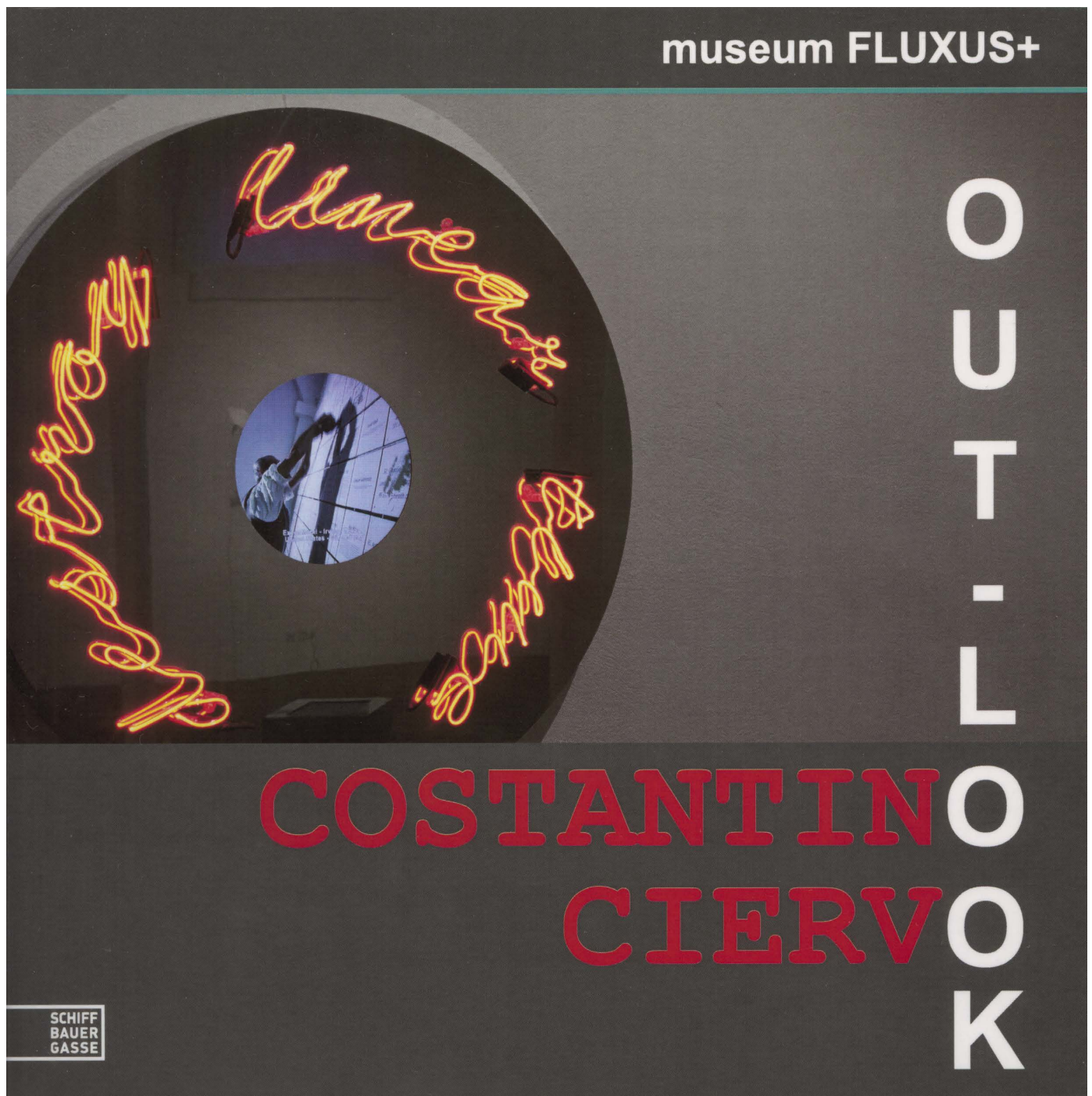


SendProtest – permanentes Projekt partizipativer Medienkunst: eine praktische und theoretische Annäherung

Costantino Ciervo

In: OUT-LOOK. Museum FLUXUS+, Potsdam, 2019.

ISBN 978-3-7504-2812-6.



SendProtest – permanentes Projekt partizipativer Medienkunst: eine praktische und theoretische Annäherung

Von Costantino Ciervo

Mit diesem Essays soll ein theoretischer Ansatz formuliert werden, der erklärt, warum es heute mehr denn je notwendig ist, ein partizipatives Kunstprojekt wie SendProtest in seiner praktischen Anwendung zu verbreiten und weiterzuentwickeln.

SendProtest ist eine App für iOS- und Android-Smartphones, die 2016 entwickelt wurde, um den bewussten Einsatz neuer Kommunikationstechnologien zu ermöglichen, mit der Absicht, der globalen fortschrittlichen Öffentlichkeit ein nicht gewinnorientiertes, gemeinnütziges Instrument zur Verfügung zu stellen, das es ermöglicht, ein demokratisches Kunstwerk “von unten” zu schaffen. Ein Kunstwerk, das sich darüber hinaus im kontinuierlichen Fortschritt befindet und ein Teil ist von bzw. einen aktiven Beitrag leistet zu all den menschlichen Aktivitäten, die Kräfte mobilisieren, um menschlichen, sozialen und ökologischen Katastrophen, die durch das heute dominante ökonomisch-kulturelle System verursacht werden, entgegenzuwirken.

SendProtest dient dazu, Formen von Protest und kritisches Denken fortschrittlicher Bürger zu stimulieren und in Form von Video, Fotografie und Text in einer eigenen Datenbank auf globaler Ebene zu sammeln, zu organisieren, zu dokumentieren und zu visualisieren. Die in der Datenbank gesammelten Proteste werden über ein schrankenlos zugängliches Online-Archiv (www.sendprotest.com) veröffentlicht, das interaktiv im Internet eingesehen werden kann. Die Beiträge werden aber auch und vor allem über multimediale Installationen im öffentlichen Raum oder Institutionen, die normalerweise für kulturelle Begegnungen und Austausch genutzt werden, präsentiert.

SendProtest ist ein partizipatives Kunstprojekt, das die Figur des einzigartigen und genialen Künstlers¹, der das ultimative und exklusive Kunstwerk produziert und dem Publikum darbietet, effektiv eliminiert.

¹ In diesem Text wird rein aus Gründen der Lesbarkeit die männliche Form stellvertretend für alle geschlechtlichen Identitäten verwendet.

In dem Kunstprojekt SendProtest ist es das Publikum selbst, das direkt mit der Welt interagiert, um durch kontinuierliches Engagement und bewusste Arbeit selbst erkannte soziale, ökologische und menschliche Desaster, die durch den Kapitalismus verursacht wurden, zu dokumentieren und der Macht und sich selbst zu zeigen.

SendProtest ist ein partizipatives Kunstprojekt, das neue Technologien auf alternative Weise nutzt und einsetzt,² um sich den Prozessen monetärer Verwertung zu entziehen und sich entsprechend den Prozessen der Übernahme und Besetzung von Ausstellungsräumen durch das herrschende Kunstbetriebssystem zu widersetzen, das auf der Macht der großen Sammler, der mit diesen verbundenen Galeristen, des Marktes und der systemorganischen Intellektuellen basiert.

In diesem Text werden zunächst einige der wichtigsten klassischen theoretischen Stränge nachgezeichnet, die seit der Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre die Grundlagen für eine kritische Analyse der Ästhetik und die Rolle der Kunst in Bezug auf die Technologie in der kapitalistischen Gesellschaft geschaffen haben. Dabei wird der Begriff "Kunst" stets und vor allem mit jenen künstlerischen Ausdrucksformen in Verbindung gebracht, die vom 19. Jahrhundert bis heute durch die Entwicklung der Technik möglich geworden sind. Wenn also von künstlerischen Produkten und Kunst die Rede ist, wird besonders auf Fotografie, Film/Kino, Video, Internetkunst, Medienkunst und interaktive Kunst im Allgemeinen verwiesen.

Hier werden somit aus umfänglichen und thematisch argumentativen Gründen all jene Kunstformen ausgelassen, die nicht auf den manuellen Charakter der Geste und das Prinzip der Einzigartigkeit des Kunstwerks verzichten können (z.B. Malerei und handgefertigte Skulptur).

Theoretische Bezugspunkte bilden die historischen Schriften der Autoren der sogenannten Frankfurter Schule wie Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und Walter Benjamin³.

² Derzeit benutzt die App die existierenden Technologien von Apple, Android und Google. Ideal wäre, wenn zu 100% open source Plattformen genutzt werden können. Aus strategischen Gründen, um die Funktionalität und die Ziele der App zu gewährleisten, müssen zunächst die existierenden Plattformen genutzt werden.

