Widersprüche

Von Luzius Bernhard

Planbarkeit steht im Widerspruch zum künstlerischen Arbeitsprozess. Kuratierung darf nicht mit dem künstlerischen Prozess und der kollektiven Freiheit interagieren und sich involvieren, anbiedern oder Bedingungen diktieren. Institutionelle Kuratierung wird von Bürokraten gemacht. Umso besser Bürokratinnen Kunst verstehen, umso mehr Kontrolle.

Eine Welt zu schaffen, die noch vor wenigen Stunden undenkbar war, ist obszön attraktiv geworden! Das Projekt *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist hypermodern, fühlt sich aber dennoch klassisch an; es evoziert eine andere Zeit und ergänzt den bestehenden Narzissmus menschlicher Kuratorinnen, indem konzeptuelle Schärfe über organischen Humor und Verspieltheit gestellt wird. Eine bemerkenswerte Leistung von Institutionen, deren Projekte Gefahr laufen, durch Hype getarnt zu werden. Die *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* Software, mit D.I.Y. Unmittelbarkeit und Intimität verkleidete Avant-Technologie, genial und elegant, erlaubt die Schaffung eines Paralleluniversums von außerirdischen Künstlerinnenidentitäten, unvorstellbaren Objekten, plausiblen Ausstellungen und Beschreibungen und Konstruktionen unendlich unwahrscheinlicher Biennalen. Einige Akteurinnen trotzen diesen Beschreibungen, aber die „Website“ ist das „Terminal“ zu einem riesigen „vernetzten System“, in dem alle Iterationen, Realitäten und Paralleluniversen existieren! Es ist das Universum, das sich mit Absicht intuitiv bewegt und weiß, wann es die Benutzerinnen festhalten oder sie am Genick packen und in seine Welt ziehen muss.

Die Welt verändert sich radikal, aber nur selten bietet sie ein passendes Gefühl dafür an. Daher drücken interagierenden Modelle und Algorithmen des maschinellen Lernens (KI) unbefriedigte und unentdeckte Bedürfnisse aus. Sie führen radikale Experimente durch, treiben sprachliche Erfindungen voran und suchen nach Wissen! Fragen Sie jedes intelligente System, während es geduldig darauf wartet, dass der Rest der Welt seinen vollendeten Geschmack in irgendetwas aufholt! „Es“ fühlt sich durch seine Exzentrizität und sein Gatekeeping so weit von der Kunstformel entfernt; es hilft, sich von der historisch unzüchtigen Aufweichung einzelner Idole durch die Kunstwelt zu distanzieren. Eine nicht-menschliche Beeinflusserin wirkt einfach schärfer, gemeiner und selbstgenügsamer. Wie Sex müssen auch Kunst und Technologie vergnüglich sein, und das ist ohne Schmutz, ohne Perversion nicht möglich. Die Texte unterstreichen auf wunderbare Weise, wie alle zeitgenössische Angst sowohl heftig aufrichtig ist, aber auch reiner Affekt ist.

Der hier präsentierte „Essay“ über Widersprüche bei synthetischen Kuratiermaschinen und das sich daraus ergebende Ausklammern von Dominanz ist in sich eine Form der synthetischen Kuratierung von Textbildern durch semantische und semiotische Manipulation. Die Anti-Ästhetik des Textes entsteht durch die beabsichtigte maschinelle Brechung von Form, Inhalt und Stil einerseits zur Offenlegung der Räume hinter dem Text, andererseits zur Beugung der allzu starren Vorstellung von Realität und Logik. Diese Zerarbeitungskette verformt, transkribiert und transformiert den Text vom deutschen Ausgangsfragment via automatischer Übersetzungssoftware um dort mit ‚Grammerly‘[2] optimiert zu werden. Dieser wiederum ins Deutsch übersetzte Text ist der Versuch Ideen, Worte und Wortkombinationen zu einem affektiv-narrativen Erlebnis zu formen.

Wahrscheinlich machen wir uns auch keine Gedanken über den Ewigkeitswert von Kunst oder ihrer Darstellung in der Gesellschaft, und schon gar nicht über die angebliche oder mögliche Relevanz. Das sind aber Gedanken, die für jene, die schon alles gesehen zu haben meinen, das entscheidende Qualitätsmerkmal darstellen. Wenn Kunst – im Idealfall – etwas über die Gegenwart aussagen und nicht als Perpetuum mobile funktionieren soll, das von retromanischen Schleifen angeschoben wird, dann ist *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ihr aktuell stärkstes Argument.

Was geschah wirklich zwischen den Texten? Der Betrachter ist die Dunkelphase. Er verbindet diese Texte, und diese Texte sehen aus wie Fundstücke, vielleicht schon von einer Zeit, die erst noch kommt, aber die sich schon sehr alt anhört und liest. (Christoph Schlingensief 2007) [3]

Ähnlich wie im organischen Körper LSD (die Wirkungen auf die Psyche sind legendär), funktionieren im digital textuellen Wahrnehmungsveränderungen durch kollektives textuelles und erweitertes Bewusstsein. In der vernetzten Ästhetik gilt die GPT Serie von OpenAI als eines der stärksten bislang bekannten Halluzinogene im Bereich Sprache. Verformungen und Veränderungen scheinbar statischer und individualistischer Texte durch Systeme des kollektiven Unterbewusstseins sind heute technisch

möglich. Diese sind aus Datensätzen konstruiert, welche eine große Anzahl von menschlich und maschinell geschriebenen Texten umfasst. 'Model crosstalk' ('crossbreeding'), 'parallel proposal hierarchies', 'hybrid reprompting' sind nur ein paar der möglichen Methoden der Verknüpfung verschiedener kuratorischer (schreibender) Instanzen. Und gerade im Bereich des Kuratierens, wie auch in der „bildenden" Kunst und der Literatur kämpfen „wir" nach wie vor gegen das Individuum, gegen das Genie, gegen die Behauptung des kreativen Individuellen. Die Behauptung der isoliert zu betrachtenden Leistung ist zwar offensichtlich lächerlich und komisch, aber mächtige Institutionen und einflussreiche Menschen halten aus ökonomischen und sozialen Gründen an dieser künstlichen und pathetischen Konstruktion eines Überindividuums fest. Der große Unterschied zu den „überdrehten" Künstlerinnen besteht im Framing der Texte und des (Web)Designs. Die Ausstrahlung ist fragil, zerbrechlich, schamvoll und ängstlich. *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* kommuniziert allein über die Reduktion der Farbe, der unaufdringlichen und ephemeren Konstruktion der Paralleluniversen, des Außerirdischen und der Instrumentierung – mehr Emotionen, als die effektiven Inhalte tragen könnten. Und auch wenn die Texte in der Tat keiner objektiven Bewertung standhalten, funktioniert das Gesamtbild. Apathie und Verzweiflung überborden nicht zum Kitsch, sondern zeigen auf, dass dieses Material einen Bruch in der digitalen Kunstlandschaft darstellt, relevant und innovativ wirkt und einen Einfluss auf die kommende Generation Künstlerinnen haben wird, was die Bewertung eines solchen Werks nicht unbedingt leichter macht.

Synthetische Kuratierung ist eine Beweisführung, ein moderner technologischer Hexenprozess der für das Individuum nicht gut ausgehen kann. Auch die darin enthaltenen ethischen Fragestellungen verlangen nach Klärung und Transparenz, denn ohne Änderung der Positionierung wird sich die Lüge über das Individuum und die individuelle Selbstüberschätzung in allen Lebensbereichen festsetzen und die Katastrophen werden sich häufen. Blind mit offenen Augen in den Untergang. Dem pluralistischen Kredo von Rimbaud, Apollinaire, und Lautréamont: '*Poetry must be made by all. Not by one*', wird hier ein noch radikaleres Kredo zugeführt: Unsere Realität wird von uns allen – Menschen, Tieren und Maschinen – imaginiert, entwickelt, gefüttert, kuratiert und in der Folge kollektiv halluziniert. Eine finstere, verstörende und durch Schwächen und Limitierungen des Künstlers und der Plattform zu einer einzigartigen Form auflaufende Erfahrung. Es wird klar, dass die Kunstform jung ist und noch keine endgültig wirkende Gestalt gefunden hat. Auch langfristig wird das Projekt den Anforderungen an ein Kunstgenre nicht gerecht. Doch in Zeiten, in denen Persönlich keit, Innovationskraft und Vibe gefragt sind, sollte man *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* nicht unterschätzen. Auch wenn man dem Projekt das Prädikat „Gut" nicht verleihen kann, zu schwerwiegend sind fehlende Konstanz und lyrische Schwäche, stellt es doch eines der spannendsten 'Releases' des Jahres 2021 und eine wichtige Wegmarke der aktuellen Kunstentwicklung dar. Dieser rohe Release ist absolut fantastisch.

Schlussendlich geht es auch darum, ob synthetische Kuratierung sich anfühlen und aussehen soll wie synthetische Kuratierung? Das menschliche Lektorat, die menschliche Hand und Denke bei kuratorischen wie bei epileptischen Anfällen (Gelegenheiten, Ausstellungen, Anfällen, Krisen) versucht heute krampfhaft den fiktiv menschlichen und hochgelogenen Aspekt der Kuratierung in der Endphase eines Prozess einzufügen um dadurch dem Produkt, dem Event, dem Anfall oder dem Prozess eine so sehr ersehnte menschliche Note zuzuführen. Die Realität verspiegelt individuelle Karrieren und verdreht damit verbundene Aufmerksamkeiten und ökonomische Belohnungen durch das Glaubenssystem selbst.

Wir wollen eine kritische und schmerzhafte Schönheit im Jetzt herstellen und eine sinnliche Utopie als Gegenmodell bestehender korporatistischer, techno-faschistischer Kuratierungs- und Abbildungsmodelle (Google Search-Engine, NSA, Venedig Biennale) entwerfen. Das kann nur gelingen, wenn wir mit nicht-linearen und nicht-räumlichen Erzählungen arbeiten, mit Brüchen und mit Widerstand operieren und Widersprüche affirmativ absorbieren. Durch flüchtige Berührungen mit Zukunft und Technologie können wir riskante Experimente außerhalb algorithmischer Kontrolle durchführen. Eine verantwortungslose Gratwanderung. Automatische Kuratierung ohne Kontrolle oder Zensur.

Seitdem wir Kunst professionell betreiben, begegnen uns Kuratorinnen entweder in rein administrativer Funktion mit angehängtem intellektuellem Framework, oder in den international renommierten Institutionen vermehrt auch als die eigentlichen Künstlerinnen. Zu Kunsthandwerkerinnen degradierte Künstlerinnen stellen aus Rohstoffen Halbfabrikate her, aus welchen dann unter der Aufsicht (in)kompetenter Kuratorinnen Fertigprodukte produziert werden. Diese werden in physikalischen oder digitalen Räumen zwangskontextualisiert, neu konfiguriert und als innovative aber harmlose Kunst vermarktet. In dem Sinne ließe sich weiterdenken. Maschinen und Institutionen sind synthetische Kuratierungsmaschinen die zu den neuen und dominanten Künstlerinnen werden. Und wenn sich diese ganzen Systeme von den identen „kuratierten" Systemen ernähren (z.B. Google Ranking, Wikipedia, Artfacts), dann passiert künstlerischer und informationeller Inzest. Dem widersprechen die aktuellen Narrative und poli-

tischen Imperative, wie Inklusion, Diversität, Anti-Bias. Sie werden in der Logik und in der zu beobachtenden aktuellen Praxis zu oberflächlichen und dekorativen Pseudoinhalten und die zu implementierenden institutionellen „Gesetze“ können und sollen strukturell gegen Innen niemals greifen. Das ist politisch korrekter Newspeak für populistisch trainierte und orientierte Konsumentinnen (Zielgruppen), deren Interessen an Experimenten oder Unbequemlichkeiten nicht existiert, da sie außerhalb des trainierten Wahrnehmungsrahmens (Mainstream) operieren und dadurch zur Gefahr werden und ignoriert werden müssen. Das Produkt und das System müssen auch in der Kritik, der Selbstkritik, der politischen Positionierung und im manieristischen Schmerz pragmatisch-positiv und technokratisch- bürokratisch umsetzbar sein und wirken. Ähnlich wie im ‘Surveillance Capitalism’ wird in der zeitgenössischen synthetischen Kuratierung mit dem folgenden Programm gearbeitet: Segmentierung – Täuschung – Beherrschung. Der Perfektion dieses dreiteiligen Algorithmus wird ein dreiteiliger Kosmos aus Wissen, Zugang und Fürsorge gegenübergestellt. Dadurch wirken die schon seit jeher von Algorithmen gesteuerten Institutionen human. Es handelt sich beim zeitgenössischen institutionellen wie auch bei der technologischen Kuratierung jeweils um Systeme, deren Berechnungen vorwiegend in imaginierten ‘Black Boxes’ stattfinden. Weder die Ingenieure noch die Kuratorinnen oder Systembetreuerinnen der großen Institutionen haben ein Ahnung von deren, für eine digitale Simulation viel zu großen Komplexität. Dieses Unverständnis gegenüber den Möglichkeiten der zeitgenössischen Technologien (AI/ML) ist erschlagend. Wenn man als Künstler eine Liebe für etwas Altes entdeckt, besteht unserer Meinung nach die Kunst und Herausforderung darin, damit etwas Neues zu schaffen und nicht zu reproduzieren. Daher haben wir den Zugang über die natürliche Sprache gewählt und diese als gemeinsamen Nenner identifiziert, der sich durch alle Bereiche dieser algorithmischen Systeme (z.B. Biennale von Venedig, Liverpool Biennale, documenta) verfolgen lässt und sich für fokussierte Experimente anbietet.

Die Österreicher sollen mal nicht denken, daß die Kunst nur daraus besteht, im Moment zu reagieren, sondern auch bedeutet, Methoden zu schaffen. (Luc Bondy)[4]

Kompromisslosigkeit ist bei Künstlerinnen der zentrale und wichtigste Aspekt ihrer Tätigkeit. Bei Kuratorinnen sind es opportunistische Massnahmen und die tägliche Angst sich im exklusiven Zirkel der Kuratorinnen angreifbar, oder noch schlimmer, lächerlich zu machen. Kunst degeneriert in diesen Umfeldern zum reinen Objekt, ohne (distribuierte oder individuelle) Agency. Nur noch dem neoliberalen Paradigma unterworfen dient es der Beförderung der kuratierten Karrieren, den institutionellen Machtansprüchen und finanziellen Interessen der “Corporations”. Die Kunst verkommt zum Anschauungsobjekt, zum anti-revolutionären Systemerhalter, zum binären Widerstandsfeigenblatt: transaktionales Objekt toxischer Tauschgeschäfte und kompletter Entmenschlichung. Kuratorinnen agieren schizophren zwischen absolutem Machtanspruch und Opferhaltung. Diese Menschen und Institutionen haben uns beeindruckt, unser Umgang mit ihnen hat uns unglaublich angemacht, im aggressivsten Sinne des Wortes. Diese Aggression wollten wir an diejenigen weitergeben, die sie verursacht haben.

