

BEATRICE VON BISMARCK

Demokratisierte Vermittlungen?

Neue Medien, Kunstinstitutionen und künstlerische Praxis

Das demokratisierende Potential der Neuen Medien

Das Sammeln und Speichern von Kulturinformationen hat sich im Verlaufe der 90er Jahre zu einem bestimmenden Diskurs im Kunstfeld entwickelt. Deutlich zugenommen haben nicht nur die Publikationen auf museologischem Gebiet, die sich mit Praxis und Theorie kunstinstitutioneller Arbeitsweise befassen; auch die künstlerische Produktion der letzten zehn Jahre richtete sich in besonderem Maße auf archivierende Praktiken. Zuletzt und am bisher umfassendsten brachte dieses Interesse die Ausstellung *Deep Storage* zum Ausdruck, die 1997 im Münchener Haus der Kunst ihren Anfang nahm, um danach unter anderem nach Berlin und New York zu reisen. Die veränderten ökonomischen Bedingungen musealer Einrichtungen einerseits und die zum Ende des Jahrhunderts intensivierte Auseinandersetzung mit Erinnerung leisten einen wesentlichen Beitrag zur Aktualität des Themas. Verbindendes Glied zwischen den verschiedenen Fragestellungen ist die Bezugnahme auf die technologischen Entwicklungen, wie die Auswahl der Exponate und die Akzentsetzungen der im Katalog zu *Deep Storage* publizierten Aufsätze veranschaulichen: Digitale Medien kommen in einer Vielzahl der künstlerischen Arbeiten in ganz unterschiedlicher Form zum Einsatz, während sich die Textbeiträge nicht nur mit Aby Warburg, der Wunderkammer oder dem Kunstlager, son-

dern auch mit Fragen zu Cyberspace, Internet und World Wide Web befassen (s. Literatur).

Von hier aus eine Zusammenschau medientheoretischer, kunst-institutioneller und künstlerischer Vorgehensweisen zu entwickeln, soll die Befragung – die der Veranstaltungstitel *Euphorie digital?* herausfordert – auf eine der Eigenschaften lenken, die den neuen Medien wiederholt zugeschrieben werden: ihr demokratisierendes Potential (Ess 1994: 225). Der Kritik, die auf die kontrollierende Macht neuer Medien abhebt, läßt sich – mit Charles Ess – eine Hypertext-Theorie gegenüberstellen, die an das Konzept des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas anknüpft. Um demokratisierende Wirkung entfalten zu können, habe das Hypertext-System, so Ess, drei formalen Anforderungen zu genügen: Ermöglicht werden müsse 1. ein auf Partizipation unterschiedlicher Gemeinschaften angelegter Diskurs, der die Unterschiede zwischen den Partizipanten wahre, ohne durch Zensuren gefährdet zu werden, 2. soll eine kritische Befragung jeder aufgestellten Behauptung zulässig sein und 3. sei der freie Zugang zu gewährleisten, der die sozialen Ausschlußmechanismen, die sich auf Hierarchie, Status oder Geschlecht berufen, außer Kraft setze (Ess 1994: 251–252). George Landow zählt Vielstimmigkeit, die Rekonfiguration von Autorenschaft sowie multilineare Organisation zu den wesentlichen Eigenschaften der demokratisierenden Funktion des Hypertext-Systems, wie Ess sie projiziert (vgl. Landow 1994: 36, 38–39).

Nicht zufällig findet diese Perspektive Eingang in die, den neuen Medien gegenüber aufgeschlossen argumentierende Museologie. Versteht man das Hypertext-System und kulturelle Archive in Analogie zueinander, ergeben sich aus den von Ess geschilderten digitalen Möglichkeiten weitreichende Konsequenzen für die Ordnung und die sozialen Handlungsmöglichkeiten in Kulturinstitutionen. Eine neue Flexibilität und Offenheit im Umgang mit den Objekten hebt Andreas Huyssen als eine vorteilhafte Entwicklung postmoderner Archive hervor. Sie äußere sich in den deutlich intensivierten Aktivitäten auf dem Gebiet der Wechselausstellungen und der Ausleihe. Damit einhergegangen sei die Öffnung des Museums gegenüber einem breiteren Publikum. Auf dieser Basis propagiert Huyssen die Definition des Museums im Sinne eines diskursiven Prozessen gewidmeten Austragungsortes (Huyssen 1995: 14–15, 20–21, 35). In der kulturellen Befragung und Verhandlung, genauer der kontinuierlichen Infragestellung der eigenen Praktiken und Rollen, sieht auch Michael Fehr die Zukunft des Museums,

