medienkritischen oder aufklärerischen Ansätzen geht die von Karl-Josef Pazzini zusammengestellte Expertise davon aus, dass Medien als Schutz vor Unmittelbarkeit (Tod) und als Brücke zu den anderen überlebensnotwendig sind, dass aber ihre unaufhörliche Weiterentwicklung paradoxerweise von den Wünschen nach Unmittelbarkeit, Ganzheit und Verschmelzung angetrieben wird. Die in diesem Paradox angelegten Ambivalenzen und (unbewussten) Effekte sind damit zentrale zeitgenössische Reflexions- und Anwendungsfelder von kultureller Bildung und künstlerischer Praxis.<sup>6</sup>

Im Rahmen dieses BLK-Programms hat sich die Hochschule für bildende Künste 2000 mit dem Modellversuch transmedien beworben und eine dreijährige Förderung zugesprochen bekommen. Das Konzept versprach mehrere im Gutachten formulierte Forderungen und Wünsche hinsichtlich einer innovativen kulturellen, im engeren Sinn künstlerischen Medienbildung anzugehen und einzulösen: durch Schaffung von Dialogsituationen und Vernetzung der künstlerischen Fachbereiche, Erprobung von interdisziplinären Kooperationen und Projektarbeit, Analyse neuerer mittels älterer Medien (et vice versa) und Werkstattorientierung.



< AUSSTELLUNG  
Taubenstrasse 13  
> Tatjana Greiner und Tjorg Beer (Hamburg)



<sup>5</sup> Extrem stellt/e sich die Situation an deutschen Schulen dar. Die Nachklänge der VK-Bewegung aus den 1970er Jahren sind längst verebbt (die politisch aufklärerisch motivierte Visuelle Kommunikation zielte auf Erweiterung des klassischen Kunstunterrichts um Medienausbildung und Medienreflexion). Selbst wenn Schulen mit technischen Bildmitteln und Computern

ausgestattet sind, findet sich selten ein Lehrer im Fach Kunst, der sie in den Unterricht zu integrieren wüsste. Dabei ist es nur der Kunstunterricht, der die neuen Bildtechnologien in ihrer ästhetischen Dimension thematisieren kann und muss. Diese Defizite müssen nicht nur die Schulen selbst, sondern auch die Verantwortlichen für die Ausbildung im Fach

Kunstpädagogik an allen künstlerischen Hochschulen alarmieren.

<sup>6</sup> vgl. Kulturelle Bildung im Medienzeitalter. Gutachten zum Programm von Prof. Dr. Karl-Josef Pazzini, Universität Hamburg. Materialien zur Bildungsplanung und zur Forschungsförderung, Heft 77, Bonn 1999. Das Gutachten ist grob in drei Teile

gegliedert: Einem pragmatischen, politisch handlungsorientierten ersten Teil folgt das eigentliche Gutachten. Daran schließen sich Texte anderer Gutachter an. Die komplexe Begründung einer «zwecklosen» kulturellen Bildung, die eben nur durch ihre Unverfügbarkeit wirksam sein kann, d.h. unbewusste Adaptionen, übermäßige Erwartungen, hemmende Überforderungen zu

zeigen und zu relativeren vermag, ist dort nachzulesen, s. S. 8, 10ff., 35ff. et passim.

Aufgrund der Geschichte, Zielsetzungen und der Kapazitäten in Kunst wie Visueller Kommunikation und Medien ist die Hochschule für bildende Künste Hamburg einer der bestgeeigneten Orte in Deutschland für den produktiven Streit um Kunst und Medien. Nebeneinander unter dem Dach und Titel Kunsthochschule sind Kunst, Kunstpädagogik, Visuelle Kommunikation/Medien, Design und Architektur versammelt. Allerdings blieben die Fächer auch hier, wie oben beschrieben, lange Zeit separiert. Und ähnlich wie überall, griff man die Anforderungen und Aufgaben, vor die elektronische und digitale Medien stellen, auch hier zuerst im Studiengang 'Visuelle Kommunikation' auf. Lange Zeit, auch noch bei Planung und Einrichtung des Modellversuchs, waren die latenten Konflikte und kaschierten Hierarchien weder thematisiert und schon gar nicht beseitigt, die große Teile der Auseinandersetzung mit Kunst und Medien bestimmen. Selbst die Strukturreform, die die Studiengänge in ihrer alten Separierung beibehält, aber die eigentliche Lehre über interdisziplinäre Lehr- und Forschungsbereiche zu gestalten sucht, wird voraussichtlich noch einige Zeit damit zu kämpfen haben. Die Wegnahme des Adjektivs frei vor Kunst seit Sommersemester 2003 oder die Hinzufügung des Begriffs Medien zu Visueller Kommunikation seit dem Wintersemester 2003/04, sind erste symbolische Schritte gegen latente Hierarchien. Sie müssen sich in ihrer Wirksamkeit zukünftig erweisen.

Der Zusatz Medien zum Studiengang Visuelle Kommunikation ist vor allem nach gängiger Logik folgerichtig. Die neuerliche Ergänzung durch Medien bestätigt noch einmal, dass der Fachbereich Visuelle Kommunikation bei seiner Gründung in den 1970er Jahren als zeitgemäße Ausweitung der Bildungsaufgaben auf Fotografie, Dokumentarfilm und Video galt. Der Name betont dabei nicht einfach die Erweiterung des Medienspektrums, sondern vor allem gesellschaftliche und politische Ansprüche. Der durch Visuelle Kommunikation provozierte Wettstreit mit dem Studiengang Kunst

um gesellschaftliche Relevanz wurde aber innerhalb der Hochschule eher verdeckt oder über einzelne Lehrende geführt.<sup>8</sup> Ansonsten ging er in einer inoffiziellen, jedoch nicht minder wirksamen Hierarchie auf: Der Studiengang Kunst verstand sich als erste Disziplin im Ausbildungsangebot. Allerdings ist dieser Anspruch, der durch Sonderbehandlungen oder symbolische Hervorhebung unterstrichen wurde, in den letzten Jahren immer mehr in Frage gestellt und von Lehrenden aller Studiengänge durch interdisziplinäre Angebote unterwandert worden.<sup>9</sup> Hier wurden erste Schritte in Richtung der verdeckten Auseinandersetzungsfelder zwischen den Studiengängen gemacht.

Meist aber waren es die Studierenden der Hochschule, die die bestehenden Fachgrenzen immer wieder überschritten und Versuche der Vermittlung angestellt haben. Schon der Mangel an technischen Arbeitsmöglichkeiten und an Reflexion der Bildmittel zwang viele zur Nutzung der Werkstätten der Visuellen Kommunikation. Die dort entwickelten Arbeiten aber ließen sich später schwer wieder zurück vermitteln. Studierende berichteten, dass gerade computerbasierte Projekte bei den Künstlern auf wenig Verständnis trafen. Allein die mangelnde technische Ausstattung wurde bisweilen zum unüberwindlichen Hindernis, weil die Arbeiten nicht gezeigt und besprochen werden konnten. Umgekehrt waren Überlegungen, die sich aus künstlerischen Zusammenhängen stellten, mit Lehrenden der Visuellen Kommunikation nicht diskutierbar, z.B. wenn es um das Pro und Contra von Film oder Videoinstallation ging.<sup>10</sup>



< FORUM – Zugewinngemeinschaft. Werkleitz-Biennale 2002  
Holger Kube-Ventura (Berlin)

> AUSSTELLUNG – 88  
Verein für Kunst und Kultur e.V.  
Lucia Unger, Gerd Stein, Holger Steen, Jens Foerster, Heinz Voellen,  
Martin Rautenberg, Christian Wehr, Richard Frenken (Hamburg)



7 Ich verwende im Text den Begriff Studiengang, obwohl bis zum Sommersemester 2003 die Bezeichnung «Fachbereich» galt. Da sich die Zuordnung sowohl der Lehrenden als auch der basalen Ausbildungsinhalte durch die neue Benennung aber nicht grundlegend geändert hat, nehme ich nur den neuen Begriff, um die Dinge nicht unnötig zu verkomplizieren.

8 Bernhard Johannes Blume, der in den Studiengängen Kunst und VK als Professor tätig war, konnte immer wieder Dialoge anstoßen, sie aber nicht über seine Emeritierung hinaus einrichten.

9 Bis heute wird das Lehrangebot aus dem Studiengang Kunst an erster Stelle vor den anderen Studiengängen im Vorlesungsverzeichnis geführt. Visuelle Kommunikation ist als letzter Studiengang aufgeführt. Allerdings haben sich seit Wintersemester 1998/99 – als Reflex und Umkehrung dieser Ordnung – kontinuierlich immer mehr interdisziplinäre, interinstitutionelle und

gendertheoretische Angebote vor das Lehrangebot geschoben. Bis Sommersemester 1998 wurden solche Veranstaltungen noch hinter Visuelle Kommunikation aufgeführt. Ihre Zunahme hat vermutlich zu der Entscheidung des Präsidiums geführt, die Verschiebung nach ganz vorn ins Verzeichnis vorzunehmen. Während der interdisziplinäre Teil im Sommersemester 1999 noch

sechs Seiten umfasste, waren im Verzeichnis für das Wintersemester 03/04 schließlich 17 Seiten «Inter-Aktionen» vor den eigentlichen Lehrangeboten aufgeführt.

10 Dies benennt Konflikte, von denen mir während meiner Zeit als Stipendiatin an der Hochschule (1998-2001) von verschiedenen Studierenden berichtet wurden.



An dieser Ausgangslage, d.h. einerseits einer sich für interdisziplinäre Verfahren öffnenden Lehre, wie andererseits dem Interesse der Studierenden an einem fachübergreifenden technischen wie inhaltlichen Austausch, setzte das Konzept von transmedien im Jahr 2000 an. Um die Schere zwischen den Disziplinen, insbesondere zwischen Kunst und Visueller Kommunikation nicht weiter aufgehen zu lassen, um das Gemeinsame zum Anlass des Dialogs zu nutzen, sollte mit dem Modellversuch eben kein neuer Studiengang Medien erprobt werden, sondern ein offenes und von allen Interessenten transdisziplinär zu gestaltendes Modul.

Das Ziel von transmedien war die Beförderung des fachübergreifenden inhaltlichen Austauschs zu «Kunst und Medien» und damit die Vertiefung von theoretischem wie praktischem Wissen über die Konflikte und Konvergenzen von Kunst und Medien. Damit einhergehend sollte eine Vernetzung von Werkstätten zur einfacheren Nutzung durch die Studierenden betrieben werden. Doch stellte sich die Situation an der Hochschule als zu konfliktgeladen dar, als dass man eine solche Zusammenarbeit und Vernetzung einfach in ihrer Notwendigkeit hätte erklären, fordern und durchführen können. Die Arbeit seit Beginn des Modellversuchs im Frühjahr 2001 verschob sich deshalb auf die Einrichtung einer Plattform, die ein streuender Knotenpunkt im Ausbildungsnetz der Hochschule werden sollte. Die Interdisziplinäre Computerei Averhoffstraße bot sich als Ort an, da sie aus Personal- und Sachmittelmangel kaum noch von Studierenden genutzt werden konnte. Ein neues Gestaltungs- und Nutzungskonzept ließ hier einen Forschungs-, Arbeits-, Veranstaltungs- und Ausstellungsort zu Kunst und Medien – transmedien – entstehen, an dem bis heute mehr als sechzig Künstler und Wissenschaftler zu abgestimmten Themen vortrugen, lehrten, forschten und Projekte mit Studierenden durchführten. Darüber hinaus boten betreute studentische Arbeitsplätze,

Einführungen in gefragte Software und die Ausleihe von Aufnahme- wie Präsentationsgeräten vielen Studierenden die Möglichkeit, ihre eigenen künstlerischen Projekte zu realisieren. Von Beginn an wurden die Angebote von vielen Studierenden, insbesondere von hohen Semestern und Erstsemestern genutzt. Erstsemester lernten Lehrende der Hochschule im Gespräch mit Gästen kennen und konnten erste betreute Erfahrungen mit digitalen Medien machen. Höhere Semester und Diplomanden fanden vertiefende Diskussionen, darüber hinaus Arbeitsplätze und technische Hilfe bei der Umsetzung ihrer Projekt- und Diplomarbeiten.

Die interdisziplinäre Ausrichtung des Modellversuchs wurde im Verlauf durch den Strukturreformprozess begünstigt, in den die Schule seit 2002 eingetreten ist und der ab 2003 sukzessive umgesetzt wird. Während die Studiengänge zwar die traditionelle mediale und formale Trennung weiterführen und in Teilen noch deutlicher als zuvor formulieren, wird die inhaltliche Auseinandersetzung in Lehr- und Forschungsbereichen nun disziplinen- und medienübergreifend geführt. Dadurch ergaben sich produktive Zusammenarbeiten in den fachübergreifend besetzten Lehr- und Forschungsbereichen «Szenarien bildender Künste» und «Konfigurationen. In Raum. In Zeit», in denen Medienfragen und Veränderungen durch Medienentwicklungen zentrale inhaltliche Felder darstellen.

> FORUM  
Medien, Listen,  
Netzkulturen  
Inke Arns (Berlin)



> AUSSTELLUNG  
«12 – 18»  
Markus Binner  
Michel Chevalier  
Anja Hertenberger  
Hans-Jürgen Köster  
(Hamburg)



## > Kunst, Medien, Macht

Wie ist das Feld konfiguriert, um das die Aufmerksamkeit von transmedien kreist? Dreht es sich um schlichte Oppositionen, Ausschlüsse oder Kombinationen? Oder um Konkurrenz? Vielleicht um verschiedene Konkurrenzen?

