

# Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon (1999)

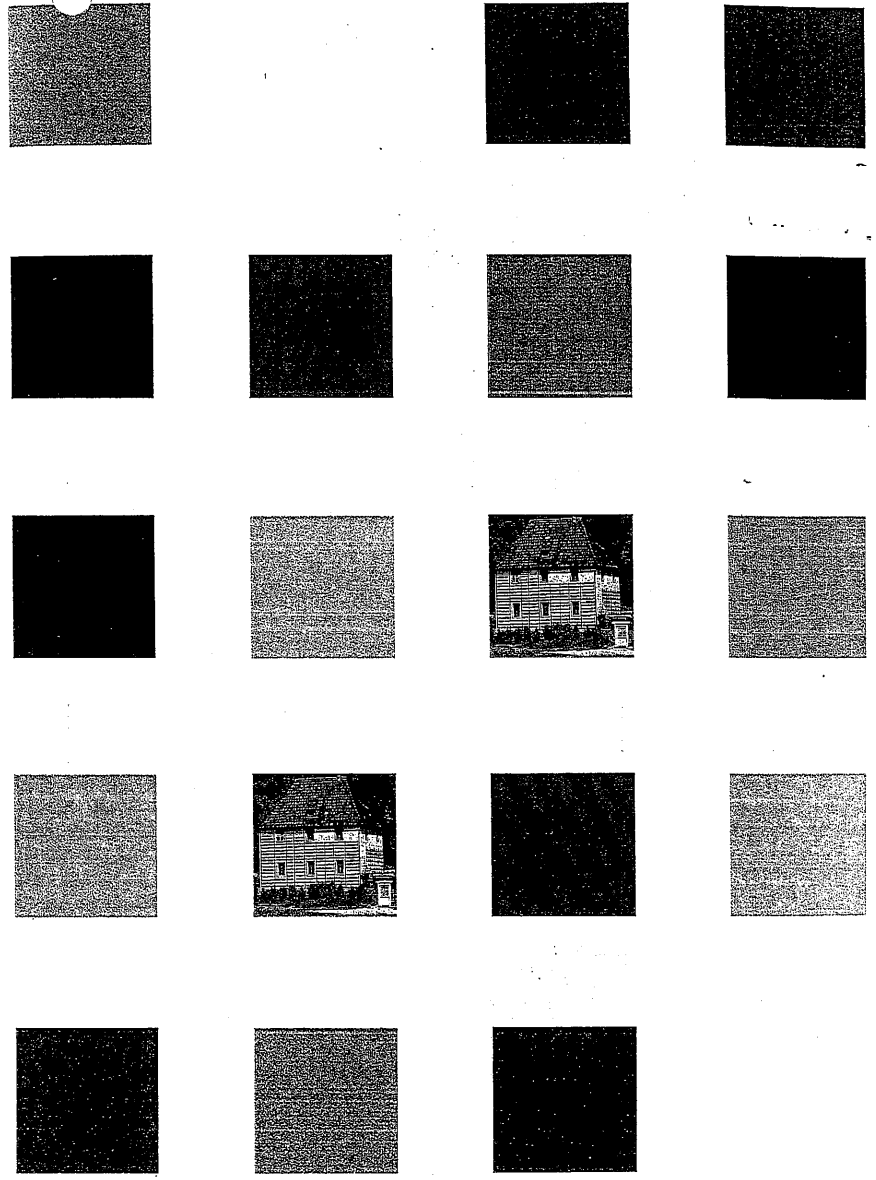
Von Peter Weibel 1.22-31

## 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 Vielfältigkeiten. 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 Malerwerk-

stätten, 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 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 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

*... Die charakteristische Hysterie unserer Zeit dreht sich um die Produktion und Reproduktion des Realen. Die andere Form der Produktion, die Produktion von Werten und Waren aus der guten alten Zeit der politischen Ökonomie, hat schon längst ihren Sinn verloren. In einem Prozeß fortwährender Produktion und Überproduktion versucht die gesamte Gesellschaft das Verschwinden des Realen aufzuhalten und es wieder auferstehen zu lassen ...*