das sich damit, anstatt als *universelle Nobilitierungsmaschine* als eine lernende Institution erweise (Fehr 1995: 20; Fehr 1998: 9). Beide Autoren greifen Ansätze der jüngeren Museumskritik auf, die sich in nicht notwendiger Weise im konkreten Bezug auf die Entwicklung und Integration neuer Medien formuliert, aber auf vergleichbare strukturelle Veränderungen gerichtet ist. Bart de Baeres Forderung (Baere 1998: 111) nach Aufweichungen der Grenzen und Hierarchien zwischen unterschiedlichen Material- und Informationssammlungen innerhalb von Museen läßt sich ebenso in diesem Kontext lesen, wie Eilean Hooper-Greenhills Neuentwurf der im Museum eingenommenen Positionen (Hooper-Greenhill 1992: 8, 210–211, 214–215). Sie stellt die traditionellen, im Kunstfeld eingenommenen Rollen zur Disposition – diejenigen der professionalisierten VermittlerInnen, der KünstlerInnen sowie die der RezipientInnen – indem sie auf deren gleichberechtigte Partizipation dringt. Die Abgrenzungen zwischen *lehrenden* und *lernenden* Subjekten sollen verschwimmen. Erst unter dieser Voraussetzung sei es möglich, universelle, lineare Erzählweisen aufzubrechen, Wandel und Kontingenz deutlich werden zu lassen.

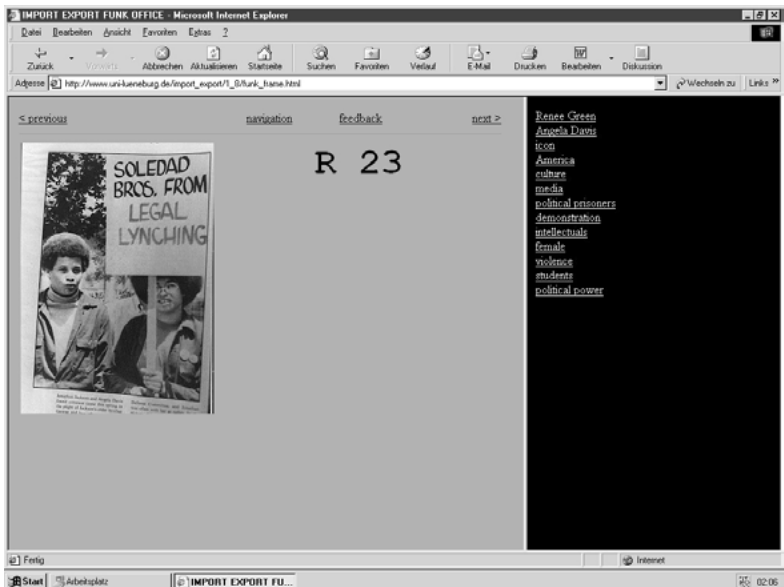
Künstlerische Positionen in den 90er Jahren, die zu archivierenden Praktiken Bezug nehmen, stellen ein Verbindungsglied zwischen den medien- und museumstheoretischen Überlegungen dar. Selbstreflexivität, Partizipation sowie Grenzübertritte zwischen Rollen, Sparten und Disziplinen gelten als ihre bestimmenden Kennzeichen – Kennzeichen, die sowohl im Umgang mit Hypertext als auch mit Archiven betont wurden. Aus der Vielzahl der Ansätze sollen im folgenden drei herausgegriffen werden, für die charakteristisch ist, daß sie zum einen die Möglichkeiten digitaler Datenverarbeitung strukturell in ihre Arbeit einbinden und daß sie damit zum anderen besondere Relevanz für den kunstinstitutionellen Diskurs besitzen. Unter dem Gesichtspunkt einer Demokratisierung der Bedingungen innerhalb des Kunstfelds – der Produktion, Präsentation und Distribution künstlerischer Arbeit – sollen sie stellvertretend den unterschiedlichen, mal kritischeren und mal affirmativeren Einsatz der Neuen Medien veranschaulichen.