³ Im Text werden aus Gründen der Synthese die Theorien über die Ästhetik von György Lukács (1985-1971) und Antonio Gramsci (1981-1937) nicht behandelt. Für diese Autoren spielt, genauso wie für Adorno, Marcuse und Benjamin, die Kunst eine sehr wichtige Rolle bei der Bildung eines emanzipierten Bewusstseins der Massen. Für sie basiert eine emanzipierte Gesellschaft auf der Grundlage der Produktionsmittel. Diese werden aber nicht durch die Logik der "freien" spontanen Aktion (freier Markt) bestimmt, sondern durch das Bewusstsein der Masse, also durch eine "einheitliche Teleologie" und damit durch das freiwillige und bewusste Handeln der Menschen auf ein Ziel hin und zu einem bestimmten Zweck (Demokratisierung, Partizipation, Kultur, Mensch).

Im Anschluss an einen historischen Exkurs über die Ästhetik in der Zeit des fordistischen Kapitalismus wird versucht, einen neuen Kunstbegriff zu definieren und zu erklären, warum gerade die Medienkunst trotz aller Misserfolge in der Vergangenheit bis heute ein vorrangiges Potenzial hat, um einen Beitrag zur Revolutionierung der Gesellschaft zu leisten. Nach der historischen, theoretischen Einführung folgt eine Erläuterung, um die Bedeutung des SendProtest App-Projekts zu unterstreichen und die Notwendigkeit seiner möglichen praktischen Weiterentwicklung durch eine spezielle Installation zu erörtern. Im letzten Abschnitt der Argumentation wird die technische Funktion des SendProtest-Projekts und der App selbst genauer beschrieben und schließlich das geplante Projekt einer mit der App verbundenen Multimedia-Installation "Panoptikum" (der Titel ist vorläufig – vgl. Abbildung 2 und 6) vorgestellt.

Im Wesentlichen sollte sich die Wirtschaft - auch für diese Autoren - von der Kultur leiten lassen und nicht vom Glauben an Produktivität und Gewinn. Für beide Autoren ist die Analyse der Ästhetik jedoch weitgehend auf die Literatur konzentriert und daher ohne einen besonderen Fokus auf die Beziehung zwischen Kunst, Technologie und Kapitalismus – es soll also vermieden werden, mehr Holz als nötig in das Feuer zu werfen.

1. Wahrheitsgehalt in der Kunst (Theodor Adorno) - Kunst als wahre Information der Realität

Aus gnostischer Sicht drückt die zeitgenössische Kunst, wie Theodor Adorno behaupten würde, immer einen "Wahrheitsgehalt"⁴ (historisch und metageschichtlich) der Existenz aus, mit der Besonderheit, dass diese unsagbar und daher in einem logischen und rationalen Konzept nicht beschreibbar ist. Denn Kunst ist, da sie ontologisch keine "Unwahrheiten" enthält, die beste "Sprache", aus der die Menschheit (Subjekt), insbesondere in unserem, von so genannten Fake News überfluteten digitalen Zeitalter, Informationen schöpfen kann, um sich in angemessener Weise (und daher nicht ideologisch und trügerisch) auf die Immanenz des Bestehenden und Werdens (Objekt) und damit des Wahren und Realen zu beziehen.

Alle anderen Formen des Wissens, die sich auf Wissenschaft, Technologie und im Allgemeinen auf rationales logisches und argumentatives Denken (also auch auf die Philosophie) beziehen, beruhen naturgemäß auf dem Prinzip der aristotelischen⁵ formalen Logik, deren Prinzip der Nicht- Widersprüchlichkeit die Veranschaulichung und die klare Unterscheidung des wahren Absoluten vom falschen Absoluten zum Ziel hat.

Diese Wissensformen sind jedoch, obwohl notwendige Mittel in den menschlichen Handlungen und in der empirischen Beziehung zur Welt, unzureichend und zu reduktiv, um die Komplexität der Existenz und des sozialen Lebens in einem akzeptablen Umfang zu erfassen. Daher sind sie nicht geeignet, auf resolute Art und Weise und in letzter Konsequenz das emanzipatorische politische Handeln zu bestimmen. Alle Formen von Wissen, die ausschließlich auf der Logik des rationalen Denkens beruhen, neigen dazu, pauschale Urteile und Vereinfachungen hervorzubringen, die beanspruchen, in Raum und Zeit absolut zu sein.

Die manichäische Kultur des homologierenden und einseitigen Denkens, die das Bestehende einzig nach der klaren Trennung der absoluten Wertkategorien von Gut und Böse, von Schwarz und Weiß, von Wahr und Falsch interpretieren, definieren und beurteilen will, ist

⁴ Für Theodor Adorno besteht der "Wahrheitsgehalt" von Kunstwerken in ihrer Fähigkeit, die Realität nicht zu verfälschen, sondern sie herauszustellen.

⁵ Die Aristotelische Logik ist in der Tat die erste historische Form der Berechnung durch Buchstaben, die Grundlage der Algebra - denn zum ersten Mal werden die Voraussetzung des Prädikats und des Subjekts und die Schlussfolgerung des Syllogismus mittels Abstraktion demonstriert.

die Grundlage jeder Ideologie.

Ideologie ist immer gleichbedeutend mit Unwahrheit.

Manchmal ist sie direkt und autoritär, wie es in Diktaturen jeder Art und Couleur geschieht und geschehen ist.⁶ Manchmal ist sie totalitär und mystifizierend. So ist es zum Beispiel die Mystifikation, jener grundlegende normative Akt, der die Natur, Form, Struktur, Tätigkeit und Grundregeln eines Staates definiert: den Rechtsbegriff des Privateigentums. Ein Konzept, das in jeder modernen Verfassung verankert ist. Ein Konzept, das ausschließlich und vor allem auf dem wirtschaftlichen Credo von Produktivität und wirtschaftlichen Gewinn als einem absoluten und unveräußerlichen Wert basiert.

2. Technik, die vom Kapitalismus instrumentalisiert wird, ist immer regressiv und undemokratisch

Technologie ist heute ein integraler Bestandteil des ideologischen Glaubensbekenntnisses von Produktivität und Wirtschaft. Sie ist die entscheidende und wichtigste Stütze, auf der die Weltorganisation der Wirtschaft beruht. Ihre Anwendung ist totalitär.

Wenn die Technik für die Wirtschaft instrumental ist, ist sie ideologisch.

Beispielsweise ist heute der digitale Algorithmus der künstlichen Intelligenz im Dienste des Glaubens an die Produktivität des hypertechnologischen Kapitalismus ideologisch. Der Algorithmus, genau wie die Technik im Allgemeinen, muss immer in Bezug auf seinen historischen, sozialen und wirtschaftlichen Kontext, in dem er operiert, betrachtet werden. Wenn der Algorithmus als Instrument des kapitalistischen Wirtschaftssystems eingesetzt wird, ist er ein weiteres Element im Dienst der Mystifikation der Realität und kann daher keine Ursache und kein Antrieb für Emanzipation sein.

Der Algorithmus, der die Grundlage der so genannten künstlichen Intelligenz bildet, ist das Herzstück für das Funktionieren des so genannten Plattformkapitalismus (Amazon, AliExpress, Google, Alibaba, Facebook usw.), der entstehenden sogenannten 4.0-Industrie, die alle Prozesse bei der Produktion von Waren und Dienstleistungen miteinander verbindet. Der Algorithmus ist allgegenwärtig in der Organisation des Lebens der Bürger.⁷ Der digitale

⁶ In der Vergangenheit wurden autoritäre Systeme ideologisch durch den Stalinismus, Nazismus oder Faschismus geprägt. Die Technologie im Dienste dieser Systeme war besonders wichtig für militärische und propagandistische Zwecke. Sie stand im Dienste einer autoritären Ideologie.

⁷ Künstliche Intelligenz (KI) bestimmt eine Umgestaltung der Weltordnung, ausgehend von der Konsolidierung der Fähigkeit von Regierungen und Wirtschaft, das Verhalten der Bürger zu überwachen, vorherzusagen und zu

Algorithmus ist nichts anderes, als die historische Weiterentwicklung eines sehr mächtigen technologischen Mittels, das der hocheffizienten und globalen tayloristischen "Fließbandarbeit" zur Verfügung steht, die vom Kapital genutzt wird, um die weltweite Organisation von Körper, Intellekt und Psyche des Bürgers wissenschaftlich und funktional zu intensivieren und mehr und mehr zu kontrollieren und seine gesamte Lebenszeit (bis zum Tod, Tag und Nacht) unaufhaltsam in ausgebeutete Arbeitszeit zu verwandeln.

Der digitale Algorithmus im Dienste der Produktivität unterdrückt den Körper des Bürgers und entfernt ihn zunehmend von seinen natürlichen Bedürfnissen, die verbunden sind mit den Affekten, im Namen von falschen Bedürfnissen, die mit den instrumentellen Normen des Wirtschaftssystems verbunden sind. "Es gibt kein richtiges Leben im falschen", würde Adorno sagen.⁸

3. Marcuse und die Kunst als Mittel der Emanzipation, inspiriert von Eros, Gefühl und Körper

Als Herbert Marcuse "Eros und die Zivilisation"⁹ schrieb, hatte er verstanden (er befand sich im Jahr 1955 und damit in einer frühen Phase des Kapitalismus, in der der Konsumismus in Erscheinung trat), dass der notwendige Grad der Unterdrückung der Bedürfnisse zugunsten der Zivilisation nicht in allen historischen Perioden ein natürlicher und konstanter Faktor ist.

