

(Selbst-)Inszenierung – Praxis – Kunst.
Eine kulturwissenschaftliche Annäherung an das
„hybrid Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“

Wissenschaftliche Hausarbeit
Zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra Artium
der Universität Hamburg

von Inga Reimers

aus Uelzen

Hamburg im Jahr 2009

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	6
a.	Annäherung an das Feld: Forschungsgegenstand, -verlauf, Methodenreflektion.....	8
b.	Forschungsstand zur Selbstdarstellung und –Inszenierung im Internet	15
2.	Das „hybrid Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“	16
c.	Überblick	16
d.	Verortung von ubermorgen.com im Feld der Netzkunst.....	20
e.	Die Praktiken von ubermorgen.com.....	22
f.	Inszenierung der eigenen Biographie	25
g.	Selbstdarstellung und Selbstinszenierung	29
h.	Selbstvermarktung	35
Marketingstrategien bei ubermorgen.com	37	
Ubermorgen.com als Firma und Kunstprojekt.....	44	
Netzwerke/Networking	47	
i.	Inszenierung von Verbindungen und Abgrenzungen	49
j.	Erzeugen von Imaginationsräumen	52
k.	Fakt und Fiktion.....	56
l.	Hybride Praktiken	60
Sampling/Bricolage	61	
Kunst als Forschung.....	62	
m.	Zwischenfazit: Die Praktiken von ubermorgen.com	66
n.	Exkurs: Die Regeln der Kunst nach Pierre Bourdieu	68
3.	Zum Gesamtkunstwerk.....	77
a.	Das Gesamtkunstwerk als Utopie.....	79
b.	Das Gesamtkunstwerk als Quelle und die Fokussierung des Künstlersubjekts	80
c.	Aushandlungen zeitgenössischer Gesamtkunstwerkprojekte	85
d.	Das Gesamtkunstwerk als Handlungsfeld	87
e.	Gesamtkunstwerk, Vernetzung und Internet.....	89
f.	Realität(en) und das Leben als Material	90
g.	Das Gesamtkunstwerk ubermorgen.com.....	92
4.	Internetbasierte künstlerische Arbeit: Neue Arbeitsbedingungen & -praktiken.....	100
a.	Internetnutzung zwischen künstlerischer Strategie und Alltagspraxis	102
b.	Rezeption, Ausstellbarkeit und Verkauf von Netzkunst.....	102
c.	Neue rechtliche Bedingungen beim netzbasierten Arbeiten: Reproduzierbarkeit & Urheberrecht.....	106
5.	Kunst als Praxis der Freiheit: Grenzen & Möglichkeiten von Positionierungen.....	110
a.	Die Idee der Kunstfreiheit	110
6.	Fazit und Ausblick	116
Anhang		I
I. Glossar		I
a.	etoy.CORPORATION (seit 1994)	VI
b.	Psych/OS Cycle	VII
Psych/OS Video (2005).....		VIII
Psych/OS Foto-Serien (2005)		IX
Psych/OS Paintings (2005-2006)		IX
Hansbernhardblog/Psychotropic Drug/Blog Karaoke (2005).....		IX
Psych/OS Generator (2006).....		X
c.	Vote Auction (2000).....	X
d.	[F]originals.....	XI
Foriginal Media Hack No.1 (2006)		XI
Foriginal Media Hack No.2 (2007)		XII
e.	Generator Trilogie (Tetralogie)	XII
Injunction Generator (2001).....		XII
Bankstatement Generator (2005)		XIII
Psych/OS Generator (2006).....		XIII
Superenhanced Generator (2009).....		XIV

f.	Die EKMRZ-Trilogie	XIV
	Google will eat itself (2005)	XIV
	Amazon Noir –The big book crime (2006/07)	XV
	Sound of Ebay (2008)	XVI
III.	Literatur- und Quellenverzeichnis	XVIII

“UBERMORGEN.COM [A/CH/USA, *1999], UBERMORGEN.COM is an artist duo created in Vienna, Austria, by Lizvix and Hans Bernhard, a founder of etoy. Behind UBERMORGEN.COM we can find one of the most unmatched identities – controversial and iconoclast – of the contemporary European techno-fine-art avant-garde. Their open circuit of conceptual art, drawing, software art, pixelpainting, computer installations, net.art, sculpture and digital actionism (media hacking) transforms their brand into a hybrid Gesamtkunstwerk. The permanent amalgamation of fact and fiction points toward an extremely expanded concept of one’s working materials, that for UBERMORGEN.COM also include (international) rights, democracy and global communication (input-feedback loops). “Ubermorgen” is the German word both for “the day after tomorrow” or “supertomorrow”.¹

¹ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

1. Einleitung

Rund 140 Millionen Euro spielten im September 2008 etwa 220 Werke des Künstlers Damien Hirst an zwei Tagen im Auktionshaus Sotheby's ein. Nicht nur die erzielte Summe ist für die Versteigerung von Werken eines einzelnen Künstlers ungewöhnlich hoch. Auch das Vorgehen Damien Hirsts, seine Werke, die alle aus dem Jahr 2008 stammen, direkt nach der Produktion versteigern zu lassen, ist zumindest unüblich. Der britische Künstler konnte mit diesem für ihn typischen strategischen Geschick die Provisionszahlungen an Galeristen oder andere Mittelsmänner umgehen und damit sein in Milliardenhöhe angegebenes Vermögen weiter steigern. Allerdings lag bei diesem Vorgehen auch das Risiko der Versteigerung allein auf seiner Seite und somit auch sein Ruhm und Marktwert.