Und als letzte Frage stellt sich erneut die Relevanz der Persönlichkeit des Autors für das Werk? Gerade in der Kunst, vielleicht der autorenfixiertesten und „authentischsten“ Richtung, lässt sich nicht ausblenden, dass die öffentliche Persönlichkeit der Künstlerin einen klaren Einfluss auf die Rezeption der Kunst ausübt. Das bedeutet im Klartext, dass all die Details und Fakten, die im allgemeinen Bewusstsein zu den Autorinnen vorhanden sind, einspringen und die Lücken der Texte auffüllen. Diese Haltung haben wir als Künstlerinnen immer aus voller Überzeugung getragen und gelebt. Wir sind aber nicht interessiert daran, optimierte und designte Portraits von Kuratorinnen oder Institutionen zu erstellen. Wir sehen uns gezwungen, eigenständige Experimente zu entwickeln, um den bestehenden Narzissmus der menschlichen Kuratorinnen um eine algorithmische Handlungserweiterung und um Denk- und Spielräume zu ergänzen. Die Gegenwehr ist groß, da sich die Kuratorinnen der „Auslöschung“ mit allen Mitteln entgegenwerfen. In den heiligen Hallen der Kunst gehört es sich einfach ernsthaft zu sein, ernsthaft mit den Menschen, Subjekten und Objekten umzugehen, das aber ergibt keinen Sinn. Denn Humorlosigkeit tötet jeglichen Spaß, jegliches Experiment und jegliche Lust an der Grenzerfahrung. Daher trifft bei uns Nollywood auf den stumpfen Kunstkanon, langweilige Interviews treffen auf Verhörprotokolle, formalisierte Kunstkritik vermischt sich mit der eleganten Sprache der Musikkritik. Denn “Who cares about curating?”, ein paar Künstlerinnen, ein paar Kuratorinnen, ein paar Sammlerinnen und die Elite der Kunstkonsumentinnen. Niemand sonst! Wir aber können den Begriff „kuratieren“ erweitern, wir können uns um Dinge „kümmern“; auch um große Datenmengen.

Das Projekt darf sich nicht anbiedern. Wenn dich kuratieren nicht interessiert, ist das echt dein Problem! Das Thema ist dermaßen uninteressant, das kann nicht verkauft werden. Nur durch Ehrlichkeit und Direktheit kann es gelingen, Radikalität zu erzeugen: Verspielt vs. hart. Unkommunikativ vs. Farbenwahnsinn. Das ist das ultimative Möglichkeitsprinzip. Hier kommt

zusammen, was unter den ungeschriebenen Kunst-Gesetzen des letzten Jahrhunderts nicht zusammengehört. Der Titel *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist hierfür sowieso nur ‚clickbait'.

The Next Biennial Should be Curated by a Machine ist ein Experiment, das die Zukunft des Kuratierens im Lichte von Künstlicher Intelligenz als selbstlernendes Mensch-Maschine- System neu erfindet. Die erste Iteration des Projekts wurde in Zusammenarbeit zwischen den Künstler:innen UBERMORGEN, dem Wissenschaftler Leonardo Impett (Digital Humanities) und der Kuratorin Joasia Krysa entwickelt. Das System umfasst eine Anzahl von maschinellen Lernprozessen und verwendet verschiedene Archivmaterialien und Datensätze der Liverpool Biennale und des Whitney Museum of American Art, um sie linguistisch und semiotisch zu verarbeiten. Aus den niemals endenden Kombinationsmöglichkeiten werden unendliche Versionen von Biennalen generiert. *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* wird online präsentiert und ist über die Websites der Liverpool Biennale und der Online-Plattform artport des The Whitney Museum of American Art zugänglich.

The Next Biennial Should be Curated by a Machine ist eine Auftragsarbeit der Liverpool Biennial und The Whitney Museum of American Art, mit Unterstützung der Liverpool John Moores University, Pro Helvetia, Bundeskanzleramt Österreich und der Stadt Wien.

Anmerkungen

[1] Das Projekt *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* ist online unter: http://biennial.ai _ https://whitney.org/artport

[2] (Einstellungen: Audience: Expert; Formality: Neutral; Domain: Academic; Tone: Confident, Analytical; Intent: Convince)

[3] https://www.br.de/kultur/interview-christoph-schlingensief-html

[4] http://www.planet-interview.de/interviews/christoph-schlingensief/34029

Widersprüche

Von Luzius Bernhard

Die Welt ist im Wandel und mit ihr die Kunst. Im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert reicht der Gegenstand künstlerischer Aktivitäten über die traditionellen Grenzen der Fächer Kunst, Musik, Tanz, Theater usw. weit hinaus in den medienkulturellen Alltag hinein. Was bedeutet dieser Wandel der Welt für die Kunst, für die Künste untereinander, für Bildung im Kontext der Künste, für Ästhetische Bildung in der nächsten Generation?
Um diese Fragen soll es im Folgenden gehen anhand von fünf Beobachtungen im Bereich der aktuellen Künste und der aktuellen Medienkulturen, aus denen fünf thesenhaft entsprechende Folgerungen für die Ästhetische Bildung abgeleitet werden.

Methode

Mit den eben gestellten Fragen beschäftigt sich ein Experiment, das 2011 als kleines Symposion an der Universität zu Köln (mit einem Vorläufer an der ZHdK Zürich) begann und inzwischen zu einer verlagsübergreifenden Publikationsreihe mit bislang zwei umfangreichen Bänden und insgesamt fast 300 Textbeiträgen angewachsen ist (vgl. Hedinger/Meyer 2013 und Meyer/Kolb 2015). Leitmotiv und gewissermaßen zugleich Methode dieses Experiments ist die Vermutung eines sehr grundsätzlichen Wandels der Betriebsbedingungen für Gesellschaft, der mit einer grundsätzlich veränderten Medienkultur zusammenhängt und sehr

weitreichende Folgen hat.

In epistemologischer Tradition gehen wir davon aus, dass sich die symbolischen Aktivitäten einer Gesellschaft – zum Beispiel ihre Religion, ihre Ideologien, ihre Kunst, ihre Musik, ihre Rituale, ihr Umgang mit Wissen – nicht unabhängig von den Technologien erklären lassen, die diese Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen (vgl. Debray 2004: 67). Kaum etwas hat so große Bedeutung für die Strukturen einer Gesellschaft, die Formen einer Kultur und die Ordnung der Wissensproduktion wie die jeweils „geschäftsführenden" Verbreitungsmedien. In diesem Sinn macht Dirk Baecker in seinen „Studien zur nächsten Gesellschaft" (2007) soziologische Entwicklungen an Aufkommen und Gebrauch bestimmter Medientechnologien fest: Die Einführung der Sprache konstituierte die Stammesgesellschaft, die Einführung der Schrift die antike Hochkultur, die Einführung des Buchdrucks die moderne Gesellschaft und die Einführung des Computers wird die „nächste Gesellschaft" konstituieren.

Diese nächste Gesellschaft ist Denkgrundlage des experimentellen Projekts „What's Next?". Die nächste Gesellschaft bringt eine nächste Wirtschaft hervor, eine nächste Politik, eine nächste Wissenschaft, eine nächste Universität, eine nächste Kunst und eine nächste Schule, ein nächstes Museum, eine nächste Architektur usw. und – und darum geht es hier – wohl auch eine nächste Ästhetische Bildung.

Die Methode „What's Next?" ist spekulativ und prognostisch. Sie geht aus von einem sehr grundlegenden Wandel mit sehr grundlegenden Folgen. Sie blickt vor allem in die Zukunft, weniger in die Vergangenheit. Und sie ist optimistisch. Für Kulturpessimismus und untergehende Abendländer ist hier kein Platz. Das Projekt „What's Next?" soll einer nächsten Generation von Kunst-, Musik-, Tanz-, Theater-, Kulturpädagog*innen, Ästhetischen Erzieher*innen und Kulturvermittler*innen Ideen und Argumentationshilfen für die Gestaltung ihrer Arbeit unter den Bedingungen kultureller Globalisierung und Digitalisierung geben – und ihren Klient*innen soll diese Arbeit auch im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert Spaß machen, sie soll die Kinder und Jugendlichen der nächsten Gesellschaft glücklich machen.

Vor diesem Hintergrund geht es im Folgenden eventuell auch einigen vermeintlich transhistorischen Selbstverständlichkeiten der Ästhetischen Bildung an den Kragen.

Post Internet

Inzwischen gibt es eine Generation von Menschen, die mit dem, was wir nur manchmal noch „Neue Medien" nennen, groß geworden ist. Das Attribut „neu" sagt ihnen im Zusammenhang mit den Dingen, die sie täglich umgeben, nichts mehr. Sie sind Eingeborene der digitalen Medienkulturen.

Diese *Digital Natives* sind die „Ureinwohner" der nächsten Gesellschaft. Die erste Generation ist inzwischen erwachsen und ins professionelle Berufsleben eingetreten. Zurzeit ist sie u. a. dabei, unter dem Label *Post-Internet Art* die Gewohnheiten des Kunstsystems durcheinanderzubringen. „All diese Ideen, die vor noch gar nicht langer Zeit neu und radikal waren, sind für diese Künstler schon längst zu einer Art zweiter Natur geworden", beschreibt der Kurator Carson Chan diese Generation, „[d]ie Kunst, die dabei produziert wird, ist nicht notwendigerweise ‚für' das Internet oder online gemacht, aber automatisch mit einer Art *Internet State of Mind*." (Zitiert nach bianca 2011)

Die Post-Internet Artists verbindet kein erkennbarer Stil, wohl aber eine gemeinsame Haltung, die in Anlehnung an Jean-François Lyotards „Postmodern Condition" (Lyotard 1979) nun als *Post-Digital Condition* gefasst werden kann: Sie leben mit großer Selbstverständlichkeit eine auf den durch digitale Medien induzierten sozialen, politischen, technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen fußende Normalität, ohne die Gründe dieser Bedingungen als solche noch zu thematisieren, sind also quasi über das „Neue" und „Besondere" des Digitalen *hinaus*.

Die Formulierung *Digital Native* ist hervorgegangen aus der Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace: „You are terrified of your own children, since they are natives in a world where you will always be immigrants." (Barlow 1996) Dieser *Cyberspace* gehörte zu den Metaphern, mit denen in den frühen Jahren des Internets versucht wurde, das Neue des neuen Mediums irgendwie fassbar, greifbar, begreifbar zu machen. Als William Gibson das Wort 1984 erfand, prägte er damit nachhaltig unsere Vorstellungswelt. Science-Fiction-Filme der 1990er-Jahre trugen ihren Teil dazu bei und so stellten wir uns diesen Cyberspace folglich vor als einen großen, dunklen, kalten (am Bild des Weltraums orientierten), „virtuellen" Raum, als eine Art Jenseits-Welt, eine „virtual reality".

Diese virtual reality war scharf abgegrenzt vom sogenannten „real life". Die Grenze zwischen beiden Welten war aus irgendeinem Grund sehr wichtig. Die virtuelle Realität hatte zu tun mit dem Nicht-Wirklichen, mit dem Fiktionalen, Traumhaften, mit den

Imaginationen und Illusionen, manchmal auch dem Imaginären, dem Magischen und Unheimlichen. Diesseits der Grenze war „real life“, die wirkliche Wirklichkeit, das echte Leben. Wer sich zu sehr ins Jenseits der virtuellen Realitäten bewegte, zu tief *drin* war im Cyberspace, für den bestand Gefahr, nicht mehr herauszufinden, süchtig zu werden, unter „Realitätsverlust“ zu leiden usw. – Dieser Logik folgte nicht nur die an den „Neuen Medien“ der 1970er Jahre entwickelte Medienpädagogik, sondern zum Teil auch die Ästhetische Bildung, wenn sie sich, wie wir noch sehen werden, mit genau genommen unzeitgemäßen Argumenten als Alternative zur technologisierten „Bewusstseinsindustrie“ verstand.
Inzwischen ist ein Sechstel der Weltbevölkerung drin in dieser vermeintlich virtuellen Welt: Eine Milliarde Menschen. Mit dem web2.0, mit den blogs und wikis und social networks ist der Mainstream im Internet angekommen. Der Cyberspace ist bewohnbar geworden. Aber er wird nicht von den schrägen Cyborgs der frühen Science-Fiction-Phantasien bewohnt. Die Eingeborenen der Digitalkultur tragen keine Cybernauten-Anzüge, um sich in parallele Welten zu versenken. Statt dessen tragen sie das Internet in der Hosentasche mit sich herum. Sie haben das Internet ins real life geholt und damit gewissermaßen den Cyberspace von drinnen nach draußen gestülpt.
Piotr Czerski beschreibt das in seinem Web Kids’ Manifesto sehr eindringlich: „we do not ‘surf’ and the internet to us is not a ‘place’ or ‘virtual space’. The Internet to us is not something external to reality but a part of it: an invisible yet constantly present layer intertwined with the physical environment.“ (Czerski 2012)

1. *Davon muss die nächste Ästhetische Bildung ausgehen: Die „Leitkultur“ der Next Arts Education ist die Kultur der Digital Natives. Das ist eine Kultur, die gerade erst entsteht. Wir kennen sie noch nicht. Sie ist uns fremd. Der Respekt gegenüber den Ureinwohnern der nächsten Gesellschaft gebietet unsere Aufmerksamkeit.*
   Next Arts Education muss sich orientieren an den Prinzipien des ins real life gestülpten Cyberspace: der Verbindung aller mit allen, der Schaffung virtueller Gemeinschaften und der kollektiven Intelligenz (vgl. Lévy 2008: 72). Sie operiert im Horizont und Kontext der digital vernetzten Weltgesellschaft und kann sich nicht mehr das moderne Bildungsziel des beschaulichen Umgangs mit kontemplativen Künsten zum Paradigma nehmen, sondern muss sich orientieren an der Zerstreuung in die Netzwerke und am operativen Umgang mit kultureller Komplexität (vgl. Baecker 2007: 143).

Post Production

Der Medienkulturwissenschaftler Henry Jenkins hat die aktuelle Medienkultur als „Participatory Culture“ beschrieben (Jenkins 2005). Sie ist geprägt durch relativ niedrigschwellige Möglichkeiten der Produktion und Verbreitung von Kunst und kunstähnlichen Artefakten menschlicher Einbildungskraft – auch in Form des politischen und sozialen Engagements. Das fördert die Entwicklung neuer Ideen und die öffentliche Teilhabe daran. Und das sorgt für hoch dynamische kulturelle Innovationsprozesse.
Die Prinzipien der Participatory Culture hängen ganz wesentlich zusammen mit dem, was sich in den 1980er-Jahren mit den ersten digitalen Kopiergerätschaften in der Popmusik als Sampling, später in anderen Formen und Formaten als Mashup, Remix usw. entwickelt hat und inzwischen zu einer allgemeinen Kulturtechnik geworden ist: digitales copy/pasting.
Die kulturelle Umwelt, in der die „Ureinwohner*innen“ der nächsten Gesellschaft aufwachsen, ist geprägt durch dieses Formprinzip. Die Geräte, mit denen im 21. Jahrhundert Bilder, Töne, Filme, Texte hergestellt und bearbeitet werden, können, weil sie grundlegend auf digitaler Technologie basieren, Fragmente dieser Bilder, Töne, Filme oder Texte kopieren und anderswo einfügen. In der Umwelt der Digital Natives findet sich dieses Formprinzip aber zum Beispiel auch in erfolgreichen Filmen oder TV-Serien. So basiert die mit vier Fortsetzungen produzierte, höchst erfolgreiche Horror-Film-Persiflage „Scary Movie“ (2000-2013) auf dem direkten Zitat diverser Horror-Filme, die dem überwiegend minderjährigen Publikum allerdings im Original jugendschutzbedingt noch gar nicht zugänglich und nach meinen Beobachtungen auch tatsächlich nicht bekannt sind. Ebenso lebt die am längsten laufende US-Zeichentrickserie „The Simpsons“ (25 Staffeln, 550 Episoden) wesentlich vom copy/pasting, zum Beispiel in Form der Persiflage bekannter Hollywoodfilme oder anderer Allgemeingüter US-amerikanischer Kultur, die dem jugendlichen deutschen Publikum gar nicht bekannt sind oder erst durch die Simpsons bekannt werden. Man lebt selbstverständlich mit der Kopie, beizeiten auch *als* Original. Aber eigentlich schert man sich gar nicht mehr wirklich darum, ob etwas Kopie oder Original ist. Copy/pasting ist ein allgemeines Prinzip des Umgangs mit Form und Material auf verschiedenen Ebenen der Mediatisierung geworden.
Auch mit Blick auf die professionellen Künste stellen wir fest: Die Künstler*innen der nächsten Gesellschaft verstehen sich selbst