Für Sigmund Freud wurden Vergnügen, Libido und die Bedürfnisse des Körpers notwendigerweise im Namen der Moderne geopfert. Für Freud stellte der Beginn der Zivilisation den Beginn der Unterdrückung und Kontrolle des Menschen dar. Für ihn lag dieser Umstand in der Natur der Dinge und nichts konnte etwas daran ändern. Der Kapitalismus war daher für Freud eine natürliche Form der Zivilisation, und es gab kein Mittel, um dessen Ordnung zu untergraben.¹⁰

Nicht so für Marcuse. Marcuse versuchte, die freudsche Theorie der Libido dem Stamm der marxistischen Theorie "aufzupropfen". Obwohl er die angenommene gleichbleibende Basis

kontrollieren. Auf diese Weise bietet die KI auch autoritären Ländern (z.B. China) mit einer kapitalistischen Wirtschaft eine bequeme Alternative zur parlamentarischen Demokratie.

⁸ Vgl. dazu Theodor Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1951.

⁹ Herbert Marcuse: *Eros and civilisation. A philosophical inquiry into Freud*, The Beacon Press, Boston, MA 1955.

¹⁰ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1930.

der gemeinsamen und notwendigen Unterdrückung in allen Phasen der Zivilisationen in der freudsche Theorie akzeptierte, hatte für ihn das Ausmaß der Repression von Lust und Affekten keine unveränderliche Dimension in der Zeit, sondern war, im Gegenteil, historisch bedingt.

Für Marcuse erreichte der Grad der Intensität und Organisation der Unterdrückung der Lust im Kapitalismus ein anomales Niveau infolge einer Zunahme unnötiger Zusatz-Repressionen, die im Namen einer kontinuierlichen Steigerung der Arbeitsproduktivität das Vergnügen auf einen reinen Tauschwert¹¹ und damit auf eine bloße verdinglichte Ware reduzierten und so die wahre Natur des Menschen, die sensorisch, erotisch, solidarisch und befreiend ist, zu unterdrücken. Für Marcuse sollte der im Kapitalismus erreichte Entwicklungsstand der Technologie dem Menschen eigentlich viel mehr freie, nicht entfremdete Zeit ermöglichen. Eine Freizeit, die der Mensch nutzen würde, um die Bedürfnisse und Wünsche des Eros zu entfalten, und die Bedürfnisse von der minimalen, konstanten Zeit der Nötigung und Unterdrückung, die für die Zivilisation notwendig ist, zu befreien.

Stattdessen wird diese Freizeit im Kapitalismus jedoch im Namen der Produktivität geopfert. Das heißt, im Namen dieses unnötigen Opfers werden Wünsche unterdrückt.

Marcuse war somit der erste, der mittels eines marxistischen Schlüssels in der Kunst einen möglichen Weg sah, den Menschen vom Übermaß der Unterdrückung zu befreien, das der Kapitalismus historisch eingeführt hat.

Fantasie an die Macht! (Die Studentenproteste von 1968 rückten näher).

Kunst als Ausdruck von Spiel und Eros, als Äußerung wahrer Gefühle, der Potenz der Affekte, wie Gilles Deleuze¹² sagen würde, ist für Marcuse der einzig gangbare Weg, um das Paradigma des Kapitalismus zu stürzen: Die Potenz des Seins und Handelns entspricht der Potenz der Verwirklichung der Affekte. Kunst ist der einzige menschliche Ausdruck, der in der Lage ist, die wahre Existenz auszudrücken/auszuleben.

Die Vision einer Emanzipation der Gesellschaft durch die Kunst bleibt jedoch für Marcuse und erst recht für Adorno, eine Utopie. Die Kunst, die Marcuse 1937 in seinem Essay "Die

¹¹ Laut Karl Marx wird im Kapitalismus die Ware nicht mehr getauscht um des Nutzens willen, sondern aufgrund des reinen Tauschwertes. Zum Beispiel werden mit Zucker gesüsste Cornflakes für Kinder produziert und verkauft, obwohl man weiss, dass sie schädlich sind. Dieses Phänomen ist übertragbar auf alle Phänomene menschlichen Handelns. Selbst der Mensch ist eine Ware. Vgl. dazu Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Band 23, "Das Kapital", Bd. I, Dietz Verlag, Berlin/DDR 1968.

¹² Vgl. dazu Michael Hardt: Gilles Deleuze. Un Apprendistato In Filosofia, Deriveapprodi, Rom 2016.

affirmative Kultur"¹³ als "abstrakte bürgerliche Kunst" definiert hatte, war zwar kritisch gegenüber dem Kapitalismus, weil sie von Affekten getrieben war, gleichzeitig behielt sie aber das abstrakte Prinzip der Authentizität bei, der Einzigartigkeit, eingehüllt in eine Aura, die ihr jene intime und heilige (und aristokratische) Sphäre verlieh, die am Ende kaum dazu geeignet war, die Massen einzubeziehen und dann zu einer revolutionären Praxis werden könnte.

Interpretiert und vergleicht man die Dimension der ästhetischen Theorien von Marcuse und Adorno in Bezug auf die und mit den Strategien der Befreiung vom Kapitalismus, ist festzustellen, dass sie zwar ein wichtiges umstürzlerisches Potenzial der Praxistheorie enthalten, am Ende aber scheint es, dass sie der Revolution keinen realistischen Ausweg ermöglichen können.

Tatsächlich stehen wir vor einem theoretischen Widerspruch, der unlösbar erscheint. Einerseits kann Kunst als nicht-ideologisch, nicht-rationell und unsagbar im rationalen Konzept, den Wahrheitsgehalt besser ausdrücken und garantieren als Politik, Wissenschaft und Philosophie und damit der Multitude potenziell die wahren Informationen liefern, die für das Handeln und die Transformation der Realität wesentlich und notwendig sind; andererseits kann Kunst, die einzigartig, abstrakt und auratisch ist (und damit ideologisch und elitär), die Massen nicht einbeziehen und daher nicht revolutionär sein.

Ein Lösungsweg könnte gefunden werden, wenn die Kunst als Inspiration die Sensibilität, den Körper, den Eros wiedererlangen würde, als kollektive und universelle, empirische und solidarische Dimension. Leider sind Sensibilität, Liebe und Eros in Wirklichkeit Bestandteile der Affekte, die nur von zwei oder wenigen Menschen geteilt werden können und daher in einer immer noch völlig privaten Dimension eingeschlossen sind, die unzureichend ist, um die Massen einzubeziehen.

Die Emanzipation der Gesellschaft durch die vom Körper vermittelte Kunst wird für Marcuse eine Utopie bleiben, denn nur im Schlaraffenland, einem imaginären Land wie im Märchen, das nicht real ist, könnte die von Eros inspirierte Kunst die Massen wirklich einbeziehen und revolutionär werden.

Wie kann man diesen Widerspruch überwinden?

¹³ Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter in der Kultur, in: Zeitschrift für Sozialforschung, VI. Jahrgang, Heft 1. Paris 1937.

Gibt es einen Weg, der auf eine Lösung hinweisen könnte, die zur Wiedervereinigung führt, nämlich die Lösung des Antinoms, das durch eine auratische Kunst ausgedrückt wird, die Inhalte der Wahrheit und Kritik am Kapitalismus ausdrückt, aber gleichzeitig in die Abstraktion einer Seele (der Aura) verfällt, die sich vom Körper (vom Leben, von der Multitude) trennt?

4. Walter Benjamin und der Einsatz von Technologie in Verbindung mit Kunst, um das bürgerliche Paradigma der Exklusivität zugunsten des expositiven (und revolutionären) Wertes der Kunst herabzustufen

Eine Lösung könnte Walter Benjamins ästhetische Theorie sein.

Walter Benjamin schrieb zur gleichen Zeit, als Marcuse den bekannten Text über den "affirmativen Charakter der Kultur" veröffentlichte (1937), einen ebenso berühmten Aufsatz über die theoretische Geschichte der marxistischen Ästhetik: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".¹⁴

In diesem Essay argumentierte Benjamin, dass die Kunst tatsächlich in der Ära der technischen Reproduzierbarkeit (heute kommen die digitale Fotografie, digitales Video, das Internet hinzu) ihre Haupteigenschaft verloren habe, nämlich einzigartig, singulär, heilig zu sein. Zumal die Entwicklung der produktiven Kräfte, die eine Reproduktion des Kunstwerks in Serie technisch ermöglichten, die Aura der Kunst an zweite Stelle rücken ließ, das heißt, der Heiligenschein des idealen Unikats, der vom Betrachter als unwiederholbare Einzigartigkeit des kreativen Aktes wahrgenommen wird, rückte in den Hintergrund.

Für Benjamin weist das Kunstwerk in einer neuen postbürgerlichen Typologie zwei Werte auf: Erstens den "Kultwert",¹⁵ der seine heilige, auratische Komponente noch bewahrt; Zweitens den entscheidenderen "Ausstellungswert". Der expositive Wert ist potenziell revolutionär, weil er in einer Weise zunimmt, die direkt proportional zur Entwicklung der

¹⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Zeitschrift für Sozialforschung, 1936.

