

Original: S. Eibelmeyer, R. Fleck (Hrsg.), Salazar Lembrak, Ostfildern
1995

DIGITALE DOUBLES: VON DER KOPIE ZUM KLON
ZWEITER ENTWURF

(1995)

157

Peter Weibel

5757-186

I OBJEKT UND ORIGINAL

Das Problem des Originals ist bisher im Objektbereich abgehandelt worden. So fragt man zum Beispiel bei einem Kunstwerk, ob es ein Original ist. Die Frage bedeutet dann in etwa, ist es ein einzelnes Werk von einem Einzelnen? Ist es keine Fälschung, d. h. ist der angegebene Autor, die Signatur, der wirkliche Schöpfer des Werkes, und ist das Werk selbst keine Replik, sondern ein Original, tatsächlich von diesem Schöpfer nur einmal gemacht? Es ist ja oft der Fall, daß ein Künstler sein Werk selbst falsch datiert und damit schon eine Fälschung herstellt, wenn auch eine relativ harmlose. Das Original ist also ein Werk, das es nur einmal gibt, ein einzigartiges Werk, in seiner Art einziges Werk, von einem Einzelnen hergestellt.

Ein Original setzt sich aus mehreren Elementen zusammen, wovon zwei fundamental sind: 1) die Echtheit der Signatur und 2) die Einzigkeit des Werkes. Die Signatur kann gefälscht werden und die Einzigkeit des Werkes ist bedroht durch eine Vielzahl von stilistischen, technischen und auktorialen Vervielfältigungen. Original ist also eine handwerkliche Definition, die sich an handwerklichen, vorindustriellen Produktionsweisen orientiert. Denn in der postindustriellen informationsbasierten Gesellschaft von heute steht ein Heer von technischen Verfahren bereit, jedes »Werk« zu vervielfältigen, bzw. das »Werk« nicht von einem Einzelnen, sondern durch Viele herzustellen, z. B. beim Film. Im Zeitalter der technischen Produzierbarkeit von Kunstwerken ist die Frage des Originals und des Autors bekanntlich nicht mehr so einfach zu lösen wie früher.

Auf der Ebene des Objekts ist der Begriff Original als handwerklicher technischer Begriff im vorindustriellen Zeitalter einigermaßen zu definieren gewesen als ein Werk, dessen ontologischer Status gesichert ist: es existiert nur einmal, es ist nur einmal produziert worden und zwar von einem einzigen Schöpfer mit dessen Händen. Solange die Frage des Autors auch schon im vorindustriellen Zeitalter ausgeklammert bzw. sehr milde beurteilt worden war, z. B. das Problem der kollektiven Produktion in Malerwerkstätten, konnten um den Objektbegriff des Originals bis ins 19. Jahrhundert eine ganze Reihe anderer Begriffe inszeniert werden, die Grundbegriffe einer Ästhetik, zumindest die Grundstimmung einer

artist, its creator. In the context of the copy, Sherrie Levine speaks of the "passion of commitment" and the "sublimity of distance". In this sense, we begin to understand that the act of reproduction is at any rate very specific and peculiar in nature. Claude Lévi-Strauss called reproduction the act of returning content to form. I do not want to go into detail about the consequences this issue has in contemporary art. This aspect has been dealt with at length in the past two days. I would rather like to revert to two stories. The first one is from an important text by Borges under the title *Pierre Menard*.² It is the name of a fictitious author who re-writes *Don Quijote* in the twentieth century. After hundreds of drafts and notes written over many years, the hero in Borges' story succeeds in completing a text of historic significance. However, every single word of the text is identical with *Don Quijote*, except that it was written 300 years later. Borges analyzes both texts and finds that the style is radically different. The new text appears archaic whereas the "original text" reflects an extremely inventive Spanish. For Borges, the reproduction stands for a critique of the notion of the original, but is also a rather modest matter, historically speaking, a sign of decadence.

The second story is from Al Rahid's *Treatise on the Spectrum*, written in the thirteenth century. In the court of a sultan, there are two identically gifted advisors; the sultan seeks to choose between them by ordering them to arrange the most sophisticated banquet possible. The first advisor arranges for an invitation designed in wonderful calligraphy, each guest is seated next to the person he always wanted to meet and what the table has to offer was beyond compare. Everybody is sad when the unforgettable moments have passed and pities the second advisor because there will never be a better banquet. A year later, when the second advisor arranges his banquet, the guests receive the same wonderful calligraphy on the invitation, are seated next to the same persons and find themselves in the same perfect conversations, with the same succulent meal. A few weeks later, the sultan appoints the second courtier as his first advisor. For the author of the story, the fact that the astonishing repetition wiped out the melancholic longing for an unsurpassable moment, for a short time at least, weighs more than the original because one does not only have to recognize and acknowledge the moment of perfection, but one must also have the ability to re-create it.

Translated by Elly Frank-Grossebner on the basis of the German translation by Robert Fleck

¹ Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985

² Jorge Luis Borges: "Pierre Menard, autor del Quijote", *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires 1941

Ästhetik darstellten: Original, Einzigartigkeit, Genialität, Eigentümlichkeit, Authentizität, Originalgenie. Diese den handwerklichen und objektualen Kunstbegriff verdichtende ästhetische Ideologie, die bis ins 19. Jahrhundert dominierte, geriet ins Wanken, als im 19. Jahrhundert Maschinen auftauchten, wie z. B. der Fotoapparat, die Bilder relativ selbständig machen konnten, ohne die Hand des Künstlers, ohne einen handwerklichen Künstler, sondern nur mehr einen geistigen Urheber benötigten, und diese Bilder noch dazu in unendlich vielen Exemplaren bzw. Ausführungen gemacht werden konnten. Die Krise des Originalbegriffs war also zunächst einmal eine Krise des handwerklichen Originalbegriffs des Objekts und damit verbunden die Transformation des Schöpferbegriffs von einem handwerklichen Hersteller zu einem geistigen Urheber. Ein Foto konnte zwar noch ästhetisch einzigartig sein durch den Blickwinkel oder die Methoden des Autors, aber nicht mehr technisch, nicht mehr auf der Ebene der Hardware, nur mehr auf der Ebene der Software. Original war also nicht mehr die Hardware, das Foto, das Bild, sondern nur mehr die Software, das Programm. Auf der Ebene der Hardware kam es im 20. Jahrhundert zu einer Multiplikation der Autoren. Vieler Handwerker und technischer Co-Autoren, aber auch vieler Maschinen bedarf es, um einen Film herzustellen. Dieser Film existiert in Tausenden von Kopien, die gleichzeitig global gezeigt werden. Er ist also technisch kein Original. Er ist auch von einem ungeheuer großen Team kollektiv hergestellt worden. Er ist eine kollektive industrielle Produktion wie das Herstellen von Autos auf dem Fließband. Wenn es Autoren, Urheber gibt, vom Drehbuch bis zur Regie, dann nicht mehr auf der Ebene des Objekts, sondern auf der Ebene des Programms. Die Einzigartigkeit des Werkes und die Echtheit der Signatur, die zwei Axiome einer vorindustriellen Produktion, konnten auf der handwerklichen, technischen, ontologischen Ebene nicht mehr behauptet werden, nur mehr auf der Zeichenebene. Der Urheber des Originals wurde zum semiotischen Konstrukteur, zum Initiator und Dirigenten eines spezifischen Zeichenprozesses, dessen Verwirklichung, Realisierung einem Team von anderen Autoren überantwortet werden mußte. Die Relation Urheber und Original, die im handwerklichen Zeitalter noch so eindeutig war, hat sich im industriellen und postindustriellen Zeitalter mit den Möglichkeiten der Maschinen zur Produktion und Multiplikation von Werken mehrfach verwickelt und kompliziert. Eine technisch differenzierte Produktionsweise, wie z. B. beim Film, hat das historische Problem des Originals obsolet gemacht und nach einer neuen Definition des Urhebers verlangt. Dieser Urheber ist nicht mehr allein der Regisseur, der klassische Schöpfer, sondern auch der Kameramann, der Drehbuch-Autor und der Produzent sind geistige, technische und produktive Urheber, d. h. an der Realisation des Zeichengebildes beteiligt. Der Schöpfer splittet sich auf in multiple Urheber auf der handwerklichen und konzeptionellen Ebene. Im

20. Jahrhundert mußten daher neue Begriffe des Originals und der Autorenschaft erarbeitet werden. Von Michail Bachtins Prinzip des polyphonen Dialogs über die Pseudonyme von Borges und Pessoa bis zu den theoretischen Schriften von R. Barthes und M. Foucault reichen daher die Attacken auf die Signatur, auf die Autonomie des Autors als Voraussetzung des Originals. Denn fällt der Autorenbegriff, fällt auch der Originalbegriff. Die Frage nach dem Original als Objekt ist daher nicht zu separieren von der Frage nach dem Original als Autor, nach dem Original als Subjekt, nach der Authentizität der Urheberschaft.

Parallel zur Geschichte des Originals in der vorindustriellen Zeit hat sich nämlich schon immer eine gegenläufige Praktik der Produktion entwickelt. Die Künstler selbst haben ihre eigenen Werke entoriginalisiert und stilistische oder technische Variationen hergestellt. Im Laufe der Jahrhunderte gehörte es sogar als notwendiges Element zur Stilbildung, daß auch andere Künstler stilistische oder technische Variationen, ja sogar Kopien, herstellten. Aber Variationen eines Originalwerkes durch den Künstler des Originalwerkes selbst wie auch Imitationen bzw. Variationen durch andere Künstler gelten immer noch als Originale, hingegen technische Variationen bzw. Reproduktionen nicht (siehe Radierungen etc.). Auch stilistische Varianten, in anderen Ländern, zu anderen Zeiten, gelten noch als Originale. Kopien, sofern es sich nur um geistige Kopien handelt, stellen immer noch Originale dar, zumindest die Werke, wenngleich der Künstler als Kopist oder als Fälscher gilt. Also handelt es sich um eingeschränkte Originale, hergestellt von Kopisten. Kopie, das Gegenteil von Original, im eigentlichen Sinne ist also ein technischer, handwerklicher Begriff. Wir sehen, es gab immer schon eine Grauzone, eine abgestufte Hierarchie zwischen Original und Kopie. Die moderne Technologie war nur der Überbringer der schlechten Botschaft und hat den Konflikt erst verschärft bzw. stillschweigende ideologische Voraussetzungen, Fiktionen und Illusionen zur Explosion gebracht.

Von der handwerklichen und kriminalistischen Ebene hat sich daher die Frage nach dem Original sehr bald in höhere dramatische Ebenen der Ideologie und der Metaphysik verlagert. Die Frage richtete sich dann z. B. auf das Wesen des Autors. Wieviele Leute dürfen an einem Kunstwerk noch mitmachen, daß es als das Werk eines Autors gilt? Von Rembrandt bis Rubens bekommen wir immer wieder neue Antworten der Kunstgeschichte. Von Brecht bis Fassbinder hören wir auch in der Theater- und Filmgeschichte immer wieder neue Antworten. Die Zukunft wird auch das Werk Warhols neu bewerten. Ob Team, Werkstatt, Factory – es handelt sich um neue Formen der Autorenschaft im Zeitalter einer Ästhetik der Massen. Die Frage nach dem Wesen des Autors kann dann abgelöst werden von der Frage nach dem Wesen des Werkes, wenn es von einem Werk mehrere Variationen, Wiederholungen durch den Künstler selbst gibt, z. B. bei de Chirico und Dalí.

