

DIGITALE DOUBLES

Peter Weibel

(1997)

S. 192-207



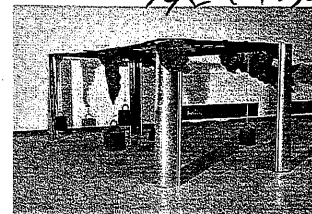
Objekt und Original

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 Einzigartigkeit des Werkes. Die Signatur kann gefälscht werden und die Einzigartigkeit 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 die

192

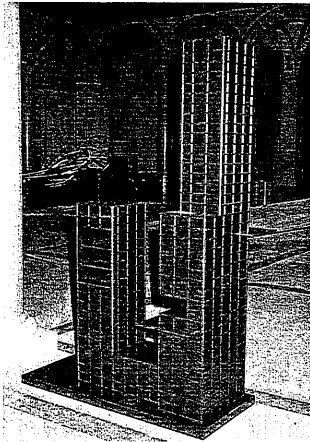
Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität: S. Igelhaupt F. Retzer, E. Schweger (Hrsg.), Ostfildern



Grundbegriffe einer Ästhetik, zumindest die Grundstimmung einer 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 zu benötigen, sondern die nur mehr einen geistigen Urheber benötigten, wobei 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 großem 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 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, 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 (Peter Weibel, 1988) Cesare Carlo Capor, »Das Dach der Welt«

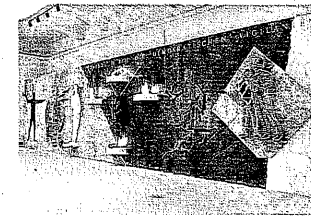
193



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 Roland Barthes und Michel 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 und zu anderen Zeiten gelten noch als Originale. Kopien, sofern es sich nur um geistige Kopien handelt, stellen immer noch Originale dar, zumindest die Werke, wengleich der Künstler als Kopist oder als Fälscher gilt. Also handelt es sich um eingeschränkte Originale, hergestellt von Kopisten. Kopie, das Gegenteil von Original, 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 mitmachen, daß es noch 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
(Peter Weibel, 1988) W. Schimanovich, o. T.

194



Wesen des Autors kann dann abgelöst werden von der Frage nach dem Wesen des Werkes, wenn es von einem Werk mehrere Variationen oder Wiederholungen durch den Künstler selbst gibt, z. B. bei de Chirico und Dalí.

Diese Fragen wurden 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.

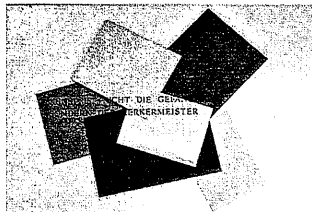
Wir sehen, daß unter dem Begriff des Originals viele schwierige Konzepte subsumiert werden, wie Autor, Autonomie, Innovation, Authentizität, Einmaligkeit, Individualität, Ursprung, etc. Seit dem Auftauchen von drucktechnischen Vervielfältigungsverfahren und insbesondere seit der Erfindung der Fotografie 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, der 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.

Original und Subjekt

Ich möchte daher das Problem des Originals nicht weiter am Objekt 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 es zu Beginn des 20. Jahrhunderts situiert war, zu
(Peter Weibel, 1988) Marcel Rutschke,

195

»Die Krönung des Volkskörpers durch die demokratischen Vigilanten«



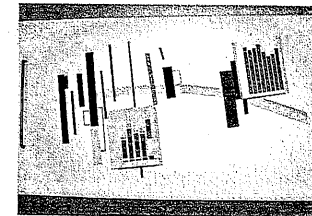
Ende des 20. Jahrhunderts in die Domäne des Subjekts verlagert hat.

Von der ersten Frage an, ob das Original das Werk »eines Einzelnen« ist, sehen wir schon, daß das Subjekt, der Schöpfer des Werks, vom Objekt nicht so leicht zu trennen ist. Ich möchte diesen Aspekt in meiner These verstärken und zu zeigen versuchen, daß die Original-Problematik des Objekts und die

damit verbundene Krise der Kategorien und Begriffe wie Autonomie, Appropriation oder 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 und 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 oder, 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 objekthaft, 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, und 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. Matt bis Rose Sélavy hat Duchamp bereits eine multiple Identität des künstlerischen Subjekts entworfen, die mit dem (Peter Weibel, 1988) Marcel Rutschke »Zur Freiheit der Kunst«

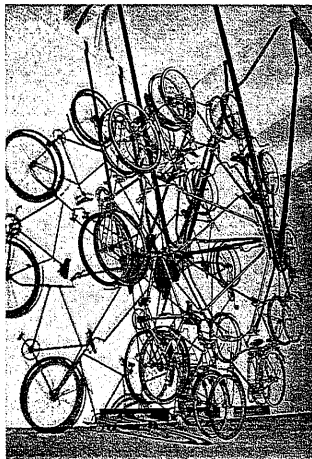


multiplen Charakter seines Werkes korrespondierte, obwohl man hier erwähnen sollte, daß der Druck des Marktes auch Duchamp eingeholt hat, der seine industrielle Massenware, seine Readymades, gleichsam wie Original-Negative behandelte und spätere Versionen als Repliken datierte, womit er doch wieder einen Originalstatus des Readymades behauptete, der ihm historisch nicht zustand. Bei Duchamp ist schon zu erkennen, daß die Fragen nach Innovation, Authentizität und 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 irgendetwas 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 Autors, des Subjekts, 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 (Peter Weibel, 1988) Louise Langford



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, 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.