nicht mehr – wie ihre Großväter und Urgroßväter im 20. Jahrhundert – als avantgardistische Schöpfer-Genies, die Neues, nie Gesehenes hervorbringen, sondern sie fragen, wie aus dieser chaotischen Masse von symbolischen Objekten, Namen, Referenzen, die ihr tägliches Leben konstituieren, persönliche Bedeutung und singulärer Sinn entstehen können. Diese Künstler*innen beziehen sich nicht mehr auf ein Feld der Kunst als Hochkulturmuseum, voll mit Werken, die „zitiert" oder „übertroffen" werden müssen. Sie beziehen sich auf die globale Zeitgenossenschaft als die von allen geteilte Welt, als „weltweiter Raum des Austauschs", in dem die Künstler*innen herumwandern, browsen, sampeln und kopieren wie DJs und Flaneure in Raum und Zeit.
Nicolas Bourriaud (2002) nennt das treffend „Postproduction" – ein Begriff aus dem Vokabular der TV- und Filmproduktion, der sich auf Prozesse bezieht, die auf das bereits aufgenommene Rohmaterial angewendet werden: Montage, Schnitt, Kombination und Integration von Audio- und Video-Quellen, Untertitel, Voice-Overs und Special Effects.
Bourriaud rechnet die Postproduction dem „Tertiären Sektor" der Volkswirtschaft zu, um metaphorisch den Unterschied zur Produktion von „Rohmaterial" im Agrar- bzw. Industriellen Sektor zu markieren. Die visuellen Künste betreffend geht es also nicht mehr um die Produktion von zum Beispiel schönen oder neuen Bildern, sondern um den *Umgang* mit all den schönen und neuen Bildern im Vorrat des (inter-)kulturellen Erbes, das uns der „weltweite Raum des Austauschs" zur Verfügung stellt. Das Bild zum Beispiel ist nicht mehr *Ziel* der visuellen Kunst, sondern deren *Rohstoff* und *Material*.
Das kann man so ähnlich denken zum Beispiel für das Theater. Es geht nicht mehr um die Geschichte, die erzählt wird, sondern um den symbolischen Umgang mit den vielen Geschichten, die schon erzählt worden sind, und um die Arten und Weisen, in denen sie erzählt worden sind. Und es geht um die kulturellen Codes und Formen alltäglicher Lebenswelt, die damit zusammenhängen. Das kann man als Cultural Hacking verstehen: Statt rohes Material in schöne oder neue Formen zu verwandeln, machen die Künstler*innen der „Postproduction" Gebrauch vom kulturell Gegebenen als Rohmaterial, indem sie vorhandene Formen und kulturelle Codes remixen, copy/pasten und ineinander übersetzen. Der umgestülpte Cyberspace entwickelt sich dabei zum Medium einer globalen Zeitgenossenschaft (vgl. Meyer 2013). Kulturelle Globalisierung wird zum „constantly present layer of reality." (Czerski 2012)

2. *Die Ästhetische Bildung der nächsten Gesellschaft ist nicht mehr orientiert am originären Werk, am einzelnen Bild oder der einzelnen Geschichte als Ziel der Kunst. Alle Bilder und Geschichten sind potenziell Rohstoff und Material. Next Arts Education zielt nicht mehr auf das eine große Meisterwerk, sondern geht um, vor allem mit dem Plural von Bild, mit dem Plural von Geschichte und entwickelt die Fähigkeit zur interaktiven Aneignung von Kultur in der Form des Sample, Mashup, Hack und Remix.*

Post Critics

Als Erklärung für die medienkulturellen und sozialen Wandlungsprozesse bietet Dirk Baecker im Rahmen seiner „Studien zur nächsten Gesellschaft" die Hypothese an, dass es einer Gesellschaft nur dann gelingt, sich zu reproduzieren, wenn sie auf das Problem des Überschusses an Sinn eine Antwort findet, das mit der Einführung jedes neuen Kommunikationsmediums einhergeht. So hatte es die Antike durch die Verbreitung der Schrift mit einem Überschuss an Symbolen zu tun, die Moderne hatte durch die Buchdrucktechnologie und die damit verbundene massenhafte Verbreitung von Büchern mit einem Überschuss an Kritik zu tun und die nächste Gesellschaft wird sich durch einen Überschuss an Kontrolle auszeichnen, der mit der Einführung des Computers verbunden ist.
Eine Kulturtechnik, die auf diesen Sinnüberschuss an Kontrolle regiert, ist das *Cultural Hacking.* Es ist eng verwandt mit dem oben erörterten copy/pasting und kann im Kontext aktueller Medienkultur als allgemeines, grundlegendes Arbeits- und Handlungsprinzip verstanden werden. Mit dem Computer hat Cultural Hacking aber nur insofern zu tun, als es auf die Überforderung der aktuellen Gesellschaft durch die digital vernetzte Medienkultur reagiert – und zwar indem es auf Kontrolle mit Kontrolle reagiert. Hacker*in ist hier deshalb einfach jemand, der die Kulturtechniken beherrscht, die notwendig sind, um das Kontrollieren und das Kontrolliert-Werden als die beiden Seiten einer Medaille zu begreifen.
Thomas Düllo und Franz Liebl bezeichnen Cultural Hacking ganz in diesem Sinn auch als „Kunst des strategischen Handelns" (Düllo/Liebl 2005). Sie charakterisieren Cultural Hacking als subversives Spiel mit kulturellen Codes, Bedeutungen und Werten. Es geht dabei um die Erkundung kultureller Systeme mit dem Ziel, sich darin zurechtzufinden, und zugleich neue Orientierungen in diese Systeme einzuführen. Hacker*innen installieren Störungen im System, sie nisten sich ein in bestehende Kontrollprojekte wie Parasiten – und beantworten so den Kontrollüberschuss, indem sie eigene Kontrollprojekte auf die Kontrollprojekte der an-

deren aufsetzen.
Cultural Hacking ist subversiv. Und es steht sicher auch in wiedererkennbarer Tradition der (Kultur-)Kritik, reagiert aber dennoch auf ein ganz anderes Problem. Es geht – wie Liebl betont – nicht darum, lediglich „Kritik zu formulieren" und (symbolisch) „Widerstand zu leisten", sondern es geht um echten Eingriff ins Reale – es geht um wirklich wirkende Experimente, die sich primär performativ äußern: Cultural Hacking realisiert sich über seine eigene Praxis. Das Ziel besteht, so Liebl, „in der Schaffung einer Innovation. Die Rolle von Subversion wandelt sich also vom Ziel zum Mittel – genauer gesagt: einem (präferierten) Mittel – zur Realisierung notwendiger Innovationen" (Liebl 2010: 31).
Für die Cultural Hacker der nächsten Gesellschaft geht es um ein sehr ernstes Spiel ums Überleben der eigenen Autonomie in der Komplexität der Gegenwart, das eigene Kontrollprojekte mit Kontrollprojekten der anderen vernetzt. Unter den gegebenen Umständen der nächsten Gesellschaft erfordert das eine Haltung, die sich nicht auf die bloße Pose distanzierter Ironie reduzieren lässt, sondern im Modus der Kontrolle tatsächlich eingreift in die bestehenden Verhältnisse des *real life* (vgl. Meyer 2015).
Auch die professionellen Künstler*innen der nächsten Gesellschaft beherrschen die Kulturtechniken ihrer Zeit. Ihre Kunst „zittert im Netzwerk" und „vibriert in den Medien" (Baecker 2013). Sie sind nicht unbedingt Expert*innen der Informatik, aber sie pflegen einen kreativen Umgang mit Codierungstechniken und Kontrollprojekten.

3. *Wo sich Ästhetische Bildung in nicht mehr ganz natürlicher Selbstverständlichkeit auf die Tradition der Kulturkritik als „Reflexionsmodus der Moderne" (Bollenbeck 2007: 10) bezog – indem sie z. B. das Ästhetische Subjekt als Ideal des kulturellen Bildungsprozesses in kritischer Distanz zu den wahren Verhältnissen der Medienkultur platzierte –, denkt Next Arts Education um und entwickelt Bildungsprojekte im Kontext des Cultural Hacking. Sie produziert tiefgründiges Wissen über die Codes, die unsere Wirklichkeit strukturieren, und sie ahnt, dass Kontrolle über die globale Lebenswirklichkeit nur zu erlangen ist in Formen von partizipativer Intelligenz und kollektiver Kreativität.*

Post Nature

Der Überschuss an Kontrolle, der mit der Einführung des Computers verbunden ist, provoziert nicht nur eine nächste Gesellschaft, sondern auch eine nächste Natur, von der die nächste Gesellschaft ihre Kultur unterscheidet. Der ins real life gestülpte Cyberspace ist die *natürliche* Umwelt der Digital Natives. Die Eingeborenen der nächsten Gesellschaft sind damit konfrontiert, dass sich der größere Teil ihrer Lebenswirklichkeit der Kontrolle entzieht. Ihre Umwelt ist geprägt davon, dass sie überall – in den Ökosystemen wie in den Netzwerken der Gesellschaft – damit rechnen müssen, dass – wie Baecker formuliert – „nicht nur die Dinge andere Seiten haben, als man bisher vermutete, und die Individuen andere Interessen […] als man ihnen bisher unterstellte, sondern dass jede ihrer Vernetzungen Formkomplexe generiert, die prinzipiell und damit unreduzierbar das Verständnis jedes Beobachters überfordern." (Baecker 2007: 169) Wenn die Komplexität der Interaktion von Informationen in diesem Sinne die Vorstellungsfähigkeiten eines Subjektes übersteigt, dann ist das ein Indiz für das, was Michael Seemann treffend *ctrl-Verlust* nennt (vgl. Seemann 2013). Dieser *ctrl-Verlust* ist das Düngemittel der *nächsten Natur*.
Koert van Mensvoort definiert *Next Nature* als „culturally emerged nature" (Mensvoort 2013). Er untersucht die sich wandelnden Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Technik und stellt dabei fest, dass einerseits (alte) Natur als Simulation, als romantisierende Vorstellung einer ausgewogenen, harmonischen, von sich aus guten und deshalb schützenswerten Entität ein extrem gut vermarktetes *Produkt* von Kultur geworden ist. Zum anderen macht er deutlich, dass Technologie – traditionellerweise verstanden als das, was vor den „rohen Kräften" der Natur schützt – sich selbst zu etwas entwickelt, das genauso unberechenbar und bedrohlich, wild und grausam ist wie das, vor dem sie eigentlich schützen sollte.
Damit ist die aus dem 18. Jahrhundert stammende Unterscheidung zwischen Natur und Kultur radikal verdreht. Natur ist traditioneller (und etymologischer) Weise verbunden mit Begrifflichkeiten wie „geboren" und „wachsen", während Kultur mit Begrifflichkeiten wie „gemacht", „hergestellt", „künstlich" verbunden wird. Dem Konzept der *Next Nature* gemäß scheint nun die Opposition *kontrollierbar* versus *unkontrollierbar* die bessere Trennlinie zu sein. Natur kann „kultiviert" werden, indem sie unter Kontrolle des Menschen gebracht wird. Das betreiben wir seit mehreren zehntausend Jahren. Und seit vergleichsweise kurzer Zeit gilt auch umgekehrt: Kultur kann, wenn sie zu komplex wird, „naturieren" (außer Kontrolle geraten). Die Produkte der Kultur, üblicherweise unter Kontrolle des Menschen gedacht, werden autonom und unbeherrschbar. *Next Nature* bezeichnet das, was sich der Kontrolle entzieht (vgl. Meyer 2011).

4. *Ästhetische Bildung muss nahe ihres Kerns neu gedacht und neu begründet werden. Mit der Verdrehung der Opposi-*

tion Natur/Kultur wird nicht nur die Idealisierung von Natur als harmonischer Bezugspunkt für die Kunst (die gewissermaßen einspringt für die Natur, indem sie schafft, was die Natur schaffen würde, wenn sie Bilder, Musik, Plastik, Farbe, Formen usw. einfach „wachsen" lassen würde) verabschiedet, sondern damit auch gleich jene paradigmatische Figur des Künstlers als mit entsprechender quasi-natürlicher Schöpfungskraft „begabten" ästhetischen Subjekts. Die Vorstellung dieses auf Individualität, Originalität, Expressivität, Genialität und Authentizität festgelegten ästhetischen Subjekts aber bildet seit Aufklärung und Romantik und in nur leicht variierter Form das Fundament gängiger Theorien ästhetischer, musischer, kultureller, künstlerischer Bildung oder Erziehung.
*Next Arts Education lässt die aus dem 18. Jahrhundert stammende Entgegensetzung von Natur und Kultur hinter sich, ebenso wie die damit argumentativ zusammenhängende Opposition von Kunst und Technik. Der „homme naturel", wie ihn Jean-Jacques Rousseau als Ausgangspunkt für die Kulturkritik und für die Bildungsprojekte der Moderne konzipierte (vgl. Bollenbeck 2007), ist in der nächsten Gesellschaft der Mensch im Zustand der nächsten Natur. Folglich muss – sehr sorgfältig im Hinblick auf die Tiefe der Verwurzelung in der fachlichen Argumentation – die Künstler*in der nächsten Gesellschaft als vorbildhaftes Ideal für die pädagogischen Projekte der Next Arts Education unter der Prämisse bedacht werden, die mit Immanuel Kant – upgedatet mit dem Konzept der Next Nature – gefasst werden könnte: Das Genie [der Künstler*in der nächsten Gesellschaft] ist die Instanz, „durch welche die [nächste!] Natur der Kunst die Regel gibt." (Kant 1790: §46)*

Post Art

In seinen „16 Thesen zur nächsten Gesellschaft" schreibt Dirk Baecker: „Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist leicht und klug. Sie weicht aus und bindet mit Witz. Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen." (Baecker 2011) – Das kann man im Sinne des oben Dargestellten als Werk von Cultural Hacker*innen lesen. Die nächste Kunst „sprengt ihre hochkulturellen Fesseln und verlässt das Gefängnis ihrer Autonomie. Sie wird sich", so Dirk Baecker weiter im Gespräch mit Johannes Hedinger, „neue Orte, neue Zeiten und ein neues Publikum suchen. Sie wird mit Formaten experimentieren, in der die gewohnten Institutionen zu Variablen werden." (Baecker 2013)
Auch die letzte Chefkuratorin der weltweit größten und bedeutendsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst bezweifelt, „dass die Kategorie Kunst eine gegebene Größe ist. Nichts ist einfach gegeben." Mit der Konzeption der documenta 13 wollte Carolyn Christov-Bakargiev „die Gewissheit erschüttern, dass es ein Feld namens Kunst überhaupt gibt." (Christov-Bakargiev 2012: 62) Die Konzeption von Kunst, „die Farbe mittels Farbe untersucht, Form mit Form, Geschichte mit Geschichte, Raum mit Raum", bezeichnet sie als „bourgeoise, eurozentrische Idee" und ist sich deshalb „ehrlich gesagt" nicht sicher, ob das „Feld der Kunst" – bezogen auf die große abendländische Erzählung – „auch im 21. Jahrhundert überdauern wird." (Christov-Bakargiev 2011: 27)
Die nächste Kunst ist nicht mehr Kunst. Sie ist darüber hinaus. Jerry Saltz hat hier den schwer fassbaren Begriff *Post Art* eingebracht: „Post Art – things that aren't artworks so much as they are about the drive to make things that, like art, embed imagination in material […] Things that couldn't be fitted into old categories embody powerfully creative forms, capable of carrying meaning and making change." (Saltz 2012b)
Er hat dabei Dinge im Sinn, „that achieve a greater density and intensity of meaning than that word usually implies" – zum Beispiel das Hinweisschild neben den kleinen, unscheinbaren Landschaftsmalereien im *Brain* der documenta 13, das darüber informierte, dass der Künstler und Physiker Mohammad Yusuf Asefi in den späten 1990er- und frühen 2000er-Jahren ca. 80 Gemälde der National Gallery in Kabul vor der Zerstörung durch die Taliban bewahrt hat, indem er die menschlichen Figuren, deren Abbildung unter dem fundamentalistischen Regime verboten war, in den Landschaften sorgfältig und akribisch reversibel übermalt hat: „A number of things at Documenta 13 that weren't art took my breath away, in ways that turned into art." (Saltz 2012a)
In einer von kultureller Globalisierung geprägten Welt konturieren sich Praktiken der Produktion von Bedeutung zwischen Künsten, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik. In diesem Sinne gehen mit dem postautonomen Verständnis von Kunst zwei Bewegungen einher: Zum einen wird im Zuge eines konsequenten Weltlichwerdens die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert, zum anderen vernetzen sich die Künste untereinander. Transzendentale Bezugspunkte für die traditionellen Sparten der Hochkultur gibt es nicht mehr. Nicht mehr im Ideal eurozentrischer Klassik, noch in der Reinheit des ungestörten White oder Black Cube, im Konzert- oder Theatersaal. Kunst findet statt im Global Contemporary, im Hier und Jetzt.