Dieser Coup des britischen Künstlers wird zurzeit in sämtlichen Magazinen und Feuilletons diskutiert²: Dabei wurden insbesondere Aspekte diskutiert, die Sinn und Funktionsweise des gesamten Kunstsystems hinterfragen. Auch die Eingebundenheit von Kunst in weitere gesellschaftliche Bereiche spielte in den Diskussionen eine Rolle: Sind nicht nur die versteigerten Kunstwerke als Kunst anzusehen, sondern die gesamte Aktion Hirsts? Handelt es sich hier bei so starkem marktwirtschaftlichem Einfluss überhaupt noch um ein künstlerisches Werk? Ist das Ganze nur ein Marketing Gag und Damien Hirst lediglich ein grandioser Verkäufer? Sicherlich treffen alle genannten Aspekte zu und somit sind die Logiken des Marktes und des gesamten Kunstbetriebs komplexer als häufig dargestellt. Auch wenn Hirst im Moment als eine Art ‚Guru der Selbstvermarktung‘ erscheint, so gibt es doch viele weitere mehr oder weniger bekannte KünstlerInnen, die das Werkzeug des Selbstmarketings für sich nutzen.

Etwa zeitgleich zur Auktion von Hirsts Werken entwickelte sich eine Diskussion, die die entgegen gesetzte Seite der Bedingungen künstlerischen Arbeitens zeigt: Die Debatte um die Abschaffung der Künstlersozialkasse³. Diese ermöglicht es selbstständigen KünstlerInnen und Journalisten, trotz kleinem Einkommen ihren Lebensunterhalt zu sichern, indem u.a. geringere Sozialleistungen für sie fällig werden. Im Gegensatz zu arrivierten, wohlhabenden KünstlerInnen wie Damien Hirst ist ein weitaus größerer Anteil von BerufskünstlerInnen auf diese und weitere (staatliche) Hilfen angewiesen. Bei der Diskussion künstlerischer Arbeit in ihrer Eingebundenheit in soziale und kulturelle Prozesse wird schnell deutlich, dass sich stets ein Spannungsfeld zwischen künstlerischer Autonomie und der Anpassung an Marktprinzipien zum Zweck des Gelderwerbs durch die Kunst ergibt. Hierbei ist das Spiel mit dem eigenen Image ein zentrales Moment. Dieses Spannungsverhältnis stellt auch in dieser Arbeit einen zentralen Aspekt dar.

² Vgl. zum Beispiel Hanno Rauterberg. Der Mann mit den Goldhänden. In: Die Zeit Nr. 38/2008. <http://www.zeit.de/2008/38/Damien-Hirst>

³ Offizielle Stellungnahmen zur Debatte um die Abschaffung der Künstlersozialversicherung im Herbst 2008: http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/aktuelles/meldungen/2008_09_10_38974128_Pressemeldung.php und http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/aktuelles/meldungen/2008_09_22_KSK_bleibt_meldung.php

Damien Hirst ist jedoch sicherlich nicht der Einzige, der im Bereich der Kunst Praktiken wie Selbstvermarktung, Selbstinszenierung und subversive Strategien anwendet. Vielmehr ist festzustellen, dass der Kunstbetrieb sich im steten Wandel befindet, wobei KünstlerInnen versuchen (müssen), Formen und Wege der Selbstpräsentation, aber auch der Einkommenssicherung zu betreiben. Nicht Jeder oder Jedem ist ein derart steiler Aufstieg zum ‚Pop-Star der Künste‘ vergönnt wie Damien Hirst. Am Beispiel des Duos *ubermorgen.com*, bestehend aus Hans Bernhard und *lizvix*, soll nun näher betrachtet werden, wie autonome Arbeitspraktiken und Aspekte der Einkommenssicherung unter dem ‚Label‘ Kunst verhandelt werden können. Es wird in dieser Untersuchung weniger eine Beschreibung der Werke und Produkte von *ubermorgen.com* angestrebt. Vielmehr soll die Existenzverhandlung der beteiligten Personen im Internet und im realen Raum betrachtet werden. Die dargestellten Selbstbilder von *ubermorgen.com* werden im Kunstbetrieb rezipiert und sind stark in diesem Kontext verwurzelt. Darüber hinaus kann die Kunst auch als Katalysator gesehen werden, der die hier dargestellte Selbstinszenierung erst möglich macht. Das Duo *ubermorgen.com* arbeitet im Spannungsfeld von Marketing, Net Art, politischem *Aktivismus*, Medienkunst und traditionellen Konzepten wie dem Gesamtkunstwerk, *Performance*- und *Konzeptkunst*. Da die Nutzung des Internets einerseits die Arbeitsbedingungen des Duos beeinflusst und andererseits auch neue Formen und Bedingungen des Arbeitens hervorbringt, soll auch dieser Aspekt in der Arbeit reflektiert werden.