¹⁵ Laut Benjamin lassen sich zwei verschiedene zentrale Werte des Kunstwerks unterscheiden: der Kultwert und der Ausstellungswert. Der erste, auch zeitlich gesehen ältere, steht im Dienst des Kultes und ergibt sich aus der Tatsache, dass das Kunstwerk nicht für jedermann jederzeit und an jedem Ort zugänglich ist.

Techniken der Reproduzierbarkeit verläuft und in all seiner Kraft die Kunst für die Massen nutzbar macht.

Daher besitzt für Benjamin die auf die Kunst angewandte Technik ein emanzipatorisches Potenzial, da sie diese durch die Reproduktion von ihren aristokratischen Vorrechten (Primat der Aura) befreit und die Fähigkeit besitzt, auf die Massen zu wirken und die bestehende Ordnung in einer geeigneten Weise (nicht falsch und ideologisch) herauszufordern und zu transformieren. Wenn sich die postbürgerliche Kunst also den Massen hingibt, und dabei das adornosche "Nichtidentische"¹⁶ beibehält, das dem Gegenteil von Ideologie und Homologation entspricht, wird die Kunst zur Praxis politischer Aktion, einem Handeln, ohne in die Gefahr politischer und ideologischer Vereinfachung zu geraten.

Auf diese Weise kommt Walter Benjamin Marcuse zu Hilfe, weil er eine realistische Lösung liefert (dank der Reproduzierbarkeit der Kunst mit Hilfe der Technik) für das, was die Grenze der (bürgerlichen) Kunst darstellt, die zwar durch Eros und Körper vermittelt wird, aber dennoch in einer privaten Dimension eingeschlossen und auf wenige Personen beschränkt war.

Gleichzeitig gelingt es Benjamin, in seinem theoretischen Diskurs den in Adornos ästhetischer Theorie vorhandenen gnostologischen Faktor, der sich auf den Wahrheitsgehalt der Kunst bezieht (nicht ideologisch), zu bewahren; der auratische Wert verschwindet in der Tat nicht, sondern weicht in seiner Bedeutung dem expositiven, was dem reproduzierten Kunstwerk die Garantie verleiht, nicht in die Abstraktion von Propaganda und Ideologie zu verfallen.

5. Das Scheitern von Benjamins Hypothese der Revolution durch Kunst in der Zeit des fordistischen Kapitalismus

Walter Benjamin, der Jude war, leider auf tragische Weise an den Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung im Alter von 48 Jahren 1940 in Spanien. Herbert Marcuse

¹⁶ Für Adorno kann das Konzept nie mit dem Objekt identisch sein. Er kritisiert Hegels affirmative Dialektik, nach der durch den Prozess der Dialekt von These, Antithese und Synthese, es möglich ist, die Synthese (die Idee/Gedanke/Konzept) mit dem Objekt zu verbinden. Adorno besagt, dass nur die ständige Negation der Synthese Erkenntnisse hervorrufen kann. Erkenntnis beherrscht für Adorno niemals vollständig die Objekte und bleibt daher immer in Beziehung zur Heterogenität. Diese Beziehung heißt "nicht identisch" und ist eine Besonderheit, die nur die Kunst für einen Augenblick überwinden kann. Über das Objekt (Realität) gibt es unendlich viel zu sagen und das Konzept (im Gegensatz zur Kunst) kann nie und nimmer mit ihm identisch sein.

starb 1979 im Alter von 81 Jahren in Deutschland in Steinberg. Während sie die reale Gefahr einer regressiven Manipulation der Kunst durch den modernen Kapitalismus vorhersahen, unterschätzten beide die Fähigkeit des Wirtschaftssystems, die kritische und revolutionäre Kraft, die die technologiegestützte Kunst hätte einsetzen können, zu metabolisieren und in seinem Inneren zu verdauen. Ihre Vision einer revolutionären Kunst, die den Menschen emanzipieren würde, blieb jedoch nach einer Zeit der anfänglichen Euphorie (um nur einige Beispiele zu nennen: das nach dem Krieg engagierte Kino des Neorealismus, Strawinskys avantgardistische Musik, die Fluxus-Bewegung, der Dadaismus, der Situationismus von Guy Debord) unerfüllt.

Marcuse, der länger lebte als Benjamin und deshalb Zeuge des Misserfolgs ihrer Theorie wurde, analysierte 1964 den historischen Kontext neu und schrieb in dem pessimistischsten Buch seiner theoretischen Produktion "Der eindimensionale Mensch": "Als neues Merkmal kommt hinzu, daß der Antagonismus zwischen Kultur und gesellschaftlicher Wirklichkeit dadurch eingeebnet wird, daß die oppositionellen, fremden und transzendenten Elemente der höheren Kultur getilgt werden, kraft deren sie *eine andere Dimension* der Wirklichkeit bildete. Diese Liquidation der *zweidimensionalen* Kultur findet nicht so statt, daß die »Kulturwerte« geleugnet und verworfen werden, sondern so, daß sie der etablierten Ordnung unterschiedslos einverleibt und in massivem Ausmaß reproduziert und zur Schau gestellt werden."¹⁷

Ganz besonders nach seiner postfordistischen Phase, die datiert werden kann auf den Fall der Berliner Mauer (1989) und den stürmischen Beginn der Globalisierung des digitalen Zeitalters, absorbiert der Kapitalismus vollständig (und bis heute) die Kritik und die revolutionäre Praxis der Kunst, die zum Teil in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren unter Ausnutzung des technologischen Apparats ausgeübt wurde.

Die praktizierte kritische Kunst wird in der Ära der Reproduzierbarkeit der Kunst zu einer Gewinnquelle für das Kapital: Sie wird zum Phänomen der regressiven kulturellen Fetischisierung, was T. W. Adorno und Max Horkheimer bereits in den 1950er Jahren

¹⁷ Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, S. 38. (Engl. 1964)

(Dialektik der Aufklärung , 1947¹⁸) identifiziert und mit einer gewissen Verachtung als "Unterhaltungsindustrie" definiert hatten.

Viele Künstler haben, bewusst oder auch nicht, nach einer kurzen Zeit des Widerstandes und der Opposition gegen das System der Unterhaltungsindustrie dauerhaft aufgegeben (und geben immer noch auf). Die meisten aber reiten diese Welle, um zusammen mit ihren kreativen Schöpfungen im Rampenlicht des Konsenses zu stehen, und ermöglichen so, dass der kritische transzendente Aspekt der Kunst (im Sinne des Überwindens des Kapitalismus), des produzierten und reproduzierten Werkes (oft verschmolzen mit kommerziellen und kulturell regressiven Werbeinhalten), zu einem Multiplikator des Tauschwertes wird und damit zu einem gemeinsamen Nenner, d.h. einer Warenform (denkt man z.B. an Internet-Streaming-Plattformen und die stratosphärischen Gewinne, die sie für ihre Eigentümer erzielen).

An dieser Stelle stellt sich die Frage: ist es heute möglich, in der Ära des hyper-technologischen globalisierten Kapitalismus, in der Ära der enormen Produktion und Reproduzierbarkeit von Bildern, Klängen und Wörtern und deren Diffusion und Interaktion mit dem Publikum, dank digitaler Technologie und künstlicher Intelligenz, - ist es angesichts dessen möglich, sich eine Re-Aktualisierung vor allem der marcusischen und benjaminschen Theorie vorzustellen, die die Kunst als die einzig mögliche Kraft identifiziert hatten, über die der Mensch verfügt, um sich realistisch eine andere (die wahre) Dimension der Existenz vorzustellen, als die des repressiven Kontextes, der durch den Tauschwert (die falsche Dimension der Existenz) der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt wird?

Wenn wir einige grundlegende qualitative Faktoren berücksichtigen, durch die sich der heutige Kapitalismus von der Struktur des kapitalistischen Produktionssystems, in dem Benjamin, Marcuse und Adorno lebten, unterscheidet, könnte die Antwort positiv sein.

¹⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947.

6. Aspekte grundlegender Unterschiede zwischen zwei verschiedenen historischen Phasen der Entwicklung des Wirtschaftssystems

a) Die fordistische Periode. Die Kunst, instrumental zu einer vertikalen und unidirektionalen Kontrolle des kapitalistischen Systems

In der Zeit, in der die oben genannten Autoren lebten, operierte der Kapitalismus innerhalb der Nationalstaaten und die Kommunikation, und damit auch die Verbreitung der Ideologie, durch die damals vorhandenen technologischen Mittel war vertikal, von oben nach unten organisiert. Die Macht "sendet", die Masse "empfängt". Die Masse konnte nicht mit der Botschaft interagieren. Ihre Position war in Beziehung zur Botschaft notwendigerweise passiv.

Im fordistischen Kapitalismus drückte sich die Kontrolle der Masse und damit der Arbeiter, die sich in den großen Räumen der Produktion befanden, im Wesentlichen durch die klare Trennung zwischen "freier" Zeit und "Arbeitszeit" in der Fabrik aus.