Renée Green

Vermittlung als einen partizipativen Prozeß, der auch produktive Züge tragen kann, zu definieren, liegt der CD-ROM *The Digital Im-*

port/Export Funk Office von Renée Green (1994–1996) zugrunde (Abb. 1). Sie geht zurück auf die Rauminstallation *Import/Export Funk-Office*, die sich am Beispiel der Hip-Hop Kultur mit dem Informationsfluß zwischen Amerika und Europa sowie innerhalb der USA auseinandersetzte. Ausgehend von den Aktivitäten des deutschen Musik- und Kulturkritikers Diedrich Diederichsen stellte Green Sammlungen von Photographien, Videos, Büchern, Zeitschriften, Musikkassetten und Begriffen zusammen. In Abhängig-

Abbildung 1: Website, Universität Lüneburg, Renée Green, *Import/Export Funk-Office*



keit von den unterschiedlichen diskursiven Kontexten, in denen das *Office* in den Jahren 1992–93 Aufstellung fand, veränderte sich jeweils sein Inhalt. Für die CD-ROM erfuhr das Material erneute Ergänzungen, so daß sowohl die Veränderungen in der Zusammenstellung als auch die Rezeption nachvollziehbar wurden. Hypertext erlaubte die individuelle und stete Neuorganisation der vorherigen inhaltlichen, medialen, räumlichen, örtlichen und chronologischen Ordnungen. Die CD-ROM ging zudem aus einem mehrjährigen Prozeß der Zusammenarbeit mit Studierenden und Lehrenden der Kulturwissenschaften und Kulturinformatik an der Universität Lüneburg hervor, in dessen Verlauf Renée Green ihre

Vorstellungen und Zielsetzungen stets neuer Diskussion und Befragung aussetzte. Im Rahmen der Ausstellung *Miscellaneous continued* in der Berliner Galerie neugerriemschneider präsentierte die Künstlerin ihre CD-ROM erstmals öffentlich. Die CD-ROM verstand sich allerdings nicht als abgeschlossenes Produkt, sondern als *work in process*. Die Ausstellungsbesucher und -besucherinnen sahen sich aufgefordert, anhand der Testversion die Nutzbarkeit zu kommentieren und Verbesserungsvorschläge zu machen. Eine weitere Präsentation 1996 ergänzte die CD-ROM durch eine Internet-Fassung des Projekts, die den Nutzern ebenfalls die Möglichkeit zur Ergänzung und Kommentierung des Gesehenen anbot. Erfahrungen, die Green während der Arbeit an dem Projekt gemacht hatte, flossen parallel dazu in andere Aktivitäten ein, wie das von ihr 1994 initiierte, im New Yorker Drawing Center realisierte, interdisziplinäre und interprofessionelle Symposium *Negotiation in the Contact Zone*. Neben einem Zeitschriftenbeitrag, der sich mit den Möglichkeiten und Bedingungen digitaler Mediennutzung auseinandersetzte, gab es 1996 auch ein Interview, in dem die unterschiedlichen Rollen und Positionen, die sie mit ihrer Praxis einnimmt, thematisiert wurden (Green 1995: 55–57; Green/Graw 1996: 140–149). Diese unterschiedlichen Handlungsformen und Austragungsorte kennzeichnen die Praxis von Green als vielstimmig, multilinear, prozessual und die Grenzen von Disziplinen und Rollen überschreitend. Sie übernimmt Aufgaben, die sich mit denjenigen Aufgabenbereichen etwa von Kuratoren oder Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen – vorübergehend – überschneiden, aber auch integrieren. Gemeinsam mit anderen Professionellen des Kunstfeldes versteht sie sich als Partizipierende an diskursiven Prozessen, die sich selbst der Befragung aussetzt. Die Rezipienten werden als Nutzer zu Teilnehmern, haben an der Weiterentwicklung des Archivs teil und treten sogar in der Rolle von Co-Produzenten auf. Vagabundierend öffnet sich das Archiv ebenso gegenüber dem Außenraum wie für unterschiedliche Publika. Gesamteltes führt nicht ein Leben nach dem Tod, sondern steht für kontinuierliches Neubeginnen. Fixierungen – von Erzählweisen, Positionen oder Rollen – werden vermieden. Greens künstlerische Verfahren entsprechen mithin eben den Eigenschaften, die, nach Ess, eine demokratisierende Funktion des Hypertext-Systems garantieren.¹ Für Green ist die Nutzung digitaler Medien eine unter mehreren Möglichkeiten, welche die Vermittlung kulturellen Wissens nicht als Präsentation versteht, sondern durch die Schaffung eines

Orts kommunikatives Handeln organisiert. Ihr Umgang mit CD-ROM und World Wide Web liefert im Kontext ihrer Praxis Anregungen für institutionelle Arbeitsweisen – wenngleich sie selbst auf räumliche Ungebundenheit dringt.