Konkurrenz verläuft parallel, mit Seitenblick auf den Konkurrenten. Konkurrenzen meinen die historischen Verflechtungen und Bedeutungsschichtungen in einem Namen. Ähnlich gegen- wie übereinander gelagert zeigen sich Kunst und Medien-Kulturen, wenn die avancierte bildende Kunst spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts Vorgriffe und kritische Angriffe auf die Medien ebenso wie Anleihen bei Popkulturen durchführt. Die Bezugnahme geht einher mit Medienwechseln – vom Bild zum Objekt zum Prozess zur Performance zur Medieninstallation. Umgekehrt gibt es immer wieder Adaptionen von Kunstwerken, geglättete Plagiate in der Konsumkultur. Mit der Verbreitung der elektronischen und später der digitalen Medien hat sich die konkurrierende Entwicklung intensiviert. Natürlich ist es hier nicht möglich, das Geflecht differenziert zu entwirren. Es geht in diesem und den folgenden Abschnitten vielmehr darum, irritierende Streif- und Schlaglichter auf gewachsene oder entstehende Oppositionen zu werfen.

Die bürgerliche Kunst beginnt mit der Ablehnung des neuen Mediums Fotografie. Wenngleich durch die vorausgehende Kunstgeschichte zu verfolgen ist, wie neue Bild- und Reproduktionstechniken entwickelt oder adaptiert und verfeinert wurden,<sup>1</sup> so setzt sich die bürgerliche Kunst mit ihren Parametern Autonomie, Zweckfreiheit und Originalität in dem historischen Moment durch, da die Reproduktionstechniken einen entscheidenden Entwicklungsschritt machen.<sup>2</sup> War man zwar in vorbürgerlicher Zeit in großen Werkstätten und Manufakturen auch um die Beschleunigung und schnelle Vervielfältigung von Kunstwerken und Objekten gemäß Nachfrage bemüht, so musste die Konkurrenz der unendlich vielen Bilder, die mit der rasanten weltweiten Verbreitung der Fotografie

einsetzte, durch elitäre Eindämmung gebändigt werden. Zugleich erwies die Fotografie die mäßige Streubreite vorheriger manufakturerter Produktion. Erst ihre lichtschnelle apparative Abbildung von Welt, ihre grundsätzliche Reproduzierbarkeit und unendliche Vervielfältigung vermochten das Bedürfnis nach Bildern in den Massengesellschaften zu befriedigen. Und neben der Entwicklung der Bildmaschinen beginnt – zunächst unauffällig – auch bereits das Computerzeitalter. Nach ersten Anläufen zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzen sich zum Ende des 19. Jahrhunderts Tabulatoren und Kalkulatoren durch.

«Both media machines and computing machines were absolutely necessary for the functioning of modern mass societies. The ability to disseminate the same texts, images, and sounds to millions of citizens – thus assuring the same ideological beliefs – was as essential as the ability to keep track of their birth records, employment records, medical records, and police records.»<sup>3</sup> Lev Manovich verbindet hier direkt Kontrolle, Macht und Medien, Computer. Dieser Zusammenhang mag durch einen Gedankensplitter von Claude Lévi-Strauss zum Medium Schrift etwas plastischer erscheinen: Im Anschluss an eine Schreibstunde bei einer Dorfgemeinschaft von Nambikwaras, einem Indianervolk in Brasilien (und an ein existentiell bedrohliches Abenteuer), erscheint ihm die enge Verknüpfung von Schrift und Macht, d.h. den Ausbau und die Verfestigung von Macht überdeutlich. Der Häuptling hat diese Beziehung intuitiv erkannt und sofort versucht, die Alphabetisierung in der Gemeinde durchzusetzen. Ihr versuchen sich nun eine ganze Reihe von Dorfmitgliedern durch Flucht, d.h. durch Rückzug in den Dschungel zu entziehen. Im Rückblick auf die Entstehung der europäischen Schriftkulturen stellt Lévi-Strauss also die These auf, dass die Einführung und Durchsetzung der Schrift primär durch ihre Unterstützung der Macht und der Mächtigen motiviert ist. Noch den staatlichen Kampf gegen Analphabetismus sieht er im Dienst der Macht: «Alle müssen

> FORUM  
netradio, lanmusik,  
Institut für Telenautik  
Ulf Freyhoff, Tilo Kremer,  
Felix Raeithel,  
Julian Rohrer u.a.  
(Hamburg)



< SEMINAR  
Vermittlungsversuche b  
Dorothee Daphi

<sup>1</sup> vergl. Friedrich Kittler, 2002, der in seinen Vorlesungen über «Optische Medien» die Geschichte der optischen, mechanischen und elektronischen Hilfsmittel der bildlichen Darstellung seit der Linearperspektive vor dem Hintergrund der Trennung zwischen Kunst/Wissenschaft und Massen-anwendung aufrollt, um einen Einblick in die Strukturierung der neuzeitlichen

Wahrnehmung zu geben. Im kursorischen Gang durch die Geschichte markiert Kittler eine entscheidende Wende durch die Verbindung von Linsensystemen mit der Camera Obscura und Laterna Magica. Erst die durch Linsen ermöglichte Schärfe der Abbilder lässt «die beiden optischen Geräte [...] in Massen-anwendung» gehen und «bald in so unterschiedlichen Bereichen

wie Wissenschaft, Kunst und Religion, aber auch Magie und Volksbelustigung» auftauchen (a.a.O., S. 86).

<sup>2</sup> Natürlich ist diese Gegenläufigkeit weder kausal zu verstehen noch das einzige Merkmal der komplexen gesellschaftlichen Verschiebungen zur bürgerlichen Massengesellschaft. Doch die ungeheure

Popularisierung der Literatur (durch ansteigende Alphabetisierung) und die Erfindung der Fotografie, die einerseits zentrale Hilfsmittel – Medien – des bürgerlichen Machtausbaus bedeuten, haben andererseits als Effekt auch die klare Scheidung von Masse und Elite, Triviale und Sublimen voran getrieben. Angehängt an diese Unterscheidung war von Anfang

an eine nachwirkende Zuordnung: Ausgehend von der Kritik am weiblichen Roman-konsum und an den (herz-) bildenden Briefromanen im ausgehenden 18. Jahrhundert wurden Masse = Trivialität mit weiblich, Kunst = Sublimes mit männlich verknüpft.

<sup>3</sup> Lev Manovich. 2001, p. 24, vergl. das ganze Kapitel: How Media Became New, p. 21ff.

lesen können, damit die Staatsgewalt sagen kann: Unkenntnis des Gesetzes schützt vor Strafe nicht.»<sup>4</sup> Die schöpferischen Potentiale der Schrift aber werden erst sehr viel später gefunden und genutzt: «Die Verwendung der Schrift zu uneigennütigen Zwecken, d.h. im Dienst intellektueller und ästhetischer Befriedigung, ist ein sekundäres Ergebnis, wenn nicht gar nur ein Mittel, um das andere zu verstärken oder zu verschleiern.»<sup>5</sup>

Die unscheinbare, aber brisante Komplizenschaft jeder Kunst mit den trügerischen oder bevormundenden oder versklavenden Aspekten ihrer Darstellungsmedien wird nicht selten ausgeblendet. Und mithin ex negativo galt im 19. Jahrhundert gerade eine solche Komplizenschaft der Kunst mit den technischen Massenmedien, mit dem Technischen und Industriellen selbst. Der Teil der bürgerlichen Hochkultur, der sich mit der Herstellung und Betrachtung von Kunst beschäftigte, überließ zwar die Reproduktion der Welt fortan den Fotografen, die ihrerseits neue Orte der Präsentation ihrer Weltbilder fanden: Zeitschriften, Magazine, wissenschaftlichen Kompendien und schließlich Stereoskope, die überall an zugänglichen Orten fürs größere Publikum aufgestellt wurden.<sup>6</sup> Das bürgerliche Museum blieb also allein den Malern und anderen bildenden Künstlern belassen und der Vorstellung verschrieben, andere, wahrere und bedeutendere Bilder als Abbilder zu zeigen.<sup>7</sup> Der Museumsraum wurde von denen, die ihn trugen, schufen und bestückten als Ort der Kultur und Sammlung gegenüber einer als minderwertig behaupteten ubiquitären Foto-Massenkultur gewertet. Aber diese Wertung war (und ist nach wie vor) nicht wertfrei gegeben. Schließlich wurden jedes Museum und – noch beispielhafter – die im 19. Jahrhundert gegründeten deutschen Kunstvereine von Bürgern getragen, die ihrerseits ihr Verständnis von Kultur in ihnen aufgehoben wie sich selbst in ihnen gespiegelt sehen wollten. Die theoretisch von ökonomischer, sozialer oder politischer Bevormundung unabhängige Kunst blieb praktisch immer aufs Engste

der gesellschaftlichen Macht, d.h. vor allem der durch die Technisierung und Industrialisierung gewachsenen Macht des Bürgertums, und ihren Repräsentationsvorstellungen verpflichtet.

Angeschlossen an den aufbrechenden Konflikt zwischen Massenbildern und Elitenkunst ist auch die noch heute nachwirkende blinde Konkurrenz zwischen Wissenschaft und Kunst. Die Möglichkeit zur Kartographie, zur schnellen detaillierten Darstellung, zur Aufnahme unsichtbarer Abläufe ließen die Fotografie zu einem zentralen Medium der wissenschaftlichen Forschung und Darstellung werden. Als Massenbild und als wissenschaftliches, als Erkenntnisbild konnte das fotografische Abbild zunächst recht einfach als das andere von Kunst bestimmt werden. Diese dagegen richtet sich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts ein, selbst zu einer eigenen Wirklichkeit zu werden. Die Weiterentwicklung des exklusiven Kunstsystems ist dabei von Anfang an paradoxal gebrochen, wenn es die Hauptmaxime der Avantgarden ist, die Trennung vom Leben rückgängig zu machen und die Lebenswirklichkeit durch Kunst zu verändern. Plötzlich tritt ins bürgerliche Kunstideal die radikale Abwehr des Bürgerlichen und der Angriff auf alles Staatliche ein – als Garantie der Freiheit.

#### > WORKSHOP

«...wenn Bilder passieren...»

Performance und Video

Muda Mathis, Andrea Saemann (Basel)



4 Claude Lévi-Strauss, 1989, S. 293ff., Zitat S. 295. Den Hinweis auf diese Stelle geben Angela Spaar und Daniela Kloock in einem Kapitel über «Oralität und Literalität» in ihrem klugen, empfehlenswerten Buch «Medientheorien. Eine Einführung», S. 242ff.

5 a.a.O., S. 294

6 vergl. Rosalind Krauss, 2000, S. 181 et passim.

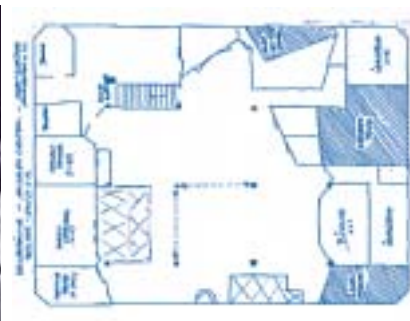
7 Rosalind Krauss kritisiert Anfang der 1980er Jahre zu Recht, dass man die anderen als die Bildräume der Kunst, nämlich die diskursiven Räume der Fotografie verdränge, wenn man die Fotografie – retrospektiv – einfach zu Kunst erkläre, d.h.

zu etwas, das im musealen Kontext entstanden und gezeigt wird (vergl. Krauss, 2000, S. 175ff.).



Unter diesem Verdikt fanden Künstler vor allem in den 1920er Jahren – und später immer wieder – zu den neuesten technischen Massenmedien: Als Mittel einer aufklärenden und befreienden Kunst. Beängstigend oft endete der hier angeknüpfte politische Aufbruch der Künstler darin, dass sie zu Handlangern totalitaristischer Ideen oder Systeme wurden. Blieben ihre Experimente aber einem vor-avantgardistischen l'art pour l'art verpflichtet, so endeten sie nicht selten in beliebigen formalen Bildern, die der Massenbildermarkt zu verwerten wusste.<sup>8</sup> Besonders die Zwitterstellung der Fotografie zwischen Kunst und Kommerz wurde immer wieder neu mal in Aufrufung von fotografischer Professionalität, bzw. technisch perfekter Ästhetik, mal in genauer Abwehr derselben entschieden. Gerade die im Kunstsystem immanent wirkenden, kritischen Fotografen setzten auf den Entzug ästhetischer Perfektion z.B. durch Collage, Montage und Belichtungsexperimente in Avantgardezeiten. In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte sich eine «Kunst als Fotografie», die durch Flüchtigkeit, Unreinheit und gezielt dilettantische Technikanwendung gekennzeichnet ist.<sup>9</sup> Nach einer Zeit der glamourösen und brillant professionellen Künstlerfotografie in den 1980ern und 1990ern, wurde ausgerechnet dieser Zug ins Dilettantische für die Massenbilder verwertet. Auf der anderen Seite fanden die kommerziellen, glatten Werbezeichen und Ikonen der Konsumwelt als Kunstwerke in die Museen. Die plötzlich aufscheinende Indifferenz von Kunst und Kommerz wurde vielfach zum Thema.<sup>10</sup>

Was hier sinnvoll folgen wird oder folgen kann, wird sich aus dieser Geschichte und im Wissen um die eigenen Wirkungsgrenzen wie die Machtgefüge innerhalb und außerhalb des Kunstsystems entfalten müssen. Hilfreich für die Vorbereitung ist, dass Kunstwissenschaft und -geschichte seit Ende des 20. Jahrhunderts – und für andere, neuere Medien exemplarisch – den Grenzverlauf von Kunst / Film / Kino auf der Ebene der Medien und auf der Ebene der Institutionen in den Blick nimmt.<sup>11</sup>



< FORUM / AUSSTELLUNG  
different stories. permanent action  
Beitrag zur artgenda Hamburg 2002

8 Dieter Daniels hat diese unseligen Gegenläufigkeiten am Beispiel der frühen Künstlerfilme von Walter Ruttmann, Oskar Fischinger und der Filme von Dziga Vertov herausgearbeitet. (vergl. Daniels 2002, S. 229ff) Das Kapitel ist irritierend überschrieben: Anfänge der Medienkunst: von der Deskription zur Suggestion.