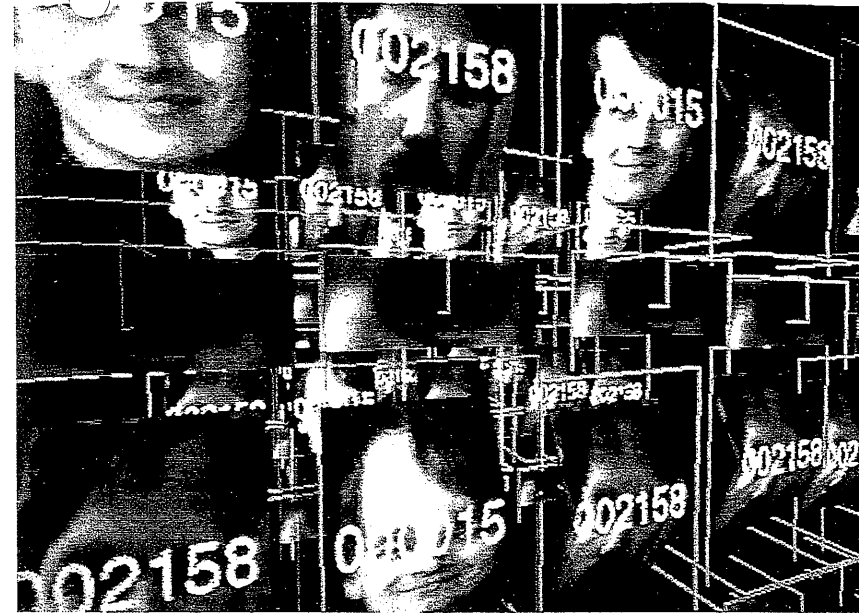
*(J. Baudrillard)*

auch der Originalbegriff. Die Frage nach dem Original als Objekt ist 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 um geistige Kopien handelt, stellen immer noch Originale dar, zumindest die Werke, wenn gleich 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 richtet 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 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 einen ersten, vom Künstler handsignier-



ten 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. Wie 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.

### *Identität und Subjekt*

Ich möchte daher das Problem des Originals nicht weiter objektiv 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.

Difference Engine # 3  
Lynn Hershman, 1998  
Foto: ZKM Museum für  
Neue Kunst  
© Lynn Hershman

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, Abwesenheit, 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 Abwesenheit 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

... Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum erstenmal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechenden Schritt halten konnte ...  
(W. Benjamin)

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 objektiv, sondern nominativ) zu Kunstwerken erklärte, sondern bereits auch auf der Subjektebene die Krise des Originals antizi-

pierte. Er hat nämlich nicht nur keine originalen Kunstwerke im historischen Sinn geschaffen, sondern er hat sich auch nicht im eigenen Namen signiert, also fast eine totale Abwesenheit 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 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. [...]

### Das Ich als Karavane

[...] 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, vector, 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

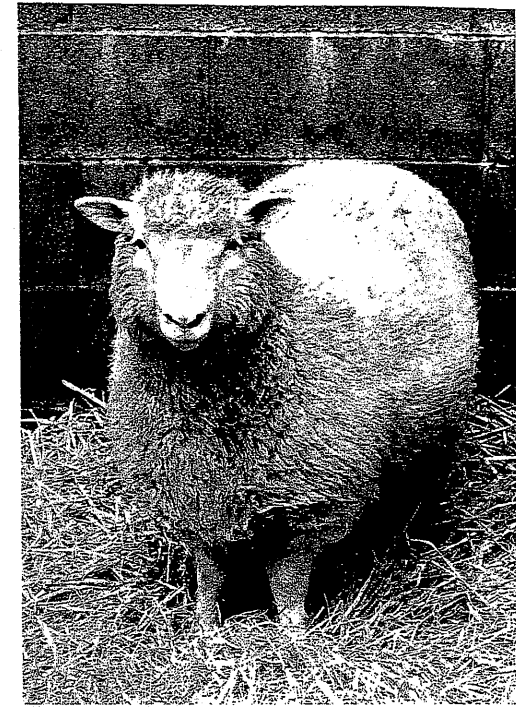
*Total Recall* und *Blade Runner* zeigen Science-Fiction-Filme solche virtuelle Subjekte, solche terminale Identitäten als Ausdruck des gegenwärtigen Status des Subjekts in der postmodernen Gesellschaft. Der Replikant (Kopie), der von Replikanten (künstlichen geklonten Subjekten) gejagt wird, die glauben, 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 zu 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.