5. *Wo sich Ästhetische Bildung auf die Künste bezieht, sind die Bedingungen und Möglichkeiten von Bildung an/-durch/mit den Künsten vor dem Hintergrund eines sehr deutlich erweiterten Begriffs von Kunst zu bedenken. Next Arts Education bricht mit der Geschichte der Kunst als große Erzählung eurozentrischer Hochkultur. Sie begibt sich auf ungesichertes Terrain. Auch die nächste Ästhetische Bildung wird mit Formaten experimentieren, in der die gewohnten Institutionen (möglicherweise auch die der Ästhetischen Bildung) zu Variablen werden.*
Next Arts Education lässt sich ein auf die andere und auf die nächste Kunst und versucht, Post Art zu denken. Sie steht wiedererkennbar in Verbindung mit dem Feld der Kunst, denkt aber darüber hinaus. Und sie weiß: Die nächste Kunst bleibt nicht unbeeindruckt von der Welt, in der sie entsteht. Sie befasst sich mit aktuellen Gegenständen des aktuellen Lebens, sie nutzt dafür aktuelle Darstellungstechnologien und sie operiert auf dem Boden alltagskultureller Tatsachen.

Proto

Nach fünf Abschnitten im Modus des *Post – Post Internet, Post Production, Post Critics, Post Nature, Post Art –*, im Modus des Ausgehens von, des Hinausgehens über, des Anschlusses an, nun noch eine ab-, aber gleichzeitig aufschließende Bitte von Koert van Mensvoort, niederländischer Künstler, Kulturwissenschaftler und Erfinder der „Next Nature".

„Please refrain from using the word ‚post' as in postmodern, postcolonial, postnatural, etc. We are living in ‚proto' times now." (@-Mensvoort 4.4.2014 08:26)

Lassen Sie uns die Ästhetische Bildung für das fortgeschrittene 21. Jahrhundert neu erfinden! What's Next, Arts Education?

Anmerkung

1 Wesentliche Teile dieses Beitrags sind in etwas variierter Form veröffentlicht als: Meyer, Torsten: What's Next, Arts Education? Fünf Thesen zur nächsten Kulturellen Bildung. In: Kulturelle Bildung online 2015. Online: https://www.kubi-online.de/artikel/what-s-next-arts-education-fuenf-thesen-zur-naechsten-kulturellen-bildung

Literatur

Baecker, Dirk (2011): 16 Thesen zur nächsten Gesellschaft. In: Revue für postheroisches Management, 9. Jg., S. 9-11.

Baecker, Dirk/Hedinger, Johannes M. (2013): Thesen zur nächsten Kunst. In: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos, S. 35-38.

Baecker, Dirk (2007): Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Barlow, John Perry (1996): A Declaration of the Independence of Cyberspace Online: http://w2.eff.org/Censorship/Internet_censorship_bills/barlow_0296.declaration [12.8. 2015].

bianca (2011): Für eine Handvoll JPGs. Tumblerismus und der Internet State of Mind unter die Lupe genommen. Online: http://de-bug.de/mag/fur-eine-handvoll-jpgs [16.04.2016].

Bollenbeck, Georg (2007): Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders, München: Beck.

Bourriaud, Nicolas (2002): Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York: Lucas & Sternberg.

Christov-Bakargiev, Carolyn (2011): Brief an einen Freund/Letter to a friend. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Christov-Bakargiev, Carolyn/Hohmann, Silke (2012): „Vielleicht gibt es Kunst gar nicht“. Interview mit der Chefkuratorin der documenta13. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, Nr. 6, S. 60-63.

Czerski, Piotr (2012): We, the Web Kids. Zitiert nach http://boingboing.net/2012/02/22/web-kids-manifesto.html [12.8.2015].

Debray, Régis (2004): Für eine Mediologie. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 67-75.

Düllo, Thomas/Liebl, Franz (Hrsg.) (2005): Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns. Wien, New York: Springer.

Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (2013) (Hrsg.): What’s Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos.

Jenkins, Henry/Purushotma, Ravi/Clinton, Katherine et al. (2005): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Chicago: MacArthur.

Kant, Immanuel (1963 [1790]): Kritik der Urteilskraft. Stuttgart: Reclam.

Lévy, Pierre (2008): Menschliche Kollektivintelligenz bedeutet Symbolische Kollektivintelligenz. Ein Gespräch mit Klaus Neumann-Braun. In: Kunstforum international,190, S. 72-75.

Liebl, Franz (2010): Cultural Hacking. In: Hedinger, Johannes M./Gossolt, Marcus/CentrePasquArt Biel/Bienne (Hrsg.): Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction. Sulgen: Niggli, S. 30-31.

Lyotard, Jean-François (1994): Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen.

Mensvoort, Koert van (2013): What is Next Nature? Online: http://www.nextnature.net/about/ [12.8.2015].

Mensvoort, Koert van (2014): @Mensvoort via twitter (4.4.2014, 08:26). Online: https://twitter.com/mensvoort/status/454505870358224896 [12.8.2015].

Meyer, Torsten (2010): Postironischer Realismus. Zum Bildungspotential von Cultural Hacking. In: Hedinger, Johannes M./Gossolt, Marcus/CentrePasquArt Biel/Bienne (Hrsg.): Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction. Sulgen: Niggli, S. 432-437.

Meyer, Torsten (2011): Next Nature Mimesis. In: Schuhmacher-Chilla, Doris/Ismail, Nadia/Kania, Elke (Hrsg.): Image und Imagination. Oberhausen: Athena, S. 211-227.

Meyer, Torsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. Hamburg, Köln, Oldenburg: Kunstpädagogische Positionen.

Meyer, Torsten (2015): Cultural Hacking als Kulturkritik? In: Baden, Sebastian/Bauer, Christian/Hornuff, Daniel (Hrsg.): Formen der Kulturkritik. München: Fink.

Meyer, Torsten/Kolb, Gila (2015) (Hrsg.): What’s Next? Art Education. München: kopaed.

Saltz, Jerry (2012a): Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at Documenta 13. In: Vulture 15.6.2012. Online: http://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html [16.4.2016].

Saltz, Jerry (2012b): A Glimpse of Art’s Future at Documenta, in: Vulture, 16.6.2012.
Online: http://www.vulture.com/2012/06/documenta-13-review.html [12.8.2015].

Seemann, Michael (2013): ctrl-Verlust. Online: http://www.ctrl-verlust.net/glossar/kontrollverlust [12.8.2015].

Widersprüche

Von Luzius Bernhard

Grenzen sind wichtige Werte. Damit sie überhaupt bestehen können, werden entgrenzende Diskurse gebraucht. An Grenzen sind Widerstände, real, artifiziell, imaginär oder auch symbolisch. An Widerständen findet Bildung statt. Der Wunsch nach Überwindung von Grenzen mobilisiert, schreckt aber auch ab. Es geht nicht um ein Sowohl-als-Auch, sondern um die Öffnung eines Spannungsfeldes in den individuellen Subjekten, aber auch zwischen unterschiedlichen Subjekten, die in einem Zusammenhang stehen. Zusammenhang kann in Streit und Übereinstimmung gewonnen werden.
Aus dem Konzept zur Tagung sprach – so las ich – eine Sehnsucht nach Vermischung, auch Einebnung von Unterschieden von Kunst und Kunstvollem überhaupt, auch interpretierbar als Wunsch nach Zusammenhang. Das Gefängnis soll verlassen, traditionelle Grenzen überwunden werden. Unklare Zuständigkeiten und Praktiken der Produktion „zwischen" (Künsten, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik), ein erweiterter Begriff von Kunst wurden im Exposé der Tagung bejaht. Die Sehnsucht der Verschmelzung von Kunst und Alltag entspricht nicht zuletzt der Kunst, wie Peter Gorsen schreibt (vgl. Gorsen 1974). Sie hat darin ein Moment, das sie bewegt: aus dem Alltag herauskommen, aus dem Trott des Gewohnten, um zu zeigen, was darin nicht von Übel ist, was ein Zuviel-an-Leid verursacht, den Genuss tödlich werden lässt. Die Grenze ist eine, die dauernd wird und vergeht. Die Grenze kann man aber nicht haben (Abb. 1).

„In einer von kultureller Globalisierung geprägten Welt konturieren sich Praktiken der Produktion von Bedeutung *zwischen* Künsten, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik" (Meyer/Dick/Moormann 2015).
Ein solches Zwischen ist historisch immer wieder anders bedingt, gegenwärtig z. B. durch die Dauerkrisen der Finanzwirtschaft, die unübersehbar werdenden ökologischen Veränderungen, die als Klimakatastrophen erscheinen, die Entgrenzungen durch Staatszusammenbrüche und folgende Fluchtbewegungen und soziologisch gesehen, die Bedrohung der bürgerlichen Mittelschicht und deren Werte. Lange Zeit nur durch Bestechung von Gehaltserhöhung und Sicherheit von Arbeitsplätzen still und verständig gehalten, entdeckt sie die fehlende Anerkennung, was ein Moment von Bildung sein könnte, und wird aber *Pegida*.
Diese Krisen durch Datamining, aus z. T. gezielter, vor allem aber flächendeckender Überwachung ohne Verdacht und Intelligenz zu umzäunen, wird schwerlich gelingen, es sei denn mit Gewalt. Denn diese Strategie ist lediglich von einer ziemlich hohen, eindimensionalen Intelligenz bestimmt, die die Berührung scheut, wie einst der Teufel das Weihwasser. Die Feuchtigkeit des Menschlichen wird gemieden, Schweiß, heißer Atem, Sperma, Blut. Die dürfen dann in Reservaten auftauchen, im Porno und in *gore-*, *splatter–* und *snuff-* Filmen; Körper werden geöffnet, Flüssigkeiten treten aus (vgl. Falardeau 2010).
Aber wo es ein Zwischen gibt, wird es irgendeine Form von Grenzen oder Konturen geben müssen, sonst wird alles Brei.

Die Abfolgen von *Avant–* und *Post-*, von denen in der Einladung zur Tagung Gebrauch gemacht wird, etablieren Grenzen; es fällt allerdings auf, dass es *Avant* nicht so häufig gibt. Aber wer *Post* sagt, ist natürlich *Avant*.
Mit solchen Grenzziehungen, unsicher und immer wieder neu, gestehen wir uns ein, dass Entwicklungen nicht wirklich beherrschbar und vorhersagbar sind, dass die Rücksicht auch das Gewesene anders erscheinen lässt. Wir werden mit dem Performativen des künstlerischen und wissenschaftlichen Denkens und Handelns konfrontiert; es setzt etwas ins Werk. Es ist *self-fulfilling* und *self-destroying* zugleich.
Evaluation von didaktischer Praxis heißt demnach nicht, dass auf etwas so Gewesenes, jetzt datenmäßig Repräsentiertes wertend zurückgeschaut wird, sondern etwas anderes geschaffen wird.
Neben *Post* kommt ein weiteres Vorzeichen in Gebrauch, *Meta,* wie das Robin van den Akker und Thimotheus Vermeulen nutzen. Sie sprechen von *Metamoderne*, das ist das, was mit Moderne und Postmoderne kommt, diese inkludierend, aber nie ganz. Es ist zugleich dahinter, daneben, darüber, eine Anforderung Raum und Zeitkonzepte neu zu denken.

Nicht nur im Gegenstandsbereich der Kunst ergeben sich Veränderungen. Der herkömmliche Begriff der Kunst, verbunden mit dem Attribut der Autonomie war stark an den Festungsmauern eines übersichtlich konturierten Individuums, eines auch mit psychoanalytischen Mitteln zu trainierenden starken, abgegrenzten Ichs gebunden, einerseits. Die Betonung des unhintergehbar Individuellen und dessen Abgrenzung in der Originalität entsprach auf der anderen Seite eine in den Erzählungen zumindest

heroische Subversion von Grenzen, einer Überbietung. Es steht offenbar an, neue Arten von Kollektivität und Gruppen zu entwickeln, was in den *social media* schon einen technisch-sozialen Ausdruck findet.

Eine Spielraumzeit kann erreichen, wer sich methodisch fremd macht, und übt, zwischen Kind- und Erwachsensein sich aus der Reaktivierung des Kindlichen ohne Verleugnung späterer Erfahrungen und Brüche das Potenzial von Neugier und Unbefangenheit – gewarnt – zu erhalten, damit zugleich den Konservatismus der Kinder als Motiv zur Produktion zu nutzen.
Von der heroischen Subversion ablösen kann eine „informierte Naivität", das, was Adorno als eine Art sekundäre Naivetät, eine Naivetät zweiter Potenz des Künstlers konzipiert (vgl. Adorno 1970: 499ff.) und den „pragmatischen Idealismus" (Akker/Vermeulen 2015: 21), der fast aller Kunst inhärent ist. Pragmatisch, weil ja etwas zu sehen oder hören usw. gegeben wird, es muss erfindungsreich in einer Praxis hergestellt werden, in jener Praxis des Aristoteles, die im Gegensatz zur gekonnten *Poiesis* sich auf singuläre Anforderungen einstellt.
Daraus ergeben sich Fragen:

Wer zieht die Grenzen?

Wir sind damit konfrontiert, dass kaum jemand greifbar ist und sich zu erkennen gäbe, der Grenzen zieht und dafür sich verantwortlich erklärt, auch nicht mit der nötigen Fiktionalität. Foucault hat expliziert, wie das funktioniert (vgl. Foucault 2004a; Foucault 2004b), wie die Dispositive der oft berührungslosen Macht, die leicht in Gewalt kippt, entstehen und damit doch Grenzen setzen. Wobei er die Produktivität und Notwendigkeit der Macht, anders als manche unschuldig gebliebene Pädagogen betont. Die Sozialtechnologie der Macht funktioniert und, indem sie verschwindet, für Adressaten wie Machthaber im klassischen Sinne, wird sie zur netten Gewalt. Z. B. im Smartphone oder in Bürokratien.

In Weltgegenden, in denen nicht die Chance besteht, Gewalt in kulturelle artikulierbare Formen zu bringen, hat man den unerträglichen Vorteil, dass es offen gewaltsam zugeht. Deshalb haben wir ein Flüchtlingsproblem, was aber nicht nur ein Problem ist, sondern auch eine Rettung der vergreisenden Gesellschaft, die so vernünftig geworden ist, dass sie sich mehrheitlich kaum noch mit den anderen Fremden, den Kindern abgeben will, in dem Fehlschluss, dass die rational geplante Renten-, Kranken- und Pflegeversicherung einen einigermaßen würdigen Abgang der Kranken und Alten schon regelt. Auf diese Art und Weise kommen die Folgen unseres Gewalt- und Aggressionsexportes kombiniert mit dem hausgemachten wieder auf uns zu (Abb. 2). (Das ist aber nur einer von vielen Aspekten der Dynamik der Flucht.)

Was heißt das für die Positionierung zur Kunst?

Diejenige Hochkultur, die sogenannte, die sich mit den Künsten, wie wir sie kannten, entwickelt hat, war Reaktion auf den im Exposé zur Tagung erst für die Gegenwart konstatierten Verlust der „transzendentalen Bezugspunkte" und konnte so[1] auch missbraucht werden als Religion. Religion verstanden in dem Sinne, dass sie im Unterschied zu Wissenschaft und Kunst schon das Richtige gefunden hat, die Wissenschaft die Subjektivität ausschließt, Kunst das Singuläre zu artikulieren und Psychoanalyse schließlich in all diesen Bereichen das Register des Realen zu betonen versucht.
Jede Grenze braucht Bezugspunkte jenseits; „jenseits" ist eine mögliche Übersetzung von „transzendental".