In der "freien" Zeit (zwischen vier und sechs Stunden pro Tag) intervenierten die Informationen als "Einbahnstraßen-Botschaft" - von oben herabgelassen - durch die Massenmedien wie Radio und Fernsehen, die weitgehend von Technikern und Intellektuellen kontrolliert wurden, die organisch waren zur wirtschaftlichen Macht und Produktivität. Insbesondere das Fernsehen, das mit seinen gezielten und beruhigenden Botschaften direkt und komfortabel in das Haus eintrat, neutralisierte, auch durch das hypnotisierende und beruhigende Leuchten der Bildröhre, den kritischen Geist des Betrachters, linderte seine Frustrationen, die sich durch die entfremdete Arbeit in der Fabrik (McLuhan) angesammelt hatten.¹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das fordistische Wirtschaftssystem operierte in Konfliktsituationen, die relativ geordnet und einfach zu handhaben waren. Das System war relativ stabil und die Verbreitung von Informationen ermöglichte technisch gesehen keine aktive Interaktion des Bürgers.

In dieser Situation hat die Kunst zwar die neuen Techniken der Reproduzierbarkeit nutzen können, wurde aber wieder vom System absorbiert, weil es relativ einfach war, in einer nicht komplexen sozialen Situation die kritischen Botschaften gegen den Kapitalismus zu

¹⁹ Marshall McLuhan: The Medium is the Message: An Inventory of Effects with Quentin Fiore, produced by Jerome Agel, 1967.

kanalisieren und zu verzerren. Die Auswahl ästhetischer, potenziell kritischer Inhalte war ein Sonderrecht und kam immer von oben. Die von den Medien übermittelten Inhalte wurden entweder einer direkten Zensur unterzogen oder durch eine vertikale Nutzung der Kommunikationsmedien gefiltert und verwaltet. D. h. deren Verwaltung und Programmierung konnte technisch gesehen weder vom Künstler, der die Botschaft geschaffen hat, noch vom Bürger, an den die Botschaft gerichtet war, bestimmt werden. Andererseits bedeutete die Kontrolle der disziplinierten und organisierten Arbeit, die leicht in den großen Fabriken zu lokalisieren war, dass der potentiell kritische Inhalt einer künstlerischen Botschaft noch stärker neutralisiert wurde durch das unaufhörliche und dominante (falsche) Bedürfnis, "wahres Glück" durch den Kauf von Waren zu erlangen, die vom Fließband massenhaft produziert wurden. (Denkt man z. B. an das für die fordistische Zeit typische Phänomen des Ratenkaufs eines Autos).

b) Kognitiver Kapitalismus, Plattform-Kapitalismus. Kunst, instrumental zur horizontalen, bi- und multidirektionalen Kontrolle der miteinander verbundenen technologischen Systeme und potenziell mögliche Strategien der Befreiung

Es ist bekannt, dass heute, im Zeitalter der Globalisierung, der künstlichen Intelligenz und der Vernetzung von Maschinen, der Kapitalismus weltweit in Systemen organisiert ist, die viel komplexer sind als jene, die es in der fordistischen Vergangenheit gab.

Die Komplexität des Zusammenspiels der Systeme hat die Kontrolle über das System als Ganzes totalitär gemacht, gleichzeitig ist das gleiche System viel verletzlicher und instabiler geworden, als in der Vergangenheit.

Die technologische Vernetzung, die Verlagerung, die Dezentralisierung und damit die Globalisierung der Produktion, der Kommandozentralen und der Finanzsysteme, - Faktoren, die auf das natürliche Bedürfnis des Kapitalismus zurückzuführen sind, die Produktivität zu steigern und auf allen Märkten zu expandieren - hat das Ausmaß der Ansteckungsgefahr (Dominoeffekt) und der destruktiven Gefährlichkeit der Wirtschaftskrisen erhöht.

Der postfordistische Kapitalismus war gezwungen, um die wirtschaftliche Implosion aufgrund der Begrenzung der Expansion durch die Beschränkungen der Wirtschaft der Nationalstaaten zu überleben, eine Technologie der vernetzten Kommunikation auf globaler Ebene zu entwickeln, die die Besonderheit hat, bi- und multidirektional zu sein. D.h. er

konnte nicht die gewollte oder unbewusste Arbeit vermeiden, die durch die Interaktion und Beteiligung der Bürger/Massen/Nutzer und ihrer Intelligenz und ihrem Wissen entsteht.

Das heutige kapitalistische Produktionssystem hat die Trennung zwischen "Freizeit" und "Arbeitszeit" (meistens manuell) praktisch aufgehoben und die gesamte Lebenszeit des Massenbürgers in eine insgesamt ausgebeutete Arbeitszeit (meistens intellektuell) umgewandelt. Die Technologie wird, indem sie alles und die Intelligenz eines jeden miteinander verbindet, zur "abstrakten Fabrik" der globalen Produktion von Gütern, Dienstleistungen und Bedürfnissen. Die globale partizipative Interaktion durch Technologie wird zu einem unausweichlichen Faktor im System.

Was hierbei besonders interessant ist, ist vornehmlich die neue "partizipative" technologische Struktur, mit der die Kommunikation heute arbeitet.

Heute besitzen Kommunikation, Algorithmus, künstliche Intelligenz, Produktionsmittel - obwohl sie sich wie immer und wie schon in der Vergangenheit im Besitz und unter der Verwaltung einiger weniger Menschen befinden (wenn man an Facebook, Google, Amazon denkt) - aufgrund ihrer strukturellen und existentiellen Konfiguration einen gemeinschaftlichen Aspekt und sie sind vor allem Mittel, die das aktive Zusammenspiel der Benutzer/Masse und ihrer Intelligenz nicht ignorieren können.

Insbesondere die Kommunikation im Internet, aber möglicherweise die gesamte digitale Verbindungstechnik, kann technisch gesehen nicht ohne die Produktion von Zeichen durch ihre Nutzer/Masse auskommen.

In diesem Sinne hat der kreative und kritische Bürger, also die Kunst, potenziell zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit, die "technische" Möglichkeit, ihre eigenen kritischen Inhalte zu produzieren, auszustellen, auszuwählen und weltweit zu verbreiten.

An dieser Stelle der Argumentation muss man fragen, warum die Kunst bisher nicht zu einer revolutionären "politischen" Kraft aufsteigen konnte, obwohl die strukturellen Möglichkeiten der neuen Technologien objektiv gesehen ihre Realisierung zulassen könnten?

Wir sind uns bewusst, dass die Kunst in den letzten vierzig Jahren und heute mehr denn je Ausdruck des Austauschwerts des kapitalistischen Marktsystems par excellence geworden ist. In diesem Fall ist die Kunst heute völlig undemokratisch und regressiv. Die Mittel der

Kommunikation (Medien) und der gesamte technologische Apparat haben diesen Trend nicht gebremst oder behindert, sondern im Gegenteil, sie haben ihn verstärkt und noch vermehrt.²⁰

7. Regressive Kunst. Warum ist Kunst heute regressiv und undemokratisch?

Die Antwort liegt nicht im Fehlen einer revolutionären Beziehung zwischen Kunst und Technik, sondern in der Beziehung zwischen Künstler und Technik und insbesondere in der Art und Weise, wie sich der Künstler heute noch immer definiert und charakterisiert und auch darin, wie heute der Begriff Kunst in der Praxis verstanden wird.

Das gesamte technologische System, und insbesondere das interaktive Kommunikationssystem der postfordistischen Phase²¹, wurde nach einer nur kurzen Zeit der gemeinschaftlichen Nutzung nach seiner Geburt und Expansion in den frühen 1990er Jahren schon bald zu einem System der vorrangigen Schaffung von Profit und Gewinn; eines wirtschaftlichen Gewinns, der auf der Sozialisierung und Ausbeutung des individuellen Narzissmus des Nutzers/der Masse basiert. Je mehr die Produktion eines eigenen Zeichens im Vordergrund hervorgehoben und "sozialisiert" wird (z. B. durch die Art oder die Anzahl der erhaltenen "likes"), desto mehr Gewinn wird generiert für den Eigentümer des verwendeten technologischen Mediums (und in einigen Fällen, aber in einem wesentlich geringeren Maße durch den Benutzer selbst).

Der Künstler, aber im Allgemeinen der kreative Nutzer, der die vordefinierten Kommunikationsplattformen (z.B. Instagram, Facebook, YouTube, etc.) nutzt, ist nicht inspiriert, einen dem Zeichen innewohnenden (kritischen) Inhalt zu teilen, sondern sein primäres Interesse ist es, sich immer mehr und exklusiv in den Mittelpunkt des Interesses der Gemeinschaft zu stellen, um das Zeichen anderer zu verdecken. Es versteht sich von selbst, dass auch in Fällen, in denen das Zeichen einen hohen qualitativen kulturellen Gehalt

²⁰ Vgl. dazu Stefan Heidenreich: Die Kunst demokratisieren, Radiobeitrag vom 02.06.2019 im Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/bildende-kunst-die-kunst-demokratisieren.1184.de.html?dram:article_id=445968 [Link zuletzt abgerufen am 27.7.2019]. Der deutsche Philosoph Stefan Heidenreich kritisiert in diesen Essay konsequent das hochgradig regressiv System, in dem die Kunst heute operiert. Um der Macht des Marktes und der großen Sammler entgegenzuwirken, schlägt er vor, mit dem Experimentieren in einer Methode zu beginnen, die dem Bürger die Möglichkeit gibt, sich aktiv und demokratisch am Diskurs der Kunstaussstellung zu beteiligen: Nicht eine vom Markt gewählte Kunst, sondern eine von der Menge gewählte Kunst würde gezeigt.