Diese Frage wurde besonders dringlich, als von der Fotografie bis zum Siebdruck Kunstmedien auftauchten, die nicht nur Variationen und Vervielfältigungen ermöglichten und förderten, sondern sogar kein Original kannten. Vorhanden war z. B. nur ein Negativ, von dem positive Abzüge gemacht werden konnten, und zwar unendlich viele Abzüge in unendlich vielen Variationen und Größen. Die konnten zwar willkürlich begrenzt werden durch eine limitierte Auflage oder durch einen ersten, vom Künstler handsignierten Abzug, aber das Wesen der Fotografie besteht in der Vervielfältigung und variablen Vergrößerung. So sprach man vom »Original-Negativ«, das zwar nicht das Werk selbst war, denn erst die positive Kopie davon ist das Werk, aber immerhin der Ursprung des Werkes. Das Bild als die positive Kopie eines Negativs bedeutet eine radikale Inversion des vorindustriellen Originalbegriffs. Denn die legitime ästhetische Erscheinungs- und Existenzweise der Fotografie ist die Kopie, nicht das Original. Das Erscheinen des Werkes, die ästhetische Realisation des Werkes, ereignet sich erst in der Vervielfältigung.

Wir sehen, daß unter dem Begriff des Originals viele schwierige Konzepte subsumiert werden, wie Autor, Autonomie, Innovation, Authentizität, Einmaligkeit, Individualität, Ursprung, etc. Seit dem Auftauchen von drucktechnischen Vervielfältigungsverfahren und insbesondere seit der Erfindung der Fotografie vor ca. 150 Jahren gibt es also eine Krise des Originals, die heute gleichzeitig als eine Krise der Moderne definiert wird. Die Postmoderne wird verstanden als eine versuchte Überwindung der Problematik des Originals und der damit verbundenen Begriffe, insbesondere in der von der Allegorie und der Collage-Technik abgeleiteten *Appropriation Art* der 80er Jahre. Es gibt also einen Wandel des Begriffs Kunstwerk von der Moderne zur Postmoderne, welcher Wandel als eine Ästhetik der Absenz, nämlich als Absenz der historischen Erscheinungsformen der Kunst, beschrieben werden kann. Eine dieser wesentlichen Absenzen ist das Original, definiert als Objekt.

II IDENTITÄT UND SUBJEKT

Ich möchte daher das Problem des Originals nicht weiter objektual diskutieren, z. B. von Duchamps Readymades über Montage und Cut-Up, über Multiples und Siebdrucke der 60er Jahre bis zur Objektkunst und zur *Appropriation Art* der 80er Jahre, sondern ich möchte die These aufstellen, daß das eigentliche und aktuelle Problem des Originals im Subjektbereich zu suchen ist. Genauer gesagt, ich werde Argumente für die Auffassung vorführen, daß die Problematik des Originals sich vom Objektbereich, wo sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts situiert war, am Ende des 20. Jahrhunderts in die Domäne des Subjekts verlagert hat.

Von der ersten Frage an, die gelautet hat, ist das Original das Werk »eines Einzelnen«, sehen wir schon, daß das Subjekt, der Schöpfer des Werkes, vom Objekt nicht so leicht zu trennen ist. Ich möchte diesen Aspekt in meiner These verstärken und versuchen zu zeigen, daß die Original-Problematik des Objekts und die damit verbundene Krise der Kategorien und Begriffe wie Autonomie, Appropriation, Absenz, längst auch das Subjekt, den Autor, erfaßt und infiziert haben.

Im Subjekt des Künstlers verhandelt sich heute, was dereinst beim Kunstwerk die Krise des Originals genannt wurde. Die Krise des Originals auf der Ebene des Objekts, die Krise der Aura, interessiert nur noch akademische Streber. Die Frage nach dem Original ist heute die Frage bzw. die Suche nach dem Autor. So könnten wir einen berühmten Titel paraphrasieren und sagen, der Weg geht vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zum Künstler im Zeitalter seiner digitalen oder gentechnischen Reproduzierbarkeit. Was für das klassische Kunstwerk die mechanische Bildmaschine, die Fotografie, an Herausforderung und Transformation bedeutete, an deren Folgen wir bis heute, nach 150 Jahren, uns noch immer abarbeiten, wird die nächsten 100 Jahre der digitale Computer als intelligente Maschine für den Künstler an Herausforderung und Transformation bedeuten. Das Subjekt des Künstlers in seinen historischen Erscheinungsformen scheint der nächste Schritt in der Ära der Absenz zu sein. Symptome dafür gibt es genug. Ich möchte einige davon kurz erwähnen. Bei Duchamp selbst ist nicht oft genug erwähnt worden, daß er mit der Erfindung der Readymades nicht nur auf der Objektebene die Krise des Originals eingeleitet hat, weil er selbst kein einzigartiges Kunstwerk mehr erzeugte und bereits vorhandene, wenn Sie so wollen, zuhandene Dinge, die in tausendfacher multipler Auflage existierten und von anderen, industriellen Maschinen hergestellt worden waren, durch kontextuelle Paraphrasen und Operationen (also nicht objektual, sondern nominativ) zu Kunstwerken erklärte, sondern bereits auch auf der Subjektebene die Krise des Originals antizipierte. Er hat nämlich nicht nur keine originalen Kunstwerke im historischen Sinn geschaffen, sondern er hat sie auch nicht im eigenen Namen signiert, also fast eine totale Absenz historischer Kategorien des Kunstwerkes erzeugt. Das »Werk« selbst war also erstens kein einzelnes, kein einzigartiges, sondern ein Massenartikel, zweitens nicht von einem Einzelnen geschaffen, sondern ein von Maschinen industriell erzeugtes Produkt, drittens falsch signiert. Auch die Signatur, das Subjekt, nicht nur das Objekt, waren absent bzw. falsch präsent. Insofern möchte ich in diesem Zusammenhang auf die ungeheure Bedeutung seiner vielfältigen »noms de plumes«, Künstlernamen, hinweisen. Von R. Mutt bis Rose Sélavy hat Duchamp bereits eine multiple Identität des künstlerischen Subjekts entworfen, die mit dem multiplen Charakter

2 seines Werkes korrespondierte. Obwohl hier auch der Ort sein sollte, um zu erwähnen, daß der Druck des Marktes auch Duchamp eingeholt hat, der seine industrielle Massenware, seine Readymades, gleichsam wie Original-Negative behandelte und spätere Versionen als Repliken datierte, womit er doch wieder einen Originalstatus des Readymades behauptete, der ihm historisch nicht zustand. Bei Duchamp ist schon zu erkennen, daß die Fragen nach Innovation, Authentizität, Aura, eigentlich Fragen nach dem Subjekt sind, und daß das, was im Objektbereich Original heißt, im Subjektbereich Identität heißt.

Als Stieglitz 1922 fragte, »Can a photograph have the significance of art?« (Manuscripts, N.Y., Nr. 4, 1922, S. 2) antwortete Duchamp: »Ich wünschte, sie würde die Leute dazu führen, die Malerei zu verachten, bis irgendwas anderes die Fotografie unerträglich macht.« Die Ablehnung von Kunst in ihrer historischen Erscheinungsform kann nicht deutlicher sein. Duchamp zweifelte an allem, nicht nur am Original sondern auch am Ich. »Zweifel an mir selbst, Zweifel an allem. Vor allem niemals an Wahrheit glauben. Schließlich kommt es zum Zweifel am Sein.« (*What happened to Art?* Interview von W.Seitz, Vogue Nr. 4, N.Y., 15. 2. 1963, S. 113). Er wollte ein »Unkünstler« sein. »Antikünstler ist ein Künstler wie jeder andere. Unkünstler wäre sehr viel besser. Wenn ich das Wort dahingehend ändern könnte, wäre es sehr viel besser als Anti-Künstler. Unkünstler bedeutet überhaupt kein Künstler. Das wäre meine Vorstellung.« (Richard Hamilton, *Marcel Duchamp speaks*. 1959, 3. Programm, BBC, in der Reihe »Art, Anti-Art«). Aus dieser kategorischen Ablehnung der Kunst heraus hat er auch die zwei entscheidenden Axiome der Kunst, Signatur und Original, mit seinen Readymades zerstört, d.h. mit anonymen, oder mit Pseudonymen signierten Pseudoobjekten.

Das Readymade ist nicht von einem Künstler handwerklich hergestellt, sondern technisch von einer Maschine. Es ist nicht einzigartig, sondern industrielle Massenware. Damit ist der Originalstatus des Objekts zerstört. Aber Duchamp denkt konsequent, daß mit der Abdankung des Originals auch der Künstler abzudanken hat. So hat er nicht das Pseudoobjekt als Duchamp signiert. Denn auch der Identitätsstatus des Subjekts, des Autors, ist mit dem veränderten Status des Objekts, des Originals, bedroht bzw. verändert. Er hat mit »R. Mutt 1917« unterzeichnet und das hochkant gestellte Toilettenbecken 1917 anonym zur Ausstellung der »Unabhängigen« in New York eingeschickt. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *The Blind Man* (10. April 1917, Nr. 1) protestierte Duchamp gegen die Ablehnung der Jury: Der Brunnen Herrn Mutts »ist ein Artikel, den man täglich in den Auslagen der Installateure sehen kann. Ob Herr Mutt den Brunnen mit seinen eigenen Händen hergestellt hat oder nicht, ist unwichtig. Er hat ihn ausgewählt... er hat einen neuen Gedanken für diesen

Gegenstand geschaffen.« Der Ausweis des Künstlers bestand also nicht in der handwerklichen Produktion des Werkes, sondern in der Auswahl, und nicht in der Gestaltung, sondern in der Codierung einer neuen Bedeutung. Das klassische Kunstoriginal und die klassische Künstleridentität kollabierten in diesem historischen Moment gemeinsam, da sie inseparable Kategorien sind.

Duchamp stellte also mit falschen Papieren, unter falschem Namen ausgestellte Zertifikate, falsche Objekte aus. R.Mutt, evident nicht-identisch mit M. Duchamp, stellt eine Toiletten-Muschel aus, evident nicht-identisch mit einem Kunstwerk. Daß durch kontextuelles Recycling die Muschel zu einem Kunstwerk und R.Mutt zu Duchamp wird, ist ein anderes Problem. Im Augenblick gilt es, darauf hinzuweisen, daß die Nicht-Identität des Objekts, sein fehlender Original-Status, von Anfang an mit der Nicht-Identität des Subjekts, des Schöpfers, korrespondierte. Duchamps Spiel mit Pseudonamen sollte ebenso ernst beobachtet werden wie sein Spiel mit Pseudowerken.

III PSEUDOWERKE UND PSEUDONYME

Das Auftauchen von Pseudowerken, von Kunstwerken ohne Originalstatus, von Pseudoobjekten, ereignete sich notwendigerweise im Zusammenhang mit dem Auftauchen von Pseudo-Subjekten, von Pseudonymen. Die Künstlichkeit des Objekts ist nicht von der Künstlichkeit des Subjekts zu trennen. Etwa zur gleichen Zeit hat ein Dichter dieselbe Problematik erkannt und zur Lösung ebenfalls ein Spiel mit Heteronymen angefangen.