Durch die Anwendung von Verwirrungsstrategien und dem bewussten Spiel mit dem Wahrheitsgehalt von Informationen, mit Fakt und Fiktion im Werk von *ubermorgen.com*, ist es schwer bis unmöglich, eine lineare Darstellung ohne Brüche zu erstellen. Auch die Fülle an Material von und über *ubermorgen.com* trägt dazu bei, dass bei einer Analyse ihrer Arbeit Schwerpunkte und Foki gesetzt werden müssen, die dann folglich immer nur eine Interpretation unter vielen möglichen hervorbringt. Ein weiteres Merkmal der Arbeit des Künstlerduos ist das Spiel mit der Grenze zwischen Selbst- und Fremdbeschreibungen. Oft ist nicht klar ersichtlich, ob Aussagen über *ubermorgen.com* beispielsweise eigenständige Bewertungen von Journalisten sind, oder ob das Duo im Interview oder durch Presseerklärungen bewusst Deutungen beeinflusst. Auch die Grenze zwischen Privatleben und öffentlichem künstlerischem Wirken ist nicht immer eindeutig erkennbar. Um diesem Spiel mit Informationen gerecht zu werden, habe ich die Vorgehensweise gewählt, vorerst die bei *ubermorgen.com* wirkenden Praktiken festzustellen und zu analysieren. Somit folgte ich weitestgehend den Vorgehensweisen und Logiken von *ubermorgen.com*. So stellen sie in ihrer Arbeit nicht die Themen, die sie behandeln, in den Mittelpunkt, sondern vielmehr ihre Vorgehensweise, also das ‚Wie‘. Die in Interviews und Aktionen vollzogene Selbstinszenierung stellt einen zentralen Untersuchungsaspekt dieser Arbeit dar. Inwiefern ist diese als künstlerische Praktik zu bewerten, und ist die eigene Selbstdarstellung auch ein Mittel um das eigene Einkommen zu sichern? Welche Voraussetzungen finden *ubermorgen.com* für diese

Vorgehensweise auf dem Kunstmarkt vor, und inwiefern können sie sich herrschende Bedingungen auch zunutze machen?

Die beschriebenen Praktiken von *ubermorgen.com* werden dann unter dem von *ubermorgen.com* selbst gewählten Begriff des „(hybrid) Gesamtkunstwerks“ unter Berücksichtigung seiner Begriffsgeschichte diskutiert. Die vorher festgestellten Praktiken sollen anschließend mit den aktuellen Arbeitsbedingungen und -situationen von KünstlerInnen kontextualisiert und auf ihre Potentiale befragt werden, mit diesen Bedingungen umzugehen. Der Schilderung dieser sozialen, rechtlichen und kulturellen Grundlagen künstlerischen Arbeitens schließt sich die Frage nach dem Umgang von *ubermorgen.com* mit diesen an. Inwiefern haben sie also insbesondere unter der Nutzung des Internets Strategien entwickelt, mit diesen umzugehen. Da es sich bei *ubermorgen.com* um ein Duo handelt, wird im Folgenden die Bezeichnung *ubermorgen.com* im Plural verwendet.

Die Erläuterung einzelner Werke soll nicht im Mittelpunkt der Arbeit stehen. Ergänzend für das bessere Verständnis sind aber detaillierte Beschreibungen ausgewählter Werke von *ubermorgen.com* im Anhang platziert und werden im Fließtext nur so ausführlich wie nötig besprochen. Ebenso befindet sich ein Glossar im Anhang, in dem eine Auswahl wichtiger, im Fließtext *kursiv* gekennzeichnete Begriffe näher erläutert werden soll. Im Folgenden soll nun ein Einblick in den Prozess der Annäherung an die hier gewählte Fragestellung, in den Forschungsprozess und in die angewendete Methodik gegeben werden.

a. Annäherung an das Feld: Forschungsgegenstand, -verlauf, Methodenreflektion

Dem Schreiben dieser Arbeit ging ein längerer explorativer Prozess voraus, in dem ich mir nach und nach ein Bild von Netzkunst, ihrer Entwicklung und den Bedingungen für diese Entwicklung gemacht habe. Neben dem Aspekt der Netzkunst beschäftigte mich die Frage nach der Verbindung von kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung und der zurzeit verstärkt diskutierten Anwendung ethnographischer Methodik, zum Beispiel in Form von Interviews, in und zwischen diesen Bereichen. Diese Erkundung erfolgte im Rahmen von Ausstellungs- und Festivalbesuchen und der Teilnahme an Seminaren in den Bereichen der Kunst- und Literaturwissenschaft sowie der Volkskunde/Kulturanthropologie. Da während dieser Annäherung immer wieder (Neu-)Fokussierungen bis zur endgültigen Fragestellungen notwendig waren, soll diese Entwicklung auch als Erkenntnismoment für diese Arbeit im Folgenden erläutert werden. Darüber hinaus erscheint mir eine detaillierte Schilderung meiner Position(-ierung) im Feld wichtig, da in dieser Arbeiten Selbstdarstellungs- und Inszenierungspraktiken im Mittelpunkt stehen, die es zu erkennen und zu hinterfragen gilt.