Informationsräume

Eine andere Variante archivbezogener Aktivitäten sucht hier anzusetzen, um einen feststehenden Raum als Verhandlungsort auszuweisen. Gemeint sind die Informationsräume, die in den vergangenen Jahren an verschiedenen Orten in Europa eingerichtet wurden und Materialsammlungen bestehend aus Printmedien, Objekten, Photographien, Videos und Computern den Besuchern zur Nutzung anbieten. Diese Räume streben, ebenso wie Green, eine Neudefinition kultureller Archive im Sinne eines Austragungsortes diskursiver Prozesse an; bezeichnend ist für sie allerdings auch die Zählebigkeit einzelner tradierter institutioneller Bedingungen. Ein Beispiel hierfür ist etwa der *Umbau Raum* des Stuttgarter Künstlerhauses, der von verschiedenen internationalen Künstlerinnen und Künstlern möbliert und ausgestattet wurde. Er enthält eine Bibliothek zum Themenkomplex Architektur und Städteplanung, eine Videothek sowie Internet-Zugang.² Für die Ausstattung eines anderen Raums, der mit *Kunst in der neuen Messe Leipzig* betitelt ist, zeichnet Heimo Zobernig verantwortlich. Anhand von Katalogen, Videos und einem Arbeitsplatz zur Internet-Recherche wird in diesem Informationsraum Material zu den auf dem Gelände vertretenen Künstlerinnen und Künstlern angeboten. In der Einrichtung von Jorge Pardo und Rirkrit Tiravanija enthält der *Pool-Raum* im Hamburger Kunstverein Informationen in verschiedenen Medien, die sich auf das Programm des Kunstvereins beziehen, darüber hinausgehend werden aber auch im ständigen Wechsel künstlerische Arbeiten präsentiert (Redekker 1997: 10–11). Den Informationsräumen liegt ein Verständnis zugrunde, das den Umgang mit archiviertem Material nicht vorrangig als Sicherung von Vergangenen begreift, sondern als gegenwärtiges, fortlaufendes Überschreibungsverfahren. Insofern sind sie prozessual angelegt, zeitlicher Rahmen und Ablauf bleiben offen, die Materialzusammensetzung gestaltet sich durch Akkumulation und Austausch flexibel. Die etwa im Hamburger *Pool-Raum* ausliegenden Texte reflektieren die Diskurse, welche die Arbeit des Hamburger Kunstvereins

bilden und prägen. Kontinuierlich verschieben sich die Akzente in Abhängigkeit vom aktuellen Ausstellungsprogramm und den am Programm beteiligten Künstlerinnen und Künstlern. Deren Teilnahme ist nicht beschränkt auf die Präsentation von Produkten im *Pool-Raum* oder anderen Räumen des Hauses, sondern kann auch die Form erneuter Materialzusammenstellungen zu unterschiedlichen Themenbereichen und in verschiedenen Medien annehmen. Etappen künstlerischer Produktionsabläufe können mit der Präsentation sichtbar gemacht werden, wie auch die Teilhabe an post-produktionellen einsetzenden Prozessen ermöglicht wird. Vorträge, Seminare oder Symposien ergänzen in Hamburg das Programm. Zusätzlich zu den angestammten Aufgaben kultureller Archive des Sammelns und Präsentierens ergeben sich damit Nutzungsmöglichkeiten der Bedeutungsproduktion. Die Anlage der Informationsräume verdankt sich der Auseinandersetzung mit digitalen Medien; suchen sie doch eine Situation zu schaffen, in der textuelle und nicht-textuelle Materialien miteinander, den individuellen Präferenzen entsprechend, verbunden und ergänzt werden können. Auch erlauben sie mit ihrem reflexiven und konstitutiven Nutzungsangebot eine gewisse Mehrstimmigkeit. Das elektronische Medium kann in diesem Sinne Ort einer Befragung, zugleich aber auch Teil eines solchen Ortes sowie dessen metaphorisches Vorbild sein.