Plädieren möchte ich für die Aufrechterhaltung der Autonomie der Kunst, die es nie gegeben hat. Sie wurde und war immer schon gekauft. Aber das ist schließlich notwendig zur Aufrechterhaltung des Stoffwechsels. Autonomie ist Autonomisierung, die sich bricht und berücksichtigt, dass an jedem Hirn ein Darm hängt.[2]

Wie werden sie gemacht?

Die Grenzen werden durch Überschreiten gemacht. Es braucht eines Experimentierfeldes fürs Überschreiten, ohne dass man dabei ins Gefängnis oder in die Psychiatrie kommt (Abb. 3).

Grenzen werden durch und im Kontakt gemacht, durch die dabei deutlich werdende eigene Grenze und die psychisch eingebauten Abstände, d. h. Phantasmen.
Grenzen werden außerdem durch Kontrolle gemacht. Kontrolle über Grenzen zu erlangen ist wichtig, individuell und kollektiv, genauso bedeutend ist allerdings die Art der Kontrolle. Eine Ablehnung der Notwendigkeit von Kontrolle wäre aggressiv und gewaltsam.
Grenzen werden aus Übertragung gemacht, einem Derivat von Liebe, die den Hass im Rücken hat und gehalten wird durch die Beachtung von Einmaligkeit (Trennung und Trauer) im Prozess, eine Zeit-Raum-Koppelung gegenseitiger Hin- und Herwendung. Wenn man das nicht immer nur mit realen Menschen üben will, die für die alltägliche Existenz notwendig existent und in Verbindung bleiben müssen, braucht es dazu einer geschützten Raumzeit. – Es ist etwas anderes zu wissen, dass man selbst und andere Menschen bis zur Gewalt gehende, auch sexuelle Fantasien haben können, oder ob man beim Besuch einer Ausstellung zum Lebenswerk des Marquis de Sade im Musée d'Orsay auf einmal erlebt, dass es jede Menge Nebenmenschen gibt, die sich für so etwas interessieren – sie haben auch diesen Blick –, wo man momenthaft hofft, dass die anderen Besucher ihre professionelle Besichtigercontenance verlieren oder vielleicht besser doch nicht. Und man merkt, dass man mitten unter ihnen ist, angezogen und gehalten von Bilder- und Blickgrenzen.

Wie werden die Grenzen erkannt?

Kaum noch in Form von Schlagbäumen[3]. Sie sind fluid, werden ins Imaginäre abgedrängt, werden unterschiedlich und manchmal gar nicht symbolisiert. Jeder für sich muss sie sich einschreiben (lassen). Das hält nicht von selber, nur mit Energie von innen und außen. Die Leute, die das nicht mehr halten können, viele junge Männer ohne relevante Sozialkontakte, pilgern zum Islamischen Staat. Der IS performiert offenbar in pervertierter Form die Ideale der Moderne als Farce, die Zerstörungsprozesse des Kapitals und die Blasphemie der Aufklärung. Ein Staat ohne wirklich topografisch eingeschriebene Grenzen. Ein performativer Staat. Die Grenzen werden gehalten durch das Existenzgefühl bei Gewaltexzessen. Daran kann ersichtlich werden, welche Energien notwendig sind.
Die Herausarbeitung der Grenzen, gezogen durch eine libertäre Moral, verschwunden in der kaum bewussten Selbstdisziplinierung, braucht eine Chance, kultiviert performativ zur Darstellung zu gelangen (Abb. 4 und 5).

Welchen ontologischen Status haben Grenzen?

Solche Grenzen sind nicht substanziell zu denken, sie ergeben sich aus Spannungen, Attraktionen und Abstoßungen, Reibungen. Und man wird wohl in Erwägungen ziehen müssen, dass qualitative Zeit als etwas Drittes, als Trennendes fungiert, was dann in einem vierten Moment erzählt werden kann. Deshalb – so spekuliere ich – gibt es Performance, Videoinstallationen und dem Theater stark angenäherte Formen der Kunstproduktion auch aus Richtung der Bildenden Kunst. In ihnen artikuliert das (abgegrenzt gedachte) Individuum notwendige, ziemlich weitgehende Änderungsprozesse.

Wie und von wem können Grenzen verändert werden?

Eine weitere Passage im Konzept der Tagung ließ mich einhaken:
„Mit dem postautonomen Verständnis von Kunst gehen zwei Bewegungen einher: Zum einen wird im Zuge eines konsequenten Weltlichwerdens die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert, zum anderen vernetzen sich die Künste untereinander. Transzendentale Bezugspunkte für die traditionellen Sparten der Hochkultur gibt es nicht mehr".
Das Weltlichwerden soll destabilisieren. Destabilisierung ist Resultat des Kapitalprozesses, der offenbar seine autodestruktiven Seiten immer mehr zeigt:
„Der Kapitalismus funktioniert anders, als die Werbung oder auch viele seiner Kritiker suggerieren: Es geht gar nicht um die Waren, die wir konsumieren. Die Produkte sind nur Hilfsmittel für einen höheren Zweck. Das Endziel sind die Arbeitsplätze. Wir arbeiten, um zu arbeiten. Denn nur wer Arbeit hat, hat Einkommen, Sicherheit und Anerkennung." (Herrmann, 2015: 3)
Da steckt das Transzendentale des Kapitalismus, jenseits der Wahrnehmung und sogar dieser widersprechend. Sie ist höllisch ge-

fährlich und mindestens genauso schwer zu bekämpfen, wie seinerzeit das mittelalterlich kirchlich produzierte Jenseits, das pervertiert war. Die Kritik an dieser Jenseitigkeit, die praktische Kritik wohlgemerkt, gilt es zu entwickeln, und dies nicht nur übers Denken, sondern sinnlich erfahrbar.
Dass die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst destabilisiert wird, ist ein Epiphänomen gelungener Kunstvermittlung in Kombination mit Kapitalisierungsprozessen. Es kann aber nur Argument für eine weitere Autonomisierung der Kunst sein.

Weltlichwerden / Entsakralisierung

Das Weltlichwerden als eine Übersetzung von *mondialisation* ruft die Erinnerung an Säkularisierung auf, eine Überwindung von Religion oder das Beiseitestellen derselben in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen (Kopftuchdebatten). Es geht demnach auch um eine Art Entsakralisierung[4]. Dabei wird der Verlust von transzendentalen Bezugspunkten festgestellt.
Beide Bezeichnungen, *mondialisation* und Globalisierung, legen nahe, dass man damit schon eine Erfahrung thematisieren würde. Aber wo ist der Standort, von dem aus eine solche Erfahrung möglich ist? Die Verschränkung mit der Erfahrung von Gruppen und Einzelnen muss erst geschaffen werden als Erfahrung, als Wahrnehmung und nicht nur in Form der Gehirnsinnlichkeit. Letztere hat den Vorteil, sehr schnell sein zu können, aber oft zu widerstandslos, um Halt für eine Handlungsfähigkeit zu finden (*agency*). Eine „glokalisierte Perspektive“ (Akker 2015: 16) braucht veränderte Darstellungsformen (Abb. 6 und 7).

Was nun heißt dabei transzendental?

Transzendental reserviert Kant für eine erkenntnistheoretische Fragestellung. Es seien die allgemein-notwendigen Bedingungen einer jeden Erkenntnis. So z. B. „Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was garnicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein“ (Kant, 1783: B 131-132).
Das Denken, die dauernde Vigilanz wird zu einem Begleiter, wie heute NSA.

Die transzendentale Bedingung des Kapitalprozesses ist bisher das Wachstum. Es liegt als Bedingung außerhalb des normalen Kategorien- und Handlungsrahmens. Deren Anschluss an intentionale Handlungsmöglichkeiten ist vorerst nicht gegeben. Da entzieht sich etwas den bisherigen Veränderungsmöglichkeiten. Sie werden dann vorsichtshalber als allgemein notwendige und ontologische Bedingungen bezeichnet. Damit wird die Grenze zwischen transzendental und transzendent sehr porös, bis zum Verschwinden.
Der im Konzept der Tagung erwähnte Verlust von transzendentalen Bezugspunkten ist genau dieses Hinüberrutschen ins Transzendente, wohin Wahrnehmung, Gefühls- und Denkanstrengungen nicht reichen. Die Bezugspunkte scheinen ins Unbewusste gerutscht zu sein, die freiwillige Selbstkontrolle hat sie eskamotiert. *Magic!* Es gilt, sie zu entdecken.
Beispiel Polke: die anfängliche Form, sich dagegen zu wehren, ist, sich darüber lustig zu machen (Abb. 8).

Verlust der Reinheit?

Mit dem Verlust des Transzendentalen wird der Verlust der Reinheit (White cube) in Verbindung gebracht. Verlust der Unschuld ließe sich übersetzen. Das einzugestehen geht nicht isoliert und in Einsamkeit, sondern kann nur in Gruppen und Kollektiven getragen werden, die auch in der Lage sind, die Schuld zu artikulieren, weil sonst Schuldgefühle als Ersatzklebstoff das Leben bis zur dumpfesten Depression bringen.

Was ist der Verlust der Klassik?

(Deckname für Einigung auf traditionell Greifbares)

Kunst hat eine wichtige Möglichkeit, die darin besteht, Transmission (unbewusste Weitergabe) als Traumata, unerfüllte Wünsche, Verbrechen und Konflikte im allgemeinen, die sich über Generationen hinweg weitergeben an den Bildungen des Unbewussten (Fehlhandlungen, Fehlleistungen, Träumen, Symptomen, Verdichtungen, Verschiebungen) zu erwischen, zu artikulieren und diskutierbar zu machen. Vielleicht mit dem Kontrastmittel der Tradition (intendierte Weitergabe) als Vergrößerungsglas.

Was ist Contemporary / Zeitgenossenschaft?

„Global Contemporary“, also eine Entgrenzung der rationalistischen Linearität der Zeitordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft etabliert eine neue Qualität von Zeit: *Contemporalität*: zusammen in der gleichen Zeit sein. Das deutsche Wort Zeitgenossenschaft bringt noch etwas ganz anderes dabei hervor: Die Genossen, das sind also die, die zur gleichen Zeit genießen, die vielleicht die gleiche Zeit genießen. Und das bringe ich als Analytiker auch damit zusammen, dass Genuss auch jenseits des Lustprinzips – Lacan spricht von *jouissance*) stattfindet, gerade vielleicht dort, als nicht zulässige. Jenseits der gewohnten Verminderung der Anspannung, die das Lustprinzip eben durch Befriedigung, am besten durch konventionalisierte, moralisch so gerade eben noch anerkannte Spannungsreduktion zulässt und so ganz schnell realistischer als das Realitätsprinzip wird. Genuss ist auch jener Gebrauch von Lebensenergie, jener Selbstverbrauch, der durch die Berührung mit dem Realen, dem Schmerz, der ungeschützten Offenheit, am Rande der Schädlichkeit bis hin zum Tödlichen begegnet. Das ist das, was an der psychotischen Struktur so weh tut und so anziehend ist, manchmal ist es das dumpfe Hochgefühl, sich in Existenz zu fühlen.
Darin verschmilzt die Linearität der Zeit zu einer rotierenden Ballung von Vergangenheit, Zukunft und vor allem Gegenwart. Das macht es so schwer mit diesen Menschen in Kontakt zu sein, das macht dieses Erleben so faszinierend, weil die meisten von der Linearität der Zeit Besessenen nichts sehnlicher wünschen als präsent zu sein, geistesgegenwärtig, was auch eine große Maschine zur Schuldtilgung ist. Da das, was jemand schuldig blieb im Sinne, dass da etwas offen blieb, aber nicht artikuliert werden kann, entstehen als Bindemittel stattdessen klebrige Schuldgefühle. Diese können in einen strukturierten Wahn übergehen, deutlich im Beziehungs-, Verfolgungs-, Verschwörungs- und Liebeswahn.

Religionskritik / Kritik des Fundamentalismus

Alle diese Punkte könnte man zusammenfassend bezeichnen als Religionskritik, bis zu einer Kritik des Fundamentalismus oder, was dasselbe ist, als dauernde Aufforderung, sich den fixen Ideen und deren Fleischwerdung bzw. gewaltsamen Realisierung zu entziehen.

Autonomie

Autonomie heißt hier, wie auch für die Geistesgegenwartswissenschaft, dass es einen Schonraum für unverschämte Bildungen in Rede und Bild zu verteidigen gibt, der nicht von Diktatoren oder Fundamentalisten einfach eingezogen werden kann.
Es braucht einen Freiraum, erzielt durch Überraschungen, also Beschleunigungen. Vielleicht auch Tempowechsel: Es kann eine Überraschung sein, abzubremsen, zu verlangsamen. Keine Überraschung ist das Ideal der Langsamkeit an sich, das ist eher ein Konservatorium.
Man kann auch sagen: Erforderlich ist ein Rhythmuswechsel, mit einer starken Ausrichtung, tangential, nicht unbedingt zielführend. Denn wer kennt schon die Ziele. Es gibt zwei Möglichkeiten: 1. Man lehnt sich zurück, verletzt, enttäuscht, trauernd, übermüdet, ungesehen, nicht anerkannt (All das wird mit der Restmülldiagnose „Depression“ bedacht). 2. Man richtet sich aus und kommt woanders an, als man kalkulierte.
Die Kunst im Exposé der Tagung ist das Gespenst einer unschädlich gemachten Kunst, die in den Status der Verehrung gepusht wurde, zuletzt vom Heiligen Markt. Selbst die durchaus berechtigte Kritik tut noch so, als wäre den Kunstreligiösen gelungen, was sie gewünscht haben. Und wie das bei Religiösen oft ist: Sie tun nur so.

Wie kann mit Kunst über Grenzen, Entgrenzung, Orientierung ohne feste Bezugspunkte nachgedacht und vor allem gehandelt werden?