9 vergl. eine Publikation, die oft unterschlagen wird: Floris M. Neusüss, 1979.

10 Man muss eigentlich kaum einen Hinweis auf alle die Künstler geben, die in den letzten Jahren permanent zwischen Museum und Modemagazin o.ä. wechselten wie Wolfgang Tilmanns. Oder Ausstellungen wie Bücher zu den Komplexen Kunst und

Pop, Mode, Musik, Design aufrufen. Die Bibliographie würde ausufern. Interessant ist aber ein kurzer Blick in den Katalog Art@Economy von 2002. Auch wenn hier keine Medien- oder Zeichentheorie angeschlossen wurde, so sind doch alle gezeigten Arbeiten grafisch, d.h. abbildlich bis digital zeichenhaft, die auf der Schnittstelle zur Ökonomie und Macht, d.h. in

Anwendung der kommerziellen Bild- und Textsprachen die Ökonomie und Machtgefüge darstellen oder kritisieren wollen.

11 vergl. Ursula Frohne (Hg.), 1999, Gregor Stemmerich (Hg.), 2001

## > Künstler, Ingenieure, Bastler und andere

Das Aufkommen und die Durchsetzung eines neuen Mediums wird immer auch begleitet von der Neuerfindung des Künstlerischen, des freien und des angewandten Künstlers – oder von ihrer vehementen Verabschiedung. So stellt Dieter Daniels zwei Diskurslinien, eine radikal positive und eine radikal negative Einschätzung bezüglich der Rolle der Kunst im Hinblick auf die elektronischen und digitalen Medien heraus.<sup>1</sup> In einer ersten Diskurslinie von Marshall McLuhan bis Friedrich Kittler findet Kunst als solche nicht mehr statt, bzw. sie wird zu einer «Kunst der Medien», wenn sie weiterhin an der Wirklichkeit der zeitgenössischen Welt teilhaben will. «Von dieser Macht über das Reelle sind Künstler, wenn sie nicht selber zu Ingenieuren werden, schlichtweg ausgeschlossen» diagnostiziert Kittler 1993.<sup>2</sup> Künstler ohne Ingenieurstatus können dann nur noch reagieren. Wenn überhaupt. Die zweite Denkspur führt auf Walter Benjamin zurück. In dieser Sicht wird die alte und künftige Notwendigkeit der Kunst in ihrer vorgreifenden Reflexivität und in der Fähigkeit zur kritischen Antizipation medialer Entwicklungen begründet. Kunst ist in diesem Verständnis avantgardistisch gefasst.

In der polarisierenden Sicht zeigen sich einander ausschließende Kompetenzen: Der Realität bauende, beherrschende Ingenieur, der nicht länger reflektierender Künstler ist, steht gegen den sehenden Künstler, der die Realität, die der Ingenieur einst bauen wird, schon vorweg nimmt. Wir müssen heute beide Varianten in ihrer Ausschließlichkeit skeptisch betrachten. Wir wissen um das Scheitern der Benjaminschen Utopien ebenso wie um das Problem der Verantwortungslosigkeit, wenn Künstler sich als Ingenieure der Welt verstehen und tatsächlich nach Macht und Herrschaft streben. Keines der Bilder, weder das des Avantgardisten noch das des Ingenieurs, taugen heute noch als Leitbild an einer Kunsthochschule. Dennoch bietet die Diskussion der polaren Bilder

genügend Konfliktstoff und Themen, die unbewusst nach wie vor die Debatte um Kunst und Medien, vor allem um Ausbildungsinhalte an Kunsthochschulen bestimmen. Nach wie vor gelten unterschiedliche Parameter für Können und Qualität, die im Bereich der Technik quantifizierbar, im Bereich der Kunst eben nicht quantifizierbar sind und damit immer fragwürdig erscheinen müssen.

Dieter Daniels löst die Entgegensetzung im Bild eines neuen Medienkünstlers auf, das den Benjaminschen Flaneur mit dem technischen Amateur zusammen denkt. Dieser Künstlertypus vereinigte in sich den ziellos schweifenden, autonomen Künstler der Moderne mit dem nach technischer Autonomie strebenden Amateur.<sup>3</sup> Beide Seiten dieses Medienkünstlers (er-)finden Neues und treten damit letztlich immer gegen das Schlechte und Böse an, d.h. gegen die komplexe technisch-kapitalistische Realität von Kunst und Medien. Hier zeigen sich alte Risse im neuen Bild: Die Legitimierung und Neugründung von Kunst und Künstler folgt dem modernen Zwang zur Innovation. Daniels weiß das und setzt es gezielt ein.<sup>4</sup> Deshalb aber kommt er am Ende wieder bei den bekannten Kunst- und Künstlerauffassungen von Duchamp bis Fluxus an, von denen er zuerst ausgeht. Er fügt ihnen eine weitere romantische Variante des sehenden, autonomen Künstlers hinzu, der auf seine Art irgendwie auch noch den Fortschritt voran treibt.<sup>5</sup> Und schließlich verbleibt alles im Kunstsystem – denn ohne diesen Kontext und seine Foren bleiben nach Daniels alle neuen Medienkunstwerke unsichtbar, ja löschen sich ihre Spuren bald aus.<sup>6</sup>

Dieser Blick ist sowohl romantisch, wo er von den Gewinnen, als auch da, wo er von den Verlusten redet. So viel Sympathie man für Romantik im Feld der Kunst und Medien nach wie vor hegen kann und soll, so darf gerade ihre kritische Reflexion nicht aussetzen, ebensowenig wie das Wissen darum, dass sie von der Wirklichkeit in den Künsten längst überholt ist. Um notwendige Reflexionen



1 vergl. Dieter Daniels. 2002, S. 219ff.

2 Friedrich Kittler. Künstler – Technohelden und Chipschamanen der Zukunft? In: Medienkunstpreis 1993, Karlsruhe / Stuttgart 1993, S. 47, 51 (zitiert nach Dieter Daniels, 2002, S. 221)

3 Daniels großes Verdienst ist die kulturwissenschaftlich außerordentlich spannende und differenzierte Aufbereitung der Geschichte der technischen Amateure.

4 Dieter Daniels bewertet m.E. das von Roland Barthes gestreute, universalistische Diktum vom «Tod des Autors» über, indem er seine Gültigkeit für alle postmodernen

und dekonstruktivistischen Denkansätze annimmt. Barthes' viel zitierter und wenig gelesener Text (nicht zuletzt weil er bis vor wenigen Jahren ausschließlich auf Französisch vorlag), ist aber bereits von Michel Foucault umfassend kritisiert worden (vergl. Barthes, 2000, und Foucault, 2000). Man muss deshalb nicht zu Adorno zurückkehren (vergl. Dieter Daniels, 2002, S. 261).

5 Es ist erstaunlich, wie diese Wende zum freien, autonomen Künstler konstant wiederholt wird. Ein Beispiel der Rückkehr zur Kunst über das Bild vom allein, autonom und eigenverantwortlich arbeitenden Künstler fand beim Underground-Film statt (vergl. B. und W. Hein u.a.: Undergroundfilm – gegen Kommerz und Kulturbetrieb. In: Dieter Daniels, Rudolf Frieling 1997, S. 206ff.).

6 An anderer Stelle sagt er das deutlich: «Auch der Rückblick in die Geschichte intermedialer Kunstformen zeigt, daß ihre historische Würdigung von genau den kulturellen Kontexten [die Institution Kunst nämlich, uv] abhängt, die sie überwinden wollen. Der Anspruch, außerhalb überkommener Gattungen und damit auch Institutionen zu arbeiten, war eben meist gerade

dann am erfolgreichsten, wenn die künstlerischen Resultate völlig aus dem Blick des Kunstkontextes und damit oft bis heute auch der kunsthistorischen Untersuchung verschwunden sind. Die intermediale Erweiterung der Kunst geht also mit der historischen Selbstauslöschung ihrer Spuren einher.» (Dieter Daniels, 2000, S. 143).

und Distanzierungen vornehmen zu können, müssen Künstler heute philosophische Dekonstruktionen der Kategorien Aktivität und Autonomie studieren, daneben pragmatische mediale Produktionskonzepte und Ansätze zu interdisziplinärer Teamarbeit erkunden und ausprobieren. Wenn schon angesichts der theoretischen wie alltagspraktischen Hinfälligkeit des autonomen, handlungsmächtigen Subjekts der Entwurf eines neuen souveränen Künstlerleitbildes anachronistisch erscheint, so geht er auch in einer kompliziert zerfallenden Kunst-Medien-Realität schlicht unter.

Sind alle Unterschiede in Qualität und Anspruch deshalb getilgt? Bleiben nur Indifferenz und Kommerz? Oder kann man – selbst etwas romantisierend – durchaus Unterschiede in anderer Weise denken? Künstlerisches (mediales) Tun zeichnete sich vor einfacher pragmatischer Nutzung der Medien durch das in ihm sichtbar oder erfahrbar werdende Verhältnis zur Anwendung aus. Anwendung würde hier verstanden im dreifachen Sinne als passive Qualität, d.h. des Angewendetwerdens, als Anwenden von etwas Vorgängigem und als Wendung an die anderen. Künstlerisches – im Unterschied zu affirmativem, formal innovativem oder sich autonom wählendem Tun – wäre sichtbar die Folge einer Einsicht in die eigene Passivität, Ergebnis des genauen Zuhörens und Zusehens und eine Antwort, Zugabe in Wendung an die anderen.<sup>7</sup> Die Konfiguration der Orte und des Kontexts, in dem solche anderen Anwendungen möglich werden können, müsste nicht länger in der Dichotomie von Kunst- versus Medieninstitutionen stattfinden oder gedacht werden. Beispiele für neue, offene Mittlerorte zwischen Kunst und anderen kulturellen Praxen oder Medien sind vielerorts zu finden. Hierzu folgt in dem Kapitel transmedien mehr.



> AUSSTELLUNG  
«setze ich über»  
Hanna Yildirim (HfbK Hamburg)



<sup>7</sup> Was sich in dieser Verkürzung abstrakt-philosophisch bis enigmatisch anhört, könnte in der Lektüre eines Interviews mit Jacques Derrida und seinen Ausführungen zur Verantwortung etwas plastischer erscheinen (vergl. Jacques Derrida, 2000, bes. S. 37f.). Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auch auf einen Text von mir über Eija-Liisa Ahtila, deren

Arbeiten ich in diesem dreifachen Sinn von Anwendung interpretiere (Vorkoepfer 2004).

## > Utopien und Alltag

«Mit den großen Genealogien der Telematik, beispielsweise vom antiken metallenen Sprechrohr zum Telefon, vom antiken Wassertelegraphen des Aineias zum integrierten weltweiten Datenservice, der Kinoarchäologie von den Schattenbildern in den Höhlen von Lascaux bis zum immersiven 3-D-Filmtheater oder der Computergeschichte von den mechanischen Kalkulationsapparaten Wilhelm Schickards zur universellen Turing-Maschine, wird vor allem eins veredelt: die Idee des unaufhaltsamen, quasi-natürlichen technischen Fortschritts. Sie ist mit Grundannahmen verbunden wie der Geschichte politischer Herrschaft von strikt hierarchischer zu strikt demokratisch organisierten Systemen ...»<sup>1</sup>

Mit dieser Wendung gegen die linearen, teleologischen Mediengeschichten leitet Siefried Zielinski seine an-archäologischen Funde am Rand und in den Archiven der Geschichte ein, um in verdrängten und vergessenen Erfindungen Neues oder anderes für die Gegenwart zu entdecken. Was aber ist oder war das Telos der hier kritisch eingeführten Fortschrittsbehauptungen? Es sind sinnfällige Geschichten der Mittel, der Werkzeuge und ihrer Zwecke, die jedes neue Medium als das bislang beste, schnellste, genaueste, rationalste Instrument zur – mit Martin Heidegger – Bestellung und Meisterung von Natur und Welt begreifen.<sup>2</sup> Neben der größeren technischen Perfektion, wird dem jeweils neuen Medium immer auch eine verbesserte politische oder soziale Handhabung von Welt zugesprochen. Turnusmäßig kommt die Hoffnung auf, dass das nächste neue Medium endlich den zentralen Demokratisierungsschub einleiten, bewirken und tragen soll, der schon vom letzten erwartet wurde, aber nicht erfüllt worden ist.

Dass vor allem Künstler zunächst die Möglichkeiten und weniger die Seite der Macht- und Kontrollkonstellationen sehen, die ein Medium hervorbrachten und die Zugänge regeln, ist sicher ein Merkmal ihrer besonderen Widerständigkeit und Hartnäckigkeit im Glauben an eine bessere Welt. Gefährlich wird es dann, wenn sie daraus politische Utopien ableiten oder aus historischen politischen Utopien zweifelhaft Selbstbestätigungen für traditionell avantgardistische Haltungen gegenüber einem Medium entlehnen.