Um 1914 hat der portugiesische Dichter Fernando Pessoa, um seine eigenen poetischen Möglichkeiten nicht unter den Zwang des historischen Identitätsdenkens stellen zu müssen, in seinem Kopf drei andere Dichter geboren: Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos. Diese drei Dichter mit verschiedenen fiktiven Biographien und Kunstpraktiken entsprangen alle einem einzigen Kopf, dieser aber fühlte sich als Bühne für andere: »Ich erschuf in mir verschiedene Persönlichkeiten. Ich erschaffe ständig Personen. Ich bin die lebendige Bühne, auf der verschiedene Schauspieler auftreten, die verschiedene Stücke aufführen.« Natürlich hat Pessoa auch unter eigenem Namen publiziert. Doch sein »Drama in Leuten«, seine multiple Aufspaltung in verschiedene Heteronyme, Autoren, Stile sprengt das Gefängnis des Originals und der Identität. Sechs Personen suchen keinen Autor mehr, sondern ein Autor löst sich in vier Dichtern auf. Der Auflösung des Objekts entspricht bei Pessoa erstmals in klarer Absicht die Auflösung der Identität. Substitution, Projektion, Aneignung, Vervielfältigung, sind bei ihm Operationen nicht über den Objektbereich, sondern auf der Subjektbene. Aus dem Titel einer Erzählung von Giovanni Papini, *Der Spiegel auf der Flucht, Spiegelfluchten*, kann man andeutungsweise ermessen worum es geht: der

4 Zwang zur Identität wird geflohen, das Joch der Identität gebrochen, um andere Ereignisse in Raum und Zeit, um andere Räume und Zeiten zu erleben, um sein Erleben und sein Begehren über die sozialen Schranken der Ich-Konstruktion zu erheben. *Ich will nicht länger sein, der ich bin* heißt daher eine andere Erzählung von Papini. Die Differenz zwischen Sein und Nichtsein, Wirklichkeit und Fiktion wird geschwächt. Die berühmte romantische Entdifferenzierung findet statt, um die reale Beschränkung der Existenz, die Endlichkeit, zu transzendieren, den Tod zu überwinden, die Immaterialität zu erreichen. So wie das postmoderne Werk in der zeitgenössischen Kunst eine »Kopie ohne Original« ist, so wird der Künstler »ein Trugbild seiner Selbst« (Pessoa). Diese Formulierung Pessoa's – ist sie nicht eine perfekte Beschreibung mancher Werke der Postmoderne wie auch des postmodernen Subjekts selbst? Konnte die Moderne noch fordern: »Sei Du selbst, setze Dich durch gegen Konventionen und Zwänge«, lautet der postmoderne Imperativ: »Konstruiere Dich selbst«. Das Ich wird eine künstliche Konstruktion.

IV KOPIEN OHNE ORIGINAL, SUBJEKTE OHNE IDENTITÄT

Jorge Luis Borges ist im gleichen Umfeld zu finden. Auch er hat unter Heteronymen publiziert und insbesondere in der Geschichte *Borges und Ich* den Zwang zur Identität abgelehnt: »Dem anderen, Borges, passiert immer alles... Ich lebe, ich lebe so vor mich hin, damit Borges seine Literatur ausspinnen kann... Ich muß in Borges verbleiben, nicht in mir (sofern ich überhaupt jemand bin), aber ich erkenne mich in seinen Büchern nicht so sehr wieder wie in vielen anderen... Vor Jahren wollte ich unser Verhältnis lösen... Ich ging zu den Spielen mit der Zeit und der Unendlichkeit über... So ist mein Leben eine Flucht... Ich weiß nicht einmal, wer von uns beiden diese Seite schreibt.« »Ich ist ein anderer« hatte schon Rimbaud gesagt. Das Ich auf der Flucht hat Papini beschrieben. Das Spiel mit Namen als Möglichkeit, dem Gefängnis von Raum und Zeit zu entkommen, aus dem Elend und der Enge der sozialen Identität auszubrechen, hat wiederum Duchamp eingeführt. Daher sei speziell auf jene Poster-Arbeit von Duchamp verwiesen, die für das Ich auf der Flucht bzw. die Spiegelfluchten den bezeichnenden Titel *Wanted [Gesucht]* trägt und die für »die Verhaftung von George W. Welch, alias Bull, alias Pickens... Operated Bucket Shop in New York under name Hooke, Lyon and Cinquer... known also under the name Rrose Sélavy« 2000 Dollar Belohnung verspricht. Abgesehen von der kleinen Anspielung auf R. Mutt (durch den Kübel, denn »die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind seine sanitären Anlagen und seine Brücken«, schrieb Duchamp 1917 in *The Blind Man*), kommen bei dieser Liste von fiktiven Identitäten des Künstlers das Spiel mit Heteronymen, die Maskerade der sozialen Identität, das Ich auf der Flucht, die Konstruktion künstlicher Subjekte, die multiplen Spiegel-

bilder des Subjekts ohne starre Identität, unverkennbar zu Tage. »Meine Position besteht darin, keine Position zu haben. Aber man kann darüber nicht einmal sprechen. In dem Augenblick, wo sie darüber sprechen, verderben sie das ganze Spiel.« (A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, N.Y., London 1969, S. 194). Die Gründung einer Gesellschaft, die Kunst ausstellt und sammelt, 1920 zusammen mit Man Ray und Katherine Dreier, hat nicht ohne Grund den Namen »anonym« bekommen. The Société Anonyme hat in 20 Jahren über 50 Ausstellungen moderner Kunst durchgeführt und ihre Sammlung ist 1941 in den Besitz der Yale University übergegangen. In einem Kunst-System, das, vergleichbar dem Motor- und Tennissport, so sehr auf den Namen von Stars aufgebaut ist, bzw. wo alles den Namen des Sponsors oder Stifters trägt, das also das Individuum über alle Maßen glorifiziert, einer Institution nicht den Namen der Stifterin, Dreier, zu geben, sondern im Gegenteil sie »anonyme Gesellschaft« zu nennen, entspricht sowohl einer Kritik dieses Systems, wie auch einem expliziten Hinweis auf die kapitalistische Struktur der Kunst(förderung). Anonyme Gesellschaft bzw. Gesellschafter gehören ja zur ökonomischen Struktur des Kapitals. Duchamp's Kunst ist also von Signaturen des Pseudonymen, Heteronymen, Anonymen tief gekennzeichnet. In dieser Domäne zwischen Pseudo-Objekten und Pseudo-Subjekten, zwischen Subjekt und Apparat, zwischen Unikat und Multiplikat, zwischen singular und kollektiv, zwischen Individuum und Anonymat wird sich die postmoderne Dialektik der Fiktionalisierung entfalten. Das postmoderne Spiel mit multiplen Identitäten, das postmoderne, relationale und positionale Subjekt, das seine Position variiert und konstruiert, entspricht der Krise des modernen Objekts beim Übergang vom handgemachten zum industriell fabrizierten Objekt im Zeitalter der maschinenbasierten industriellen Revolution. Identitätspapiere sind seither per se falsche Dokumente, zumindest konstruierte.

V FIKTIVE IDENTITÄTEN – FIKTIVE SUBJEKTE

Die postmoderne Literatur, insbesondere die postmoderne Science Fiction-Literatur hat intensiv und beinahe obsessiv die modernen Muster des Originals und des Subjekts als kollektive Fiktion behandelt. Die multiplen Aufspaltungen des Subjekts nicht nur durch stilistische Kollisionen, sondern auch durch narrative Konstruktionen, bilden ein durchgehendes Thema.

Thomas Pynchon, William Burroughs, Raymond Federmann, die Gruppe Oulipo in Frankreich (Queneau, Perec), John Hawkes, William Gass, Kathy Acker, J. G. Ballard, R. Sheckley, Philip K. Dick, William Gibson u. a. haben die genannten Topoi ausgearbeitet. Wie der Titel einer kürzlich erschienenen Textsammlung *Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA* bezeichnend sagt, wird mit falschen Texten, also Kopien ohne Original, die Realität gestürmt, die auch nicht

6 mehr ist, was sie vorgeblich einmal war, nämlich echt, original und real, sondern eigentlich nur mehr eine Studio-Dekoration ist. *Storming the Reality Studio* heißt eine Anthologie von Cyberpunk- und postmodernen Science Fiction-Texten nach einem Satz von William Burroughs.

Was Brian McHale für die experimentelle Literatur des 20. Jahrhunderts unternommen hat, ihren postmodernen Charakter herauszuarbeiten (*Post Modernist Fiction*, New York, London 1987), leistet in einem grundlegenden Werk Scott Bukatman für die Science Fiction Literatur (*Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 1993). Durch die Analyse von populären Science Fiction Filmen und Büchern gelingt es Bukatman die Natur der menschlichen Identität im Informationszeitalter, wo Mensch und Maschine koexistieren und sich wechselseitig beeinflussen, neu zu definieren. Dieses neue »virtuelle Subjekt« kommt insbesondere in einer Reihe von Cyberpunk-Romanen (James Tiptree jr., Bruce Sterling, William Gibson) und -Filmen zum Ausdruck: *The Max Headroom Story* (Rocky Morton und Annabelle Jankel, 1985), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, nach der Story *Do Androids Dream of Electric Sheep* von Ph. K. Dick), *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982), *Dead Ringers* (1988) – alle drei von David Cronenberg; *Aliens* (1986), *Terminator I u. II* (1984, 1991) – alle drei von James Cameron; *Robocop* (1987) und *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990, nach der Story *We Can Remember it for You Wholesale* von Ph. K. Dick), *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), *Tetsuo: The Iron Man* (Shinya Tsukamoto, 1989), *Looker* (1981) und *Westworld* (1973) beide von Michael Crichton.

Nicht nur die Arbeiten von Philip K. Dick, sondern insbesondere auch die Schriften von Robert Sheckley verhandeln und behandeln den Status des postmodernen pluralen Subjekts im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit. In dem Roman *The Alchemical Marriage of Alistair Crompton* (1978, deutsch: *Die alchemistische Ehe*, 1979) wird die Persönlichkeit eines Wissenschaftlers auf drei Körper verteilt. Sogar das Fleisch ist terminal. Zwischen Subjekt, Person, Körper gibt es keine Einheit mehr, sondern die Beziehung ist gespalten. »Das geteilte Ich« hieß daher die ursprüngliche Kurzgeschichte von 1960, die als Vorlage zum Roman diente. In der Story *Keep your Shape* (in seiner Anthologie *Untouched by Human Hands*, 1967) gibt es die »Freiheit der Form«. Jedes Lebewesen kann jede Form annehmen. Das Ich kann sich also in allen physikalischen Formen manifestieren. Aber dieses Ich kann sich nicht durchsetzen, weil es schließlich in der ihm angenehmsten Form bzw. Position verharrt.

Die Verunsicherung des postindustriellen Individuums in Bezug auf historische Identitätswürfe hat auch der österreichische Romancier Robert Musil in

seinem Roman mit dem bezeichnenden Titel *Der Mann ohne Eigenschaften* analysiert. »Er ahnt: diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, ...« (R. Musil). Joseph Kosuth hat 1992 eine Arbeit für die Stadt Esslingen geschaffen, die auf diesem Zitat aufbaut. In den 60er und 70er Jahren haben zahlreiche KünstlerInnen wie Valie Export, Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Braco Dimitrijevic etc. mit dem Begriff der Identität gearbeitet und ihn als Rollenspiel dekonstruiert. Die Arbeiten von Sherrie Levine und Elaine Sturtevant verstören und verunsichern den Status des Originals auf der Objektebene. Die Arbeiten jenes jugoslawischen Künstlers, der seit den 80er Jahren unter verschiedenen Namen wie Kasimir Malewitsch, Mondrian etc. Ausstellungen realisiert, indem er bekannte Fotografien von Ausstellungen als reale Ausstellungen nachbaut, untergraben den Mythos des Originals, auf dem die Moderne aufgebaut ist, auf noch radikalere Weise, da sie das Problem des Originals auf die Subjektebene verlagert haben.

Der Literaturtheoretiker und Ideologiekritiker Michail Bachtin (1895–1973) hat in verschiedenen Schriften, die er selbst unter verschiedenen Pseudonymen, meist unter dem Namen von Freunden, publiziert hat, den ersten postmodernen Entwurf zum Verschwinden des Subjekts und zur Begründung der multiplen Identität geliefert. 1929 hat er im Buch *Probleme der Poetik Dostojewskijs* diesen als polyphonen Autor gepriesen. Das Subjekt formiert sich, indem es anderen Stimmen leiht. Die Vielstimmigkeit der Reden des Ichs und der anderen führt zu einer Relativität des Subjekts, Autonomie des Autors, Originalität des Textes, werden entwertet und zu einem Glied in einer langen Kette von Reaktionen und Transformationen. »Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext« (Methodologie der Literaturwissenschaft, 1940). Jeder Text wird zum Kontext eines anderen Textes. Jeder Text ist also das Produkt der steten Umformung anderer vorhandener Texte, ist also nur ein Knoten in einem dynamischen Netzwerk von Texten. So ist aber auch der Sprecher nicht exklusiv der Schöpfer seiner Äußerungen, sondern diese sind das Ergebnis einer polyphonen dialogischen Handlung, das Produkt der Interaktion zwischen Sprecher und sozialer Situation, in der die Äußerung sich ereignet.