Am Anfang meiner Forschung zur vorliegenden Arbeit stand die Frage nach künstlerischen Praktiken im Spannungsfeld online und offline, im Rahmen derer ich verschiedene KünstlerInnen und Künstlergruppen auswählte und per Mail kontaktierte. Intention dieser Kontaktaufnahme war die Idee einer ethnographischen Untersuchung künstlerischer Praktiken,

die sowohl digitale als auch reale Räume umfassen. Die Verbindung von online und offline sah ich bei dieser subjektiven Auswahl an KünstlerInnen verwirklicht. Eine Dozentin der Kunstgeschichte, die bereits eigene kunstwissenschaftliche Forschungen im Bereich der digitalen und handlungsorientierten Kunst durchgeführt hatte, ermutigte mich direkt und per Mail an KünstlerInnen heranzutreten, da dieses nach ihrer Erfahrung gängige Praxis sei.

In meiner Mail stellte ich meine Arbeit vor und bat die KünstlerInnen um ein Interview, das, wenn möglich, im realen Raum sonst aber auch per Email geführt werden sollte. Außerdem äußerte ich mein Interesse, mir auch vor Ort die Arbeitssituationen der jeweiligen KünstlerInnen ansehen zu dürfen oder sogar als eine Art Praktikantin mitzuarbeiten, ganz im Sinne einer teilnehmenden Beobachtung. Allerdings verspürte ich direkt nach dem Absenden der Mail ein großes Gefühl der Unsicherheit und mir erschien mein vorgetragener Wunsch als anbiedernd. Nach meinen Eindrücken, die ich in nächster Nähe zu den Kunstproduzenten und -kritikern in Berlin auf der transmediale 2008⁴ gesammelt hatte, erschien mir der Kreis der Akteure sehr exklusiv. Im Vergleich mit den an Diskussionen und Vorträgen teilnehmenden Personen dieses Festivals kam ich mir sehr unwissend und dementsprechend verunsichert vor. Durch diese gefühlte Unkenntnis blieb eine Reflexion meiner Unsicherheit vorerst aus. Im späteren Gespräch mit der bereits erwähnten Dozentin erfuhr ich, dass sie als stärker involvierte Person das von mir zu erkundende Feld eher gegenteilig - als sehr offen - empfinde. Im Rückblick verfestigt sich der Eindruck, dass ich bei meinem Eintritt ins Feld den durchaus professionellen und sehr üblichen (Selbst-)Inszenierungen von Akteuren des Medien- und Netzkunstbereichen erlegen war.

Auf meine Mail antwortete lediglich ein Künstler direkt und schlug einen Interviewtermin an seinem Wohn- und Arbeitsort in Berlin vor, was mich durch meine Zweifel eher überraschte. Ich nahm das Angebot an und reiste nach einigen Terminverschiebungen nach Berlin. Von diesem ersten Treffen erhoffte ich mir eine Konkretisierung meiner bis zu diesem Zeitpunkt noch recht weiten Fragestellung. Die offene und auch an meiner Arbeit interessierte Umgangsweise des interviewten Künstlers trug entscheidend zum Abbau meiner Unsicherheit bei.

Von den weiteren kontaktierten KünstlerInnen erhielt ich vorerst keine Antwort, was ich u.a. auf mein Anschreiben und die darin geäußerten Vorstellungen zurückführte. Einen Monat nach Absenden der Mail erhielt ich allerdings eine Einladung nach Wien von Hans Bernhard von ubermorgen.com. Er bot mir an, vor Ort Gespräche und Interviews mit ihm und seiner Partnerin lizvix führen zu können und auch für diese Zeit in ihrer Wohnung zu wohnen. Im Gegenzug sollte ich mich gelegentlich etwas um die beiden Kinder des Duos kümmern. Obwohl mich dieses offene und unerwartete Angebot überraschte, nahm ich es schnell an. Ich hatte bei der diesjährigen transmediale in Berlin bereits einen Vortrag von Hans Bernhard und Paolo Cirio mit großem Interesse verfolgt. Durch meine bereits beschriebene Unerfahrenheit

⁴ <http://www.transmediale.de/site/index.php?id=160>

im Feld der Medien- und Netzkunst und der dazugehörigen ‚Kongresskultur‘ hatte ich mich aber nicht getraut, mit meinem Anliegen direkt an Hans Bernhard heranzutreten. Mein Wissen über das Duo ubermorgen.com reichte bis zu diesem Zeitpunkt kaum über einen vagen Überblick hinaus.

Ich verbrachte vier Tage bei Hans Bernhard und [lizvlx](http://lizvlx.com) in Wien und sprach mit Ihnen über ihre Arbeit und ihre Lebensgestaltung. Danach stand ich vor allem mit Hans Bernhard weiter in Email-Kontakt. Neben den Interviews, die ich vor Ort für meine Arbeit führte, ergaben sich immer wieder auch persönliche Gespräche außerhalb des Arbeitskontextes. Das Differenzieren zwischen dem Projekt ubermorgen.com und den Privatpersonen Hans Bernhard und Liz Haas bereitete mir einige Probleme, insbesondere, wenn es um persönliche Angelegenheiten ging. Da ich mich im Vorfeld bemüht hatte die Balance zwischen guter Vorbereitung und zu bewahrender Offenheit zu halten, überraschten mich manche private Einblicke, die die beiden mir gewährten. Erst später entdeckte ich, dass diese privaten Einblicke durchaus Teil ihrer Arbeit sind und dementsprechend weniger exklusiv waren, als sie mir erschienen. Bei der Sichtung und Analyse des Materials ergaben sich besonders am Anfang immer wieder Phasen, in denen ich meine Arbeit auf Grund persönlicher Betroffenheit über die persönlichen Eindrücke in die Biographie Hans Bernhards unterbrechen musste. Auf die Verhandlung von Nähe und Distanz im Forschungsfeld soll jedoch am Ende des Kapitels näher eingegangen werden.