Als beliebte historische Künstlerutopie der letzten Jahre erweist sich in dieser Hinsicht Bertolt Brechts Radiotheorie. Gibt man bei Google «Bertolt Brecht Radiotheorie» ein, erhält man 190 Suchergebnisse. Zusammen mit weiteren 100 Ergebnissen, die man unter den Varianten Bertold, Berthold und Bertholt erhält, lassen sich nahezu 300 Seiten finden, auf denen zentrale Thesen und Zitate aus der Radiotheorie wiederholt werden. Viele sind von Aktivisten oder Künstlern, die Experimente mit Netz-Radio, bzw. Netz-Audio machen. Und fast immer, selbst von bekannten Medientheoretikern, werden die sogenannte «Theorie» und die daran geknüpften erzieherischen und befreienden Hoffnungen als richtige angenommen, die allein aus falschen gesellschaftspolitischen oder mangelhaften technischen Bedingungen heraus damals nicht realisiert werden konnten. Und da die Überlegungen Brechts sich mit dem Internet endlich medientechnisch erfüllt zu haben scheinen, werden sie im Anschluss umstandslos als Belegstücke für die Qualität von Netz-Kommunikation an sich gewertet.<sup>3</sup> Qualität aber entscheidet sich nicht in der bloßen Annahme einer Möglichkeit, auch wenn es die Möglichkeit interaktiver auditiver Kommunikation ist, sondern im Wie der Anwendung dieser Möglichkeit.<sup>4</sup>



FORUM  
Stadtraum und (bewegte) Bilder  
Marie José Burki (HfbK Hamburg)  
Hartmut Frank (HfbK Hamburg)

1 Zielinski, 2002, S. 11

2 Die Blindheit einer «unheimlich richtigen», rein instrumentalen Bestimmung des Technischen hat Martin Heidegger in «Die Frage nach der Technik» entwickelt (Heidegger, 1954, S. 14). In der Abtragung des Begriffs zeichnet er die unlösbare Verbindung des Technischen mit dem Ent-

bergen (von Sinn, Wahrheit) nach, das von der neuzeitlichen Technik in eine Logik des unaufhörlichen Herausforderns und Bestellens überführt wird. Zugleich nimmt Heidegger in diesem «Geschick eines Entbergens» auch die Möglichkeit eines anderen Besinnens auf das Technische wahr: «Weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muß die wesent-

liche Besinnung auf die Technik und die entscheidende Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden ist. / Ein solcher Bereich ist die Kunst.» Heidegger, 1954, S. 43

3 Dass Netz-Radio-Aktivisten sich aus der Radiotheorie bedienen (und immer irgendwie fündig werden), war zu erwarten. Aber unter der Suchabfrage Radiotheorie findet man auch einen Text über «Theatrale Aspekte des Internet» von Mike Sandbothe, in dem er m.E. ohne Not, ohne Kontext und vor allem ohne notwendige Dekonstruktion Brechts Radiotheorie anführt.

«Insofern kann man sagen, daß das Internet eine medientechnische Einlösung derjenigen Forderungen mit sich bringt, die einst Bertolt Brecht in seiner Radiotheorie in kritischer Absicht an den Rundfunk gestellt hatte» (vergl. [www.dichtung-digital.org/Interscene/Sandbothe/index1.htm](http://www.dichtung-digital.org/Interscene/Sandbothe/index1.htm) 25.1.04).

4 Die Geschichte hat längst schon andere Zwei-Weg-Nutzungen von Medien hervor gebracht. An ihnen lässt sich die problematische Seite – die Schere zwischen Anspruch und Niveau – erkennen. Beispiel Offener Kanal. Und es nicht verwunderlich, dass auch der Offene Kanal Hamburg mit Brechts Radiotheorie wirbt: «Inzwischen ist der «Jedermann-Rundfunk» keine Vision



Neben der Ausblendung des fraglichen ideologischen Rahmens, innerhalb dessen Brecht seine schnellen Thesen formulierte, sind auch die wichtigsten Hauptthesen mehr als problematisch: Die Behauptung, dass der Rundfunk eine bürgerliche Erfindung sei, die «nicht bestellt» worden ist und die nun von der Bourgeoisie nach ihren unendlichen Möglichkeiten positiv bewertet wird, kann mit einem Blick in die Kulturgeschichte der Radioentstehung ausgeräumt werden, so wie ihn Dieter Daniels in den kleinen Abenteuern und Aufbrüchen der Radioamateure nachgezeichnet hat, durch die der öffentliche Rundfunk begonnen wurde.<sup>5</sup> Zweitens baut der Text auf die Verwechslung von unmittelbarer Kommunikation und der Teilnahme an etwas. Bloße Aktivität, Direktheit und Unmittelbarkeit sind keine Kategorien, die demokratische politische oder kulturelle Teilnahme per se garantieren. Da sie der Logik des Medienfortschritts selbst inhärent sind, oder besser: selbst Motoren der Fortschrittslogik sind, ist vielmehr Skepsis angebracht. Direkte Re-Aktion ist nicht deshalb schon gut oder besser, weil sie direkt, d.h. zeitgleich oder im selben Medium und Kanal stattfindet. Siehe heutiges TED- und Mitmach-Fernsehen. Auch hier scheint gerade das Gegenteil bedenkenswerter: Verzögerungen, Aufschübe, Nachträglichkeiten, Brüche, Übertragungen, die aus einer Nicht-Direktheit resultieren, reduzieren vielmehr die Reproduktion von Standards und Klischees. Damit ist aber zugleich eine geeignete Definition des Rahmens künstlerischer Reflexion und Produktion im Kontext technischer Medien benannt: Künstlerische Darstellung und Handlung erfolgt im Aufschub, als Übersetzung und Vermittlung. Mit diesen Verzögerungen wird anderes als Programmfüllung möglich.

Zweierlei bleibt damit nötig, um den Fallen des Fortschrittsdenkens zu entgehen, ohne die Potentiale der jeweils neuen Medien deshalb ignorieren zu müssen: Eine Umkehr der Perspektive, die Aufgabe von Metasicht zugunsten von teilnehmender Nahsicht, und die Reflexion aus der Distanz,

d.h. aus der Distanz anderer Medien, Darstellungs- und Vermittlungswege; aus der Kunst. Mit der Wendung der Kulturwissenschaften zu den (medialen) Alltagspraktiken gegen Ende des 20. Jahrhunderts vollzieht sich ein wesentlicher Schritt: Der reflektierende Beobachter verlässt die Metaperspektive und begibt sich hinein in den Alltag. Wortbildlich vollzieht Michel de Certeau diesen Weg hinab vom World Trade Center hinein in die Straßen von New York, Paris, der großen Städte.<sup>6</sup> In den Cultural Studies werden die mikropolitischen, befreienden Potentiale popkultureller Alltagspraktiken studiert, die alter ideologiekritischer Logik zufolge als bloß affirmativ und reaktiv deklariert waren.<sup>7</sup>

In dieser Perspektive wird auch das Internet, werden die kulturellen Aktivitäten im Internet anders beschreibbar. Statt spektakuläre Ideen auf das Netz zu übertragen, entwickelten sich die meisten kulturell ausgerichteten Projekte im und rund um das Internet aus kleinen, lokalen Initiativen, mit kleinen, lokalen Interessen. Das Netz war für sie als «kleines Medium» leicht zugänglich im Unterschied zu den elektronischen Massenmedien, die durch aufwendige und teure Institutionen getragen werden und hohe Zugangsschwellen besitzen. Allerdings ist, wie Inke Arns hierzu anmerkt, «die Reichweite solcher kleinen Medien [...] durch die extreme Aufsplitterung in die unterschiedlichsten Öffentlichkeiten eingeschränkt.»<sup>8</sup> Es sind also Vernetzungen und Kontextbildungen gefragt, um die lokalen und temporären Ereignisse über ihren Sendehorizont hinaus sichtbar und produktiv zu halten. Wie bei jedem neuen Medium bilden sich allmählich Institutionen aus. Sie entspringen der Einsicht in die Notwendigkeit von Kontext, d.h. von Vernetzung und eben auch der Bewahrung wichtiger Ereignisse.<sup>9</sup> Schnell aber wird Institutionalisierung zum Generalvorwurf, mithin das Scheitern von Offenheit und Situativität behauptet. Die Gefahr ist gegeben. Aber mit dem Insistieren auf Temporalität und Lokalität gerät man in den nicht weniger gefährlichen Sog des Transmediums



#### < AUSSTELLUNG

«While waiting» und «to be continued»  
Mette Kit Jensen (Kopenhagen)

mehr. Der Offene Kanal zeigt Wege aus der «Einbahnstraße Medien». Bislang sprachlos gebliebene Gruppen und Personen haben die Möglichkeit, ihre Interessen öffentlich zu machen.» ([www.offenerkanalhamburg.de/radio\\_specials/brecht.html](http://www.offenerkanalhamburg.de/radio_specials/brecht.html), 25.1.04)

<sup>5</sup> vergl. Brecht 1966, S. 132ff., vergl. Daniels 2002, S.99-105, S. 131ff., zum Radio- und Netzboom insbesondere S. 140ff.

<sup>6</sup> vergl. Michel de Certeau, 1988 (1980), S. 179ff.

<sup>7</sup> So schreibt z.B. John Fiske 1989 vor seine Beschreibungen und Analysen der Popularkultur: «Popularkultur wird von innerhalb und unterhalb geschaffen, nicht von außerhalb oder von oben her auferlegt, wie dies Massenkulturtheoretiker

behaupten. Immer gibt es ein Element der Popularkultur, das außerhalb der sozialen Kontrolle liegt, das den hegemonialen Kräften entkommt und entgegentritt.» Fiske, 2000, S. 15. Natürlich entspringt diese Sicht selbst noch der dualen Logik von Herrschenden und Beherrschten, die von den Analysen selbst unterwandert wird. Denn der Blick für subversiv oder

sabotierend gefasste Alltagspraxen gibt zumindest den sog. Opfern eine anderen Spielraum.

<sup>8</sup> Inke Arns, 2002, S. 41

<sup>9</sup> Hier sind die Aktivitäten z.B. des Berliner mikro e.V. anzusiedeln, die in zahlreichen «Lounges» zentrale Fragestellungen

Internet, in dem alles gleichgültig dekontextualisiert wird und vergeht. Möglicherweise sind die gewachsenen Institutionen der Kunst geeignet zur Aufnahme und Fortführung des andernorts Begonnenen, da sie in ihrer Institutionsgeschichte durch radikale Angriffe seitens ihrer eigenen Akteure immer wieder zu Öffnung und Veränderung gedrängt wurden. Sie könnten den Anforderungen nach Kontextbildung, die aus den verschiedenen kulturellen und künstlerischen Medienpraxen von Radio, Video und Internet erwachsen, entsprechen. Überlegungen zur Annahme dieser Aufgabe werden derzeit auf verschiedenen Ebenen angestellt.<sup>10</sup>



- > FORUM
- Nicht-lineare Bildfolgen
- Gregor Stemmerich (HfBK Dresden)
- Dispositive des Cinematographischen. Film und Video in der Kunst
- Gerd Roscher (HfBK Hamburg)
- Stationen des künstlerischen Films



rund um das Netz in die Kulturöffentlichkeit getragen haben. Darüber hinaus dienten die Foren der internationalen Vernetzung lokaler Projekte vergl. mikro, Dokumentation März 1998 – März 1999. Berlin 1999.

(www.404project.net, 25.1.04). Hinzuweisen ist auch auf die Aufnahme und Dokumentation der Videoguerilla- und Videoaktivisten wie Paper Tiger TV oder Deep Dish TV in Museen.

<sup>10</sup> Zu nennen sind hier internationale Symposien wie «404 – Was bleibt von der Medienkunst» 2003 in Dortmund

Langweilig bis unerträglich sind kulturpessimistische Reden von Bilderflut und Bilderkrise. Sie haben bislang wenig dazu beigetragen, in die Veränderungen von Bild- und Blickfeldern durch die technischen Kommunikationsmedien auch nur ein gewisses Maß an Einsicht zu tragen. Bis heute verschimmen selbst im kultur- wie kunstwissenschaftlichen Diskurs häufig Unterschiede in Materialität, Operationalität, Visualität, Diskursivität, Programmierung, Codierung in der verschleifenden Verwendung desselben Begriffs: Das Bild wird strapaziert, wenn es im selben Moment für präsenz materiale Reflexionen, flüchtige elektronische Projektionen und virtuelle digitale Effekte sinnvoll angewendet werden soll. Man gerät leicht in Verwirrung über zu viele nuancierte Attribute zum Begriff Bild, die verhindern sollen, dasjenige anzugleichen oder zu übersehen, was nach wie vor an den technisch erzeugten und gesendeten «Bildern» unbewusst und gefährlich wirkt. Und der Umkehrfall, die Rückbesinnung und Reduzierung auf die Bildlichkeit des traditionellen Bildes – im Unterschied etwa zur Abbildlichkeit des Medienbildes – wirkt kulturell restaurativ oder hausbacken gerade wenn man mit ihm die besondere Notwendigkeit von Kunst und künstlerischer Medienreflexion heraus stellen möchte.<sup>1</sup>

Die trotzige Wiederentdeckung der Kategorie Bild stellt sich einem universalistisch verstandenen linguistic turn<sup>2</sup> und einer missverständlichen «Politik der Sichtbarkeit»<sup>3</sup> entgegen, die alles Bildliche im Visuellen aufgehoben sieht. Was der einen Seite durch Rückwende und Reduktion die Anerkennung von Differenz verwehrt, entgeht als Besonderes den Generalisierungen der anderen Seite. Es gerät einiges durcheinander im Wettstreit um den richtigen Begriff für die Konfigurationen und sichtbaren Formen heutiger Medienbildkultur. Was in unvereinbare Seiten zerfällt, kann aber dennoch wechselseitig erhellend wirken. Dafür müssen allerdings die konkurrierenden Modelle in einen Dialog gebracht werden.