Diese Relativierung von Autor und Text, d.h. von Schöpfer und Original ist historisch nicht wirksam geworden, weil die Arbeiten von Bachtin erst spät in den 70er Jahren rezipiert worden sind. Die Problematik des Originals ist daher noch in den 80er Jahren auf der Ebene des Objekts (Koons, Steinbach, McCollum) ausgetragen worden.

An ihnen erkennen wir eine Art parallel-processing des Problems des Verlustes des Originals, nämlich die Verschiebung der Appropriation zur Mise-en-scène, zur

Ästhetik der Verführung. Die Position des Subjekts als Konsument drückt sich in der Emphase der Konsumartikel aus. Das postmoderne Subjekt idealisiert und identifiziert sich mit dem Konsumartikel, dem postmodernen Ding par excellence, dessen Ambivalenz aber geopfert wird. Es entstehen narzistische Objekte, fast autistische, in Korrelation zum autistischen Ich-Syndrom des postmodernen Subjekts. Der »Erpressung zur Identität« (J. Baudrillard) wird nachgegeben und größtmögliche Selbstähnlichkeit wird begehrt. Eine Schleife entsteht, wo genossen wird, wozu wir gezwungen werden zu sein, wo genossen wird, daß wir gezwungen werden, wir selbst zu sein. Keine Klage mehr darüber, daß die Wirklichkeit simuliert und das Ich fiktiv ist, sondern Fiktion und Simulation werden genossen und perfektioniert. Kunst nimmt hier bereits Methoden des *clonings* an. Siehe die *perfect vehicles* von McCollum oder die Skulpturen von K. Fritsch.

Kunst insgesamt dient diesen KünstlerInnen zur ästhetischen Ausformung von wesentlichen Funktionen der Konsumkultur, zu einer Art Shaping (vgl. *Freedom of shape*), zum Object Shaping statt Bodyshaping, zum Objectbuilding statt Bodybuilding. Die Überdimensioniertheit der Reize, der Muskeln und Prothesen, verwandelt dort wie da den Körper und die Kunstwerke in eine Schauhülle, in hybride Objekte.

Meine eigene Arbeit bezieht sich auf das Problem des Originals und der »Erpressung zur Identität«. Ich habe 1967 ein *Selbstporträt als Anonymus* veröffentlicht und 1973 mit Video die Auflösung der Identität betrieben und 1988 eine Mise-en-scène des Subjekts inszeniert. Meine fiktionalisierten Aktionen, Kunsträume und Künstler der 60er und 70er Jahre kulminierten 1988 in einer Ausstellung mit dem Titel *Inszenierte Kunst Geschichte* im Museum für angewandte Kunst, Wien. Heteronyme, anonyme, polyphone Werke, die ihre Widersprüche explizit zur Schau trugen, wurden sechs fiktiven KünstlerInnen zugeschrieben, über die in einem Katalog sechs fiktive AutorInnen schrieben. Die Krise der Identität wurde an den KünstlerInnen wie AutorInnen und die Krise des Originals wurde an den Werken exemplifiziert. Aber das Entscheidende war, daß der Diskurs der Kunst selbst, seine Axiome, seine Ideologie, seine Praktiken durch die Fiktionalisierung in Frage gestellt wurden. Diese institutionelle Kritik am Diskurs der Kunst, die ich 1971 mit einer »Kontexttheorie der Kunst« begonnen habe, führte ich 1992 mit einer interaktiven Computer-Installation weiter. Diese trug den Titel *Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt*. Das Prinzip der Nicht-Identität wurde universalisiert und der ontologische Status der Welt wurde durch den Entwurf von vier virtuellen Welten, die kontextkontrolliert und beobachterabhängig waren, korrigiert, relativiert. Starre Identität wurde zur Hypothese, Sein zur Fiktion. Der

Ursprung des Originals, das ontologische Prinzip, wurde durch die immaterielle virtuelle Speicherung der Information, die Variabilität des Bildinhalts durch den Beobachter und das lebensähnliche (viable) Verhalten des dynamischen Bildes verletzt und versprenget.

Aus dieser Kunst und dieser Literatur der Appropriation und des Cut-Up kann man einige Prinzipien der Absenz des Originals auf der Subjektebene erkennen. Kein zentraler Kontrollmechanismus. Keine ethnischen, geschlechtsspezifischen, religiösen Hegemonien, Monopole, Privilegien, keine Zentralzone der Wahrheit. Statt dessen lokale autonome Agenten, hunderterlei Diskursformen, Genres, Wirkungsstrategien, Stile, soziale Schichten, Ästhetiken (massenkulturell, hermetisch). Enthierarchisierung der Ästhetik ist das erste Ergebnis des Verzichts auf das Original. Darauf folgt die sich endlos ausfaltende Heterogenität der partikulären Diskurse.

VI HYBRIDE OBJEKTE – GEKLONTE SUBJEKTE

»Cloning« ist vom griechischen Wort »Klon« (Sproß, verzweigen) abgeleitet und bezieht sich auf die asexuelle d. h. vegetative Reproduktion. Geklonte Moleküle, Zellen, Pflanzen, Tiere sind genetisch identische Kopien, die ohne sexuelle Prozesse produziert wurden, also metaphorisch »künstlich«. Genetisch identische Organismen, die ohne sexuelle Reproduktion, also natürlich, entstanden, sondern asexuell, d. h. künstlich, bilden daher neue Formen, wo die Differenz zwischen Original und Kopie fast unendlich zurückgedrängt ist. Objekte und Subjekte mit fast identischem physischen Äußeren oder exzeptionell ähnlichem Verhalten werden daher »geklont« genannt. Da die naturwissenschaftlichen Praktiken, Einsichten und Weltbilder nicht ohne einen sozialen Zusammenhang gedacht werden können und in Korrelation mit den sozialen Systemen gesehen werden müssen, aus denen sie produziert werden, ist aus dem naturwissenschaftlichen Diskurs des Kloning als avancierteste Form der Künstlichkeit auch eine Aussage über den Zustand der Künstlichkeit der Objekte und Subjekte in den sozialen Systemen, damit auch in der Kunst, ableitbar. Wenn schon die Moleküle ihr Double haben (*La Molécule et son Double* heißt ein Buch von Jean Jacques, 1992), dann hat nicht nur das Theater sein Double (Artaud), sondern dann werden auch die Körper, die Objekte, die Menschen, ihr genetisches oder digitales Double haben. »L'homme et son Double« lautet die Zukunft. Virtueller Actor (Vactor) ist das computergenerierte Modell dieses neuen digitalen Doubles des Menschen.

Ein Klon ist eine Zelle, eine Pflanze, ein Tier, in Zukunft vielleicht auch ein Mensch, und das Resultat einer künstlichen Reproduktion, die identisch mit dem Original ist. Die Gesellschaft insgesamt tendiert zu einem Zustand des Geklont-

seins. Ihr Ziel ist die ständige künstliche Reproduktion von Subjekten und Objekten, die identisch mit dem Original sind: Geklonte Objekte – künstliche Subjekte.

Die Heteronyme der Künstler und Dichter waren der Beginn dieser Suche nach Heterogenität, nach Abbau des Zwangs, der Hierarchien, nach Enttotalisierung. Statt des Ganzen – die Mikrologie des Diskurses, statt Hegemonien des Originals und eines partikulären Subjekts im Namen des Allgemeinen – Verlust des Originals und der Hegemonien.

Nachdem das Subjekt von der Werbung und den Massenmedien als Ziel präzise ins Auge gefaßt wurde, und zwar in all seinen ausdifferenzierten sozialen Funktionen bzw. Identitäten, als Familienvater, als Ehemann, als Freizeit-Konsument, als Büro-Angestellter etc. und für jede seiner sozialen Identitäten die Gesellschaft ein passendes Produkt hat, sucht das Individuum nach anderen Subjektverwirklichungen, um schließlich den historischen Subjekt-Status selbst aufzugeben wie dereinst den Original-Status. Ist das Subjekt als Readymade enttarnt, als konditioniert, kann es nur mehr als Wüste desertiert werden.

Der Konsument als Subjekt reduziert das Individuum. Dieses sieht sich in der Gesellschaft des Spätkapitalismus einer großen Frequenz bzw. Bandbreite von Subjektpositionen gegenüber. Angesichts der von der Gesellschaft angebotenen zahllosen Subjektpositionen verwandelt sich das Individuum in ein positionales Subjekt. Es durchläuft im Laufe der Jahre verschiedene Positionen. Einmal erlebt es sich als Adressat von Jugendwerbung, später als Adressat von Autowerbung, etc. Das Individuum erfährt sich als eine Abfolge von Subjekt-Positionen und Subjekt-Angeboten der Gesellschaft, die es wählen oder ablehnen kann. Im Laufe seines Lebens durchläuft das Individuum sozusagen verschiedene Subjektpositionen und Subjektverwirklichungen. Die Praxis der Selbstverwirklichung im heutigen Spätkapitalismus haben eben die erwähnten DichterInnen und KünstlerInnen im Spiel der Heteronyme kritisch antizipiert. Das positionale Subjekt durchläuft eine Reihe von Subjektpositionen, welche die Gesellschaft im Laufe seines Lebens anbietet. In die Leere des Sozialen projiziert sich die Heterogenität des Subjekts nach dem Verlust des Originals der Identität.

Individuum, Person, Subjekt, Identität bilden keine zwanghafte Einheit mehr, sondern eine auseinanderdriftende Koalition und Kohabitation. Die Kohabitation eines gemeinsamen Körpers durch verschiedene Subjekte, Identitäten, Personen verwandelt das Ich in eine Kunstfigur.

Die plurale Identität des postmodernen Subjekts ist also die Antwort auf der Subjektebene auf den Verlust des Originals im Objektbereich. Statt des absoluten Subjekts und der universellen Identität gibt es nur mehr plurale Positionen des Subjekts und eine partikuläre, relationale Identität.

Das Denken im Original ist der Logik der Inkarnation verpflichtet, ist vielleicht sogar die letzte Bastion des Denkens in der Logik der christlichen Inkarnation. Auf die Logik der Inkarnation, die Original und Identität als Begriffe des Zwangs produzierte, folgt die Logik der Interaktion. Erst durch sie wird Differenz statt Identität und Klone statt Original eingeführt. Das Erkennen und die Konstitution von Differenz als Differenz generiert das Werk und das Subjekt. »Kopie ohne Original«, Klon, meint eben dies, die Kopie wird durch Differenz von anderen Kopien zum Original. Körper, Trägermedium, Code, sind kontingent.

Die postmoderne SF-Literatur hat für dieses virtuelle Subjekt ohne universalen Körper und Code, sondern mit variablem und kontingentem Körper, Identität, Code, Position, Differenz (ethnische Differenz, Geschlechtsdifferenz, sozialer Unterschied, etc.) den Ausdruck »terminal identity« geprägt. Erzwungene und zufällige soziale Identität, sexuelle Identität, ethnische Identität wird legitimiert mit dem Verweis auf Ursprung, Natur, Ontologie. Das Spiel von Science Fiction und das Spiel der Kunst mit fiktiven Identitäten dient dazu, die sogenannten natürlichen Identitäten als sozial konstruierte Identitäten zu entlarven, die als künstliche auch veränderbar sind. Das macht ihren »virtuellen« Charakter aus. Die Rebellion gegen Original und Identität in der Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts, im Jahrhundert der Multiples und der Pseudonyme, ist der Versuch, aus dem Gefängnis der Gesellschaft, dem Zwang des Staates auszubrechen, aus der vom Sozialen diktierten Ontologie. Auch der Körper ist kein Seiendes mehr, kein Original, sondern eine Variable, sozial regulierbar.