²¹ Hier wird nicht auf das allgemeine Thema der Produktion und Reproduktion des postfordistischen Wirtschaftssystems eingegangen. In der Fortführung des argumentativen Fadens interessiert vor allem das Verhältnis von Kunst und ihrer Reproduzierbarkeit und damit das Verhältnis von Kunst und Medien.

hat, dieser durch den "akromegalischen" Narzissmus und die hektische Suche nach der exklusiven Botschaft neutralisiert wird, vorprogrammierte Hebel, die durch die Art der Applikation, mit der die Botschaft verbreitet wird, wirksam werden. Das Problem ist nicht der Narzissmus (besonders formbar bei den jungen Massenkonsumenten), sondern der instrumentelle Gebrauch, der meist durch das Wort "Freiheit" (kostenlos) mystifiziert wird, der aber im Interesse von Gewinnmaximierung und Produktivität steht.

8. Der Künstler, und ganz allgemein der kreative Nutzer, ist (noch) nicht bereit, seine bürgerliche Erziehung abzuschütteln, die in der Tat ein politisch regressives Subjekt aus ihm macht, das leicht manövrierbar ist durch die Interessen, die von der hegemonialen Kultur auf Grundlage des Kapitalismus diktiert werden und die dazu neigen, alles in Tauschwerte zu verwandeln

Der zeitgenössische Künstler, der aus der Vergangenheit das bürgerliche Genie-Konzept des 19. Jahrhunderts ererbt hat, versteht sich selbst (noch) als derjenige, der sich über den Rest der Menschheit erhebt, der als einziger nur in der Lage ist, dieses außergewöhnliche und einzigartige auratische Zeichen zu kreieren und zu produzieren, das als Kunstwerk definiert ist. Er erhebt sich zum privilegierten Produzenten dieses exklusiven Zeichens, das über anderen Zeichen steht, passt sich aber paradoxerweise gleichzeitig, durch die Inklusion in die Mechanismen der kapitalistischen hegemonialen Kultur, dem Bedürfnis des Marktes nach Profit an, der diese Zeichen zu einem Fetisch- und Tauschwert macht, und ihn und sein Produkt in ein (banales) verdinglichtes Subjekt-Objekt verwandelt.

Die Beziehung des zeitgenössischen Künstlers zu sich selbst und gleichzeitig zur Technologie lässt sich mit dem Mythos von Dionysos und König Midas vergleichen. Die Kunst (Dionysos) befriedigt König Midas (den Künstler) in seinem narzisstischen Wunsch, alles, was er berührt, (mit Hilfe der Technologie) in Gold zu verwandeln. Der Künstler hat nicht verstanden oder will nicht akzeptieren, wie es möglich ist, durch einen antikapitalistischen Einsatz der Technologie auf das Primat des auratischen Wertes zugunsten des expositiven Wertes zu verzichten. Wahrscheinlich ist dieser Widerstand gegen die Revolutionierung der eigenen Rolle auf einen psychologischen Faktor zurückzuführen, den Narzissmus, der ihn noch immer an den bestehenden Geniebegriff des 19. Jahrhunderts bindet, vor allem aber auf den

materiellen existenziellen Faktor, da es im Kapitalismus kein garantiertes Grundeinkommen für alle Bürger gibt.²²

In diesem Sinne würde die für den Künstler besonders prekäre materielle Existenzsituation eine weitere vom System diktierte Erpressung darstellen, um mögliche Triebe und emanzipatorische Aufstände der Kunst zu kanalisieren, zu korrumpieren und zu neutralisieren. Um zu überleben, werden Künstler zu einem Konkurrenzkampf untereinander und mit den Armen gedrängt. Die sehr wenigen Künstler, die es schaffen, im Leben reich zu werden, stellen dabei die unbewusste Fata Morgana für das Heer der armen dar.

9. Emanzipation des Künstlers. Neudefinition des Kunstbegriffs

Um der Dynamik des Kapitalismus zu entgehen, sollte der Künstler im Wesentlichen das aufgeben, was ihn vom Mittelalter bis heute geprägt hat. Er sollte endgültig die Idee aufgeben, der einzige Träger und Besitzer des auratischen Zeichens zu sein.

In einer historischen Situation, in der Technologie und globale Interaktion Fakten sind, in der es möglich ist, von unten ein Zeichen einzufügen und zu kommunizieren, ist der Künstler zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit technisch gesehen potenziell in der Lage, direkt von unten zu intervenieren, in dem Sinne, dass Kunst auch und vor allem durch die Kreativität und die Bedürfnisse der Einzelnen und nicht nur von einem einzelnen Subjekt produziert werden kann.

Der Künstler könnte sich dank seiner kreativen Professionalität der ästhetischen Erforschung von Formen partizipativer Kunst, Methoden und Mitteln widmen, die mit Hilfe der vorhandenen Technologie sicherstellen, dass die Kunst von den Nutzern/Masse und damit von den Bürgern vorgeschlagen und sogar produziert wird und somit unabhängig von Sammlern, dem Markt, den Galerien und all den regressiven Formen der monetären Aufwertung des Kunstwerks ist.²³

Das "Nichtidentische" zusammen mit dem "Wahrheitsgehalt" (Adorno) des Kunstwerks, das bis heute im einzelnen Werk eines Künstlers vorhanden war und ist, würde nicht

²² Unabhängig von seiner Rolle sollte sich der Künstler für die politische Ablehnung bezahlter Arbeit zugunsten eines garantierten Einkommens für alle einsetzen.

²³ Das bedeutet nicht, dass sich der Künstler in einen Kurator verwandeln muss. Die Technologie befindet sich und wird sich immer in ständiger Entwicklung befinden (denkt man an den Cyborg als Verschmelzung von Maschine und Mensch). Der Künstler wird sich daher ständig mit neuen kreativen Forschungen auseinandersetzen müssen, um die am besten geeigneten ästhetischen Lösungen zu finden.

verschwinden, sondern zum Ausdruck der synergetischen Arbeit der Multitude (des Publikums) werden. Es ist die Vielzahl, die entscheidet und die zu zeigende Kunst wählt, und nicht mehr der einzelne Künstler, der Sammler, Kurator oder der Markt.

Die Arbeit des (medialen) professionellen Künstlers könnte darin bestehen, die plastischen, sozialen und ästhetischen Bedingungen zu kreieren und zu realisieren, mit Hilfe technologischer Mittel, so dass die kritische Kraft der Kunst, die aus dem Publikum kommt, zu jedem Zeichen fließt und zum Wahrheitsgehalt und zum Nichtidentischen synthetisiert wird, was Adorno für wesentlich bei der Definition des Kunstwerks hielt. Durch eine speziell strukturierte partizipative Kunst und eine adäquate Nutzung heute vorhandener Technologien würde der expositive Wert der Kunst seine Berechtigung finden, emanzipatorische Kraft zu sein. Auf diese Weise würde die Kunst wirklich demokratisch werden.

In der Praxis bedeutet dies, dass der emanzipierte Künstler²⁴ bei der Nutzung der neuen Technologien der Verbreitung und Reproduktion auf zwei Elemente verzichten sollte, die ihn der Instrumentalisierung durch das Wirtschaftssystem aussetzen würden:

1. Der (Medien-) Künstler sollte auf das Vorrecht verzichten, der einzige und alleinige Produzent des Kunstzeichens zu sein.
2. Der (Medien-) Künstler sollte auf jede Form der Monetarisierung des Zeichens verzichten, die die technologischen Mittel direkt oder indirekt einsetzen könnten.²⁵

²⁴ Als Künstler sind hier nur diejenigen gemeint, die Kommunikationstechnologie nutzen und von ihr abhängig sind.

²⁵ Darüber hinaus ist klar, dass der Verzicht allein nicht ausreicht, der Künstler sollte auch eine ästhetische Form wählen, die sich aus ihrer Struktur heraus nicht vermarkten lässt.

10. Ein konkretes Beispiel für eine emanzipatorische und demokratische Kunst, die neue Kommunikationstechnologien durch das Smartphone konsequent nutzt: SendProtest

SendProtest ist ein permanentes partizipatives Kunstprojekt, dessen Schwerpunkt auf der Nutzung einer App, von Software und einer Multimedia-Installation (geplantes Projekt - Abbildung 2 und 6) namens "Panoptikum" liegt.