Zu beginnen ist diese Übersetzung am besten mit einer klaren Trennung von Bild und Visualität, bevor man sich auf die Bildlichkeit der Medienbilder wie die Notwendigkeit zur Diskursivität – nicht nur – von zeitgenössischer Kunst einlässt. Es geht heute mehr denn je um Interpretationen der möglichen Schnittmenge von Ikonizität und Diskursivität, um einer bloß visuellen Kultur zu begegnen. Was schließlich das Digitale angeht, so sind die Positionen dahin gehend zu befragen, ob und in welcher Hinsicht genau die Unterschiede zum Optischen, Elektronischen, Bildlichen wirklich und gravierend sind. Was folgt, ist eine – notgedrungen oberflächliche – Collage aus An- und Einsichten zu Bild, Visualität, Diskurs und Code in Bezug auf die zeitgenössische künstlerische Anwendung. Die Zusammenstellung bewegt sich – unausgesprochen, weil in der Kürze nicht zu leisten – auf der Folie eines noch-modernen bis postmodernen kulturellen und gesellschaftspolitischen Horizonts, in dem solche Anwendungen heute und noch in naher Zukunft entstehen, adressiert und empfangen werden können.

«Radikal gesprochen, hat das Bild an sich nichts mit Visualität zu tun, ja es zeigt gerade dort seine Stärke, wo es sich dieser Reduzierung auf die Oberfläche der Sichtbarkeit verweigert. Nicht daß Bildern damit ein Informationswert abgesprochen werden soll, aber er läuft nicht auf die Fixierung oder Übertragung eines Gesehenen hinaus, sondern überschreitet die Grenzen der Sichtbarkeit in Richtung eines Nicht-Sichtbaren, einer Abwesenheit, mit anderen Worten einer Geschichte, die im vielfältigen Schillern des Bildes zum Ausdruck kommt.»<sup>4</sup>

Gegen die Illusion der Unmittelbarkeit des Visuellen und seine Reduziertheit auf Information macht das Bild nach Michael Wetzels eine semantische Nicht-Entscheidbarkeit, seine Materialität (bzw. reflexive Medialität), die Differenz und Distanz des Gebildeten zum vorgängigen Gegenstand aus. Sie bewirken «eine Unterbrechung des Spektakels» und «mahnen gegen die Geschlossenheit der



< FORUM  
Geschichtsräume  
Eran Schaerf  
(HfbK Hamburg)

> «Europa von weitem»  
Eran Schaerf  
Eva Meyer



1 Der von Yvonne Spielmann und Gundolf Winter 1999 herausgegebene Band «Bild – Medium – Kunst» steht ganz unter diesem Vorzeichen. Gleich in mehrere Texte hat sich die schiefe Gleichung von Kunst und elektronisch oder digital erzeugten erzeugten Bildern eingeschlichen (vergl. die Beiträge von Winter, und Gottfried Boehm in diesem Band). Problematisch erscheint

darüber hinaus, dass die angeführte Kunst mit elektronischen und digitalen Medien ausschließlich über die Künstler selbst vorgestellt wird.

2 vergl. Sybille Krämer und Horst Bredekamp, 2003. Ihr Vorwort wendet sich gegen den «linguistic turn», d.h. gegen die Behauptung der «Kultur als Text», in der Bildlichkeit,

Schriftlichkeit und Mathematisches nur linear und eindimensional begriffen werden können. Was sie damit zu Recht angreifen, ist eine vulgarisierte, generalisierte Form des «linguistic turn». Allerdings sind die öffnenden Denkbewegungen, die von einer dekonstruktivistischen Philosophie ausgehen, hier nicht einzuverleiben. Sie sind klar der Behauptung zu entziehen, dass ihrer Dekon-

struktion metaphysischer Kategorien deshalb die Komplexionen von Körperlichkeit, Materialität, Unreinheit, Tod, Bidlichkeit entgegen. Die Gefahr des Abrutschens in Metaphysik erweist sich dafür gerade in Bredekamps Versuch, den Bildbegriff über ein sog. ewiges Thema der Kunst zu erhellen: die Konflikte um die künstliche Herstellung der Natura anhand der Geschichte ihrer

Personifizierungen. Ans Ende des Texts schreibt er einen kleinen Abschnitt über Christa Sommerer, deren Arbeit er mit Natura-Schöpfungen seit dem 12. Jahrhundert in ungebrochene Folge (vergl. a.a.O., S. 117 ff., S. 136).

3 Zu nennen sind die Unsicherheiten und Paradoxien in den Visual Studies

zwischen politischer Sichtbarmachung von Ausgeblendetem und der Kritik an panoptischer Übersichtlichkeit, damit die Haltung zu Bild und Bildkultur, die nicht selten in – ebenfalls historisch gewachsenen – Ikonoklasmen enden (vergl. Tom Holert 2000, S. 4ff.).

4 Michael Wetzels, 1997, S. 15

Repräsentation das Draußen all des Vergessenen, Nicht-Gesehenen oder Ankommenden ein [...]»<sup>5</sup> Für die zeitgenössische Kunst sieht Wetzels den Widerstand von künstlerischen Bildern in der Verlangsamung oder Stillstellung, in der Sichtbarmachung von Seh-Apriori, in der Parodie und vor allem darin, «dem Nicht-Sichtbaren in aller Sichtbarkeit Respekt zu erweisen.»<sup>6</sup> Es sind weder Materialität noch Handwerklichkeit noch Bewegungslosigkeit, die ein Bild als Bild auszeichnen. Auch gemalte Bilder können etwas rein Visuelles sein, das reflexionslos und informativ an der Oberfläche treibt. Allerdings zwingt die Tradition zeitgenössische Malerei derart zur Reflexivität, dass die Reflexion des malerischen Materials oft zum alleinigen Gegenstand wird und dem Bild nichts bleibt, das in Distanz oder Differenz zum Sichtbaren erfahren werden kann.

Im Unterschied zu solchen nicht-visuellen Bildern erscheint das Fernsehen als das visuelle Medium par excellence. Wo reine, materiale Bildlichkeit schließlich opak und geschlossen wird, da ist Fernsehen unendlich transparent und zugänglich. Samuel Weber hat das Nicht-Bildhafte, d.h. die Visualität des Fernsehens deshalb im Vergleich zum Bild und zum Abbild gegen das Fernrohr heraus gestellt, das die «Dinge im Bild – oder «vielmehr im Abbild» näher bringt». Fernsehen dagegen bringt «das entfernte Sehen selbst näher».<sup>7</sup> An anderer Stelle präzisiert er: «Fragt man, was beim Fernsehen zugeschaut wird, so lautet die Antwort: vor allem dem Fernsehen selber. Man schaut fern. Gewiß, zumeist nicht «an sich», sondern in seiner institutionellen Vereinzelung als «Sendung» oder als «Programm». Während das Kunstwerk als Produkt oder Ausdruck eines Subjekts zumeist bestimmt wurde, erscheint die Sendung als Manifestation des Mediums selbst – d.h. als eine Übertragung. [...] Aus dem Werk ist beim Fernsehen (wie beim Rundfunk) das Netzwerk geworden.»<sup>8</sup>

Zusehen heißt hier einem permanenten Fernsehen zuzusehen. Man schaltet sich ein und wieder aus: Es gibt keinen Anfang und kein Ende, nur Folgen, immer neue Folgen von Informationen. Deshalb kann mit Diskurs und Diskursivität Fernsehen nicht eigentlich beschrieben werden. Es ist zugleich diskursiv und nicht-diskursiv: Nicht-diskursiv deshalb, weil das unaufhörliche Folgen auf vorausgehendes Fernsehen nicht fortschreitet, sondern mit jeder Folge gewissermaßen neu beginnt. Selbst das zwingendste Fernsehformat, die Daily-Soap, erlaubt den jederzeitigen Ein- und Ausstieg. Diskursiv aber ist es dahingehend, dass es nicht Bilder oder Anschauungen zu sehen gibt, sondern dass es gleichgültig überall Informationen fernsieht und sendet. Das einzige Fortschreiten des Fernsehens war einmal geographisch. Heute leuchtet es die ganze Welt gleichmäßig nach Informationen aus.

Ein weiterer zentraler Aspekt des Fernsehens wird im Kunstkontext oft überhört: Es ist auch ein Audiomedium. Die enge Verbindung zwischen Sehen und Hören, Fernhören, führt eine Entwicklung fort, auf die bereits Walter Benjamin und später Roland Barthes verwiesen haben: die notwendige Verknüpfung von fotografischem Bild und (erläuterndem, werbendem o.ä.) Text.<sup>9</sup> Im Kino seit Erfindung des Tonfilms, viel mehr aber noch im Fernsehen sind das Sehen (von Informationen) und das Hören (von Kommentierungen) untrennbar ineinander verwoben. An dieser Kreuzung von Sprache und Bildlichem, d.h. auch von Linearem und Flächigem, erweist sich nach Vilém Flusser vor allem die unbewusst bleibende, andere Qualität der gesendeten Technobilder.<sup>10</sup>

Diese Darstellung mündet nicht in die Behauptung des Endes eines emphatisch anders verstandenen künstlerischen Bildes, sondern richtet die Frage genau darauf, wie und wo die unendliche Helligkeit und reine Transparenz des Fernsehens zu unterbrechen ist. Wie und wo die Seh- und Aufzeichnungstechniken sowie die Institution Fernsehen so reflektiert und angewendet werden



< FORUM  
Digitale Passagen  
Yvonne Volkart (HGK Zürich)  
Verkörperlichung im vernetzten Raum

> AUSSTELLUNG  
Der Traum der Schläferin  
Anja Steidinger (Hamburg)



5 a.a.O., S. 15

6 Michael Wetzels, Astrid Wege. Rahmenwechsel gegen den visuellen Kurzschluss. Ein Faxinterview. In: Tom Holert, 2000, S. 88

7 Samuel Weber, 1994, S. 78

8 a.a.O., S. 85

9 vergl. Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In Benjamin, 1977, S. 64. Vergl. Roland Barthes, 1990, S. 11ff.

10 vergl. Flusser, 2003. Was nach Flusser unbewusst bleibt, ist die «Technoimagination», d.h. die durch eine spezifische apparative Technik erzeugte Imagination. Die apparative Imagination wird selbst mit einem genauen oder praktischen Wissen um die technische Prozedur nicht erkennbar, denn technische Medien bringen ihre Anwender zunächst in den Status von

«Funktionären». So analysiert Flusser, dass das Funktionieren des Mediums an sich und danach die Suche nach intersubjektiven Standpunkten die Imagination des fotografischen Bildes bestimmt (a.a.O., S. 118ff.). Derartige Bilder sind in «Bilder von Begriffen von Bildern» (was soviel heißen mag, dass sie einerseits nicht Abbilder, sondern bereits reflektierte, abstrahierte Vorstellungen von

Bildern sind, die andererseits auf einer Ebene des Unbewussten entstehen). Die Schwierigkeit, sich der Spezifik einer apparativen Imagination bewusst zu werden (und es zu bleiben), lässt die Technobilder gewissermaßen «magisch» und opak erscheinen.



können, dass in und gegen die grenzenlose Helle etwas anderes, Unsichtbares, Nicht-Zeigbares angemahnt werden kann. Eben damit haben sich eine große Zahl von Künstlern seit Mitte der 1960er Jahre, zunehmend mit der immer besseren Verfügbarkeit von Videotechnik beschäftigt. In der Anfangszeit reflektieren sie vor allem Aufnahme- und Sendesituationen, dann wurden Sendungen und Sendeformate wiederholt oder zerstört. Schließlich wurde der Körper und sein Aufgehen im Bild thematisiert. Und allmählich, nachdem sie zuvor bereits in der Fotografie wichtig wurden, sind narrative Formen in bildender Kunst aufgenommen, reflektiert und aufgebrochen worden.

Allerdings haben all diese Ansätze zur Unterbrechung nicht im Medium, genauer gesagt, nicht in der Institution Fernsehen stattgefunden. Was seitens der Kunst oft vorschnell als zu banaler Kontext abgetan wird, ist nämlich als Medium und als Institution fast unmöglich zu unterbrechen.<sup>11</sup> Die künstlerischen magnetischen Bilder tauchen in den tradierten Kunstinstitutionen auf und nutzen sie als Projektions- und Reflexionsrahmen – eben als Rahmen für Reflexionen des Televisiönären. Der Kontext Kunst erweist sich seit der programmatischen Überschrift «VT≠TV» auf der documenta 7 von Jahr zu Jahr offener und produktiver für Video- und Filmarbeiten. Innerhalb der Kunstinstitutionen können die medialen Spielräume anders genutzt werden als innerhalb der Institution Fernsehen selbst. Die dort unmögliche Unterbrechung beginnt mit der Übertragung in den anderen Kontext. Allerdings – und dies bleibt die Crux – ist dieser andere Kontext elitär. D.h. dass die Einsichten ins Medium Fernsehen nicht ins Fernsehen zurückgehen können und entsprechend nie die Streuung und Permanenz erlangen werden, die das Fernsehen ausmacht. Sie wirken anders, vom Rand aus.