So wie das Werk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit des Originals verlustig geht, so das Subjekt seiner Identität. So ist der Name für das Subjekt im Zeitalter seiner künstlichen bzw. technischen Reproduzierbarkeit in der digitalen Ära: »terminale Identität«. Das ist ein Subjekt mit typisch postmoderner doppelter Codierung: einerseits das Ende des Subjekts, die Peripherie, und andererseits die neue Subjektposition, die nicht auf dem Reißbrett der Natur, sondern der Techno-Transformation in allen ihren Formen (von der Gesichtsoperation bis zur Genmanipulation) konstruiert wird, sogar auf dem Bildschirm des Computers. Der virtuelle actor, vactor, ist der vollendete Exponent des digitalen *clonings* des virtuellen Subjekts.

»The entire planet is being developed into terminal identity and complete surrender«, schrieb W. Burroughs in *Nova Express* 1964. Von *Max Headroom* über *Robocop* bis *Terminator I+II* oder *Total Recall* und *Blade Runner* zeigen SF-Filme solche virtuelle Subjekte, solche terminale Identitäten als Ausdruck des gegenwärtigen Status des Subjekts in der postmodernen Gesellschaft. Der Replikant (Kopie), der von Replikanten (künstlichen geklonten Subjekten) gejagt wird,

2 die glauben sie seien natürliche Menschen (Originale), (wie in *Blade Runner* vorgeführt), ist der adäquate Ausdruck des Zustands der Krise des Originals (in der Objektwelt) und der Identität (in der Subjektwelt) in der Techno-Gesellschaft des Spätkapitalismus. Die Kunst reagiert darauf mit einer Reihe von Manövern:

Im Objektbereich Absage an das Original.

Im Subjektbereich Absage an die Erpressung zur Identität.

Befreiung des Subjekts vom Körper.

Befreiung der Identität vom Subjekt.

Befreiung des Bewußtseins von der Identität.

Auflösung der Realität.

Die Entwürfe virtueller Realitäten und postontologischer Subjekte sind Attacken auf die Realität unter den Auspizien des Verzichts auf Original und Identität. Virtuelle postontologische Subjekte wollen sich der Erpressung durch das Reale entziehen. Die Erpressung zur Identität ist nämlich nichts anderes als die Erpressung der Realität, die Erpressung durch das Reale. So verstehen wir nun den Satz von Borges: »Leider ist die Welt real. Leider bin ich Borges.« Das Ziel des virtuellen Subjekts ist daher: anything, anytime, anywhere.

VIII VON DER KOPIE ZUM KLON

The mind is a kind of theater... There is properly
no simplicity in it at one time, nor identity in different,
only a perpetual flux and movement, a constant variation,
in which several perceptions successively make their appearance;
pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite
variety of postures and situations

David Hume, 1776

Original, Originalität, Identität sind bekannte modernistische Mythen¹. Von Beginn an hat die Moderne allerdings die ihr zugrunde liegenden Axiome widerrufen bzw. kritisch reflektiert. So sehr einerseits Signatur, Subjekt, Original in der klassischen Moderne triumphierten, so sehr war sie gleichzeitig von der Ungewißheit und Ambivalenz des ontologischen Status dieser Konzepte beunruhigt. Die Fragen nach Identität und Original haben die Moderne nicht nur begründet, sondern gleichzeitig auch gepeinigt. Die Postmoderne unterscheidet sich diesbezüglich von der Moderne nur darin, daß die Probleme und Themen zwar die gleichen geblieben sind, nämlich sexuelle und nationale Identität etc., daß aber die Betrachtungsweise sich geändert hat. Was die Moderne schmerzt, genießt die Postmoderne. Dort, wo die Moderne sich bedroht gefühlt hat, vom Verschwinden des Ichs, von der Auflösung der Materie, von der Masse, von der

Populärkultur, ruft heute die Postmoderne: Genieße!². In *Die Geographie von Amerika* (1936) hat Gertrud Stein die dramatis personae des modernen Universums beschrieben: »Identität, menschliche Natur, menschlicher Geist, Universum, Geschichte, Publikum und Wachstum« (S. 96). Wir wissen die postmoderne Antwort darauf: das Ende der Geschichte, die Grenzen des Wachstums, die Emanzipation des Publikums, das expandierende Universum, die mechanische und digitale Substitution des Geistes (künstliche Intelligenz), die Simulation und Synthetisierung der Natur, die Aufhebung des Zwanges zur Identität. Aber die Postmoderne ist in ihrer progressiven Interpretation nur eine Radikalisierung der Moderne. Daher sind die postmodernen Lösungen schon in der modernen Problemstellung vorgezeichnet. »Identität ist nicht wie ein Vergnügen«, schreibt Gertrud Stein. »Identität hat nichts zu tun mit eins und eins... Es gibt so viele Dinge die nicht das gleiche sind Identität menschliche Natur, Aberglauben, Publikum und der Geist des Menschen... Identität und Publikum. Keiner ist identisch aber jeder kann Identität haben... Etwas anderes das es gibt ist das Universum. Identität hat nichts zu tun mit dem Universum. Identisch kann es haben wenn es könnte aber Identität bestimmt nicht bestimmt nicht Identität... Nun alles oder nichts kann wachsen aber da letztlich nichts wachsen kann gibt es keine Identität«. Diese Sätze könnten auch aus einer postmodernen Cyberpunk-Novelle stammen.

Mit den drei zusätzlichen Dichtern, Richardo Reis, Alberto Caeiro, Alvaro de Campos und deren fiktiven Biographien, die Fernando Pessoa um 1914 in seinem Kopf geboren hat, konnte er seine poetischen Möglichkeiten erweitern. Er fühlte sich als Bühne für Andere: »Ich erschuf in mir verschiedene Persönlichkeiten. Ich erschaffe ständig Personen. Ich bin die lebendige Bühne, auf der verschiedene Schauspieler auftreten, die verschiedene Stücke aufführen.« Auch der zeitgenössische Avantgarde-Künstler Mike Kelley aus Kalifornien verabschiedet das eindimensionale Individuum und setzt an seine Stelle das mehrdimensionale: »Das heroische Individuum wird von einer Art Multi-Individuum ersetzt«. Jorge Louis Borges hat dies Leiden am Zwang zur Identität, an der sozial erpreßten Identität am besten ausgedrückt: »Leider bin ich Borges.« Auch das spezifische Leiden an der nationalen Identität, dieser universalen Quelle der Gewalt, war den Modernisten vertraut. Von Duchamp wird aus dem Jahr 1919 zitiert: »Haben Sie eine Nationalität? Leider.« Zahlreich sind also die Zeugnisse dafür, daß die Mythen der Moderne schon von den avanciertesten Modernisten als ambivalent empfunden wurden, sowohl der Begriff des Ichs, von dem Wiener Naturwissenschaftler und Philosophen Ernst Mach schon um 1900 als »unrettbar« definiert, wie auch der Begriff des Originals.

Diese Subversion modernistischer Mythen und Matrixen wurde selbstverständ-

lich mit dem Fortschritt der Ausbildungs-Technologie umso intensiver. Mit der Fotografie und dem Film, mit der Collage und dem Siebdruck wurden vielfältige Techniken der Vervielfältigung massivst eingesetzt, eben Techniken, die, wie der Name Vervielfältigung schon sagt, das Eine, das Unikat, das Original zerstören, weil sie es eben vervielfachen. Man kann also sagen, daß die Moderne am Zwang zum Original und am Zwang zur Identität gelitten hat und selbst aus sich heraus die Postmoderne als Erlösung aus diesem Zwang generiert hat, welche die Simulation, das Fake, die Faksimile, die Substitution, die Kopie, die multiple Identität, die Reproduktion genießt. Montage, Collage, Cut-Up, Assemblage, Appropriation, Multiples, Installation, Readymades sind künstlerische Techniken solcher Auflösungen des Originals und der Identität. Allerdings hat sich gegenwärtig die Postmoderne von den Vorgaben der Moderne gelöst und die Fluchtbewegung radikalisiert. Es geht nicht mehr um den Verlust von Aura, Autor und Authentizität beim Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Bei der Steigerung der Reproduzierbarkeit durch Gentechnik und digitale Technologie handelt es sich nicht einfach um eine Fortsetzung, um eine technisch verbesserte und potentere Fortsetzung, sondern in der Tat um einen Bruch mit der herkömmlichen Kunstproduktion. Denn es gibt nämlich von Anfang an keine Aura, keinen Autor, keine Authentizität, es gibt nämlich kein Original und keine Identität mehr. Der Diskurs der Kopie setzt ja noch ein Original voraus, wovon die Kopie ein Abklatsch ist. Mit dem Faksimile beginnt bereits jene Ära, wo der Knecht (die Kopie) den Herrn (das Original) und seinen Ursprung verleugnen möchte. Das mechanische Faksimile, das Kino, imitiert nicht nur das Leben, sondern inszeniert es auch, fabuliert es, erfindet es (siehe Georges Méliès). Es entsteht künstliches 2-dimensionales Leben, ein künstliches Reich aus Licht und Schatten. In der maschinellen Reproduktions-Kultur des Bildes, wie sie von der Kunst selbst thematisiert wird, erkennen wir die künftigen Spielregeln einer fundamental veränderten Gesellschaft.

W. Benjamin hat in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934) die Anfänge dieser Umformung der Gesellschaft beschrieben. Günther Anders hat in *Die Antiquiertheit des Menschen* (1980), besonders im Kapitel »Die Welt als Phantom und Matrize«, die Folgen dieser Umformung apokalyptisch analysiert. Jean Baudrillard hat den Begriff der Reproduktion mit seiner Theorie der Simulacra (Imitation, Reproduktion und Simulation) radikalisiert, wobei dem dritten Simulacrum, der Simulation, sein Hauptinteresse gilt. Bei der Simulation (ein Simulacrum der dritten Ordnung) »gibt es keine Imitation des Originals mehr wie in der ersten Ordnung, aber auch keine reine Serie wie in der zweiten Ordnung: es gibt Modelle, aus denen alle Formen durch eine leichte Modulation von Differenzen hervorgehen.«³ Baudrillards Simulationsbegriff ist