Nach meiner Rückkehr beschäftigte ich mich eher zurückhaltend mit dem vor allem aus Gedächtnisprotokollen bestehenden Material. Durch diese ‚Angst vor dem Beginnen‘ widmete ich mich zunächst dem auf der Homepage abgelegten Material von ubermorgen.com. Dieses führte dazu, dass ich immer weitere Details, Subseiten und Aussagen besonders zu Hans Bernhard fand, die ich vor meinem Aufenthalt noch nicht in diesem Maße gesichtet hatte. Mit der Zeit sammelte sich eine immense Menge an Informationen über das zu untersuchende Duo an. Dass ich das nach und nach entdeckte Material bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesichtet hatte, lag u.a. daran, dass mein Fokus noch auf die Ethnographisierung von künstlerischen Arbeitspraktiken und -feldern gerichtet war. Dadurch hatte ich bislang nicht auf ‚verstecktes‘ Material auf dem Server von ubermorgen.com geachtet. Dort sind viele Dateien, weitere Texte, Bilder und Dokumente abgelegt, auf die nicht über die Homepage ubermorgen.com zugegriffen werden kann. Somit muss die *URL* dieser ‚versteckten‘ Seiten bekannt sein, um diese besuchen zu können. Kennt man diese Adressen oder stößt durch die Stichwortsuche einer Suchmaschine darauf, sind diese Seiten frei zugänglich.

Der Besuch von Seiten, die in Verbindung zu ubermorgen.com und deren Arbeit stehen, legte verschiedene dieser *URLs* offen und diente mir in meiner Recherche als eine Art ‚konstruktiver Umweg‘, um auch nicht sofort erkennbares Online-Material der Künstlergruppe generieren zu können. Dieser freie Zugang zum Beispiel auch zu Scripts und Präsentationen⁵ für Vorträge, ist

⁵ http://www.ubermorgen.com/2007/talks/A_2008/

nicht der schlechten Sicherung von Daten zuzuschreiben, sondern Absicht. Hans Bernhard selbst verweist auf seiner eigenen Homepage hansbernhard.com auf die Möglichkeit der Suche über Google.⁶ Die beschriebenen Entwicklungen führten im Forschungsverlauf zu zwei grundlegenden Veränderungen des Fokus und der Fragestellung:

Erstens beschloss ich, mich aufgrund der rasant anwachsenden Datenmenge nur noch mit der Künstlergruppe ubermorgen.com zu beschäftigen und andere bereits geführte Interviews nicht mehr für diese Arbeit zu verwenden. Demnach sollten nun vorerst die Arbeitspraktiken von ubermorgen.com beschrieben, untersucht und in einem zweiten Schritt nach der spezifischen Internetnutzung und der Verknüpfung von künstlerischer Arbeit und privaten, alltäglichen Aspekten befragt werden.

Zweitens führte mich die erste Sichtung insbesondere der Webseite(n), zu dem Entschluss, weniger eine ethnographische Untersuchung zu ubermorgen.com und ihren Praktiken zwischen online und offline durchzuführen, sondern vielmehr die Selbstinszenierung von ubermorgen.com im World Wide Web (WWW) in den Mittelpunkt meiner Arbeit zu stellen.

Wie Thomas Hengartner in seinen Anmerkungen zum volkskundlichen Forschen „im, mit dem und über das Internet“ feststellt, ermöglicht das Internet „ein breites Spektrum an Formen der Selbstdarstellung wie der Selbstvergewisserung sowohl für ethnische, weltanschauliche beziehungsweise Interessensgruppen jeder Art als auch für Einzelpersonen“⁷. Hier stellt laut Hengartner die „Selbstdarstellung, Selbstvergewisserung und Selbstauleben via Internet ‚Cyberspace-Kultur‘ [...] in einem gewissen Sinne eine ‚Gratwanderung zwischen Virtualität und Realität‘, insbesondere aber auch zwischen Öffentlichkeit und Intimität“⁸ dar. Er betont zudem, dass aufgrund des breiten „Materialfundus“ die Bearbeitung desselben „nicht ganz ohne quellenkritische Tücken“ vonstatten gehen kann⁹. Eine dieser Tücken soll in dieser Arbeit umgangen werden, indem wie auch bei Interviews und Erzählungen nicht die Frage nach Wahrheit und Authentizität im Mittelpunkt steht, sondern der Fokus auf die Performativität, also auf das ‚Wie‘ gelegt wird.