Dass im Wechsel des Kontextes etwas gelingt, was innerhalb eines Mediums (und der von und mit ihm ausgebildeten Institutionen) nicht gelingt, ist deshalb noch für die digitalen Medien bedenkenswert. Wenn vor allem das Transmedium Internet einen nächsten, noch selbstbezoglicheren Universalraum entstehen lässt als es das Fernsehen schaffte, dann mag das Feld der Kunst vielleicht ein letztes, in langer Tradition entstandenes «Außen» sein, in dem und von dem her die digitalen Entwicklungen reflektiert und unterbrechend angewendet werden können. Zumindest können hier die Extrempositionen in den Vergleich gebracht werden, die entweder nur noch den Code und die Codierung als wesentlich anerkennen, oder sich in der Euphorie für die grenzenlosen telematischen und multimedialen Anwendungsmöglichkeiten verlieren.

In einer Vorlesung über «Optische Medien» zeichnet Friedrich Kittler das allmähliche Ende des Optischen nach: «Das Fernsehen war im Unterschied zum Film schon keine Optik mehr. Man kann eine Filmrolle gegen die Sonne halten und sehen, was jedes Einzelbild zeigt. Man kann Fernsehsignale zwar abfangen, aber nicht mehr ansehen, weil es sie nur als elektronische Signale gibt. Nur am Eingang und Ende der Übertragungskette, im Studio und auf dem Bildschirm, haben die Augen eine mögliche Weide. Digitale Bildverarbeitung schließlich definiert es, noch diese letzten Reste des Imaginären zu liquidieren.»<sup>12</sup> Digitale Technik ist in dieser Sicht in keiner Weise mehr mit dem Visuellen verknüpft. Computer sind an sich null-dimensional und über programmierte, «endlose Bitfolgen» lässt sich später alles Sicht-, Hör- und Tastbare virtuell darstellen.



< AUSSTELLUNG

Ci Vediamo

Sandra Poppe (HfbK Hamburg)

<sup>11</sup> Natürlich gab es nach Nam June Paiks spektakulären Fernsehversuchen auch immer wieder andere Video-Künstler, die für den Fernsehkontext produziert haben. So feierte sich John Baldessari in Werbespots als bedeutenden Künstler und es entwickelten Stan Douglas Television Spots und Eija-Liisa Ahtila eine dreiteilige Sequenz, die in Werbeblöcken eingeschoben

gesendet wurden. Viele Ausstellungen wenden sich darüber hinaus an lokale Sender zur Ausstrahlung ihrer Videoprogramme. Unerwähnt bleiben dürfen hier natürlich auch weder Videoguerrilla und Videoaktivisten, noch der Enthusiasmus, mit dem Offene Kanäle gegründet wurden.

<sup>12</sup> Kittler, 2002, S. 316

Stehen Künstler, die sich mit den digitalen Medien auseinandersetzen, deshalb heute einzig vor dem «schwarzen Loch der Schaltkreise» (Kittler), die sie durch Programmierung, über die Entwicklung von Algorithmen zur Generierung von «reellen» Bildern bewegen müssen, wie Friedrich Kittler es nahe legt?<sup>13</sup> Das scheint wieder eine interessante und ebenso gefährliche Verwechslung, die schließlich auf den Künstler als Ingenieur aus ist. Allerdings entspringt aus dem bloßen Wissen um die Nutzungsmöglichkeiten, die Kenntnis und das Vermögen, Programmiersprachen zu verwenden, kein Wissen um die Technik an sich oder um ihre Bedingungen und Effekte. Auf dem Weg zu solchem Wissen ist es ein wichtiger Schritt, die Kluft zwischen Code und Simulation sichtbar zu machen und die kulturellen Vereinbarungen aufzudecken, die zur Darstellungs- und Interaktionsebene von bestimmten Programmen führen. Allerdings kann hierin nicht die wesentliche Aufgabe von Kunst und Künstlern gesucht werden. Sie wäre rein informativ ausgerichtet und wirkte – im Idealfall – aufklärerisch pädagogisch.

Die ausschließliche Bezugnahme von Kunst auf Code und Programmierung ist auch angesichts des Sprungs zwischen der digitalen Null-Dimensionalität und der 4-Dimensionalität<sup>14</sup> der Benutzeroberflächen der Programme (und ihrer Hervorbringungen) nicht ausreichend. Programme wie Cinema 4D etwa, für die immer neue Plug-Ins geschrieben werden, die die Herstellung, genauer gesagt, die grafische Manipulation von Daten, die unsichtbare Berechnung und die sichtbare Generierung von Animationen und Simulationen immer einfacher erlauben, dürfen gerade nicht aus dem Reflexionsspektrum von Künstlern ausgeblendet werden. Die Sehnsüchte und Begehrlichkeiten, die mit hyperrealen, immersiven, interaktiven Narrationen befriedigt werden wollen, können über vielfältige Weisen des Aufschubs und Bruchs zur Darstellung kommen.<sup>15</sup> Ein rein a-visueller,

oft ikonoklastischer Zugang über den Code wird nicht der einzige Weg bleiben, den Tendenzen zur blinden Anwendung und Erfüllung der vorprogrammierten Weltbilder zu entkommen. Im Gegenteil: Da Ikonoklasmen meist an historische Welterklärungs- und Verbesserungsmodelle gebunden sind, verschleiern sie bisweilen die herrschenden Programme mehr, als dass sie sie tatsächlich manipulieren oder ändern könnten.



- < FORUM – BorderXing  
Networking, Borders, Underground, Interferences  
Heath Bunting, Kayle Brandon (GB)
- > FORUM – Zwischen Herstellen und (Ver-)Handeln  
Beatrice von Bismarck (HGB Leipzig, Berlin)  
Ania Corcilius (Hamburg)  
v.l.n.r. Ania Corcilius, Beatrice von Bismarck, Ute Vorkoeper



13 Friedrich Kittler meint im Rekurs auf Benoit Mandelbrot und Algorithmen: «Die digitale Bildverarbeitung fällt also, gerade weil sie im Gegensatz zu hergebrachten Künsten gar keine Abbildung sein will, mit dem Reellen zusammen. Was sich in Siliziumchips, die ja aus demselben Element wie jeder Kieselstein am Wegrand bestehen, rechnet und abbildet, sind

symbolische Strukturen als Verzifferungen des Reellen.» (Kittler, 2002, S. 320). Hier geht die neo-platonische Verwechslung von Kunst und Abbildlichkeit schlicht fehl und verhindert das Denken einer anderen als programmierenden und Programm erfüllenden Anwendung des Computers.

14 Auf die Verbindung von Raum und Zeit zu vier Dimensionen spielt das Programm Cinema 4D bereits in seinem Namen an.

15 Außerdem spielte in dieser Auseinandersetzung – via Multimedia – die Geschichte aller handwerklichen und technischen Medien eine wichtige Rolle.

Ein Beispiel für ein großes künstlerisches Untersuchungsfeld ist dabei sicherlich der digitale Film, das digitale Kino. Vergl. hierzu: Lev Manovich. What is Digital Cinema? In: Nicholas Mirzoeff, 2002, S. 405ff.

Der Name transmedien wurde nach dem Start des Modellversuchs schnell gefunden und es war glückliche Fügung, dass die Domain nicht vergeben war.<sup>1</sup> transmedien wurde in Differenz zu Intermedia ausgesucht, obwohl unter Intermedia und Intermedialität eine ganze Reihe von Praxis- und Analyseformen gefasst werden, die auch den Modellversuch bestimmten. Aber zwei wesentliche Aspekte sollte das trans vor dem Medien hervor heben: Das Zwischen (von gesonderten Teilen) wird verschoben in ein Durch und Über (von benachbarten Teilen). Dabei meint das Über im trans keineswegs eine Metaperspektive. Eng verbandelt mit dem Durch, dem Hindurch, bleibt man im Medium und wird zugleich darüber hinaus, d.h. über das, durch das man geht, hinaus verwiesen.

Im Kontext Kunst wechselseitig durch traditionelle und technische Medien hindurch und darüber hinaus: Das war der Anfang und bleibt der Anspruch von transmedien. Es sollte dafür nicht nur aus Sicht der Institution Kunst, der traditionellen künstlerischen Praktiken, der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft geblickt werden, sondern auch durch die technischen Medien hindurch – in Praxis und Theorie – auf die heutigen Anliegen und Ziele von Kunst reflektiert werden. Was sich ganz harmlos anhört, hat einen durchaus nachhaltigen Anspruch auf Veränderung: Aus dem Über und Durch, oder präziser: in der Verknüpfung von Reflektieren und Durcharbeiten von Medien erwachsen Notwendigkeiten zur Öffnung von künstlerischen Disziplinen und Institutionen. Vor allem die Disziplinen in der künstlerischen Ausbildung aber erweisen sich, wie eingangs beschrieben, bis heute als relativ fest gefügt und nach Materialien, Verfahren und Medien in dem Grad klar voneinander getrennt, wie ihr Wettstreit um kulturelle Relevanz verborgen oder verdrängt bleibt.

Die vorausgehenden Überlegungen durchzieht vermutlich kein Begriff häufiger als der des Kontextes. Dies ist kein Zufall. Denn der Ort, von dem aus man etwas sagt und in dem man etwas sagt, bedingen die Art und Weise der Rede. Sicherlich lassen sich die Konfigurationen von Orten verändern, aber weder einfach noch grenzenlos. Ein Modellversuch an einer Kunsthochschule über Kunst im Medienzeitalter kann gerade nicht die historisch gewachsenen Differenzen zwischen den Institutionen ignorieren, die die verschiedenen traditionellen und technischen Medien ausgebildet haben. Er darf die gravierenden Unterschiede zwischen Kunstsystem und z.B. dem Fernsehbetrieb oder einem Netz aus Servern nicht verwischen. Nur wer diesbezüglich blind oder naiv bleibt, mag daran glauben, durch die bloße Benutzung eines technischen Mediums in Kunst oder umgekehrt durch deklarierte Kunstwerke in anderen Institutionen irgend etwas ändern zu können. Aus diesen Gedanken heraus stand das erste Semester des Modellversuchs unter dem Titel «Vermittlungsversuche» und bemühte sich um Antworten auf die Frage nach den durch Medien möglichen, anderen Orten für Kunst und Künstler – d.h. in diesem Fall: neu gebildete Orte neben den tradierten Institutionen. Diese Fragen wurde in Seminaren sowie in einem Vortrags- und Ausstellungsprogramm entwickelt, wobei sich die Seminare darüber hinaus als vertiefende Einstiege in das Spannungsfeld des Modellversuchs verstanden.

Die Gastredner stellten verschiedene neue Kontextangebote vor, die auf die aktuellen medialen Entwicklungen reagieren. So operiert der Dortmunder Verein hArtware, der erste Medienkunstverein in Deutschland, vorgestellt von Hans-Dieter Christ, auf drei Ebenen: Neben Projekten im öffentlichen Raum, in vom Strukturwandel ruinierten Orten werden in einem Ausstellungs- und Veranstaltungsraum allgemeine wie regional brisante Themen vorgestellt. Darüber hinaus wird auf

FORUM  
Aufträge und  
Anwendungen  
> Sascha Merg (Hamburg)  
Just games  
Computerspiele als Kunst



FORUM  
Aufträge und  
Anwendungen  
< Susanne Weiß  
(HfbK Hamburg)  
> Vor, bei oder nach  
Gebrauch entwertet?

Die Freiheit des angewandten Künstlers



<sup>1</sup> Das Konzept zum Modellversuch wurde unter dem Arbeitstitel «Die Wahl der Mittel» eingereicht. Was an dem Titel gut ist, nämlich der kulturell offensive, programmatische Anspruch, erschien schnell zu einengend: Eine Wahl in diesem Verständnis scheint ein Ziel, ein bereits bekanntes Ziel zu implizieren.

verschiedenen Ebenen Vernetzungsarbeit zwischen Künstlern und Vermittlern geleistet, die vorzugsweise mit elektronischen und digitalen Medien arbeiten. Die Werkleitz-Biennale, präsentiert von Holger Kube-Ventura, ist eine Gründung in der ostdeutschen Provinz. Dort baute man einen Arbeitsort auf und bemüht sich alle zwei Jahre um ein temporäres Ineinander aller aktuellen Kunstformen. Unter einem Thema werden Ausstellungen, situative Projekte, Performance-Events, Film-/Videoprogramme und Präsentationen digitaler Projekte verbunden. Schließlich stach im Panorama der Netzkulturen, die Inke Arns vorstellte, der Berliner «Verein zur Pflege von Medienkulturen» mikro heraus. Er bemühte sich um die Vernetzung kleiner, regionaler Internet-Initiativen und organisierte kontinuierlich Lounges zu Themen wie Netz-Radio, Computerspielen, Geschlecht im Netz, Netzwerk-Vorstellungen und Politik im Netz. Die mikro-Lounges zeigten die Notwendigkeit von Treffen vor Ort und Face-to-Face-Austausch für die Produktivität von Ideen und das Fortleben marginaler Projekte. Schließlich stellte sich das «Institut für Telenautik» der HfbK mit einer Netz-Audio-Performance vor. Das Forum schaffte eine andere Öffentlichkeit für die Arbeit dieses – natürlich informellen – Instituts der Hochschule, das durch Ulf Freyhoff und Tilo Kremer betreut wird. Parallel zu den Foren stellten Off-Galerien oder Projekte in Hamburg ihre Arbeit im Ausstellungsraum von transmedien vor. Fast alle wurden von Studenten oder ehemaligen Studenten der HfbK initiiert und zeigen medienübergreifende Ausstellungen oder Veranstaltungen.