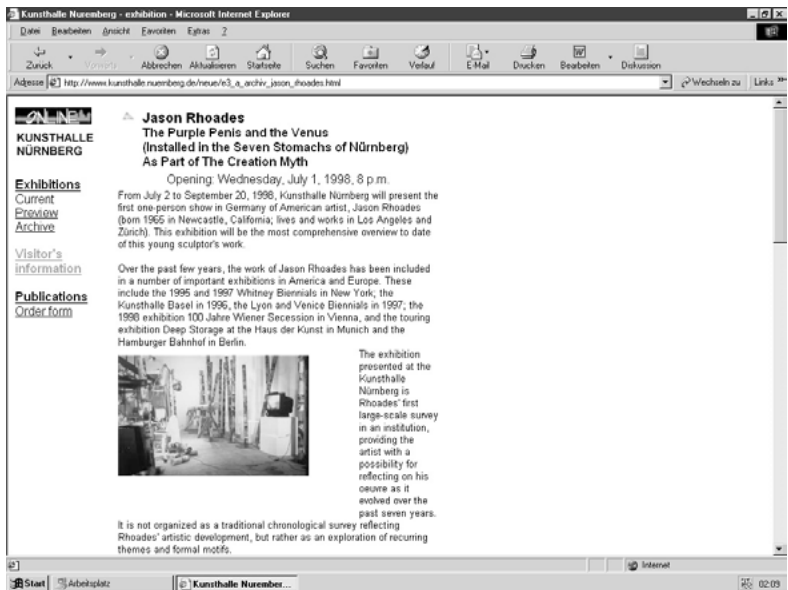
Unter der Perspektive ihrer demokratisierenden Wirkung der Informationsräume fallen zwei Unterschiede zur Praxis von Renée Green ins Gewicht: Als fixe – und nicht wie bei Green mobile – Orte wenden sie sich an einen enger gefaßten Nutzerkreis. Überlappungen von regionalen Gruppen, von wissenschaftlichen Disziplinen oder Kunstsparten etwa sind begrenzt. Angesprochen ist vor allem eine spezialisierte Gemeinschaft im Kunstfeld. Mag in diesem Verfahren auch die einschränkende Forderung von Habermas nach einem emanzipierten Diskurs, der von einer feldspezifischen Konsensfähigkeit ausgeht, zum Tragen kommen, so setzt die prozessuale Anlage der Bedeutungsvermittlung und -produktion in kulturellen Archiven letztlich doch eine über das Feld hinaus gehende Öffnung voraus, um sich nicht in Selbstbezüglichkeiten zu verfangen. Innerhalb des begrenzteren Rahmens wird mit den Informationsräumen dann wiederum ein kollaboratives Modell vorgestellt. Gemeinschaften rücken als kommunikativ Handelnde an die Stelle einer nachvollziehbaren, singulären Autorin, die immer noch impulsgebende und steuernde Funktionen übernimmt. Mit ihnen

scheinen sich Hierarchien und Abgrenzungen zwischen den Rollen im Kunstfeld – zwischen KünstlerInnen, VermittlerInnen und RezipientInnen – aufzulösen. Allerdings wird dabei eine Autorität durch eine andere, diejenige der Autorin durch die der Institution ersetzt, da deren Programm die Inhalte des in den Informationsräumen Verhandelten vorgibt.

Jason Rhodes

Sind die Verschiebung von Autoritäten und die Konsequenzen, die sie für die Nutzbarkeit von Informationssammlungen haben, bisher vorausgegangen, so wirft die archivierende Arbeitsweise von Jason Rhodes ganz andere Fragen auf. Die erste europäische Einzelausstellung des kalifornischen Künstlers war 1998 in der Kunsthalle

Abbildung 2: Website, Kunsthalle Nürnberg, Jason Rhodes, The Purple Penis and the Venus



Nürnberg als Retrospektive angelegt (Meyer-Hermann 1998) (Abb. 2). In sieben Räumen entwarf Rhodes ein aus den verschiedensten Materialien konstruiertes Bezugsgeflecht zwischen aktuellen und frühen Arbeiten. Dem Titel nach – *The Purple Penis and the*