Die aus den Recherchen entwickelten Einschätzungen zu ubermorgen.com transformierte ich in Kategorien, die einen Fokus für die Analyse des sehr komplexen Materials bilden sollten. Insgesamt setzten sich diese Quellen zusammen aus Interviews von ubermorgen.com mit (Online-)Magazinen, von ihnen selbst verfassten Berichten, Dokumenten, die im Zusammenhang mit ihren Aktionen gesammelt wurden sowie Texten, die zu ubermorgen.com größtenteils online veröffentlicht wurden. Diese fasste ich wiederum in drei Quellengruppen zwecks Systematisierung zusammen: Interviews mit ubermorgen.com, Selbstaussagen des Duos und Meta-Texte, wozu zum Beispiel Artikel über neue Projekte von ubermorgen.com

⁶ <http://www.hansbernhard.com/curriculum/CV/index.html>

⁷ Thomas Hengartner Volkskundliches Forschen im, mit dem und über das Internet. In: Göttsch, Silke; Lehmann, Albrecht. Methoden der Volkskunde; Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin. S.208

⁸ Ebd. S. 208, teilweise zitiert nach Todtenhaupt

⁹ Vgl. ebd. S.209

zählten. Die Selbstaussagen zeichnen sich dadurch aus, dass nur das Duo oder eine/r der beiden als AutorIn angegeben ist.

Während der Sichtung des erhobenen Materials ergaben sich immer wieder Veränderungen der Analysekatoren. Die Oberbegriffe der im folgenden Kapitel vorgestellten Praktiken sind das Ergebnis einer stetigen Verengung des Interpretationsfokus. An dieser Stelle soll ein kurzer Einblick in diesen Prozess der Fokussierung gegeben werden.

Bei der Lektüre der einschlägigen Literatur zum Thema Netzkunst¹⁰ oder auch Interviews mit NetzkünstlerInnen gibt es verschiedene Themenbereiche und Schlagwörter, die immer wieder eine Rolle spielen¹¹. Hierzu zählt erstens die Erläuterung des eigenen Kunstverständnisses in Anlehnung oder meistens Abgrenzung zum bestehenden Kunstsystem aus Galerien, Museen und Kunsthändlern. In Opposition zu anderen Bereichen wie zum Beispiel der Wissenschaft wird im Zuge dessen die Autonomie und Freiheit von KünstlerInnen erwähnt. Zweitens wird die Arbeitsgrundlage - das Internet - oder auch weitere digitale Medien in seinen konstituierenden Eigenschaften diskutiert. Häufig geht es hier besonders um die Möglichkeiten aber auch die Probleme, die diese so genannten Neuen Medien mit sich bringen. So ist der finanzielle Aufwand für die künstlerische Arbeit mit dem Internet relativ gering, da zum Beispiel keine Kosten für Atelier-Räume anfallen. Auch die dezentrale Organisation des Internets war ein Aspekt für die künstlerische Nutzung desselben. Probleme ergeben sich beispielsweise durch die schnelle Weiterentwicklung von Soft- und Hardware, weshalb einige frühe Netzkunstwerke unter den heutigen technischen Bedingungen nicht mehr abrufbar sind. Darüber hinaus gilt Netzkunst als schwer ausstellbar und unter den regulären Marktbedingungen kaum verkaufbar¹².

Typisch für die Netzkunst ist auch eine tiefgehende Reflexion der eigenen Arbeitsbedingungen, welche häufig als eine unter vielen Intentionen für die eigene Arbeit angegeben wird. Ein weiterer Aspekt ist die hybride Verbindung sämtlicher Bereiche zwischen Alltag, Politik und Wissenschaft. Hierbei wird deutlich, dass Grenzziehungen hinterfragt und aufgeweicht werden sollen, und im Zuge dessen die Dezentralisierung und Pluralität der Bereiche sowie flachere Hierarchien angestrebt werden¹³. Mit diesen sehr allgemeinen Perspektiven auf Netzkunst und vor allem auf die Arbeitsbedingungen von NetzkünstlerInnen und -aktivisten begann ich mit der Sichtung und Bearbeitung des Materials zu

¹⁰ Als besonders wichtig für diese Arbeit möchte ich die Publikation „Webfictions, Zerstreute Anwesenheiten in elektronischen Netzen“, 2001 herausgegeben von Manfred Faßler, Ursula Hentschläger und Zelko Wiener herausstellen.

¹¹ Die vorgestellten Schlagwörter und Themenkomplexe besitzen keine Exklusivität für den Bereich der Netzkunst, sondern spielen auch generelle Tendenzen zeitgenössischer Kunstproduktion wieder. Da hier jedoch die Entstehung der von mir gebildeten Kategorien erläutert werden soll, gehe ich nicht weiter auf allgemeinere Verwendungen ein.

¹² Zur Ausstellbarkeit von Netzkunst schreibt u.a. Roy Ascott. Das digitale Museum. In: Hans Peter Schwarz. Perspektiven der Medienkunst, Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung. Karlsruhe 1995. S.76-83 oder Tilman Baumgärtel. Jetzt wird aufgetischt: Netzkunst am Fließband. In: Telepolis vom 20.10.1999 <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3444/1.html>

¹³ Grundlegende Literatur für die Einführung in die Netzkunst und Netzkulturen findet sich u.a. bei Hans Dieter Huber. Zur Geschichte der Netz. Kunst. Problemstellungen, Stand der Dinge, Ausblicke. Leipzig 1998 <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/netzkunst/geschichte> oder auch bei Inke Arns. Netzkulturen. Hamburg 2002

ubermorgen.com. Schnell wurde deutlich, dass die bisher erhobenen Daten für eine ethnografische Lebensweltanalyse von KünstlerInnen nicht umfassend und dicht genug waren. Nach der Aktualisierung des Fokus auf den Aspekt der Selbstinszenierung im Internet ergaben sich jedoch schnell Untersuchungsfoki, die bereits den endgültigen Kategorisierungen von Praktiken im folgenden Kapitel entsprachen.