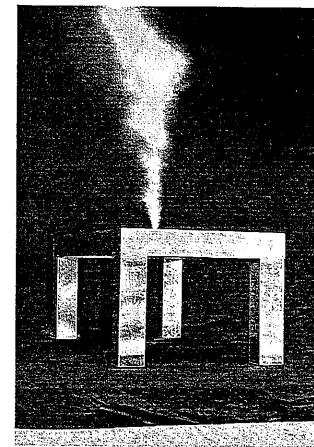
Duchamp stellte also mit falschen Papieren, unter falschem Namen ausgestellte Zertifikate, falsche Objekte aus. R. Mutt, evident nicht-identisch mit M. Duchamp, stellt eine Toiletten-Muschel aus, evident nicht-identisch mit einem Kunstwerk. Daß durch kontextuelles Recycling die Muschel zu einem Kunstwerk

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 Pseudonymen sollte ebenso ernst beobachtet werden wie sein Spiel mit Pseudowerken.

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, Alvaro 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. (Peter Weibel, 1988) Cesare Carlo Capo, »Das Rad des Realen«

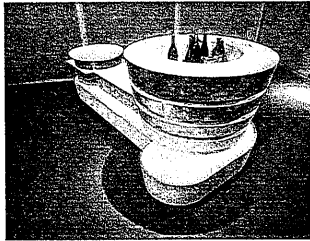


tern auf. Der Auflösung des Objektes entspricht bei Pessoa erstmals in klarer Absicht die Auflösung der Identität. Substitution, Projektion, Aneignung und Vervielfältigung sind bei ihm Operationen nicht über dem Objektbereich, sondern auf der Subjektebene. Aus dem Titel einer Erzählung von Giovanni Papini, »Der Spiegel auf der Flucht, Spiegelfluchten«, kann man andeutungsweise ermessen, worum es geht: der Zwang zur Identität wird untergraben, 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 ge-

schwächt. 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.

Kopien ohne Original, Subjekte ohne Identität

Jorge Louis 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 Posterarbeit von Duchamp verwiesen, die für das Ich auf der Flucht bzw. die Spiegelfluchten den (Peter Weibel, 1988) Cesare Carlo Capo, »Die Revolution bittet zu Tisch«



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 name Rose Sélavv« 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 Spiegelbilder 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. Die 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 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 Kunstförderung. Anonyme Gesellschaft bzw. Gesellschafter gehören ja zur ökonomischen Struktur des Kapitals. Duchamps 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 singulär 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.

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

(Peter Weibel, 1988) *W. Schimanovich, »Guggenheim Museum«*

200

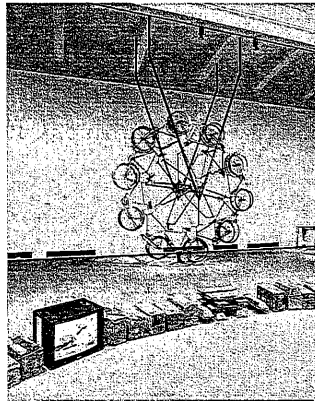
Fiktion behandelt. Die multiplen Aufspaltungen des Subjekts nicht nur durch stilistische Kollisionsen, sondern auch durch narrative Konstruktionen, bilden ein durchgehendes Thema.

Thomas Pynchon, William Burroughs, Raymond Federmann, die Gruppe Oulipo in Frankreich (Quenau 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 mit Kopien ohne Original, die Realität gestürmt, die auch nicht mehr ist, was sie vorgeblich einmal war, nämlich echt, original und real, sondern eigentlich nur mehr eine Studio-Dekoration. »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, nämlich ihren postmodernen Charakter herauszuarbeiten (*Postmodernist Fiction*, Methuen, N.Y., London 1987), leistet in einem grundlegenden Werk Scott Bukatman für die Science-Fiction-Literatur (*Terminal Identity. The virtual subject in postmodern science fiction*. Duke University Press 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 Gilliams, 1985), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, nach der Story *The Androids Dream of Electric Sheep* von Ph.K. Dick), *Scanners* (1981), *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 whole sale* von Ph.K. Diez), *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), *Tetsu: 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

201



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 aber von jenem jugoslawischen Künstler, 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.