Venus (Installed in the seven stomachs of Nürnberg) As Part of the Creation Myth – mit der Schöpfungskraft des Menschen befaßt, ist die Installation, dem bisherigen Werk Rhoades entsprechend, ganz wesentlich biographisch bestimmt. Themen, mit denen er seit 1991 sein künstlerisches Selbstverständnis umkreist, werden wiederholt, miteinander verwoben und in unterschiedliche Bezüge zu einander gesetzt. Die Bedeutung der Akkumulationen besteht für ihn zum einen in der jeweiligen Reaktion zwischen den Materialien, zum anderen in den Verarbeitungsmöglichkeiten des Gesammelten. Körperteilmetaphern, Gehirn, Magen oder Darm etwa, dienen hier beispielsweise dazu, die Funktionen zu beschreiben, die er den in den Räumen platzierten Materialzusammenstellungen zuweist. Auf verschiedene Weise nimmt Rhoades Rekurs auf die digitale Technologie. Er verwendet den Computer zur Programmierung und Präsentation in einzelnen Arbeiten. In der Retrospektive fand er mit einem alle Räume verbindenden Kabel ein Bild für die Vernetzung und verfolgte mit seiner praktischen Umsetzung dennoch eine nicht-lineare Erzählweise. Der Nürnberger Katalog ist zudem wie eine Datenbank aufgebaut, deren 392 Stichwörter durch eine Vielzahl von Querverweisen untereinander und mit dem Bildmaterial verknüpft sind. Partizipation ist allerdings ausgeschlossen, es besteht Berührungsverbot. Präsentiert wird statt dessen ein selbstreferentielles, idiosynkratisches Bedeutungssystem, mit dem der Mythos vom schöpferischen, für sein Werk alleinverantwortlichen Genius neu belebt wird.

Resümee

Wenn Ess in Berufung auf Habermas Konditionen aufzeigte, unter denen Hypertext-Systemen ein demokratisierender Charakter zugesprochen werden könne, so veranschaulichen die künstlerischen Anwendungen sowohl das Potential, diesen Konditionen gerecht zu werden, als auch die Möglichkeiten, dieses Potential mittels *Subjektivierung* zu umgehen.³ Solches Ausweichen bedeutet die Chance zu verpassen, am Hypertext die Sammlung, den Speicher, das Archiv nicht nur als Werk oder Institution, sondern vor allem als Ort zu definieren, an dem multilateral Vermittlung, Austausch und Produktion von Wissen ineinandergreifen können.

Anmerkungen

- 1 Zu einem erweiterten Blick auf die Praxis Greens vgl. auch Bismarck (1998): 367–68, 385–86.
- 2 Zu den am *Umbau Raum* beteiligten KünstlerInnen vgl. Gillick (1997): 69.
- 3 Anschließend an eine Diskussion der demokratischen Eigenschaften von Hypertext weist Norbert Gabriel auf dessen problematische Aspekte hin. Einen von ihnen benennt er mit der *Subjektivierung der Wirklichkeitsdarstellung*, die sich im Zusammenhang mit dem Verlust eines gemeinsamen Bezugsrahmen ergebe (Gabriel 1997: 200–201).

Literatur

- Baere, Bart de (1998): »The Integrated Museum«. In: Mika Hannula (Hg.), *Stopping the Process? Contemporary views on art and exhibitions*, Helsinki, part I, chapter 7.
- Bismarck, Beatrice von (1998): »Verhandlungsorte«. In: Miriam Wiesel/Klaus Biesenbach/Hans Ulrich Obrist/Nancy Spector (Hg.), *Berlin/Berlin, Berlin Biennale, Ostfildern*.
- Ess, Charles (1994): »The Political Computer: Hypertext, Democracy, and Habermas«. In: George P. Landow (Hg.), *Hypertext theory*, Baltimore/London, S. 225–267.
- Fehr, Michael (1995): »Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoetisches System«. In: Michael Fehr/Clemens Krümmel/Markus Müller (Hg.), *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln, S. 11–20.
- Fehr, Michael (1998): »Vorwort«. In: Michael Fehr (Hg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln, S. 9–11.
- Gabriel, Norbert (1997): *Kulturwissenschaften und Neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter*, Darmstadt.
- Gillick, Liam (1997): »Der Umbau Raum. Nicolaus Schaffhausen's Viable Space«. *Art & Design* 52, S. 69.
- Green, Renée (1995): »Dropping Science. Art & Technology Revisited«. *Flash Art*, Nov.–Dez., 28, Nr. 185, S. 55–57.
- Green, Renée/Graw, Isabelle (1996): »The Impossibility of Finding a Perfect Balance, Conversation«. In: Renée Green, *Certain Miscellanies Some Documents*, Amsterdam/Berlin, S. 140–149.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992/1995): *Museums and the Shaping of Knowledge*, London/New York.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London.

- Landow, George P. (1994): »What's a Critic to do? Critical Theory in the Age of Hypertext«. In: George P. Landow (Hg.), *Hypertext theory*, Baltimore/London.
- Meyer-Hermann, Eva (Hg.) (1998): *Jason Rhoades Volume. A Rhoades Referenz*, Köln.
- Redekker, Lioba (Hg.) (1997): »basis information«. *basis*, Heft 1, 7/97.
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hg.) (1997): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München et al.