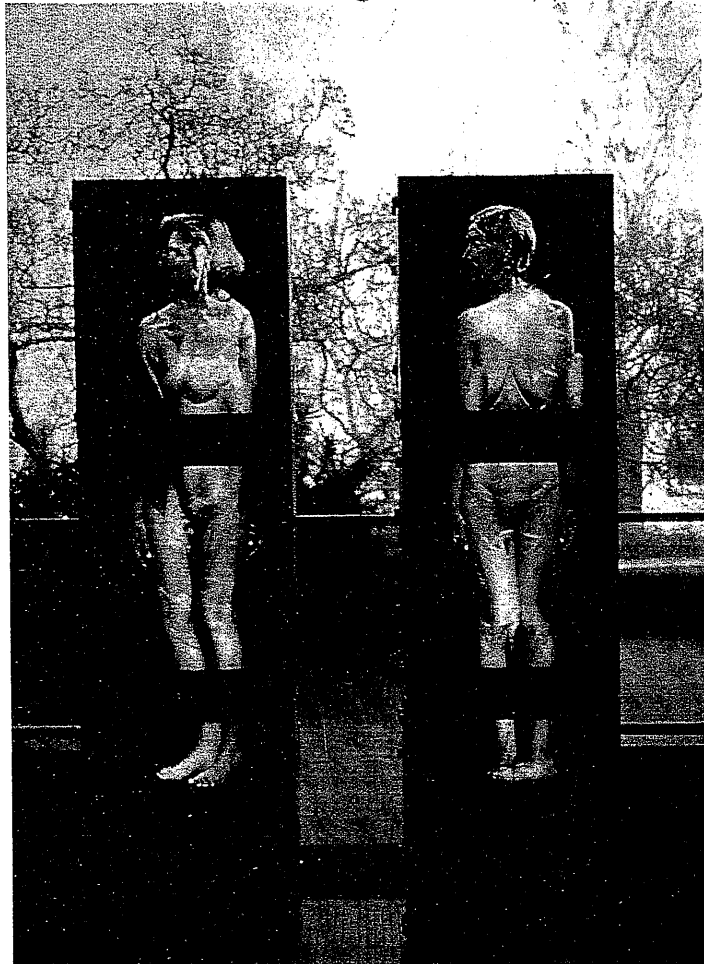
### Von der Kopie zum Klon

[...] Original, Originalität, Identität sind bekannte modernistische Mythen<sup>1</sup>. 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! In *Die Geographie von Amerika* (1936) hat Gertrude 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. [...]

Klonschaf „Dolly“  
© Foto: dpa Frankfurt



„Arachne-Vanitas“ 1989  
 Franziska Megert  
 Video und Toninstallation  
 Foto: ZKM Museum für  
 Neue Kunst

Mit den drei zusätzlichen Dichtern, Richardo Reis, Alberto Caero, 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 Luis Borges hat dies Leiden am Zwang zur Identität, an der sozial erpreßten Identität am besten ausgedrückt:

„Leider durch 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. [...]

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 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. [...]