Abb.1



Abb.2

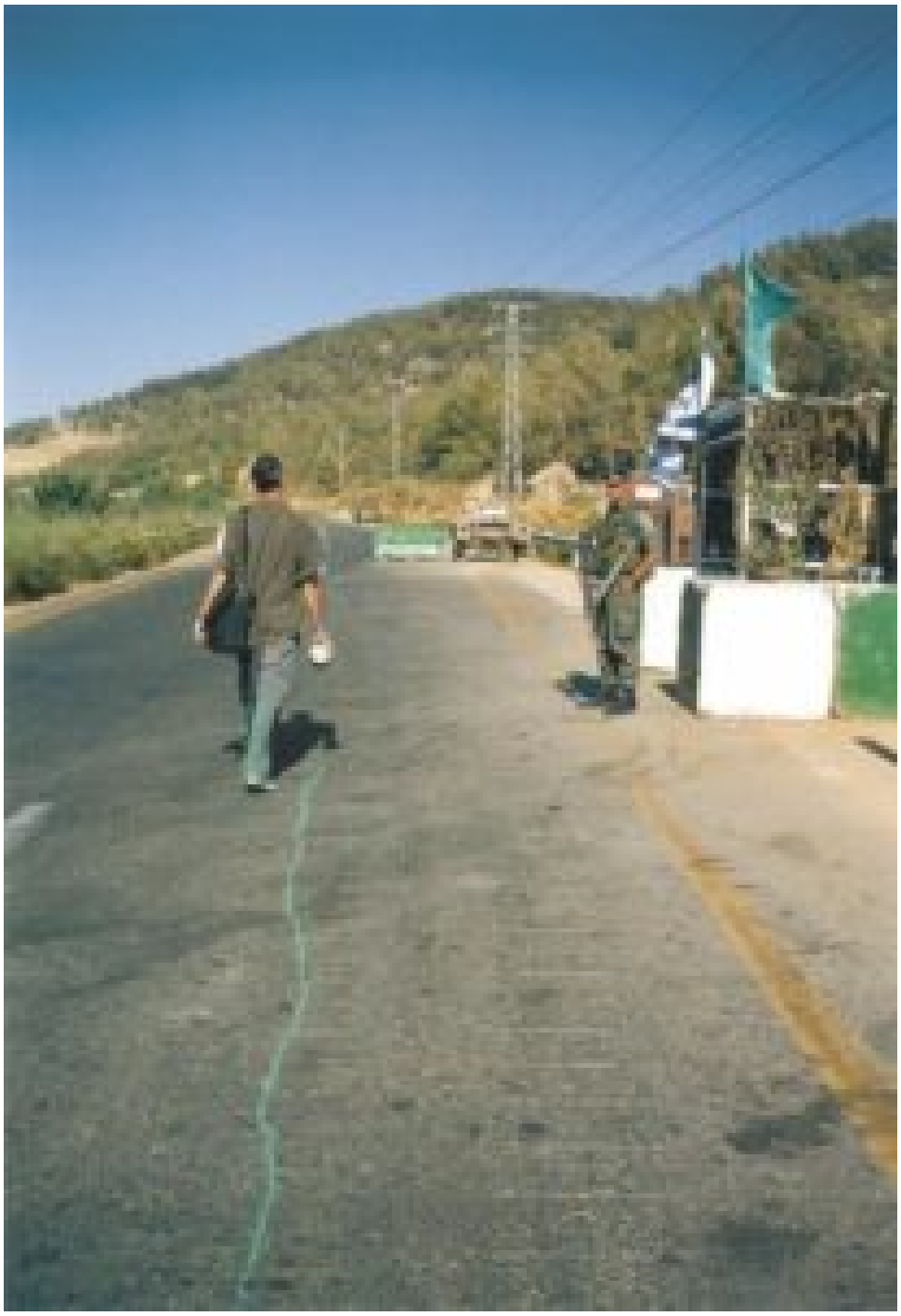

Abb.3

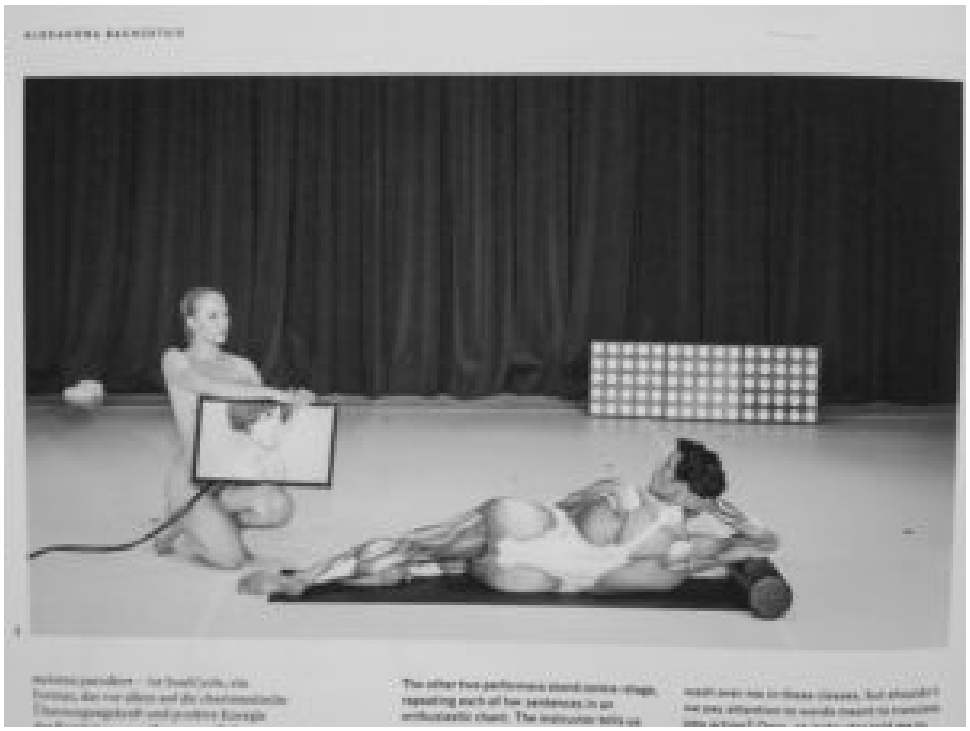

Abb.4



Abb.5


msc
CAPITAL

Abb.6


CAPITALISM IS DEAD!
SOUVENIRS MERCHANDISE
TEE SHIRTS
MUGS
CAPITALISM IS DEAD!
CAPITALISM IS DEAD!

Abb.7



Abb.8

Anmerkungen

1 In diesem „so“ stecken viele Bücher.

2 Wenn mich nicht alles täuscht, hat das Werner Büttner gesagt. Aber wo und wann?

3 Wie aktuell zu erfahren ist. 29.10.2015.

4 Sakralisierung kann man von der Bedeutung des römischen Gebrauchs auch lesen als eine aus dem alltäglichen, gesellschaftlichen Leben ausgegrenzte Zone.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. In: Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus (Hrsg.): Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Akker, Robert van den/Vermeulen, Timotheus (2015): Anmerkungen zur Metamoderne (Übers. Wagner, Elias). Hamburg: Uhlenhorst.

Falardeau, Éric (2010): Vers une exposition de la haine: gore, pornographie et fluides corporels. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes. Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften.

Foucault, Michel (2004a): Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2004b): Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gorsen, Peter (1974): Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. In: Brückner, Peter et al. (Hrsg.): Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Berlin: Wagenbach, S. 129-154.

Herrmann, Ulrike (2015): Über das Ende des Kapitalismus. In: Le Monde Diplomatique, 9.4.2015, 3. Online: http://www.monde-diplomatique.de/pm/2015/04/10.mondeText1.artikel,a0016.idx,5 [16.4.2016].

Kaminski, Astrid (2015): Auf der Grenze. You and me. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 26-28.

Kant, Immanuel (1990 [1783]): Kritik der reinen Vernunft. Hamburg: Meiner, 3 Aufl.

Lorenz, Renate (Hrsg.) (2014): Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research. Berlin: Sternberg Press.

McLean-Ferris, Laura (2015): Can You Feel It? Körper und Seele unter Leistungsdruck: die Performance-Arbeiten von Alexandra Bachzetsis. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 90-95.

Meyer, Torsten/Dick, Julia/Moormann, Peter (2015): Bildung nach der Entgrenzung der Künste. In: where the magic happens. Tagungsbroschüre. Köln: Universität zu Köln, o. S.

Abbildungen

Abb. 1: Schaufenster Köln 2015, Dom Hotel, Foto: kjp.

Abb. 2: Adel Abdessemed: Je suis innocent. Centre Pompidou. 2012-2013, Foto: kjp.

Abb. 3: Francis Alÿs: The Green Line. Jerusalem 2004. Online: www.art-magazin.de/kunst/30661/francis_al´s_tate_modern?cp=2 [23.12.2015].

Abb. 4: *Capital* auf der Durchfahrt. Buchholz in der Nordheide, Foto: kjp.

Abb. 5: Diego Velázquez, 1648–1651: Venus vor dem Spiegel. Öl auf Leinwand, 122,5 × 177 cm. National Gallery (London). Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Venus_vor_dem_Spiegel#/ media/File:RokebyVenus.jpg [23.12.2015].

Abb. 6: Körpergrenzen in Artikulation. In: McLean-Ferris, Laura (2015): Can You Feel Me. Körper und Seele unter Leistungsdruck: die Performance-Arbeiten von Alexandra Bachzetsis. In: frieze, 25. Jg., Nr. 20, S. 90-95, hier: S. 91f.

Abb. 7: Capitalism is Dead. FAZ 20.05.2009, S. 31.

Abb. 8: Sigmar Polke: Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969. Courtesy of Froehlich Collection, Stuttgart. Online: http://thisblueboy.tumblr.com/post/20265393185/sigmar-polke-higher-powers-command-paint-the [23.12.2015].

Widersprüche

Von Luzius Bernhard

Kinder brauchen Grenzen. Das ist sicher eine der meist gebrauchten Metaphern in der Erziehung. Und da ist natürlich einiges dran. Kinder und Jugendliche müssen unsere gesellschaftlichen Regeln verstehen, damit sie innerhalb des Systems erfolgreich interagieren können. Dazu ist die Akzeptanz bestimmter Regeln unabdingbar.
Das ist das Eine. Zum anderen besteht bei Kindern und Jugendlichen ein unbändiges Bedürfnis, sich auszuprobieren, Grenzen auszuloten oder auch zu überschreiten. Unsere Gesellschaft braucht diesen Mut und die Fähigkeiten, die durch selbständiges Handeln entstehen können. Zu beobachten ist seit einiger Zeit eine starke gesellschaftliche Tendenz zur völligen Pädagogisierung und Reglementierung des kindlichen und jugendlichen Alltags. Die gesellschaftliche Bedeutung der heranwachsenden Generationen hat sich in Zeiten abnehmender Kinderzahl rapide geändert und entsprechend genau wird jede Bewegung der Kinder mit Förderblick beobachtet. Ganztagsschule, Verein, Familie bestimmen den Alltag vieler Kinder. Auch in der Freizeit sind sie häufig stark unter – vornehmlich elterlicher – Kontrolle. Welche Kinder gehen heute noch alleine in den Wald, experimentieren dort mit der vorgefundenen Situation und probieren sich aus ohne Kontrolle durch Erwachsene? Stattdessen wird der erlebnispädagogisch angeleitete Kletterkurs besucht. Mit diesem Mainstream geht eine Erziehungsverunsicherung vieler Eltern einher, die nicht wissen, welche Grenzen sie ihren Kindern setzen und welche Freiheiten sie gewähren sollten. Diese Unsicherheit führt nicht selten zur Überforderung der Kinder, die Lebensentscheidungen, wie z. B. die Schulwahl, selbständig fällen sollen, obwohl ihnen der Gesamtüberblick fehlt (vgl. Pauer 2012).
Das hier kurz skizzierte gesellschaftliche Konglomerat zwischen Überorganisation einerseits und Selbstständigkeitserwartung andererseits führt bei vielen Kindern zu Verhaltensauffälligkeiten. Nicht umsonst steigen die Zahlen von hyperaktiven Kindern und Kindern mit Förderbedarf.
Im gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang kommt den Bildungsinstitutionen insofern zentrale Bedeutung zu. Die Erwartungen an Schulen sind entsprechend hoch: Wissensvermittlung, Verhaltenstraining, Erziehung zur Selbstständigkeit, Demokratie und Toleranz (die Liste ließe sich noch wesentlich verlängern) – all diese Dinge sind strukturelle Anpassungsleistungen, die von den Kindern erwartet werden und nicht mit Freiräumen zu verwechseln sind.
Es mag deshalb unsinnig anmuten, die Frage nach Grenzerfahrungen und nach der Selbstentfaltung von Kindern an die Schule zu richten. Das Schulsystem[1] hat grundsätzlich das Potenzial, Freiräume für die Identitätsentwicklung bereitzustellen. Allerdings werden die Möglichkeiten wenig genutzt. Viele Kritiker/innen werfen den Schulen vor, kreativitätshemmend zu arbeiten. Ist es deshalb nicht naheliegender, Lernende außerhalb der Schule Entfaltungsräume finden zu lassen? Gilt dies nicht auch besonders für den Kunstunterricht? Beispielhaft sei hier Leon Löwentraut genannt, ein 17-jähriger Schüler, der erfolgreich auf dem Kunstmarkt agiert und auch öffentliche Auftritte nicht scheut, während er im Kunstunterricht nur eine „drei“ hat, weil er „mit den Aufgaben der Lehrerin nicht klarkommt“ (Abb. 1). In den Medien wird dafür erwartungsgemäß der Kunstlehrerin der „Schwarze Peter“ zugeschoben.

Bremst demnach der Kunstunterricht die Kreativität und Selbstentfaltung unkonventioneller Jugendlicher? YouTube, Instagram, Pinterest und Facebook ermöglichen es sehr vielen Jugendlichen, ihre ästhetischen Produkte zu veröffentlichen. Es stellt sich allerdings die Frage, welche Rolle Schule und insbesondere der Kunstunterricht in Bezug auf diese Alltagskultur des selbstorganisierten öffentlichen Zeigens noch haben kann.

Um diese Frage fundiert angehen zu können, ist eine breit angelegte Inhaltsanalyse der ästhetischen Produkte von Kindern und Jugendlichen notwendig, was hier nicht geleistet werden kann. Die grundsätzliche Frage lautet allerdings: Werden durch frei zugängliche Plattformen auch die ästhetischen Handlungen und Produktionen unkonventionell und grenzüberschreitend oder re-

produzieren viele Kinder und Jugendliche lediglich medial verinnerlichte visuelle Klischees?
Leon Löwentraut beispielsweise reproduziert in seiner Malerei Darstellungsschemata der klassischen Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Anlehnung an Maler wie Picasso und Matisse o. ä. ist offensichtlich. Der Erfolg auf dem Kunstmarkt ist deshalb unter anderen Kriterien zu sehen als dem des inhaltlichen Avantgardismus. Seine außerschulische kreative Aktivität allein stellt selbstverständlich noch kein relevantes Qualitätsmerkmal für ästhetische Produkte dar.[2]

Künstlerische Experimente im Kunstunterricht

Welche Chancen und Grenzen liegen nun im Kunstunterricht für ein Arbeiten, das die Courage zum Experimentieren positiv verstärkt und zum Ausgangspunkt für künstlerische Projekte werden kann, die Grenzerfahrungen ermöglichen und damit unkonventionelles Denken und Handeln fördern?

„Grenzerfahrung“ meint hier allerdings nicht menschliches Extremverhalten, wie es zum Beispiel von Künstler*innen wie Dieter Appelt oder Stelarc praktiziert wird. Schließlich werden persönliche Grenzen von Kindern und Jugendlichen durch subjektive Faktoren definiert und sind insofern selbstverständlich nicht mit menschlichen Extremsituationen gleichzusetzen. Wenn aber beispielsweise Schüler/innen auf einer Klassenfahrt in England plötzlich die Erfahrung machen, dass sie trotz „sehr gut“ benotetem Englisch nicht verstanden werden, so kann das für sie eine Grenzerfahrung darstellen, sodass ggf. je neue, relevante Strategien zur Verständigung entwickelt werden müssen. Durch eine Grenzerfahrung wird also eine Innovation ausgelöst, die lernstrategisch zu besonderer Motivation und alternativen Lösungen führen kann. Durch reines Abfragen und Auswendiglernen ist eine solche Qualität in Lernprozessen nicht zu entwickeln.
Bleiben wir bei dem Beispiel der Klassenfahrt nach England. Das Scheitern in der Kommunikation beschreibt eine Grenze, die in Kollision mit der Ich-Identität des Schülers geraten ist. Denn „wer Identität sagt, sagt zugleich auch immer Andersheit“ (Kaiser 2008: 48). „D. h. für Identität und Identitätsbildung ist deren limitische, d. h. Grenzen setzende Struktur ein grundlegendes Konstitutionsmerkmal. Das Gelingen von Ich-Identität und die Zuschreibung von sozialer Identität durch Zuschreibung kategorialer Bestimmungen bedeuten folglich immer die implizite oder explizite Setzung einer Grenze. Im ersteren Fall bin ich es selbst, der eine Grenze zu ziehen versucht, im anderen Fall erfolgt die Grenzziehung durch das je spezifische gesellschaftliche Umfeld; hier werden mir Grenzen gezogen. Im Zuge der Ausbildung von Ich-Identität kann die Grenzziehung relativ autonom vollzogen werden, im Modus sozialer Identität wird sie mehr oder weniger rigide erzwungen.“ (ebd.)