deswegen soviel radikaler als Benjamins Reproduktionsbegriff; weil er sich gegen das Reale wendet, gegen die Referenz, gegen den Ursprung. »Die wirkliche Definition des Realen lautet: das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann.«⁴ In der medial dominierten Wirklichkeit Amerikas zum Beispiel fanden daher in den 80er Jahren Baudrillards Thesen, insbesondere bei New Yorker Künstlern wie Richard Prince, Cindy Sherman, Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Peter Halley, großen Anklang. Mit ihren Techniken der Appropriation der Massenmedien und der Kunstwelt haben sie sich als »Simulationisten« erwiesen, aber nicht konsequent genug, wie Baudrillard meint, weil sie zwar das Reale, aber nicht das Referentiale löschten. Baudrillard sieht die Simulation als eine Reproduktion ohne Referenz, als die vollständige Emanzipation des Knechts gegen den Herrn, als die finale Egalität der Zeichen gegenüber den Dingen, als den postontologischen Triumph der Signifikanten. »Durch seine unbegrenzte Reproduktion macht das System seinem Ursprungsmythos ein Ende, und damit zugleich auch allen referentiellen Werten, die es selbst während seines Entwicklungsprozesses hervorgebracht hat. Indem es seinem Ursprungsmythos ein Ende macht, macht es auch seinen inneren Widersprüchen ein Ende (es gibt weder etwas Reales noch ein Referenzsystem, mit dem man es konfrontieren könnte) – und es macht auch dem Mythos von seinem Ende ein Ende: der Revolution selbst.«⁵ Der Knecht, die Kopie, ist frei, Man kann sie nicht mit einem Herrn, einem Original konfrontieren. »Wir leben in einer Reproduktionskultur: Imitation, Reproduktion und Nachahmung werden zum »Markenzeichen« unserer Gesellschaft. Kopiert wird in Medien, Mode, Wissenschaft und Kunst. Und neuerdings kopiert sich der Mensch sogar selbst«, schreibt Hans-Jürgen Seemann in *Copy. Auf dem Weg in die Re-pro-Kultur* (Beltz, 1992). Unsere These ist nun, daß wir eigentlich schon auf dem Weg aus ihr heraus sind und daß die Phänomene, die er oder Baudrillard und andere beschreiben, am besten mit Klon-Kultur zu bezeichnen sind, eben weil Klone identische Kopien sind. Der Klon ist ununterscheidbar vom Original, identisch mit dem Original. Daher fällt der Unterschied zwischen Kopie und Original. Daher ist der Klon der Kopie überlegen. Seemann selbst schreibt 1992: »Die Klon-Kultur ist das Endprodukt der expansiven und tabulosen Copy-Gesellschaft. Digitale Medientechnologie, Gentechnologie, Bio-kybernetik, Neurochirurgie und Nanotechnologie sind einige der (jetzt schon erkennbaren) Geburtshelfer und Leittechnologien der kommenden Klon-Kultur.«⁶ Die Copy-Gesellschaft und die Simulations-Society befinden sich also in einem tiefgreifenden Wandel, der vom Aufstieg der Kopie zum Klon gekennzeichnet ist. Ich habe daher 1985 einen ersten Entwurf für eine »Ästhetik der geklonten Gesellschaft« geliefert: »In den ästhetischen Erscheinungsformen kann man zukünftige gesellschaftliche sehen. Die neuartige pictoriale Repräsentation, das

mathematisch simulierte Bild der Realität ist nicht nur eine Scheinwelt, eine Spiegelung des Imaginären mit sich selbst, sondern verweist auf die zukünftige Struktur einer geklonten Welt. Die geklonten Bilder der digitalen Werke sind Bilder der geklonten elektronischen Welt der Zukunft. Wenn in der Sprache der elektronischen Medien das Reale vom Imaginären zerstückt wird, so deswegen, weil in unserer Zivilisation das Reale in der Tat immer mehr vom Imaginären durchlöchert wird. Die von der digitalen Ästhetik der elektronischen Medien geschaffenen Veränderungen des Raum- und Zeitbegriffs, von Ort und Gegenwart, von Imaginär und Real, von Künstlichkeit und Menschlichkeit haben gesamtgesellschaftliche Folgewirkungen: der Zugang zur Welt wird persönlicher, die Teilhabe an der Welt wird nicht mehr passiv und bloß repräsentativ sein, sondern interaktiv. Das »responsive Environment«, wo Computer unsere Bedürfnisse verspüren und darauf reagieren, ebenso die interaktiven Computer-Environments zielen auf eine Verwirklichung der Individuation, wo nicht wie bei der bisherigen Demokratie durch die Allmacht des Staates ihre Aporie, daß sie nämlich im Grunde eine Diktatur der Individuen wäre, unterdrückt wird, also alle für einen arbeiten, den Staat, der dann wiederum durch die Staatsapparatur eine Art Rückverteilung vornimmt, bei der aber der Staatsbürger von der Macht des Staates abhängig ist, sondern wo kein Individuum dem anderen superior ist und eine gleichberechtigte interaktive Individualität herrscht.«⁷ Kein Individuum ist Herr (Original) über ein anderes (Kopie), sondern alle sind gleichwertige Klons (siehe G. Stein: »Keiner ist identisch aber jeder kann eine Identität haben.«). Diese interaktive Individualität und deren Abhängigkeit vom Kontext, vom Kollektiv, vom Milieu, bedeutet vor allem eine Abwertung der fiktiven Autonomie des cartesianischen Subjekts. Das Ende des cartesianischen Subjekts, das sagte: Cogito, ergo sum, hat Lacan unmißverständlich in dem berühmten Satz formuliert: »Dort, wo ich denke, bin ich nicht. Wo ich bin, denke ich nicht.« Lacan hat Sein und Sprache, Ontologie und Identität, Sein und Subjekt für immer gespalten. Das cogito, das »Ich denke«, gilt nicht mehr allein als Begründung und Fundament der Welt. Die Erfahrung des Denkens begründet nicht das Sein, die Ontologie. Lacan fragt: wer denkt? und antwortet mit Freud: es denkt. Daraus erwächst das postmoderne Subjekt als postontologisches Subjekt, als konstruiertes, fiktives, künstliches Subjekt. Ein sich selbst in Frage stellendes Subjekt, das sich selbst zum Zweifel und zum Verschwinden verurteilt, gerade indem es fragt, ist das postmoderne Subjekt ohne konstante Identität. Lacan hat den strukturellen Mangel an Identität verabsolutiert. Einheit und Konstanz der Identität werden als ideologischer Effekt, als soziale Konstruktion erkennbar; die gefährlich wird, sobald sie vergißt, daß sie eine bloße Produktion der Imagination ist.

Kunst wird in diesem Horizont zu einer Maschine zur Abarbeitung eines metaphysischen Mangels, des Mangels an Sein und Identität. Dies betrifft nicht nur die Subjekte, auch die Objekte. Die entscheidende Kunst der Gegenwart zeugt von der ontologischen Ambivalenz und Diffusion der Dinge selbst. Der Mangel an Sein und Identität kennzeichnet erst recht auch die aktuellsten Kunstwerke. Bis dahin haben diese versucht, sich durch Auratisierungsstrategien von dieser Ambivalenz, vom üblen Geruch des Falsifikats, des Fakes, des Doubles, der Kopie zu befreien und auf ihre Einzigartigkeit, Originalität und Authentizität gepocht. Ausgestattet mit dem Charme der Naivität und dem Pathos der Lüge ist dies auch vielen Werken kurzfristig gelungen. Aber in Wirklichkeit haben nicht nur die Subjekte ihre Doubles und Klons, auch die Dinge haben ihr alter ego. »Ein Ding ist ein Ding; aber vor allem, ein Ding steht niemals allein.« sagt Haim Steinbach zurecht, »thus an object is a »made-ready-to relate« rather than a »ready-made««. Die Dinge treten nicht allein auf, sondern doppelt, weil jedes Ding eine Ware ist und solcherart zumindest eine doppelte Identität hat, nämlich Gebrauchswert und Tauschwert zu sein. Die Dinge funktionieren wie eine Sprache. Der Januskopf des Zeichens, Signifikant und Signifikat zu sein, wiederholt sich im Januskopf der Ware, Gebrauchs- und Tauschwert zu sein. Obwohl man Dinge sieht, sieht man keine Dinge. Man sieht scheinbar industrielle Kopien. Die doppelte Existenz verweist darauf, daß man Doubles sieht. Man sieht aber auch keine Kopien. Denn es gibt keine Matrix, kein Original, höchstens ein Baudrillard'sches Modell. Was man sieht, sind identische Kopien, also Klons, Objekte als Klons. Über die Linie Duchamp, Kosuth hat Steinbach die Nichtidentität der Gegenstände radikalisiert, indem er uns in die Klons der Warenwelt einführte. Was Steinbach für die Klonkultur der Warenwelt leistet, betreibt Sherrie Levine für die Kunstgeschichte, weil sie die Kunstgeschichte als ein Depot von Readymades betrachtet, von denen sie ihre Kopien zieht (*After Walker Evans*, 1981, *After Kasimir Malevich*, 1984, und *Fountain*, *After Marcel Duchamp*, 1991). Levine machte Fotografien nach berühmten Fotografien, Objekte nach berühmten Objekten und Skulpturen nach Skulpturen (*Newborn*, *After Brancusi*, 1993). Levine nimmt eine Brancusi-Skulptur, eben weil Brancusi ein typischer Protagonist des modernen Mythos vom Original ist. Die Skulptur *Das Neugeborene* gibt es aus Marmor von 1915. Kurze Zeit später schuf er zwei Bronzeversionen dazu. 1920 fertigte er *Das Neugeborene II* aus Marmor, und danach zwei weitere aus Edelstahl (1925) und Bronze (1927). Dennoch waren dies für Brancusi alles Originalskulpturen und keine Kopien. Levines Weg ist umgekehrt. Statt der historischen Naivität und Illusion des Originals stellt sie derivativ Kopien her, die ihre Originalität sichern. Sie verweigert postmodern die Fiktion des Originals und votiert für die Ambivalenz der Identität des Objekts, ja sogar des Kunstwerkes als Exponent des Originals,

weil das Kunstwerk als Objekt dem gewöhnlichen Ding superior ist gerade wegen seiner Originalität. Levine bezieht sich dabei auch auf J. L. Borges und seine Erzählung *Pierre Menard, Autor des Don Quijote* (1939), wo der Autor, P. Menard, Wort für Wort zwei Kapitel des *Don Quijote* von Cervantes neu schreibt. Levine betritt das Territorium der Repetition und Replikation, dem die Kopie bzw. der Klon nicht fremd ist, ebenso wie die Arbeiten von Sturtevant seit 1965. Aber auch im Osten gibt es in der kulturellen Domäne solche avancierte Operationen der Klon-Kultur über die Nicht-Identität der Objekte, Zeichen und Subjekte, z. B. bei der slowenischen Gruppe IRWIN und bei Braco Dimitrijevic (*Self Portraits after Rembrand and Miguel Perez, 1968-78*, »Afterwards, I saw that if I could do it after Rembrand, that I can do it after anyone«, siehe auch B. Dimitrijevic's *Posthistorisches Triptychon*).

Die kulturelle Praxis dieser KünstlerInnen hat die Beziehungen zwischen mechanischer Reproduktion, Massenmedien und Massenproduktion mit Strategien der Reprozessierung, Übertragung, Überarbeitung, Wiederaneignung untersucht und damit nicht nur einen neuen Blick auf die Replikation und Evolution der *Kunst im Zeitalter der Massenmedien* (*Art in the Age of Mass Media*, John A. Walker, Pluto Press, London 1983) erlaubt, sondern auch auf die sich verändernden Bedingungen und Ziele unserer sozialen Konstruktion von Identität und unserer Beziehungen zur Welt der Dinge im Zeitalter der Massengesellschaft. Um diese fundamentalen Transformationen unserer Kultur und unserer Gesellschaft, wo Kopien ohne Original, Subjekte ohne Identität, fiktive Identitäten, hybride Objekte, Kopien und Klons, künstliche Replikation, eine zentrale Rolle spielen, besser zu verstehen, ist es vielleicht hilfreich, auf jene wissenschaftliche Disziplin zu rekurrieren, der der Begriff Reproduktion im 19. Jahrhundert ursprünglich entspringt, nämlich der Biologie.