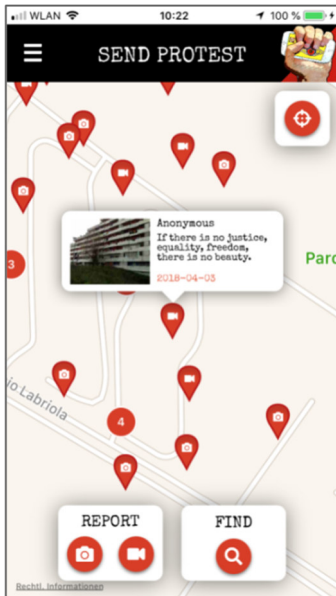


Abb. 1 Screenshot SendProtest App

Die Idee für das Projekt wurde 2015 vom Multimedia-Künstler Costantino Ciervo und der Kunstkritikerin Manuela Lintl entwickelt.²⁶ Die grundlegenden technologischen Mittel, auf denen das Projekt basiert, werden durch die SendProtest App repräsentiert. Die App ist eine autonome Software, die das Smartphone und seine vorhandene Kommunikationstechnologie nutzt, um es dem fortschrittlichen "Benutzer-Bürger" zu ermöglichen, aktiv zu sein und in ersten Linie am Projekt zur Schaffung einer geographischen und temporären Kartierung - in kontinuierlicher Ergänzung - des Denkens, Protests und eines globalen kritischen Handelns teilzunehmen.

In der Praxis ermöglicht es die App jedem Individuum, das eine progressive Weltanschauung²⁷ besitzt und über ein Smartphone

verfügt, in Echtzeit Videos, Fotos und kritische Texte zu veröffentlichen, und zwar in einer Datenbank, die sowohl im Internet als auch in einem Museum/Ausstellungsort eingesehen werden kann. Die geposteten Beiträge dokumentieren und drücken die Empörung oder den

²⁶ Die erste Version der App SendProtest wurde im März 2016 für Smartphones mit Android-Betriebssystem veröffentlicht. Die Anwendung wurde von erfahrenen Informatikern programmiert. Der grafische Teil wurde vom Künstler Costantino Ciervo, von der Kunstkritikerin Manuela Lintl sowie von den Programmierern Erik Zocher und Matteo Corradin gestaltet.

Die erste Version wurde vom Künstler und Manuela Lintl finanziert und durch die engagierte Arbeit und den Idealismus der beiden Programmierer (damals noch Studenten) Florian Hardow und Erik Zocker programmiert. Die zweite Version der App (Juni 2018), die auch mit Smartphones mit dem Betriebssystem iOS kompatibel ist und komplexere und professionellere Funktionen anbietet, wurde durch ein Crowdfunding (8.500 Euro) finanziert, mit dem die Arbeit des Programmierers Matteo Corradin bezahlt werden konnte. Für die gesamte Erstellung der App in Version eins und Version zwei war zudem die ehrenamtliche technische und menschliche Unterstützung von Professor Klaus Rebensburg und Professor Sebastian Fudickar fundamental und ausschlaggebend. In der aktuellen Phase (Sommer 2019) haben sich die Journalistin Aureliana Sorrento und der Journalist Andreas Wassermann dem Team der Mitarbeiter angeschlossen. Die App ist komplett kostenlos, sammelt keine Daten für Profitzwecke und ist frei von jeglicher Werbung. Die technische Wartung des Projekts soll durch die finanzielle Unterstützung aus Spenden erfolgen.

²⁷ SendProtest verwendet Zensur. Alle Proteste mit prokapitalistischem, rassistischem, sexistischem, homophobem, fremdenfeindlichem Inhalt werden systematisch gelöscht. Ein spezieller "Button" der App ermöglicht es den Nutzern, regressive Inhalte eines Protestes oder eines Benutzers direkt an das Team SendProtest zu melden. Auf diese Weise wird versucht, ein Kapern durch die regressive Nutzung des Mediums zu verhindern.

Protest gegen Katastrophen und regressive Situationen aus, die das kapitalistische System hervorbringt und von denen der Benutzer der App ein direkter Zeuge ist. Direkt bedeutet, dass der Nutzer nur unmittelbar Proteste in Bezug auf Fakten/Situationen senden kann, an denen er in diesem Moment beteiligt ist oder von denen er selbst Augenzeuge ist. Das bedeutet, dass der Nutzer keine Videos und Fotos senden kann, die in der Vergangenheit aufgenommen wurden und in der Galerie seines Smartphones gespeichert sind. Alle auf der Website www.sendprotest.com oder in Museen/Ausstellungen gezeigten Proteste sind daher immer geografisch lokalisiert und datiert, um eine Sabotage/Manipulation und Verbreitung von Fake News so weit wie möglich zu vermeiden.

SendProtest ist ein partizipatives Kunstprojekt "in progress", bei dem das Kunstwerk einen Anfang hat, aber kein Ende. Das Kunstwerk wird von Zeit zu Zeit in einem visuellen Gerät realisiert, es materialisiert sich einerseits in einem interaktiven Online-Archiv als Galerie, die chronologisch und in Kategorien gegliedert ist.²⁸ Andererseits materialisiert es sich in Form einer multimedialen Installation (genannt "Panoptikum" - Abbildung 2 und 6), die dazu entworfen ist, dem Publikum auf Großbildschirmen im klassischen Kontext der Kunstaussstellung (z.B. ein Museum) den Inhalt (Fotos, Videos, Texte) der Proteste des Archivs zu zeigen.



Abb. 2 "Panoptikum", Entwurf für eine Mehrkanal-Installation, verbunden mit dem Internet (SendProtest Archiv)

Konzipiert als sechzehn-Kanal-Installation, handelt es sich um ein dreidimensionales Gerüst aus Stahlrohren in Form eines achteckigen Quaders (Turm), der vier bis fünf Meter hoch und ebenso breit ist. Auf jeder der acht Seiten

befinden sich zwei Megascreens, jeweils übereinander angeordnet. Der obere zeigt ein

Video oder Foto eines Protestes aus dem Online-Archiv, während der untere durch eine Pin-Markierung die geografische Position auf einer Landkarte anzeigt, wo der Protest

²⁸ Die veröffentlichten Proteste sind in folgende Kategorien eingeteilt: 1. Natur- und Umweltverschmutzung; 2. Verletzungen der Menschenwürde; 3. Rassismus; 4. Sexismus; 5. Urbane, architektonische Desaster; 6. Dokumentation öffentlicher Demonstrationen oder Proteste; 7. Individuelle Statements; 8. Kontrolle/Überwachung – Einschränkung der Freiheit; 9. Sonstige

stattgefunden hat. Unmittelbar unter der Karte befinden sich die Datumsangabe und der Text des Kommentars (falls vorhanden), den der Benutzer als Erklärung oder Anmerkung zum Protest geschrieben hat. Jede der acht Seiten des Turms zeigt Proteste aus jeweils nur einer bestimmten Kategorie.

Zusätzlich ist jede Seite des Oktogons mit einer lampenschirmartigen Audiovorrichtung ausgestattet, um für die Betrachter den Sound der verschiedenen Protestvideos, die zeitgleich zu sehen sind, voneinander zu isolieren. Die Installation wird durch eine spezielle Software gesteuert, die auf acht mit dem Internet verbundenen Computern programmiert und installiert ist. Die Fotos/Videos können von Benutzern unterwegs in Echtzeit gesendet werden oder sind bereits auf die Datenbank SendProtest gesendet worden. Sie werden durch einen Zufallsgenerator ausgewählt und jeweils für dreißig Sekunden gezeigt.²⁹ Die Software ist in der Lage, gleichzeitig auf jeder Seite des "Panoptikums" zwei Videokanäle zu verwalten, die miteinander synchronisiert sind: einerseits das Streaming des Protestes; andererseits das Bild der Landkarte mit dem Ortungspin bezüglich der vom GPS des Smartphones aufgezeichneten Position und der genauen Uhrzeit, zu der der Protest stattfand.

Das Projekt SendProtest kehrt konzeptuell, aber auch visuell (Installation Panoptikum – Abbildung 2 und 6) die antidemokratische expositive Logik des Kunstwerks um, das derzeit ähnlich wie das foucaultsche Panoptikum funktioniert.³⁰

In der Logik von Macht und Kontrolle der zeitgenössischen Kunst ist es das System Kunst/Sammler/Markt, das entscheidet, wann und welches Kunstwerk mit seinem Inhalt "von der Spitze des Turms aus" einem passiven Publikum (das 360 Grad um ihn herum verteilt ist) gezeigt werden soll. In SendProtest sind es metaphorisch gesehen die Bürger, die sich um den Turm herum befinden, die den Inhalt des Ausstrahlungspunktes der künstlerischen Botschaft definieren und kontrollieren. Es ist nicht mehr die Kunst, die die Welt betrachtet, sondern die Welt, die die Kunst betrachtet. Eine Kunst, die sich im

²⁹ Die Bilder werden nicht chronologisch gezeigt aufgrund der großen Anzahl von weltweit aufgenommenen Protestbildern, die bereits in der Datenbank (seit 2016) vorhanden sind.