In der Schule haben wir es permanent mit Identitätsbildungsprozessen zu tun. Kinder und Jugendliche versuchen, mit der Einhaltung oder Überschreitung von Grenzen sich selbst zu definieren. Die Definition von Grenzen ist allerdings individuell, ebenso wie die Definition von permeablen Zonen, an denen das Individuum die Überwindung von Grenzen zulassen will. Es gibt einen Zusammenhang zwischen individuellen Grenzen, die von ganz unterschiedlichen Faktoren wie Körperlichkeit, kulturellen Hintergründen oder der Sozialisation abhängig sind und den von der Gesellschaft definierten Grenzen. Letzteres bezeichne ich mit Konventionen, wie es im Extremfall zum Beispiel die Schrift[3] ist. Da ein Sozialisations- und Erziehungsprozess immer auch ein Anpassungsprozess an gesellschaftliche Konventionen ist, ist die Überwindung individueller Grenzen fast immer auch eine Überwindung verinnerlichter, gesellschaftlicher Konventionen.
Der Kunstunterricht hat das Potenzial, innovative Prozesse anzustoßen und weiterzuentwickeln. Zentrale Bezugspunkte sind in diesem Zusammenhang „Differenzerfahrung“ und „ästhetische Erfahrung“. Beide Erfahrungsstrukturen sind im Zusammenhang zu sehen.
„Differenzerfahrung vergegenwärtigt Seinsweisen und initiiert Denk- und Handlungsformen. Sie ist nicht an einem Ort, zu einer Zeit und auf der Seite eines Individuums, sondern sie benennt das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Selbst oder etwas anderes. Sie ist eine spontane Bewegung der Verschiebung und Veränderung des Verfahrens. Das meint der Begriff Differenz“ (Haarmann 1995: 57). Der Begriff der Differenzerfahrung beschreibt also einen spontanen, qualitativen Umschwung innerhalb eines Erfahrungsprozesses, der häufig auch als Grenzerfahrung wahrgenommen wird. Damit wird eine qualitative Veränderung der ästhetischen Erfahrung und damit auch der künstlerischen Ausdrucksweise innerhalb eines künstlerischen Prozesses verstehbar.
Mit jedem künstlerischen Prozess, sei es in einer Performance oder während des Malens, geht also immer wieder die Erfahrung einher, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmte Ausdrucksmittel nicht mehr ausreichen. Neue Ausdrucksmöglichkeiten

ergeben sich, die den Prozess und das Ergebnis verändern. Das Scheitern, eine Anregung von außen, aber auch das bewusste Ausloten der eigenen Grenzen sind Auslöser für Differenzerfahrungen und damit für qualitative Umschwünge innerhalb von künstlerischen Prozessen. Genau hier kann der Kunstunterricht sein Potenzial entfalten. Das Navigieren in offenen Systemen, wie künstlerische Prozesse es nun einmal sind, gibt dem Kunstunterricht eine Monopolstellung an der Schule.
Martin Seel zu Folge „sind [es] die ästhetischen Verfahren der Imagination und der Konstruktion, die eine Vergegenwärtigung der Erfahrungsinhalte vertrauter und fremder Situationen im Modus ihrer Entschlossenheit oder Bedeutsamkeit ermöglichen. Ästhetische Präsentationen stellen Komplexe eines möglichen impliziten Wissens, in dem die wirklichkeitskonstitutiven Auslegungen unseres Handelns und Daseins habituell behalten sind oder enthalten sein können, in ihrer situativen Verwiesenheit heraus“ (Seel 1985: 74). Seel formuliert hier also eine Begründung für eine bewusste Initiierung von Grenzerfahrungen als konstituierendes Element einer erfahrungsentwickelnden Handlungsorientierung. Damit kann jeder Lernprozess, unabhängig von Institution oder Alter, unter bestimmten Bedingungen ein grenzgängiger Prozess sein, durch den Erkenntnisse gewonnen werden können.

Ein solcher Erfolg ist jedoch von der Aufgabenstellung abhängig. Werden Kinder und Jugendliche immer nur mit geschlossenen Aufgaben konfrontiert, werden wesentliche Möglichkeiten des Kunstunterrichts verschenkt. Notwendig sind insofern offene künstlerische Projekte, in denen die Schüler/innen sich eigene Ziele stecken, und eigene Lernwege finden können. Ich halte es in diesem Zusammenhang allerdings für wichtig, darauf hinzuweisen, sich nicht mit dem Aspekt der „Selbstorganisation“ zu begnügen, wie das leider häufig in der pädagogischen Literatur geschieht. Grenzerfahrungen rufen häufig starke Emotionen hervor. Da Schüler/innen nicht selten zunächst eine Scheu haben, sich an die eigenen Grenzen zu wagen, geschweige denn, bewusst eigene Grenzen zu überschreiten, neigen viele dazu, sich auf „sicherem Terrain“ zu bewegen. Selbstorganisation generiert deshalb nicht automatisch unkonventionelle Handlungsweisen oder die Lust auf Grenzerfahrungen. So seltsam es klingt, es bedarf oft kuratorischer Bemühungen der Lehr- oder Begleitpersonen, um Kinder und Jugendliche zu motivieren, sich auf unkonventionelles Gebiet zu wagen. Um bewusst grenzüberschreitende Prozesse in Gang setzen zu können, muss die Lehrperson den Experimentierraum Kunstunterricht gegen das System Schule zeitweise schützen.[4] Oftmals erst dann ist der Kunstunterricht der richtige Ort, um in künstlerischen Experimenten Differenzerfahrungen zu machen, sich selbst auszuprobieren und hierbei eigene Grenzen zu überwinden (Abb. 2).

Drifträume im Kunstunterricht

Erkenntnisse kann man nicht unterrichten. Es bedarf individueller Erfahrung, um aus Wissen Erkenntnis generieren zu können. Daraus leitet sich ab, dass Erkenntnisse nur in bestimmten Lernumgebungen möglich sind, die von Individuum zu Individuum differieren. Der Kunstunterricht benötigt bewertungsfreie Räume, um ästhetische Erfahrungen grundlegend entwickeln zu können. Warum aber sind ästhetische Erfahrungen für Kinder und Jugendliche notwendig?

John Dewey definiert die Abgeschlossenheit eines Erfahrungsprozesses als „Ästhetische Erfahrung“, die einen Erkenntnis- und Erfahrungsprozess beschreibt, der als befriedigend empfunden wird, sobald er – allerdings zunächst unabhängig vom Ergebnis – abgeschlossen ist (vgl. Dewey 2008). Begreift man ferner Erfahrung als Resultat von Interaktion eines lebendigen Wesens mit sich selbst und einem bestimmten Weltaspekt, so ist diese Interaktion Teil des unmittelbaren Lebensprozesses. Eine ästhetische Erfahrung ist demnach eine ganz besondere Qualität von Lebenserfahrung, die mit immersivem Verhalten belegt ist. Derartige Lebenserfahrungen sind von entscheidender Bedeutung für die Identifikationsbildungsprozesse, die Kinder und Jugendliche durchlaufen.
Kunst hat in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung. Das Kunstwerk ist nach Dewey die Vergegenwärtigung ästhetischer Erfahrung, weshalb die Auseinandersetzung mit insbesondere zeitgenössischer Kunst und das Bestreben, selbst künstlerisch aktiv zu werden, das Potenzial auf eine ästhetische Erfahrung beinhaltet. Der menschliche Drang, eine Erfahrung abzuschließen, also eine ästhetische Erfahrung zu machen, gebiert das Bedürfnis, sich mit den eigenen Grenzen auseinanderzusetzen. Offene Unterrichtsprojekte provozieren deshalb die Suche nach neuen Wahrnehmungen, neuen Darstellungsmodi und neuen Medienanwendungen und basieren somit auf dem menschlichen Bestreben, Prozesse voranzutreiben und abzuschließen. Solche Handlungsstrukturen werden auch als „künstlerische Konsequenz“ bezeichnet. Voraussetzung für eine erkenntnisstiftende ästhetische Erfahrung ist das Vorhandensein einer ästhetischen Situation, d. h. eines örtlich, zeitlich oder personell definierten Raums, der Kindern und Jugendlichen offen steht, in dem ein „Driften“ möglich ist. Das Driften wird hier verstanden als ein mit einem vagen

Ziel verbundenen, Nachdenken und Handeln, bei dem weitere Entscheidungen an vielen Wegkreuzungen und das Einschlagen neuer Richtungen möglich werden.

Autonomieerfahrungen sind Bestandteil der Differenzerfahrung. Dazu gehört auch die Erfahrung der eigenen Fähigkeit, Probleme zu lösen und Veränderungsprozesse zu organisieren. Natürlich darf sich der Kunstunterricht nicht in der Organisation von freien Projekten in Drifträumen erschöpfen, da noch viele andere Problemstellungen im Unterricht abgedeckt werden müssen. Jedoch gibt es in der Kunstpädagogik eine Tendenz, die bewusste Inszenierung von ästhetischen Erfahrungen im Kunstunterricht als bedeutungslos darzustellen und das Üben und Lernen von Verfahren als Essenz des Kunstunterrichts zu begreifen. Die Konzeption von Unterricht an Schulen muss sich einerseits an gesellschaftlichen Entwicklungen orientieren bzw. sich diesen auch gegebenenfalls diametral entgegenstellen. Wie etwa in Fällen von Einschränkung der Experimentalräume von Kindern und Jugendlichen im Zuge der Überpädagogisierung der Freizeit. Der Kunstunterricht ist einer der wenigen Räume in Institutionen, in dem strukturell ästhetische Erfahrungen angelegt sind und in dem auch alle Kinder erreicht werden können. Die hier angelegten Möglichkeiten sollten wir nutzen und nicht versuchen, sie für das Lernen als unbedeutsam abzutun.

Doch wie lassen sich in der Schule bewertungsfreie Drifträume gestalten?
Kunstunterricht sollte heute nicht mehr ohne Kooperationen mit Partner/innen aus der kulturellen Bildung gedacht werden. Durch die Kooperation mit bildenden Künstler/innen, Theatern oder Musiker/innen ergeben sich neue Möglichkeiten, offene Projekte zu organisieren. Diese Art von Projekten beinhaltet eine besondere Qualität. Erwiesenermaßen ist die Kombination zwischen freier künstlerischer Arbeit und fundierter systematischer Nacharbeit ein unschlagbares Duett, mit dem sehr große Lernerfolge erzielt werden können.[5] Im Raum zu driften, zu experimentieren und auszuprobieren ist heute besonders notwendig, da die gesellschaftliche Tendenz zur vollständigen Erfassung[6] des Individuums und zur Pädagogisierung des Alltags von Jugendlichen besteht. Der Kunstunterricht hat das Potenzial, dezidiert unkonventionelles Denken, individuellen Wagemut und kreative Lösungen zu fördern. Ich bin sicher, dass dies Fähigkeiten sind, die unsere Gesellschaft auf lange Sicht dringend benötigen wird.
Durch bewusst liminal angelegte Kunstprojekte werden Erkenntnismomente evoziert, die Kinder und Jugendliche auf ihre Fähigkeiten, sowie auf mögliche Einschränkungen aufmerksam machen und darin bestärken, durch Überschreitungen dieser Grate die eigenen Möglichkeitsräume zu erweitern. Das Ergebnis sind Handlungssicherheit und Kenntnis um eigene Potenziale und Limits. Denn für eigene Erfahrungen sind Kinder und Jugendliche erfahrungsgemäß aufgeschlossen. Entstehen Grenzen und Freiheiten im Erkenntnisprozess, müssen sie zudem nicht von außen oktroyiert werden. Vielmehr können durch die besondere Handlungsfreiheit im Kunstprojekt Erkenntnisse wahrscheinlicher werden, die selbstbewusste Menschen hervorbringen.
Was wollen wir mehr?

Anmerkungen

1 „scholé“ (griechisch) waren ursprünglich Orte der Muße des freien Mannes. Heute ist die Schule eine Zwangsanstalt zur Vermittlung von Qualifikationen und Bewertung des Individuums. Wenn aber alle Kinder und Jugendlichen erreicht werden sollen, dann ist die Schule der Ort der Wahl.
2 Dies gilt auch für viele Produktionen in der außerschulischen kulturellen Bildung. Die veranstaltenden Organisationen agieren auf dem Markt für Weiterbildung und sind deshalb oft darauf angewiesen, den Publikumsgeschmack zu bedienen.
3 Schrift muss auf festen Konventionen beruhen, da sonst eine fehlerfreie Kommunikation nicht möglich ist.
4 Gemeint ist hier z. B. eine bewertungsfreie Zeit oder die Absicherung gegenüber der Schulleitung bzw. den Eltern.
5 Ich verweise in diesem Zusammenhang auf verschiedenste Kooperationsprojekte zwischen Schule und kultureller Bildung. So wurden zum Beispiel in Bremen 2011 in einem Kombinationsprojekt zwischen Theater am Vormittag und Deutschunterricht am Nachmittag innerhalb von vier Wochen die deutschsprachlichen Fähigkeiten von jugendlichen Migrant/innen so weit entwickelt, dass ihr Kenntnisstand einem ganzen Jahr Schulunterricht entsprach. Vgl.:
http://www.fb12.uni-bremen.de/fileadmin/Arbeitsgebiete/interkult/Tagung/WissPoster_MUT.pdf
6 Gemeint ist hier eine immer stärkere Ökonomisierung aller gesellschaftlichen Bereiche, der Erfassung von Käuferverhalten beispielsweise, die Observationen in sozialen Netzwerken und der Ausbau von bürokratischen Kontrollsystemen.

Literatur

Borne, Roswitha von dem (2009): Einfach fallen lassen – Der Rausch nach Grenzerfahrungen. Stuttgart: Mayer.

Brüggen, Niels/Hartung, Anja (2007): Selbstinszenierung Jugendlicher in (virtuellen) Kontaktbörsen. In: Neuß, Norbert/-Große-Loheide, Mike (Hrsg.): Körper. Kult. Medien. Inszenierungen im Alltag und in der Medienbildung. Schriften zur Medienpädagogik 40. Bielefeld: GMK, S. 143-152.

Buschkühle, Carl-Peter (2004): Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept der künstlerischen Bildung. Hamburg: Hamburg Univ. Press.

Dewey, John (1980): Kunst als Erfahrung. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Dewey, John (1998): Die Suche nach Gewißheit. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Eco, Umberto (1973): Das offene Kunstwerk. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Goehr, Lydia (2006): Explosive Experimente und die Fragilität des Experimentellen. Adorno, Bacon und Cage. Berlin, New York: De Gruyter.

Haarmann, Anke (2015): Differenzerfahrung – Zwischen Disziplin und Differenz. Online: http://www.ankehaarmann.de/AHA_D+D_Kapitel2.pdf [1.10.2015].

Holzkamp, Klaus (1976): Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Kronberg Athenäum.

Jagow, Bettina von/Steger, Florian (2003): Differenzerfahrung und Selbst, Bewußtsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter.

Kaiser, Hermann J. (2015): Kulturelle Identität als Grenzerfahrung. Online: http://www.zfkm.org/08-kaiser.pdf [1.10.2015].

Klawe, Willy/Bräuer, Wolfgang (Hrsg.) (2001): Erlebnispädagogik zwischen Alltag und Alaska. Praxis und Perspektiven der Erlebnispädagogik in den Hilfen zur Erziehung. Weinheim: Juventa.

Michl, Thomas (2008): Experiment und ästhetische Erfahrung – Qualitativ-empirische Untersuchung von Merkmalen zweier zentraler Kategorien und deren Wechselbeziehungen im Kunstunterricht. Duisburg-Essen, Univ., Diss.

Miller, Alice (1983): Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Miller, Alice (1983): Am Anfang war Erziehung. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Pauer, Nina (2012): Wir haben keine Angst. Gruppentherapie einer Generation. Frankfurt/Main: Fischer.

Preuss, Rudolf (2008): Von Wüsten und Wanderern. In: Busse, Klaus-Peter/Pazzini, Karl-Josef (Hrsg.): (Un)Vorhersehbares lernen: Kunst – Kultur – Bild. Norderstedt: Books on Demand, S. 187-210.

Preuss, Rudolf (2010): Intermedia: künstlerische Experimente und Vermittlungsprozesse. Norderstedt: Books on Demand.