Mit dem ersten Semester wurde bereits die besondere Lehrstruktur des Modellversuchs eingeführt, der sich dialog- und projektorientierte Lehre zur Aufgabe gemacht hatte. Dabei entsprechen Experiment, Dialog und Projekt dem Gegenstand: Was von niemandem beherrscht werden kann, muss im Austausch, im Prozess als Projekt erfahren und behandelt werden. Das trans verweist

dabei wiederum auf Disziplinen übergreifende, über und durch Theorie wie Praxis führende Prozesse. Im deutlichen Unterschied zu einem separierten Studiengang Medien wurde eine offene Ausbildungs-, Gesprächs- und Arbeitssituation eingerichtet, die von den bestehenden Angeboten und den spezifischen inhaltlichen Anliegen aller Disziplinen der Hochschule ausgeht, sie inhaltlich und formal vernetzt, strukturiert und entsprechend ergänzt und sie, wenn nötig, in den Bereich der digitalen Medien übersetzt. Wie am Beispiel des ersten Semesters bereits dargestellt, wurden um ein Thema Seminare, Workshops, Foren und Ausstellungen gruppiert, die auf den Wechsel zwischen Theorie, Reflexion, Produktion und Präsentation setzten. Ein wichtiges Ziel dieser Struktur, die über die Semester ausgebaut wurde, war die Etablierung einer Gesprächssituation, um den kontinuierlichen Austausch von Studierenden und Lehrenden untereinander sowie mit Gästen zu transmedien-Themen anzustoßen. Dazu wurden zudem mehrere Kooperationen zwischen Lehrenden verschiedener Fachbereiche in Projektseminaren durchgeführt. Neben den Programmangeboten stand allen Studierenden ein betreuter und gewarteter Computer-Arbeitsraum zur Verfügung, der für Animation, Schnitt, Bildbearbeitung, Layout oder Online-Arbeiten genutzt werden konnte. Einführungen in Bildbearbeitungsprogramme, digitalen Videoschnitt, Webdesign und Programmierung begleiteten das Programm. Das Angebot konnte auf Anfrage oder aus spezifischen, projektbedingten Interessen heraus ergänzt werden.

Die Kombination von verschiedenen Veranstaltungsformen ermöglichte eine polyperspektivische Annäherung an das jeweilige Semesterthema. Es stellte zudem den Studierenden Veranstaltungen mit unterschiedlichen Intensitäts- und Beteiligungsgraden zur Auswahl. In diesem Sinn wurde die Arbeit auch im zweiten Semester weiter geführt – allerdings fokussierte sie sich auf ein großes



FORUM  
Zerstreuungen und  
Verdichtungen in Medien

< Ludwig Seyfarth  
(HfbK Hamburg)  
Verkehr der Zeichen

> Claus Böhmeler  
(HfbK Hamburg)  
Medienpoesie





Projekt, das außerhalb der Hochschule realisiert werden sollte. transmedien hatte ein Patenprojekt für die artgenda 2002 übernommen, die Biennale für junge Kunst, Literatur, Musik und Theater aus den baltischen Städten. Diese Option gab eine thematische Stoßrichtung für das Semester vor, die sich auch bereits in meiner bisherigen bewussten Ausblendung des Begriffs «Medienkunst» andeutete: Statt nach einer neuen, auf eine eigene Nische ausgerichteten Kunstgattung zu suchen, wurden die Grenzen und Übergänge zu den Nachbardisziplinen der bildenden Kunst betrachtet, hybride Formen, die ebenfalls durch die Auseinandersetzung mit technischen Medien entstanden. Eingeleitet wurde das Semester passend durch einen zweiwöchigen Workshop von Muda Mathis und Andrea Saemann, die die Unterschiede und den möglichen Austausch zwischen Live-Performances und Videoaufzeichnung als Arbeitsfeld gewählt hatten. Die Ausstellung und das Symposium «different stories – permanent action» zeigte und diskutierte später Konvergenzen zwischen Comics und Kunst, Literatur und Kunst, Theater und Kunst, Musik und Kunst im Hinblick auf zentrale Gemeinsamkeiten der gattungsübergreifenden Arbeiten: Narrationen sowie handlungsbezogene, partizipatorische oder zeitlich organisierte Bild- und Performanceformen. Im Zentrum der entwickelten Geschichten, Aktionen, Handlungen und Performances standen schließlich fast durchgehend Sprachlosigkeit, scheiternde Kommunikation und Übersetzungsprobleme. Unter «Verschiebungen. In Zeit. In Raum» wurden im Wintersemester 2002/03 Korrelationen von Bild-, Raum- und Zeitkünsten thematisiert, wie sie an den Schnittstellen der HfbK-Studiengänge Kunst, Architektur und Visuelle Kommunikation, bzw. den Studienbereichen audiovisuelle Kunst, Städtebau, Bühnenbild, Film und digitale Medien aufkommen. Im Zentrum standen Fragen der Veränderung von bildlichen, räumlichen und urbanen Strukturen und Situationen durch zeitbasierte Massenmedien und telematische Kommunikation. Die Gäste der Foren kamen aus Theorie und

Praxis; möglichst trafen pro Forum ein Künstler und ein Theoretiker zusammen. Außerdem orientierten sich die Abfolgen der Foren an einer Bewegung vom Materiellen zum Immateriellen (und wieder zurück), vom gebauten Raum über Bühnenräume hinein in Filme, Videos und hybride Körpervorstellungen in digitalen Umwelten. Die Künstlerin Marie José Burki stellte ihre extrem verlangsamten Videoporträts und die dazu gehörenden Audio-Sammlungen von Stadtgeschichten in New York und London vor. Im Anschluss machte der Architekturtheoretiker Hartmut Frank einen Schwenk über die Beziehung von Bild und Architektur von der Postmoderne zurück ins 19. Jahrhundert. Das zweite Forum drehte sich um einen fachinternen Konflikt: Inwieweit videographische und digitale Bilder oder massenmediale Formen auf der Theaterbühne Anwendung finden sollen oder nicht, diskutierten anhand ihrer Bühnenbilder Raimund Bauer und Gabriella Bussacker. Während des nächsten Forums entwickelte zunächst Gerd Roscher seine Annahmen über das Künstlerische im Dokumentarfilm (im Verweis auf das sich immer entziehende Reale, die unscharfen Ränder des Films) und tauschte sich mit Gregor Stemmrich über dessen Begriff des Enigmatischen aus, ein irreduzibles, unlösbares Rätsel, auf das man nach Stemmrich in künstlerischen Videoinstallationen schließlich stößt. Beide Begriffe, die Unschärfe wie das Enigmatische können in einer Folge mit den zuvor als Aufgaben künstlerischer Medienanwendungen gefassten Momenten – Nicht-Visuelles, Unterbrechung, Neukontextualisierung – gelesen werden. Im Forum darauf stellte Eran Schaerf den mit Eva Meyer für den Bayerischen Rundfunk entwickelten Hörspiel-Film «Europa von weitem» vor, in dem eine eigene Bild- und eine Tonspur nebeneinander, resp. übereinander gelegt wurden. Die enge Verknüpfung von Bild und Audio, die man vom Fernsehen her gewohnt ist, wird komplett aufgehoben, bzw. in anderer Form erfahrbar: Die Sprache evoziert weitere, andere Imaginationen als die Bilder, die ihrerseits neue Geschichten und Kontexte öffnen.

> FORUM  
Aufträge und Anwendung, Teil 2  
Daniel Pflumm (Berlin)  
no content – promotion only



> FORUM  
Sampling und Montage  
Diedrich Diederichsen  
(Berlin)  
Mythos und Realität der  
Wiederaneignung von  
Technologie



Yvonne Volkart übertrug die Frage nach den Verschiebungen in Raum und Zeit auf den Körper, bzw. auf Körpervorstellungen im Netz. Das Medium erlaubt die verzerrende Vision – parallel zu der ihm oft bescheinigten Verflüssigung von Identitäten –, auch die ehemals nicht anders als fest vorstellbaren Körper ins Fließen und in permanente Metamorphosen zu bringen. Abschließend berichtete der Netzaktivist Heath Bunting über seine stets auch an den Realraum, an bestehende soziale und politische Gefüge, geknüpften Netz-Projekte. Seine illegalen Passagen über europäische Grenzen, Bordercrossings, werden im Netz gesammelt und archiviert als Beispiele für die zeitgleiche Verleugnung und Anwesenheit der realen Grenzen.

Parallel zu den letzten beiden Foren wurden Ausstellungen von Mette Kit Jensen und Anja Steidinger gezeigt. Beide Künstlerinnen sind ehemalige Studentinnen der HfbK. Sie präsentierten innerhalb der Hochschule erstmals die Arbeiten, die während ihres Aufbaustudiums an der Hochschule entstanden sind. Mette Kit Jensen zeigte Dokumentationen der situativen Projekte im Stadtraum «While waiting» und «to be continued». Anja Steidinger stellte die komplexe, digital bearbeitete Video-Installation «Der Traum der Schläferin» vor, die eine Frau verstrickt in Film- und Medienbilder zeigt.

In diesem Wintersemester starteten außerdem vier Projektseminare, an denen jeweils zwei bis drei Semester gearbeitet wurde. Das von Christine Lemke und mir geleitete Seminar «Visuals, Bilder, Kontexte» fragte nach der Qualität, Wie-Beschaffenheit von Bildern, nach Auswahlmöglichkeiten, nach Transfers zwischen Kunst und Medien et vice versa. Aus der Veranstaltung wurde allmählich ein kleines Forschungsseminar mit den teilnehmenden Kunststudentinnen. Zwei der Teilnehmerinnen führten im nächsten Semester einen Workshop zum Musikvideo durch und haben für die CD-ROM ihre Ansätze und Überlegungen zu diesem Themenfeld ausgearbeitet. Ausgehend von einer

Veranstaltung von Dorothee Daphi und Ute Jansen zur Dramaturgie des Alltags wurde im folgenden Semester die Web-Site «daily dosis» entwickelt. Unter den Titel «Fremde Nachbarn: Solarkraftwerk und Schutzbunker» brachte Sabine Busching die Bauhistorikerin Simone Hain und die Künstlerinnen Pia Stadtbäumer und Susanne Weirich zu einem künstlerisch ausgerichteten Forschungsprojekt zusammen. Teilergebnisse des Seminars wurden im Schutzbunker unter dem Gelände des Gebäudes Averhoffstraße ausgestellt.

Schließlich begannen Susanne Weirich und ich mit dem Seminar «moving spaces», das sich mit den Veränderungen des urbanen Raumes durch Bild- und Kommunikationsmedien beschäftigte. Im ersten Semester wurde über Texte sowie Referate zu Künstlern oder urbane Projekte ein gemeinsamer Diskussionsgrund für Studierende der Architektur, der Kunst und der Visuellen Kommunikation/Medien vorbereitet, der später sowohl eigene Projektarbeiten im Themenfeld sowie ein Gemeinschaftsprojekt ermöglichen sollte. Das Projektergebnis – Ausstellung mit Diskussionsrunde und Symposium – wird ausführlich auf der beiliegenden CD-ROM vorgestellt.

Für die Arbeit in den Projektseminaren erwies sich der transmedien-swiki, eine ab 2002/03 angelegte Unterplattform auf dem von Studierenden eingerichteten Swiki-Server<sup>2</sup> der HfbK als geeignetes Hilfsmittel. Auf der einfach zu handhabenden und für alle zugänglichen Plattform können Seminarabfolgen, Literaturlisten, Referate und aktuelle Informationen zügig online gestellt werden. Darüber hinaus wurden Seminar-Mailinglisten für den schnellen Austausch aufgebaut. Die eigentlichen Diskussionen und kooperative Arbeiten fanden weiterhin im direkten Dialog innerhalb der Veranstaltungen und in Arbeitsgruppen statt.



FORUM  
Copyright und Open Source

< Volker Grassmuck  
(Humboldt-Universität Berlin)  
Reputation in Wissenschaft und freier Software

< Frank Hesse

> Gerhard Plümpe  
(Ruhr Universität Bochum)  
Neue Medien und Urheberrecht



<sup>2</sup> Zum Swiki: Comanche is an open-source web server for Squeak. Comanche contains the server framework, which makes it possible to develop web applications entirely in Squeak, without the need to run an external web server. Swiki is a quite popular implementation of Ward Cunningham's WikiWikiWeb (Squeak + Wiki = Swiki) that runs under Comanche.