Im fortgeschrittenen Forschungsprozess wurde jedoch nach dieser Untergliederung erneut ein Fokus benötigt, unter dem sich die vorgestellten Praktiken gewinnbringend beschreiben und kontextualisieren lassen. Hier fiel mir der von ubermorgen.com gewählte Begriff des Gesamtkunstwerkes in einer Presseerklärung¹⁴ ins Auge. Während der Sichtung der vorhandenen Literatur zu diesem Thema erschien dieses ‚Label‘ als ergiebiger Interpretationsansatz für das Werk von Hans Bernhard und lizvix. Besonders die in den letzten Jahren vorgenommenen Transformationen der Gesamtkunstwerkidee zum Beispiel in multimediale, künstlerische oder auch marktorientierte Zusammenhänge lieferte eine gewinnbringende Perspektive auf das Werk und die Selbstinszenierung von ubermorgen.com.

Grundlage meiner Untersuchung stellten also vor allem im Internet publizierte Interviews und Artikel zu ubermorgen.com und ihrem Umfeld dar. Darüber hinaus dienten mir mehrere Presseerklärungen zu Werkveröffentlichungen und selbst verfasste Texte als Material zu den Selbstaussagen der beiden Künstler. Der vollzogene Prozess des Datensammelns ist vergleichbar mit einer Spurensuche, die mit jedem weiteren Teilstück ein größeres Gesamtbild ergibt und bei der immer wieder neue Wege verfolgt werden konnten. Der bestehende Kontakt zu lizvix und Hans Bernhard sollte aber weiter dazu genutzt werden, die Online-Aussagen wieder an das Duo rückzukoppeln und auftretende Fragen klären zu können. Ich verzichtete allerdings während des Schreibens der Arbeit darauf, Informationen über konkrete Inhalte und den Aufbau meiner Arbeit an meine Forschungssubjekte preiszugeben. So wollte ich eventueller Beeinflussung meiner selbst gewählten Arbeitsperspektiven aus dem Weg gehen. Trotzdem sandte ich in unregelmäßigen Abständen kurze Rückmeldungen zum Stand meiner Arbeit.

Weitere Schwierigkeiten ergaben sich für mich vor allem am Anfang im Umgang mit der hier vorliegenden ‚Research-up-Situation‘¹⁵. So sind ubermorgen.com in dem Bereich der Netz- und Medienkunst durchaus bekannte Größen, die bereits mehrere Festivalpreise und Stipendien zum Beispiel auf der ars electronica oder der transmediale erhalten haben. Auch dieser Aspekt trug sicher mit zu meiner Unsicherheit bei, hatte ich es doch hier mit ‚Stars‘ der Netzkunstwelt zu tun. Mit der Veränderung der Forschungsperspektive auf das online vorliegende Material fühlte ich mich jedoch zunehmend sicherer. Hier handelte es sich zum größten Teil um

¹⁴ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

¹⁵ Eine „Research up-Situation“ in der Feldforschung kann durch u.a. einen höheren sozialen Status der befragten Person(en) entstehen. Vgl. hierzu: Bernd Jürgen Warneken; Andreas Wittel. Die neue Angst vor dem Feld. Ethnographisches Research up am Beispiel der Unternehmenskulturforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997, H. 1, S. 1–17

Material, das ubermorgen.com selbst generiert oder auf ihre Homepage gestellt haben und sich somit für mich auch nicht mehr die Frage nach der Anonymisierung von Daten stellte. Bezieht man den Begriff des research-up schließlich weniger auf meine eigene Perspektive als vielmehr auf die kulturellen und sozialen Hintergründe aller Akteure, wie es u.a. auch Rolf Lindner¹⁶ schon 1981 getan hat, so war hier durchaus eine gemeinsame Basis für Forscher und Beforschte vorhanden.

Der beschriebene Wechsel des Fokus führte also dazu, dass ich sowohl mit anderem Material als auch mit dementsprechend veränderten Methoden umgehen musste. Vorerst erschien mir meine Reise nach Wien eher als ein Irrweg und die veränderte Forschungsperspektive als ein Ausweichen auf eine weniger aufwändige und kostengünstigere Forschung. Im Falle einer Künstlerethnographie vor Ort, wäre eine weitere Reise nach Wien unausweichlich gewesen. Im Rückblick jedoch war dieser anfängliche persönliche Kontakt zu den Menschen, deren Selbstverhandlung ich im virtuellen Raum untersuche, wichtig, um meine allzu große Ehrfurcht vor dem (Netz-)Künstlersubjekt abbauen zu können. Nur zu oft hatte mich doch diese Angst vor meinem Feld mit allen seinen von Rolf Lindner¹⁷ geschilderten Spielweisen gehindert, Erkenntnisperspektiven zu entwickeln und zum Beispiel auf der transmediale direkte Kontakte aufzubauen. Letztlich führte aber die Möglichkeit vor Ort, auch etwas zurückgeben zu können indem ich die Kinderbetreuung übernahm, dazu, meine Forschung als ein Geben und Nehmen zwischen Forscherin und Beforschten verstehen zu können. Somit lässt sich meine Rolle während des gesamten Forschungsprozesses irgendwo zwischen dem Gast der Familie und der Interviewerin einordnen, auf welche beide Seiten sich einigen konnten. Mir erschien die positive Atmosphäre während des persönlichen Kontakts vor Ort wie eine unausgesprochene Erlaubnis nun meine Arbeit über ubermorgen.com schreiben zu dürfen.