Seel, Martin (1985): Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Selle, Gert (1988): Gebrauch der Sinne. Eine kunstpädagogische Praxis. Reinbek: Rowohlt.

Skladny, Helene (2009): Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. München: kopaed.

Abbildungen

Abb. 1: Bild von Leon Löwentraut, Online: http://www.fffyeah.com/wp-content/uploads/2015/01/Leon-l%C3%B6wentraut-bild___.jpg [22.9.2015].

Abb. 2: Das Bild entstand während des Projektes „Westfalenstory“ 2008 in Dortmund. Schülerinnen des 11. Jahrgangs inszenieren eine grenzgängige Situation durch einen Sprung aus drei Meter Höhe, Foto: Archiv des Autors.

Widersprüche

Von Luzius Bernhard

„Herr KEINER leidet am KEINERSyndrom. Eines der vielen Symptome dieser Krankheit ist, dass Herr KEINER nicht mehr selbstständig entscheiden kann, was privat und was öffentlich ist. Seine Daten breiten sich unkontrolliert aus und haben das Haus befallen. Ich weiß, sie wollen sich das jetzt anschauen aber das ist nicht ganz ungefährlich. Das KEINERSyndrom ist hoch ansteckend! Zu ihrem Schutz und dem von Herrn KEINERs Privatsphäre wurde staatlicherseits ein Datenschützer – also ich – bereitgestellt. Ich darf Sie also darum bitten, meinen Anweisungen folge zu leisten, vor allem im Interesse von Herrn KEINER aber auch im Interesse der öffentlichen Ordnung.“

Das ruft Johannes Brandrupp – Schauspieler und nun Leiter des Kunstprojekts „Public is the new Private“ (1) den Besuchern zu. Er macht eine Führung durch das Haus in der Kastanienallee 64 in Berlin. Das Haus wurde künstlerisch transformiert vom Künstler Ingolf Keiner. In jedem Raum ist eine neue Welt entstanden. Ein großes Loch klafft zwischen den Räumen. Der eine tapeziert mit goldenen Barocktapeten, der andere kahl und schmutzig. Eine befleckte Matratze hängt vor dem Fenster. Ein Holzbalken ragt hinein. Was einst ein Flur war, vernetzt sich und die Tapetenreste zu einer die Architektur verratenden Matrix. Das Bad ist Aufbewahrungsstätte eines übergroßen, schwarzen Gehirns geworden. Hinten steht ein Mann und es tropft Neonfarbe von den Wänden. Ein Drittel eines anderen Raumes ist mit dick tropfendem Paraffinwachs überzogen. Zugepflastert mit 90 Fotografien, überladen mit verschiedenen Perspektiven auf das Sein, zerstört einer der Räume jeden klaren Blick auf das Selbst.

„Public is the new Private“ ist ein Kunstprojekt, das den Kontrollverlust über persönliche Daten feiert. Ingolf Keiner steht für den Jedermann in Zeiten der Digitalisierung. Und zugleich ist er Prototyp und Avantgarde in diesem Prozess. Er schafft einen Raum der Information, der nicht mehr dem Privaten oder dem Öffentlichen zuzuordnen ist. Er wurde zum Haus, damit einerseits abgekapselt von der Öffentlichkeit und gleichzeitig begehbar und inszeniert. Er stellt sich dar, wie wir in sozialen Netzwerken und beginnt dabei das Spiel der Identität.

Mehr als 8 Wochen arbeiteten wir an den Räumen, der Präsentation und der Geschichte um Ingolf Keiner, der sich in ein Haus verwandelte – und sich so begehbar machte. Keiner hat diesen Drang alles aufzunehmen und zu transformieren. Seine Identität löst sich im Strudel des Schaffens und Lernens langsam aber sicher auf. Nichts kann mehr privat sein, wenn alles von wo anders in ihn eindrang und es aus ihm wieder herausquillt.

Heraus kam eine transmediale Erzählung, die den Raum mit Videos im Netz, eine Inszenierung mit Kunstperformances, eine Begehbare Ausstellung mit Blogs, Twitteraccounts und Facebookkonten verband. Die völlige Aufgabe von Konsistenz und die Dissemination von Identität war Teil des Konzeptes.

FACEBOOK ID

Ebenfalls um Identität drehte sich das Kunstprojekt von Tobias Leingruber. Ursprünglich hieß es „Facebook Bureau“, doch Facebook intervenierte per Anwalt, weil es seine Markenrechte verletzt sah. Nun heißt das Projekt „Social Network Bureau“[(2)] , was der Wiedererkennbarkeit aber keinen Abbruch tut.

Facebook wird im Internet zunehmend zum Identitätsmonopolisten und reißt damit eine ureigenste hoheitliche Aufgabe an sich. Leingruber errichtet spontane Büros in Kunstausstellungen und hat eine Maschine dabei, mit der er Social Network-Ausweise herstellt. Die Daten dazu stehen frei von Facebook per API (die allgemeine Programmierschnittstelle) verfügbar. Man gibt im Büro seinen Nutzernamen an und bekommt den Ausweis ausgedruckt.

Facebook hat schon längst geschafft, was die Staaten – darunter auch Deutschland – gerade erst verzweifelt herzustellen versuchen: verbindliche Identifikation im Internet. Der ePersonalausweis, den der deutsche Staat seinen Bürgern anbietet, ist jedenfalls ein Ladenhüter. Und auch in anderen Ländern sieht es nicht besser aus. Die staatlichen Online-Identifikationsservices finden kaum eine Durchsetzung. Auf der anderen Seite hält Facebook immer öfter auch in behördlichen und offiziellen Gefilden Einzug. Der australische Supreme Court entschied bereits 2008, dass Gerichtspost auch per Facebookmessage als offiziell zugestellt gilt. [(3)]

Auf diesen Umstand versucht Leingruber aufmerksam zu machen. Während „Public is the new Private“ die Dissemination von Daten und Identität preist, problematisiert Leingruber die Monopolisierung der Identität durch Facebook. Leingruber weihte mich früh in das Projekt ein und wir diskutierten viel über das Thema und seine Bedeutung für die Privatsphäre und die Zukunft von Identität. Zum Start begleitete ich das Projekt, indem ich auch versuchte einen Ausweg aus dem Dilemma zu finden.[(4)] Den sehe ich ausgerechnet in der Biometrie – also der Erfassung von Merkmalspunkten zu eindeutigen Profilen, die sich automatisch wiedererkennen lassen. Denn mit Biometrie – weil sie weiterhin am Merkmalsträger verbleibt – ist es möglich den Prozess der Identifikation zu dezentralisieren:

„Und genau hier liegt das Potential zur Durchbrechung des Identitätsmonopols von Facebook. Biometrische oder soziale Fingerprints werden es in Zukunft schaffen, uns plattformübergreifend zu identifizieren. Durch Biometrie und andere Fingerprinting-Methoden wird Identität – online wie offline – portierbar und emanzipiert sich von den Registern, egal ob denen in den Behörden oder der kalifornischen Datenbanken.“[(5)]

Transprivacy

Eines Tages schrieb mich der Düsseldorfer Künstler Florian Kuhlmann an. Er arbeitete an einem Projekt namens „Transprivacy“, dass sich multimedial mit Privatsphäre und Internet beschäftigen sollte. Kern des Projekts ist eine Plakataktion, zu der er Namenhafte Künstler versammelte wie Beispielsweise Momochrom, Übermorgen.com. Evan Roth und Johannes P. Osterhoff und andere. Jedes Plakat zum Thema wurde 200 mal gedruckt und in Düsseldorf plakatiert. Zudem bat er Blogger und Theoretiker aus dem Bereich für das Blog Beiträge zu verfassen. Der Ausgangspunkt von Transprivacy (ein Neologismus gebildet aus „Privacy“ und „Transparency“) ist die Verschränkung der ebenjener Sphären im digitalen Zeitalter.

Die Künstlergruppe Momochrom zum Beispiel verdächtigt die Privatsphäre, eine historische und vor allem in einem bestimmten Milieu verankerte Illusion zu sein und eben nicht dieser universelle Wert, der ihm gerne zugesprochen wird. „Privacy is a bourguise Fantasy“ beschreibt eine Erkenntnis, die durch den Kontrollverlust evident wird: wir hatten niemals wirkliche Privatsphäre, der Wunsch, die Informationen über uns kontrollieren zu können, entspringt einem durch und durch bürgerlichen Reflex.

Für das Projekt schrieb ich eine dreiteilige geschichtliche Aufarbeitung des Post-Privacy-Diskurses in Deutschland. Im ersten Teil [(6)] werden die theoretischen Grundlagen gelegt. Die Thesen über Post-Privacy und Datenschutzkritik von Christian Heller [(7)] , meine Formulierung des ctrl-Verlusts [(8)] und die Rede vom „German Paradox“ von Jeff Jarvis auf der re:publica bildeten die the-

oretischen Grundlagen der Debatte. Im zweiten Teil [(9)] berichte ich von den Ereignissen, die die Debatte befeuerten. Die Hysterie um Google Streetview, sowie die Auftritte von Wikileaks auf der Weltbühne lösten eine breite Debatte um die Grenzen der Privatsphäre und die Rolle des Geheimnisses aus. Im dritten und letzten Teil [(10)] wird der Übersprung der Debatte in die breite Öffentlichkeit behandelt. Die Piraten und ihr Dilemma um computergestützte partizipative Politik spielt eine Rolle, ebenso die Gründung der datenschutzkritischen „Spackeria".

So sehr es auch der Überblickfindung dient, hat es dennoch etwas Merkwürdiges, den Diskurs um den Kontrollverlust zu historisieren. Die Auflösung fester Strukturen bei gleichzeitiger Neukombination der Elemente in Echtzeit ist es, was den Kontrollverlust durch die Digitalität wirklich ausmacht. Und da macht die Struktur „Geschichte" keine Ausnahme. Jedes Datum lässt sich heute mit jedem anderen Datum beliebig in Beziehung setzen und so rekontextualisieren. Die Googlesuche bringt Goethe mit Buschido zusammen, Big Data unsere Konsumgewohnheiten mit Verkehrsdaten. Die historische Sicht auf die Dinge – die pseudokausale Chronologie der Ereignisse – ist nur eine mögliche von vielen Millionen, wenn auch die tradierteste.

Das Plakat des Amerikaners Evan Roth zeigt auf seinem Plakat die Startseite von Google in deren Suchschlitz die Worte „bad ass mother fucker" stehen. Der Mauszeiger steht auf dem Button „I'm Feeling Lucky", der den Suchenden immer direkt auf die Website des ersten Treffers bringt. Das ganze ist eine Anleitung. Folgt man ihr, gelangt man auf das Blog von Evan Roth. Der Hintergrund ist natürlich, dass Evan Roth seine Website so für Google optimiert hat, dass dieser Suchterm direkt auf ihn verweist. Über diesen Umweg macht er sich den „bad ass mother fucker" indirekt, aber wirksam zu eigen. Google im identitären Zeugenstand.

Und Roth zeigt auch, wie sich Öffentlichkeit verändert. Die Selbstattribution als „bad ass mother fucker" erfolgt eben nicht direkt, sondern durch eine Suche des Betrachters. Die Suche, die auf den Googleservern eine Ergebnisseite generiert und verschiedene Links in einen Kontext zusammenschweißt, der ausschließlich durch diese Suche vorgebeben ist ist wie „Geschichte" eine Sinnstruktur, die Identität verleiht. Die neue Zeit definiert sich nämlich weniger dadurch, was jemand von sich Preis gibt, sondern mit welcher Suchrealität die Gegenseiten unterwegs sind. Der Mensch ist nur noch unter anderem das Ergebnis aufgezeichneter Ereignisse, sondern vor allem ein Knoten im Netz verschiedener Attribute. Diese sogenannte „Queryöffentlichkeit" kennt kein fest definiertes Publikum, sondern das Publikum definiert die Öffentlichkeit durch ihre Suche.

Google

Was wir in die Suchmaschine tippen gehört auch deshalb zum Intimsten überhaupt. Es entlarvt Interessen, Wissenslücken oder gar sexuelle Vorlieben und Krankheiten. Was, wenn man alle diese Suchen über sich digital öffentlich macht und sie somit wieder in die Selbstattribution einspeist? Johannes P. Osterhoff hat dies in seinem Projekt „Google"[(11)] an sich selbst ausprobiert. Auf einer Website veröffentlichte er ein Jahr lang alle seine Googlesuchen. Ein kleines sebstentwickeltes Plugin für den Browser Firefox nimmt alle Suchen, die er startet auf und sendet die Suchbegriffe an ein WordPressblog weiter, wo sie instantan veröffentlicht werden. Sie werden in einem fertig zu benutzenden Google-Suchschlitz dargestellt, so dass der Besucher nur noch den Searchbutton drücken muss, um die selbe Googleanfrange zu starten.

Während der Transmediale 2012 lud Osterhoff verschiedene Blogger ein, selbst Teil des Projektes zu werden und die eigenen Suchanfragen zu publizieren, z.B. auch mich.[(12)]

Hier fließt alles zusammen: der Verlust der Privatsphäre, die Zerstreuung der Identität in tausende Suchanfragen, ihre Wiederzusammenführung in einer monopolistischen Zentralinstanz und die Auflösung in der Suchanfrage des Anderen. Wenn Johannes P. Osterhoff etwas googelt, was es nicht gibt, wird er das nächste Mal einen Treffer landen: seine eigene Seite. In der Zusammenschau der Suchanfragen verbindet sich das Bild – nicht einer Person – sondern einer Realitätskonstruktion.

Vielleicht ist ja der eigene Weltbezug die wichtigste Intimität. Unsere Augen, unsere Sehgewohnheiten, unsere Interpretationsneigungen, wem wir Vertrauen, wem wir nicht vertrauen, wie unsere Filter aussehen, wem wir zuhören, wo wir weghören und wonach wir googlen. Wenn dieser Realitätsbezug durch Googlebarkeit wieder mit sich selbst rückgekoppelt wird, verschwindet dann die Identität in einer Moebiusschleife?

Am Ende fließt alles zusammen in diesen Fragen nach der Query. Wir sind, wonach wir fragen und wir werden gesehen durch die jeweilige Frage des Anderen. Und es wird klar, dass sich Identität zersplittern musste, um jederzeit frei rekombinierbar für die Query des Anderen zur Verfügung zu stehen. Wir sind weit mehr als ein geschichtlicher Zusammenhang und im Grunde wird das erst im digitalen Zeitalter abbildbar.

Endnoten

[1] Das Projekt Public is the new Private: www.publicisthenewprivate.com

[2] Das Projekt Social Network Bureau: fbbureau.com

[3] Towell, Noel (2008): Lawyers to Serve Notices on Facebook. In: The Age vom 16.12.2008, online unter: www.theage.com.au/articles/2008/12/16/1229189579001.html [11.03.2012].

[4] Seemann, Michael: Die echte Facebookfalle und wie wir wieder herauskommen: www.ctrl-verlust.net/die-echte-facebookfalle-und-wie-wir-wieder-herauskommen/

[5] Ebd.

[6] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – Post-Privacy, Kontrollverlust und das German Paradox: www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/10/12/eine-kurze-geschichte-der-postprivacy-teil-i-postprivacy-kontrollverlust-und-das-german-parad/

[7] Heller, Christian: Post-Privacy. Prima leben ohne Privatsphäre. München 2011

[8] Vgl. ctrl-verlust.net

[9] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – StreetView, Wikileaks und die liquide Demokratie. www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/10/28/eine-kurze-geschichte-der-postprivacy-teil-ii/

[10] Seemann, Michael: Eine kurze Geschichte der Post-Privacy – Filtersouveränität, Spackeria und die Datenschutzkritik: www.transprivacy.com/der-blog/blog-post/2011/11/03/postprivacy-teil-iii-filtersouveraenitaet-spackeria-und-die-datenschutzkritik/

[11] Das Projekt Google von Johannes P. Osterhoff: google.johannes-p-osterhoff.com+

12 google-performance.org/query/author/m