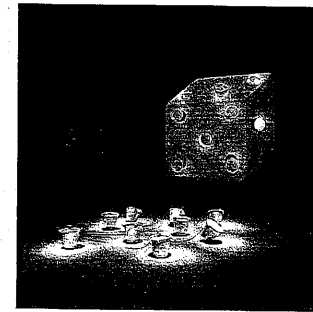
Der Literaturtheoretiker und Ideologiekritiker Michail Bachtin (1895-1973) hat in verschiedenen Schriften, die er selbst unter verschiedenen Pseudonymen, meist unter dem Namen von Freunden, publiziert hat, den ersten postmodernen Entwurf zum Verschwinden des Subjekts und zur Begründung der multiplen 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 des realen 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 das Ergebnis einer polyphonen dialogischen Handlung, das Produkt der Interaktion zwischen Sprechen und sozialer Situation, in der die Äußerung sich ereignet.

(Peter Weibel, 1988) Cesare Carlo Capo (vorne), »Das Floss«

es schließlich in der ihm angenehmsten Form bzw. Position verharnt.

Die Verunsicherung des postindustriellen Individuums in Bezug auf historische Identitätsentwürfe 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 (siehe Cantz Verlag, 1993). 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

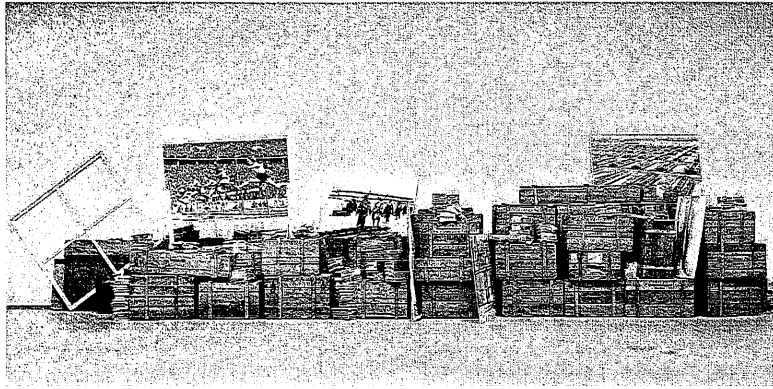


der Konsumartikel aus. Das postmoderne Subjekt idealisiert und identifiziert sich mit dem Konsumartikel, dem postmodernen Ding par excellence, dessen Ambivalenz aber geopfert wird. Es entstehen narzißtische Objekte, fast autistische, in Korrelation zum autistischen Ich-Syndrom des postmodernen Subjekts. 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 McCullom oder die Skulpturen von Fritsch.

Kunst insgesamt dient diesen KünstlerInnen zur der 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 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, 1973 mit Video die Auflösung der Identität betrieben und 1988 eine Mise-en-Scene 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. Heteronyme, anonyme, polyphone Werke, die ihre Widersprüche explizit zur Schau trugen, wurden sechs fiktiven KünstlerInnen zugeschrieben, über die in einem Katalog sechs fiktive AutorInnen geschrieben. 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

(Peter Weibel, 1988) Jan van Beugen, »Der Wasserwürfel«



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 gesprengt. 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, Monopolen, Privilegien, keine Zentralzone der Wahrheit. Statt dessen lokale autonome Agenten. Hunderterlei Diskursformen, Genres, Wirkungsstrategien, soziale Schichten, Ästhetik (massenkulturell, Pop und elitär, hermetisch). Enthierarchisierung der Ästhetik ist das erste Ergebnis des Verzichts auf das Original. Darauf folgt die sich endlos ausfaltende Heterogenität der Diskurse.

Hybride Objekte – geklonte Subobjekte

»Cloning« ist vom griechischen Wort »Klon« (Sproß, verzweigen) abgeleitet und bezieht sich auf die asexuelle d.h. vegetative Reproduktion. Geklonte Moleküle, Zellen, Pflanzen oder Tiere sind genetisch identische Kopien, die ohne sexuelle Prozesse produziert wurden, also metaphorisch »künstlich«. Genetisch identische Organismen, ohne sexuelle Reproduktion entstanden, sondern asexuell, d.h. künstlich, bilden daher neue Formen, wo die Differenz zwischen Original und Kopie fast unendlich zurückgedrängt ist. Objekte und Subobjekte mit fast identischem phy-
(Peter Weibel, 1988) Marcel Rutschke, »Das dialektische Depot«

204

sischen 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 dem sozialen Systemen gesehen werden müssen, aus denen sie produziert werden, ist aus dem naturwissenschaftlichen Diskurs das 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 und die Menschen ihr genetisches oder digitales Double haben. 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 Heteronyme der Künstler und Dichter waren der Beginn dieser Suche nach Heterogenität, nach Abbau des Zwangs, der Hierarchien, nach Enttotalisierung. Statt der Ganzheiten die Mikrologie des Diskurses, statt Hegemonien des Originals und eines partikulären Subjekts der 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 nachdem 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 Objekt-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. 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 und 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.

205

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 Ich als Karawane

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 Klon 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 zu anderen Kopien zum Original. Körper, Trägermedium und 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.

So wie das Werk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit des Originals verlustig geht, 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 William 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 vom Replikanten (künstlichen geklonten Subjekten)

gejagt wird, 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 der 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.