Die Entwicklung der Kunst ist verzweigungsreich, ein komplexes weitverzweigtes Netz von Wegen, Holzwegen, Grenzwegen, Hauptstraßen, Nebengassen, die sich berühren, verflechten, verdichten, verknoten, überlagern, kreuzen und sogar verqueren, im Nichts oder in Sackgassen enden. Eine Vielzahl von Individuen, Gruppen, Institutionen, sozialen Systemen, persönlichen Interessen und Magazinen, von Disziplinen, Ideen, Ideologien, von ökonomischen, politischen, religiösen und kulturellen Voraussetzungen bzw. Bedingungen, von Maschinen, technischen Umwälzungen, Theorien und Kapitalien, von Alltagsformen, Waren, unterschiedlichen Raum- und Zeiterfahrungen, von Codes, Geschichten, Schicksalen und zufälligen Begegnungen bilden zusammen ein schwankendes Gebäude bzw. Gefüge, das das vielfältige Gesicht der Kunst darstellt. Für dieses evolutionäre Modell der Kunst, für dieses Bild der verzweigten Entwicklung der Kunst, deren rationale Rekonstruktion a posteriori, de facto aber zur realen Konstruktion

beiträgt, der Wegweiser also selbst zum Teil des Weges wird, hat Paul Feyerabend bei einer Wiener Vorlesung 1988 die etwas unglückliche Formulierung »Kunst als Naturprodukt« gefunden⁸. Selbstverständlich leugnet er nicht die notwendige Anwesenheit von Individuen, Gruppen, Kulturen als besondere Bedingungen, die zur Produktion von Kunst führen. Kunstwerke entstehen aus den Handlungen von Künstlern und ganzen Kulturen, als besondere Bedingungen der Natur. So hängt auch das, was die Natur produziert, von diesen Handlungen ab. Das ist das vorübergehende Geschenk der Autonomie des Individuums oder einer Kultur. Auf was er hinweisen möchte ist vielmehr, daß durch das kreative Individuum hindurch allgemeine Gesetze wirksam werden. Es geht ihm um »eine gründliche Abwertung der individuellen Kreativität« und um die »enge Nachbarschaft aller menschlichen Tätigkeiten« (P. F.). Ein Künstler wird erzeugt und benutzt, daß durch ihn die Kultur sich fortpflanzt. Ein ähnlicher Gedanke liegt auch dem Buch *The Selfish Gene* (1976) von Richard Dawkins zugrunde. Der evolutionäre Biologe schlug darin vor – ähnlich wie einst Samuel Butler sagte, ein Huhn ist die Art wie ein Ei ein anderes Ei macht – daß wir Menschen nur die Funktion von egoistischen Genen haben, weitere egoistische Gene zu produzieren. Wir sind gleichsam nur das Durchgangs- und Trägermaterial für selbstsüchtige Gene in ihrer Sucht nach Selbst-Replikation. Diese Idee dehnte er auch auf die Kultur aus und erfand die »Meme«, Ideen, kulturelle Codes, durch welche die Kultur sich repliziert und reproduziert. Replikation beherrscht also die Welt, ob Gene oder Meme. In seinem neuen Buch *River out of Eden* (1995) beschreibt er die DNA als Fluß von digitaler Information durch die Zeit, der durch viele Körper und Organismen fließt, die für die Reproduktion der DNA gut geeignet sind. Dieser Fluß besteht also aus Instruktionen wie Körper zu bauen sind, nicht aus Körpern selbst. Der genetische Code ist pure digitale Information, die codiert, recodiert und decodiert wird und über Jahrmillionen und Milliarden von Organismen kopiert werden kann, mit gelegentlichen Irrtümern, um Varianz einzuführen. Daraus erwächst das entscheidende Argument für den Unterschied zwischen Kopie und Klon. Eine mechanische Reproduktion degradiert rasch. Kopien erhalten ihre Information nur bis zu einer sehr begrenzten Anzahl von Generationen. Klons hingegen, da es keinen Unterschied zwischen Kopie und Original gibt, verfügen über einen perfekten Kopier-Mechanismus. Sie können sich faktisch endlos selbst kopieren. Sie garantieren eine endlose Dauer der Reproduktion und Evolution.

Ist auch die Kultur nur ein endloser Fluß von Informationen, die mit Hilfe vieler Individuen endlos codiert, decodiert, repliziert und kopiert werden? Die Besessenheit, mit der unsere Epoche sich am Klonen kultureller Artefakte erfreut, besonders in der Populär-Kultur (siehe Madonna, Jackson, etc.) zeigt, wie sehr sie

diese Vorstellung der unendlichen Selbsterhaltung und Selbstreplikation des Systems genießt.

Die eigentliche Problematik der Identität und der Klon-Theorie kommt aber von der Immunologie. Transfusionen und Transplantationen haben früh gezeigt, daß die Frage nach dem »Selbst« und »Nicht-Selbst« wegen der Abstoßung fremden Gewebes und fremder Organe sehr wichtig war. Medawar begründete auf dieser Erfahrung »die Einzigartigkeit des Individuums«. Eine Krankheit wie AIDS, eben acquired immune deficiency syndrome, lehrt uns, daß wir eine Körper-Identität haben, die zusammenbrechen kann, wenn das Immunsystem versagt, das offensichtlich hauptverantwortlich für die Körperidentität ist. Unsere Körper-Identität ist eigentlich eine Molekular-Identität. Die Rolle des Immunsystems ist dabei der Schutz des »Selbst« gegen von Außen kommende Infektionen. Ein »Antigen« kommt von außen. Das Immunsystem soll nun Abwehrstoffe und Überwachungs-Zellen gegen den Eindringling produzieren, sogenannte Antikörper, deren Funktion darin liegt, das Antigen, das Pathogene, zu beseitigen. Ein Antikörper »erkennt« ein Antigen irgendwie, bevor er dieses in einer chemischen Reaktion neutralisiert. Es gibt aber auch »Autoimmunkrankheiten«, wenn dies nicht der Fall ist und zerstörende Immun-Reaktionen gegen eigene Gewebestrukturen auftreten. Die Unterscheidung zwischen »Selbst« und »Nicht-Selbst« ist also in der Immunologie absolut wesentlich. Dementsprechend heißt auch der Klassiker der Immunologie der Gegenwart *Self and Not-Self* (1969) von Sir Macfarlane Burnet, in dem er die von ihm 1959 formulierte Theorie der »klonal selection theory of immunity« vorträgt, der gemäß die Produktion von Antikörpern auf Klons von Zellen übertragen wird. N. K. Jerne hatte 1955 erstmals Darwins Theorie der natürlichen Selektion auf die Immunologie und die Produktion von Antikörpern angewendet (The natural selection theory of antibody formation), um zu erklären, wie ein Antikörper ein Antigen »erkennt«. Man geht davon aus, daß ein »inneres Repertoire« von Anti-Körpern existiert (etwa 10^{10} bis 10^{20}), die auf die Antigene eingestellt werden können. Burnets Idee war es nun, diesen spezifischen Mechanismus des »Erkennens« bzw. der Selektion (die Bindung von Antikörpern und Antigenen) als Lymphozyten-Austausch zu postulieren. Der Selektionsdruck ging also vom Antigen aus. Nur besondere Unterklassen von Lymphozyten-Familien – oder Klons – konnten sich mit dem jeweils passenden Antigen verbinden. Der Kontakt zwischen Antigen und Klon führte zur Zellvermehrung der Klons, welche ihrerseits eine erhöhte Produktion von Antikörpern und mithin eine Neutralisierung der von außen kommenden Antigene bewirkten. Die Klon-Selektions-Theorie erklärte, wie das Immunsystem aus einer grenzenlosen Fülle unbekannter Stimuli zwischen »Ich« und »Nicht-Ich« unterscheiden konnte. Francisco J. Varela und Antonio Coutinho haben um 1990 ein Modell des

Netzwerkes für das Immunsystem vorgeschlagen (9), ebenso wie 1974 der besagte Jerne, wo das Antigen nicht mehr eine »Determinante« ist, sondern eine kleine Perturbation in der Existenz eines Netzwerks. Statt der Selektion gibt es einen »Tanz«. Der »Tanz« des Immunsystems mit dem Körper ermöglicht es, eine stets sich verändernde und plastische Identität zu haben und damit Molekular-Identität als System-Identität zu konstituieren. In diesem Modell des Immun-Netzwerkes kann das Immunsystem nicht zwischen »Selbst« und »Nicht-Selbst« unterscheiden, sondern die Unterscheidung lautet zwischen »Selbst« und »Nicht-Wahrnehmung«.

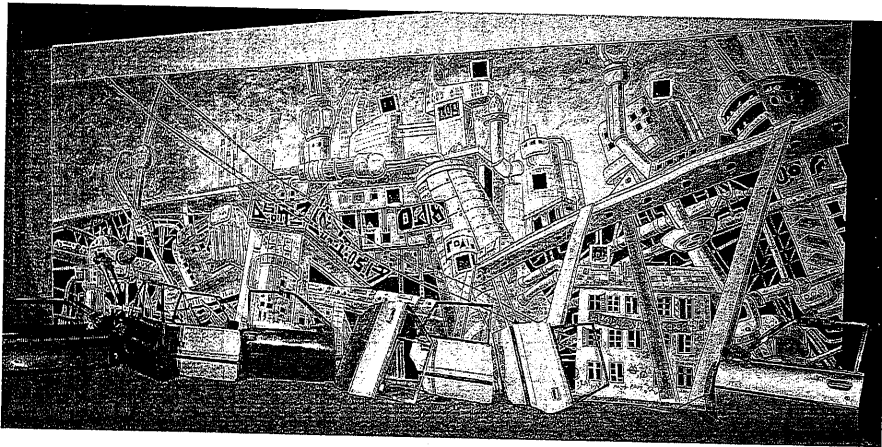
Was kann man daraus für die Kulturtheorie lernen, bei aller Vorsicht, die geboten ist, wenn wir den Modellen der Naturwissenschaft als Leitwissenschaft der Neuzeit folgen? Einerseits kann das vermehrte Auftreten von Kopien, Klons etc. in der zeitgenössischen kulturellen Produktion, in der Avantgarde wie in der Populärkultur, auf eine verstärkte Determinante der »Fremdkörper« und auf einen verstärkten Darwinismus in der Kultur hindeuten. Erfolgreiche Muster der Kulturproduktion werden durch klonale Selektion repliziert. Ähnlich dem Argument von Dawkins könnte man sagen, genetisch erfolgreiche Kunstproduktionen suchen sich Individuen und Milieus/Märkte, wo sie sich wieder erfolgreich replizieren und überleben. Da Organismen ihre Gene nur von erfolgreich überlebenden Vorfahren bekommen haben (erfolglose Spezies sind solche, die nicht überleben und daher keine Gene weitergeben können), tendieren sie dazu, wieder selbst zu erfolgreichen Vorfahren zu werden, die erfolgreiche, d. h. lebens- und reproduktionsfähige Gene besitzen. Erfolgreiche Kunst und kulturelle Muster setzen sich also durch und pflanzen sich fort mit Hilfe von selbstreproduzierender, sich selbst bestätigender klonaler Selektion. Unter diesem Prinzip des »Survival of the Fittest« haben nur ca. 1% aller Spezies im Laufe der Jahrtausende überlebt. Die gleiche Prozentzahl gilt auch für die Kunstproduktion. Klons in der Kunst zeigen also einen Selektionsdruck an, die Absicht der Kultur, nur die erfolgreichen Produktionsmuster zu unterstützen und weniger erfolgreiche auszumustern. Eine Homogenisierung der Kultur und eine Abwehr des Heterogenen, Fremden, wird angestrebt. Bewährte Muster der Kultur-Produktion werden unentwegt wiederholt, reproduziert, repliziert, immer mehr selektiert. Dies ist die Aufgabe der Festivals und anderer Institutionen. Die kulturellen Rekombinationen (der Postmoderne) erbringen den erforderlichen Mix und Remix, z. B. wenn Klassiker vom Regie-Theater aktualisiert werden. Galerien und andere Einrichtungen des öffentlichen Lebens lassen die neuen Informationen herein, »die Antigene«, die Viren des Systems. Das Netzwerk von Skulpturen, das Brancusi mit seinen ständigen Repliken errichtete, gehorcht dem Muster der klonalen Reproduktion des Erfolgreichen. Auch Sherrie Levine's Serie *After...* folgt nur erfolgreichen

Mustern der Kultur-Produktion (Schiele, Duchamp, Evans etc.). Sie bestätigen die erfolgreiche Selektionsarbeit der Kultur, setzen sie fort. Die klonalen Mechanismen des Verhaltens und der Produktion, Distribution und Rezeption steuern auf eine Kultur als Maschine des »Survival of the Fittest«, auf eine ewige Selbstbestätigung zu. Die Kultur (und mit ihr die Gesellschaft) degradiert sich selbst zu einer Überlebensmaschine. Die Klon-Theorie der Kunst erklärt, wie das dominierende kulturelle System aus einer immensen Fülle neuer künstlerischer Produktionen diejenigen auswählt, die es bestätigen, replizieren und damit fortsetzen, das Überleben seiner Identität garantieren. Ist eine Gesellschaft geschwächt, die zur Unterscheidung von Eigenkultur und Fremdkultur kulturelle Klons heranzüchtet bzw. selektioniert?