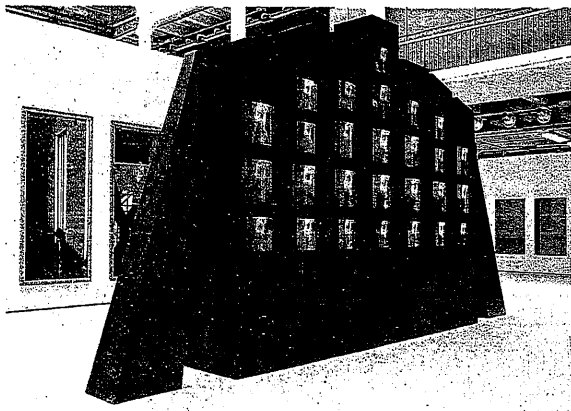
„Wir leben in einer Reproduktionskultur: Imitation, Reproduktion und Nachahmung werden zum ‚Markenzeichen‘ unserer Gesellschaft. Kopiert wird in Medien, Mode, Wissenschaft und Kunst. Und neuerdings kopiert sich der Mensch sogar selbst“, schrieb Hans-Jürgen Seemann in *Copy. Auf dem Weg in die Repro-Kultur* (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 fehlt der Unterschied zwischen Kopien und Original. Daher ist der Klon der Kopie überlegen. [...] „Wenn in der Sprache der elektronischen Medien das Reale vom Imaginären zerstört 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, sonder 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.“<sup>9</sup> Kein Individuum ist Herr (Original) über ein anderes (Kopie), sondern alle sind

... Der krampfhafteste Wunsch nach dem Quasi-Echten entsteht immer nur  
 schiefe Reaktion auf Erinnerungsleere. Das absolut Falsche ist ein Kind  
 ohne Bewußtseins einer Gegenwart ohne Substanz ...  
 (U. Eco)

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,

„Les Larmes d'Acier“ 1989  
 Marie-Jo Lafontaine  
 Foto: ONUK  
 © ZKM Museum für  
 Neue Kunst



... Um von Dingen sprechen zu können, die man als echt empfinden will, müssen sie echt erscheinen. Das „ganze Wahre“ wird identisch mit dem „ganzen Falschen“. Das absolut Unwirkliche präsentiert sich als wirklich Vorhandenes ...  
 (U. Eco)

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 begreifen und auf ihre Einzigartigkeit, Originalität und Authentizität gepocht. Ausgestattet mit dem Charme

der 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

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. [...]

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. [...] Unter dem Prinzip des „Survival of the Fittest“ haben nur ca. 1% aller Spezies im Laufe der Jahrmillionen 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. [...]

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. ■

Dieser Text wurde auszugsweise entnommen aus der Publikation zum Original-Symposium des Salzburger Kunstvereins 15.10.-16.10.1993, erschienen 1995, S. 157-183, mit freundlicher Genehmigung des Cantz-Verlages, Ostfildern.

**Anmerkungen:**

- 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.
- Wie kein anderer Autor hat Slavoj Zizek diesen postmodernen Wechsel der Vorzeichen der Moderne begriffen und daher verwenden die Titel seiner Arbeiten sehr oft den Imperativ: *Genette*.
- Peter Weibel, „Ästhetik der geklonten Gesellschaft“, In: *Output Österreich*, Sondernummer Wien 1985, S. 10ff.; Wiederabdruck in: *Ars Electronica* 1986, Linz, S. 314.

Die Zitate wurden entnommen


Walter Benjamin:  
 Das Kunstwerk im Zeitalter  
 technischen Reproduzierens  
 Suhrkamp Verlag, Frankfurt

Jean Baudrillard:  
 Agonie des Realen.  
 Merve Verlag Berlin 1978


Umberto Eco:  
 Über Gott und die Welt.  
 Essays und Glossen.  
 Carl Hanser Verlag,  
 München/Wien 1986.

dtv

*Johann Wolfgang von Goethe*  
 250. Geburtstag am 28. 8. 1999



Johann Wolfgang von Goethe  
 Werke  
 Hamburger Ausgabe  
 Herausgegeben von Erich Trunz  
 14 Bände im Schmukschuber  
 11046 Seiten, davon rund 3000 Seiten Register und Kommentare  
 dtv 59058, DM 98,-



Goethes Gespräche  
 Eine Sammlung zeitgenössischer  
 Berichte aus seinem Umgang  
 Aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von  
 Floardard Freiherrn von Biedermann  
 Ergänzt und herausgegeben von Wolfgang Herwig  
 5 Bände in 6 Teilbänden im Schmukschuber  
 5368 Seiten dtv 59099, DM 198,-

Bitte besuchen Sie uns im Internet: www.dtv.de