³⁰ Das Panoptikum ist ein ideales Gefängnis, das 1791 vom Philosophen und Juristen Jeremy Bentham entworfen wurde. Das Konzept seines Entwurfs besteht darin, einem einzigen Vorgesetzten zu ermöglichen, alle Subjekte einer Gefängniseinrichtung zu beobachten (Panoptikum), ohne dass diese nachvollziehen können, ob sie zu einem Zeitpunkt kontrolliert werden oder nicht. In seinem Essay "Supervise and Punish" hat Michel Foucault das Panoptikum als Modell und Figur von Macht und Kontrolle in der heutigen Gesellschaft aufgenommen.

adornoschen Sinne nicht mit Schönheit beschäftigt, sondern mit Dissonanzen, nicht mit der Harmonie, sondern mit Disharmonie, nicht mit dem Angenehmen, sondern mit dem Schrecklichen, nicht mit Geschmack, sondern mit Ekel. Den Schmerz, das Hässliche, die Armut, den Rassismus zu ignorieren würde bedeuten, die Wahrheit zu verdrängen, das heißt, Unwahrheiten zu produzieren. Aus diesem Grund ist es im Projekt SendProtest das Ziel des künstlerischen Diskurses, die gute Nachricht eben nicht in romantischer Weise zu sublimieren.

Schönheit entzieht sich immer der Ästhetisierung im Sinne von Harmonisierungssucht: In SendProtest ist Schönheit der Kontrast zu dem Leiden und der Hässlichkeit der Welt, die sich durch den Protest der globalen Bürger ausdrücken.

11. Agit-Prop



Abb. 3 . Plakat SendProtest, 2017, Ausstellung im Kunstverein Tiergarten, Berlin

Das Motiv des SendProtest-Icons (Abbildung 3), eine Faust auf einem halb schwarzen und halb roten Hintergrund, die ein Smartphone umschließt, auf dessen Bildschirm ein Auge erscheint, referiert in provokativer Weise auf den propagandistischen Agit-Prop-Stil, einer grafischen Tradition, die typisch war für die Zeit der russischen Revolution von 1917.

Dieser grafische Stil wurde von Protestbewegungen, die nach dem Fall der Berliner Mauer aufeinander folgten abgelehnt, und zwar als Reaktion auf die Verzerrungen und Gräueltaten der stalinistischen Ideologie, die in den sogenannten Ländern des Sowjetblocks herrschten. Dennoch sind die theoretischen, ethischen und emanzipatorischen Inhalte, die in der ursprünglichen Form des Symbols der geschlossenen Faust und der Farben Rot und Schwarz für viele Befreiungskämpfe zum Ausdruck kommen, heute aktueller denn je. Warum also das schmutzige Kind mit dem Bade auskippen! Sich an diese Rebellion zu erinnern bedeutet heute, zu provozieren, und zu provozieren bedeutet auch, zu protestieren.

12. Fazit

Heute könnte Kunst, die die Kommunikationstechnologie im Zeitalter der globalen Vernetzung und Interaktion nutzt, einen wichtigen Beitrag zur Demokratisierung der Gesellschaft leisten.

Dazu ist jedoch ein radikaler politischer Akt des Medienkünstlers notwendig: Der Medienkünstler sollte sich konsequent von dem alten Identitätskonzept befreien, das ihn an das aristokratische Prinzip der Einzigartigkeit und des Genies bindet.

Nur so kann der Künstler, der sich der Technologie bedient, eine Kunst ermöglichen, die nicht Ausdruck der Logik des Marktes und der kapitalistischen Wirtschaftswelt ist, sondern der Kreativität und des politischen Engagements der Bürger.

Das bedeutet natürlich nicht, dass der Künstler und die Kunst im Allgemeinen in all ihren verschiedenen Disziplinen auf Subjektivität und insbesondere auf die Gabe des genialen Zeichens verzichten müsste – dennoch existieren heute neue Mittel und Strukturen der Informationstechnologie, die dem Medienkünstler, anders als das in der Vergangenheit der Fall war, objektiv die Möglichkeit geben, Träger einer kollektiven Genialität zu sein, von der er zugleich Teil und Regisseur ist. SendProtest ist hierfür ein konkretes Beispiel!

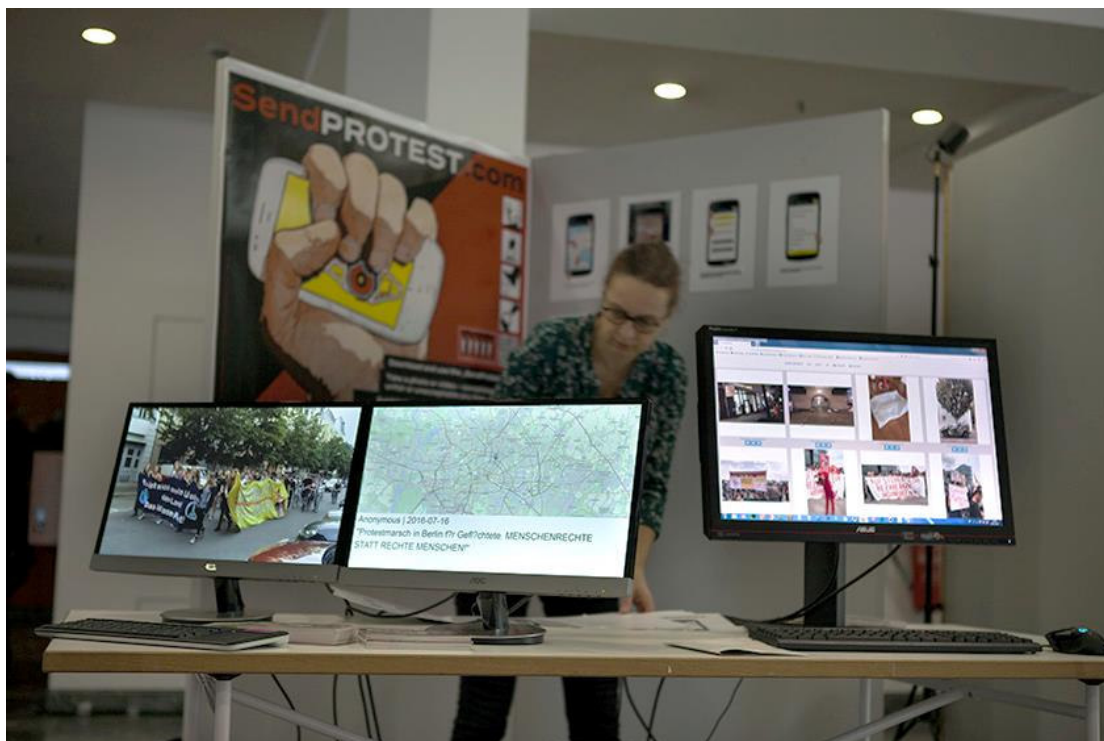


Abb. 4 Präsentation von „SendProtest“ auf der EVA Konferenz Berlin 2018. Elektronische Medien & Kunst, Kultur und Historie, 25. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie (Electronic Media and Visual Arts)

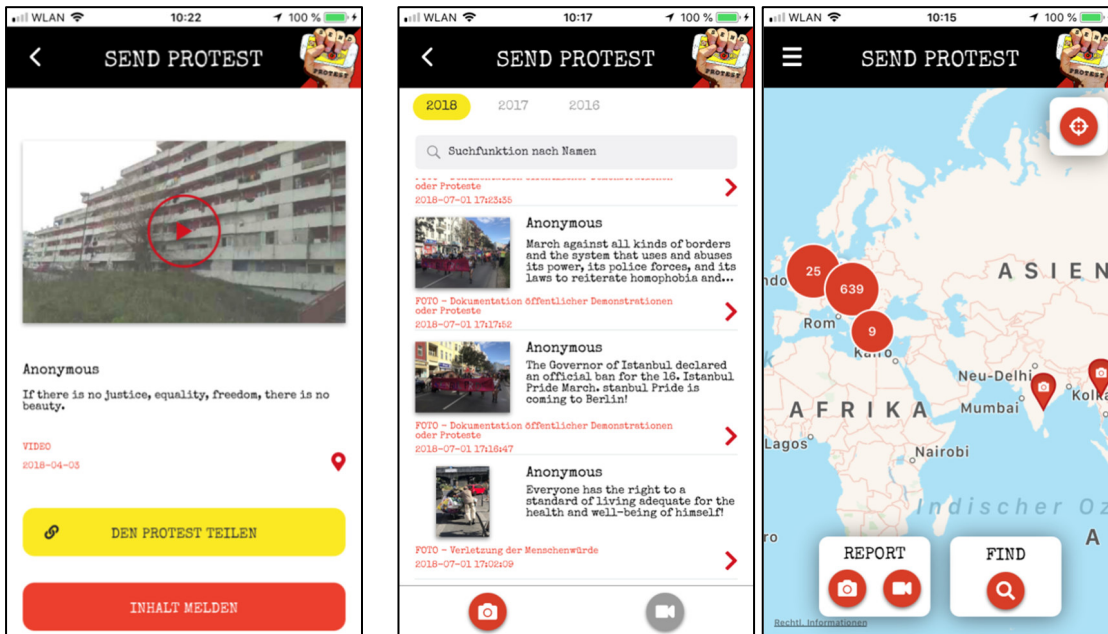


Abb. 5 Screenshots der App SendProtest



Abbildung 6 "Panoptikum", Entwurf für eine Mehrkanal-Installation, verbunden mit dem Internet (SendProtest Archiv)