Swiki is often also called CoWeb, short for Collaborative Website. Both Comanche and Swiki are implemented by Mark Guzdial's Collaborative Software Laboratory at Georgia Tech.  
(s. <http://minnow.cc.gatech.edu/swiki>, 25.1.2004)

Kooperationen wurden von transmedien stets unterstützt. Noch lieber Kollaborationen, gemeinsames Arbeiten. Entsprechend drehte sich das vierte Semesterthema endlich um die Frage nach den durch die Medienentwicklungen nötigen und möglichen Veränderungen von künstlerischer Autorenschaft und Produktion. Die Foren begannen gegen den Strich: Mit künstlerisch-kulturwissenschaftlichen Teamworks im universitären Kontext, vorgestellt von Beatrice von Bismarck, und dem freien Zeitungsprojekt «superumbau» von Ania Corcilius wurden Beispiele der Zusammenarbeit und der gemeinsamen Arbeit präsentiert, die im vergangenen Jahrzehnt vermehrt in den Kunstkontext eingegangen sind. Sie konterkarieren eine neue Rückfindung zu vorgeblich autonomer Autorenschaft, die gerade durch digitale Medien wieder möglich zu werden scheint, weil man viele, bis vor kurzem noch zwingend arbeitsteilige Prozesse wieder als einzelne Person bearbeiten kann. Um emphatisch verstandene Künstlerbegriffe ging es auch Susanne Weiss auf dem nächsten Forum beim Vergleich zwischen Künstlern und Designern, die sich als Künstler verstehen. Nachdem im Anschluss der Spiele-Entwickler und Programmierer Sascha Merg seine Praxis als Kunst deklarierte, kamen hitzige Diskussionen auf. Um poetische Anwendungen von Medien und die Gratwanderung zwischen Zerstreuung und Verdichtung ging es danach im Werkdurchlauf von Claus Böhmler und im Vortrag von Ludwig Seyfarth. Die künstlerischen Reflexionen von Medien des ersten wie die theoretischen Besichtigungen von Medienwechseln des anderen setzten auf einer analog objekthaften oder symbolischen Ebene an. Ganz anders Daniel Pflumm: Seine Arbeiten drehen sich um die leere, glatte Zeichenhaftigkeit der Warenwelt. Er übernimmt stets Zeichen, z.B. Bild- und Wortmarken, um ihnen alle Information zu nehmen. Am Ende bleiben minimale Settings oder nur über die Imagination sprechende Flächen übrig. Im nächsten Forum führte Diedrich Diederichsen, im Rekurs auf Avantgarde-Kunst, Film und Musik, die Begriffe Montage und Sampling als politische Praktiken

ein, die allerdings mittlerweile historisch geworden seien. Eine mögliche neue, allerdings bislang nur affirmativ genutzte Technik machte Diederichsen im Morphing aus. Den Abschluss der Forumsreihe bildeten zwei Vorträge zum Copyright und Open Source. Gerhard Plumpe stellte in seinem Vortrag Zusammenhänge zwischen der Möglichkeit der technischen Reproduktion, dem Copyright, dem Eigentum und dem daraus folgenden Imperativ der Eigentümlichkeit für künstlerische Produktionen her. Volker Grassmuck verwies auf die Möglichkeiten des Open-Source-Modells aus der freien Software-Szene für kommutative Wissenssammlungen und Wissensgestaltungen. Als Beispiel stellte er ausführlich die offene Web-Enzyklopädie Wikipedia vor. Am Ende des Semesters wurde mit dem Workshop «Unsichtbare Meisterwerke» von Verena Kuni noch einmal ein Bogen auf die Fragen um Gender, Genie und andere Autorenformen mit Fokuss auf die digitalen Medien gezogen.

Im letzten Semester ging es schließlich um ein reflektierendes Resümee. Mit «Übertragungen: Kunst/Medien» wurde kein neues Thema ausgegeben, sondern das Spannungsfeld des Modellversuchs noch einmal markiert. Die Veranstaltung «Medienkunst????» behandelte Probleme des Begriffs ebenso wie Hoffnungen, Utopien, ihr Scheitern oder Versagen seit der Fotografie. Im letzten Versuchssemester wurde übrigens noch eine besondere Kooperation begonnen, die auf viel Interesse bei den Studierenden stieß. Nach einem einführenden Seminar Computerspiele im vorausgegangenen Semester, haben sich Frank Hesse und Sascha Merg zusammengetan, um das Genre sowohl vor dem Hintergrund seiner Geschichte im Kontext von Kunst zu reflektieren, als auch Spiele zu entwickeln und zu programmieren. Recherchen zur Geschichte der Spielkultur, Analysen und Debatten über die Schnittstellen zu dem, was im Bereich der Kunst als Spiel

## MOVING SPACES

Ausstellung, Gespräche  
und Vorträge

> Gemeinschaftsarbeit der  
ausstellenden Studenten



## MOVING SPACES

Ausstellung, Gespräche  
und Vorträge

> Sandra Poppe



## MOVING SPACES

Ausstellung, Gespräche  
und Vorträge

< Renaud Auguste-Dormeuil (Paris)  
Surveillance, Camouflage

auftaucht und als Spielbegriff wirksam werden kann, wurden mit der Entwicklung und Programmierung eigener Spiele kombiniert. Der nachfolgende Text von Frank Hesse wird hier genauer einsteigen. Außerdem sind auf der beiliegenden CD-ROM Arbeitsschritte und Rechercheergebnisse zu finden.

Leider können wir nicht alles so ausführlich dokumentieren, wie die auf der CD-ROM zusammengestellten Veranstaltungen. Immerhin besteht die Aussicht, dass wir die dafür notwendigen Mittel im Anschluss noch bekommen. Bis dahin müssen dieser kurze Aufriss, die Skizze des Spannungsfelds «Kunst und Medien» sowie die Programme im Überblick genügen.<sup>3</sup> Aber es hat sich auch in der Verdichtung, so hoffe ich, gezeigt, wie die Semesterthemen von transmedien aus den zentralen Konfliktlinien und Fragestellungen abgeleitet sind und welcher Art alle Veranstaltungen des Modellversuchs in ein komplexes Gewebe von Bedingungen, Folgen, Ergänzungen und Widersprüchen gebunden waren.

Die letzten Veranstaltungen von transmedien laufen noch, wenn diese Publikation längst im Druck ist. Mit Spannung erwarten wir z.B. noch ein spezielles Event: Eine Live Audio Programming Performance, die Julian Rohrer mit internationalen Gästen und Studierenden der HfbK in einem Hamburger Club durchführen wird. Und selbst die Präsentation von Buch und CD-ROM wird innerhalb eines übergreifenden Gesprächszusammenhangs stattfinden, der die Bedeutung von transmedien noch einmal aufrollen soll im Hinblick auf zwei wichtige Fragen an Modellversuch und Hochschule: Was bleibt? Wie geht es weiter?

Da sind zunächst die aufeinander bezogenen Themen und Inhalte sowie Lehrkonzepte, die wir nur sehr exemplarisch auf der CD-ROM dokumentieren konnten. Alle anderen Veranstaltungen und Konzepte lagern aufgezeichnet im Archiv. Es gibt ein großes Lager an potentiellen Lehr- und Lernmitteln, das zu sichten, zu editieren und aufzubereiten wäre. Es umfasst zunächst Audiofiles und Videofiles, kommentierte Linklisten, Texte und digitale Arbeitsproben der Vorträge, Gespräche und Symposien zu den Semesterthemen. Dann müssten verwertbare E-Learning-Kommunikationen (Seminarplanungen, Literatur, Links, Referate, Protokolle, Dialoge, Textsammlungen), Projekt-Webseiten, Videodokumentationen von Veranstaltungen und Linklisten aufgearbeitet werden. Schließlich gibt es noch eine ganze Reihe spannender studentischer Projektergebnisse, von Installationen bis zu digitalen Arbeiten, die in virtuellen Ausstellungsrundgängen oder auf Projekt-Webseiten öffentlich gemacht werden könnten.

Geschaffen wurde mit transmedien darüber hinaus auch eine komplexe Infrastruktur: Neben den thematisch vernetzten Lehr- und Veranstaltungsangeboten, den optional nutzbaren Arbeits- und Ausstellungsräumen, sind vielfältige Organisations- und Verfahrensstrukturen entwickelt worden. Der Aufbau von Öffentlichkeitsarbeit (überregionale Mail-Verteiler, Plakat- und Flyerwerbung), die



MOVING SPACES  
Ausstellung, Gespräche  
und Vorträge

MOVING SPACES  
Ausstellung, Gespräche  
und Vorträge

- > Till Krause (Galerie für  
Landschaftskunst)
- > Renate Ruhne  
(TU Darmstadt, Hamburg)



<sup>3</sup> Weiterführende Informationen finden sich noch auf der Homepage des Modellversuchs ([www.transmedien.de](http://www.transmedien.de)).



Vernetzung mit anderen Institutionen (über Gäste und das KuBiM-Programm), die Selbstverwaltung und Koordination mit der Hochschule, besonders aber auch eine möglichst wenig bürokratische, technische wie organisatorische Unterstützung von studentischen Projekten und Präsentationen (Geräteausleihe, Beratung) sind hier zu nennen. Diese Strukturen sind sicherlich erhaltenswert – und könnten auch in Übertragung auf andere Bereiche gute Dienste leisten.

Mit transmedien wurde versucht, Medien und Kunst hierarchielos zu denken, nicht das eine für das andere zu instrumentalisieren. In der facettierten, interdisziplinären Bearbeitung von Themen, in Passagen zwischen Theorie und Praxis, über offene, einladende Angebote, die stets an die künstlerische Arbeit der Studierenden zurück gebunden waren, konnten historische und aktuelle Interessen von Medien und Kunst sichtbar und anwendbar werden. Es kann bei der (Aus-)Bildung unter dem Vorzeichen «Kunst/Medien» nie um das Aufholen von Defiziten gehen, weder auf der einen noch auf der anderen Seite. Ziel ist vielmehr die gemeinsame Öffnung auf Unbekanntes, nicht Berechenbares und die Beförderung von dekonstruktiven, kombinatorischen, reflexiven, zuhörenden Medienanwendungen. Hieran knüpfen sich weitergehende kulturelle, soziale, schließlich politische Interessen und Engagements. Künstlerische Medienanwendungen im Sinne der bei transmedien betriebenen Lehre und Forschung sind kaum kunstimmanent angelegt, sondern in einem, wenn nicht pragmatischen, so doch dialogischen Sinn auch politisch verstanden.

«Was heißt erfolgreich?» fragte Karl-Josef Pazzini lapidar in einer Antwort auf die Einladung zu einem Gespräch über transmedien im Kontext des Bund-Länder-Fachprogramms «Kulturelle Bildung im Medienzeitalter». Ich hatte ihm geschrieben, dass im Modellversuch sicher ein wesentlicher Teil der für eine Kunsthochschule relevanten Medienfragen bearbeitet worden seien, dass ich aber für die Evaluation nicht wüsste, wie erfolgreich oder wirksam das Projekt am Ende gewesen sei. Es stimmt, man kann den Erfolg und insbesondere die Wirkung nicht sofort messen oder sogar verifizieren. Wenn es aber Studierende gibt, die nach der Zukunft von transmedien fragen, wenn es einen Lehr- und Forschungsbereich gibt, der den Modellversuch weiter führen möchte, dann sind damit durchaus erste Wirkungen zu nennen. Allerdings fehlt die formelle Öffnung der Institution Kunsthochschule selbst. Da veränderte Gewichtungen stets auch finanzielle und personelle Veränderungen einfordern, beginnt hier der eigentliche und problematische Prozess der Institutionalisierung. Zumal es sich um die Institutionalisierung von etwas handelt, dessen Ziel, d.h. künstlerisches Engagement mit und in Medien, etwas ist, dessen Verwirklichungen, Erfolge und Mehrwerte sich heute weder nach den Gesetzen des traditionellen Kunstmarkts bemessen, noch nach den Gesetzen der Unterhaltungsindustrie berechnen lassen.

Inke Arns. Netzkulturen. Hamburg 2002

Art & Economy. Ausstellungskatalog. Zdenek Felix, Beate Hentschel, Dirk Luckow (Hg.). Ostfildern-Ruit 2002

Roland Barthes. Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193 (1968)

Roland Barthes. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990 (1982)

Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1977 (1936)

Bertolt Brecht. Radiotheorie. 1927 bis 1932. In: ders., Schriften zur Literatur und Kunst. Band 1, 1920-1939. Berlin/Weimar 1966, S. 127-147

Dieter Daniels / Rudolf Frieling, Goethe-Institut München, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.). Medien Kunst Aktionen. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien, New York 1997

Dieter Daniels / Rudolf Frieling, Goethe-Institut München, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.). Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland. Wien, New York 2000

Dieter Daniels. Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München 2002

Dieter Daniels. Inter (-disziplinarität, -media, -aktivität, -net). In: Kai-Uwe Hemken (Hg.). Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik. Köln 2000, S. 135-146

Jacques Derrida. Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida. Herausgegeben und übersetzt von Ulrike Dinkelsbühler, Thomas Frey, Dirk Jäger, Karl-Josef Pazzini, Rahel Puffert, Ute Vorkoeper. Wien 2000

John Fiske. Lesarten des Populären. Wien 2000 (1989)

Vilém Flusser. Kommunikologie. Frankfurt/M. 2003 (1996)

Michel Foucault. Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 198-229 (1969/1980)

Ursula Frohne (Hg.). video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre. Köln 1999

Martin Heidegger. Die Frage nach der Technik. In: ders., Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 13-44

Tom Holert (Hg.). Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Köln 2000

Friedrich Kittler. Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2002

Daniela Kloock, Angela Spaar. Medientheorien. Eine Einführung. 2. korr. und erw. Aufl., München 2000

Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.). Bild – Schrift – Zahl. München 2003

Rosalind E. Krauss. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Herta Wolf (Hg.). Amsterdam, Dresden 2000 (1985)

Claude Lévi-Strauss. Traurige Tropen. Frankfurt/M. 1989

Lev Manovich. The Language of New Media. Cambridge / Mass., London / England 2001

Nichols Mirzoeff. An Introduction to Visual Culture. London, New York 2003 (1999)

Floris M. Neusüss. Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968. Köln 1979

Yvonne Spielmann, Gundolf Winter (Hg.). Bild – Medium – Kunst. München 1999

Gregor Stemmerich (Hg.). Kunst / Kino. Jahrbuch für moderne Kunst. Jahressring 48. Brigitte Oetker (Hg.). Köln 2001

Ute Vorkoeper. Die eigene Geschichte öffnen. Zur Aufgabe des Erzählens in Eija-Liisa Ahtilas Filmen und Videoinstallationen. In: Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.). (Neue) Medien: Medialität, kultureller Transfer, Geschlecht. Tagungsband zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung Berlin, Marburg 2004 (im Druck)

Samuel Weber. Zur Sprache des Fernsehens. Versuch, einem Medium näher zu kommen. In: Jean-Pierre Dubost (Hg.). Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig 1994.

Michael Wetzel. Die Wahrheit nach der Malerei. München 1997

Siegfried Zielinski. Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg 2002



UTE VORKOEPER  
Chef de Cuisine