Eine andere Lesart wäre, die Zunahme und Vermehrung der klonalen Kunstproduktion in der Kultur fällt unter die Tendenz der Selbstbeobachtung der modernen Kunst und die entsprechenden Kunstwerke (von der geklonten industriellen Objektwelt A. McCollums bis zur geklonten historischen Künstleridentität bei P. Weibel) würden als Analyse und Warnung vor dem Kulturdarwinismus und vor dem Versiegen der Vielfalt der menschlichen Produktion, als Hinweis auf die unendliche Konstruierbarkeit der Welt, auf eine pluriverselle Identität jenseits des Kerkers der Natur dienen, wo der Satz von G. Stein gilt: »Keiner ist identisch aber jeder kann Identität haben«. Diese Interpretation würde von Varelas Modell des Immun-Netzwerkes und seiner Unterscheidung »Selbst/Nicht-Wahrnehmung« gestützt werden.

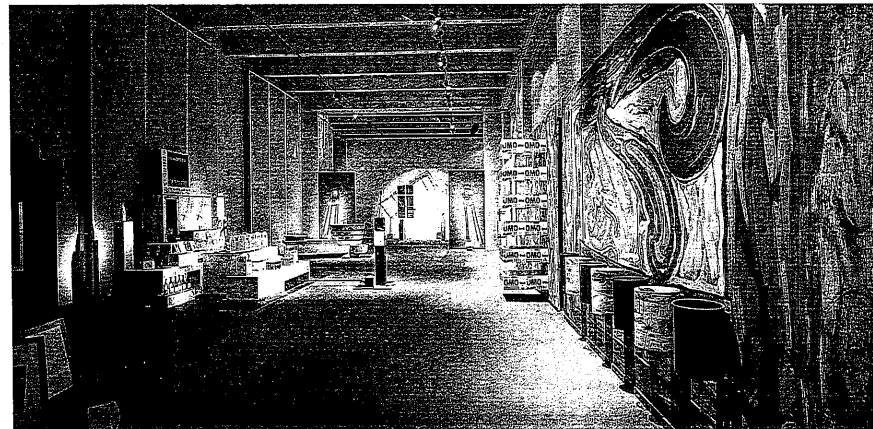
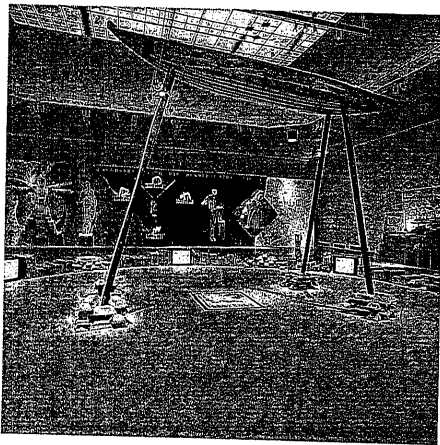
Der klonale Zustand der Kultur ist Symptom für eine entscheidende Umwandlung der Kultur im Zeitalter der Massen und des Multikulturalismus, wobei Fragen der Identität und des Ursprungs neu gestellt werden. Das Schild (Schutz der historischen Grenzen, Kategorien, Definitionen) wird dabei zum Sieb.

- ¹ Rosalind E. Krauss, »The Originality of the Avant-Garde«; in: R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT, Cambridge, Mass. 1986
 - ² Wie kein anderer Autor hat Slavoj Žižek diesen postmodernen Wechsel der Vorzeichen der Moderne begriffen und daher verwenden die Titel seiner Arbeiten sehr oft den Imperativ: *Genieße*.
 - ³ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz, München 1982, S. 88–89
 - ⁴ a.a.O., S. 116
 - ⁵ a.a.O., S. 94
 - ⁶ Hans-Jürgen Seemann, *Copy – Auf dem Weg in die Repro-Kultur*, Beltz, Quadriga 1992, S. 235
 - ⁷ Peter Weibel, Ästhetik der geklonten Gesellschaft », In: *Output Österreich*, Sondernummer Wien 1985, S. 10 ff.; Wiederabdruck in: *Ars Electronica* 1986, Linz, S. 314
 - ⁸ Paul Feyerabend, Kunst als Naturprodukt«; in: G. Schöllhammer, Ch. Kravagna, (Hg.), *REAL TEXT. Denken am Rande des Subjekts*, Ritter Vlg., Klagenfurt, 1993, S. 49–56
 - ⁹ N. Jerne, Towards a Network Theory of the Immune System«; in: *Annuel Immunologique Institut Pasteur*, 125 C, S. 373–389, 1974
- Francisco J. Varela, Der Körper denkt. Das Immunsystem und der Prozeß der Körperindividualisierung«; in: H. V. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer, (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991



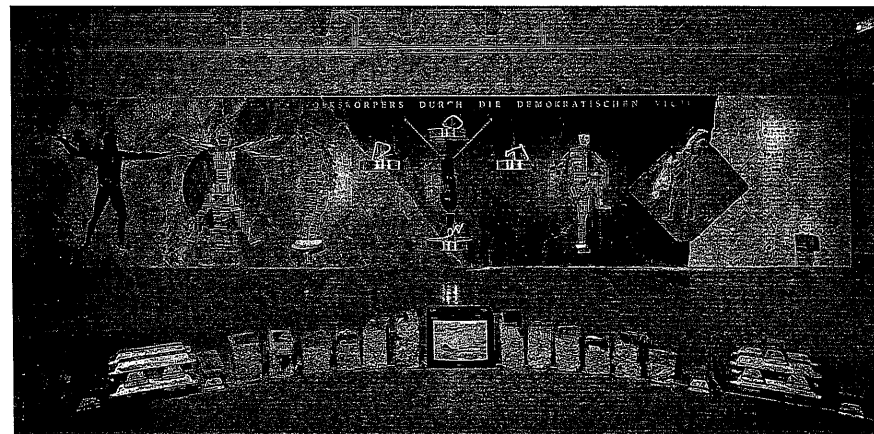
Jan van Buygens, 1988
MAK, Wien, Vienna

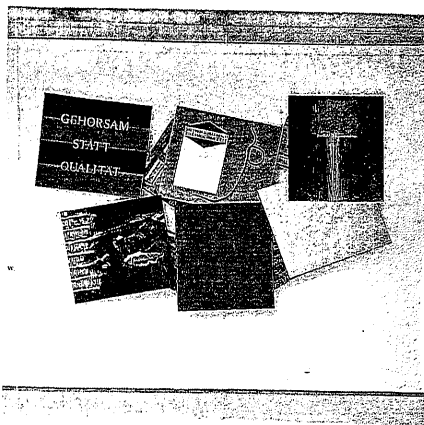
Cesare Carlo Capo, *Das Floß, The Raft*, 1988
MAK, Wien, Vienna



Louise Langford, 1988
MAK, Wien, Vienna

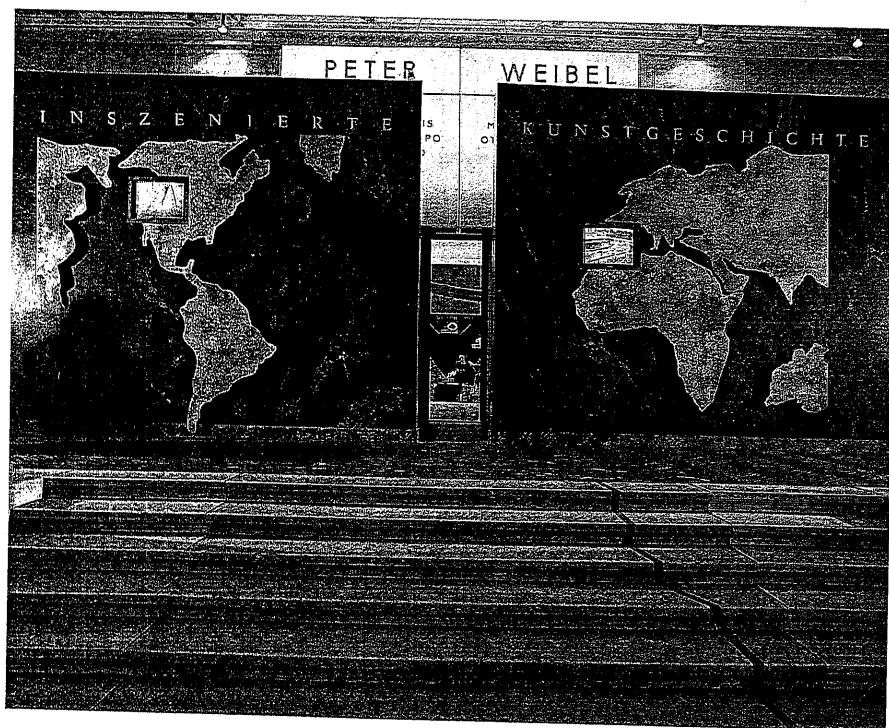
Marcel Rutschke
Die Krönung des Volkskörpers durch die demokratischen Vigilanten,
The Coronation of the "People's Body" by Democratic Vigilantes, 1988
Waren-Fries, commodities-frieze
MAK, Wien, Vienna





Maler W.
Bild Tableau, Picture Tableau, 1988
 MAK, Wien, Vienna

Peter Weibel, *Kyklade* (Detail), 1988
 2 Monitore, Holzwände, 3 Phytionschlangen,
 1 Außenkamera (Liveübertragung),
 1 Innenkamera (Liveübertragung),
 Preßspanplatten, Acrylfarbe, Plexiglas, Leinwand
 2 monitors, wooden walls, 3 pythons,
 1 live camera (out-door), 1 live camera (in-door),
 plywood, acrylic color, plexi-glass, canvas
 Courtesy: Galerie Tanja Grunert, Köln, Cologne



DIGITAL DOUBLES: FROM THE COPY TO THE CLONE SECOND DRAFT

Peter Weibel

I OBJECT AND ORIGINAL

Up to now the problem of the original has been addressed within the realm of the object. There is, for instance, the question whether an artwork is an original. This amounts to asking whether an individual artwork is made by an individual? Is it a fake, i.e., is the artist's name, the signature real, has the work really been made by that person and is the work not a copy but an original. It is often the case that an artist puts the wrong date on his or her work and thus creates a fake, even if it is relatively innocuous. The original is a work that only exists once, a unique work, a work unique in its own way, made by an individual.

An original is constituted of numerous elements, of which two are essential: 1) the authenticity of the signature and 2) the uniqueness of the work. The signature can be faked and the uniqueness of the work threatened by a number of stylistic, technical and auctorial reproductions. Original thus is a workmanlike (mechanical) definition, based on handcraft and preindustrial production methods. Indeed today's post-industrial, information-oriented society offers a plethora of techniques for reproducing every "work". A "work" not by an individual, but by many, can be made, as, for instance, in film. In the age of the technical producibility of artworks the question as to the original and the author is no longer so easy to answer as before.

Within the realm of the object it was possible, in the preindustrial age, to define the notion of the original as a technical notion related to handcraft. Its ontological status was secure: it exists only once, is produced only once by one single creator working with his or her hands. As long as the issue of the author was excluded or only very minimally appreciated as already in the preindustrial age, as for instance, the problem of collective production in painting workshops, a number of other concepts were deployed around the object notion of the original up to the 19th century: the basic notions of an aesthetic and at least the basic definitions of such, e.g., original, uniqueness, ingenuity, particularity, authenticity, original genius. This aesthetic ideology, which centered on a notion of the art based on handcraft and the object, was dominant until the 19th century when it became subverted by the advent of machinery. One machine was the camera