An dieser Stelle sei auch auf meine Position und die Bedeutung meiner Arbeit für ubermorgen.com hingewiesen. Es ist davon auszugehen, dass nicht nur ich von der Offenheit meiner Forschungssubjekte profitiere, indem sie mir ermöglichen, diese Arbeit zu schreiben. Die Professionalität des Künstlerduos - nicht nur in der eigenen Darstellung - lässt ausschließlich uneigennützige Motive als unwahrscheinlich erscheinen. Die Annahme, dass eine die Verhandlung von ubermorgen.com in einer wissenschaftlichen Abschlussarbeit auch einen (positiven) Einfluss auf die Popularität des Duos hat, leuchtet diesem Kontext ein. In diesem Sinne trägt auch diese Arbeit wieder einen Teil zur der Selbstpräsentation bei.

Um bei der Materialsuche und -bearbeitung einen Rahmen zu setzen, beschränkte ich mich darauf, das Wirken des Künstlerduos ubermorgen.com und nicht die Einzelprojekte der beiden Mitglieder zu beschreiben. Somit sollte einer Überfülle an Material entgegengewirkt werden. Zudem wird somit auch der Analysezeitraum des Materials auf die Zeit zwischen 2000-2008 begrenzt. Lediglich Projekte der Gruppe etoy, bei der Hans Bernhard Gründungsmitglied war,

¹⁶ Rolf Lindner. Die Angst des Forschers vor dem Feld Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozess. In: Zeitschrift für Volkskunde 77/1981. S. 51-66

¹⁷ Vgl. ebd. 1981

werden an einigen Stellen zur Verdichtung und Erläuterung des Materials herangezogen werden. Eben dieses Material ergibt sich nicht vordergründig aus der Betrachtung der Werke von *ubermorgen.com*, sondern aus dem Reden über diese. Aus diesem Grund wurden zahlreiche vor allem online veröffentlichte Interviews des Duos hinzugezogen. Auch für diese Datenerhebung war eine Begrenzung notwendig und demnach kann das hier genutzte Material auch nur als bewusst begrenzter Ausschnitt gelten, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

b. Forschungsstand zur Selbstdarstellung und –Inszenierung im Internet

In der volkswissenschaftlich-kulturwissenschaftlichen Forschung zur Selbstdarstellung im Internet ist der Fokus bislang vor allem auf das mögliche Spiel mit (der eigenen) Identität gerichtet worden. Dieses Spiel findet zwar bei *ubermorgen.com* durchaus statt, allerdings geht es hier nicht vordergründig um eine Maskierung durch Pseudonyme, sondern um eine weit reichende Offenlegung der eigenen Person, beziehungsweise die Inszenierung dieser Offenlegung. Dabei gehen *ubermorgen.com* noch einen Schritt weiter als die in vielen Studien vorgestellten Personen, die beispielsweise einen Blog in ihrer Freizeit betreiben, und machen diese Inszenierung zur Profession. Infolgedessen gehe ich in meiner Arbeit davon aus, dass sich die Selbstinszenierung von *ubermorgen.com* im und mit dem Internet kaum mit den Praktiken der bisher untersuchten Gruppen vergleichen lässt, da diese auf einer professionellen Ebene des Kunstschaffens geschieht und diese zusätzlich reflektiert werden muss.

Weitere Schwerpunkte der von Untersuchungen im Bereich der Volkskunde/Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie etc. sind zum Beispiel die Kommunikation in virtuellen Räumen, Foren oder Chats. Auch Körper(-lichkeit) und Geschlecht(errollen) in Verbindung mit Virtualität sind Themen, die in der volkswissenschaftlichen Forschung diskutiert werden¹⁸. All diese Aspekte spielen für meine Untersuchung eine untergeordnete Rolle. Es ist jedoch festzustellen, dass seit der Einführung von Blogger-Plattformen oder Portalen wie YouTube im Zuge des *Web 2.0* die Partizipationsmöglichkeiten für das Individuum im Internet gestiegen sind. Zudem wurden vor allem von der linken aktivistischen Szene zu Beginn des 21. Jahrhunderts so genannte „Independent Media Center“ eingerichtet, um Gegeninformationen austauschen zu können¹⁹. Dieses wurde auch in der Volkskunde/Kulturanthropologie rezipiert, welche das Internet als eine von vielen Bühnen für die eigene Inszenierung ausmacht. Auch Klaus Schönberger stellt als Ergebnis des Tübinger

¹⁸ Vgl. hierzu zum Beispiel Anke Bahl 1997, Caja Thimm 2000 oder Sabrina Misoch 2004, Julia Cölln 2008. Auch die veränderten Bedingungen bei der Erforschung von Gruppen und Phänomenen im Zusammenhang mit dem Internet wurde zum Beispiel im Forum qualitative Sozialforschung diskutiert (FQS: Vol. 8, Nr.3 2007). Einen Überblick zum Forschungsstand der kulturwissenschaftlichen Internetforschung findet sich bei Klaus Schönberger. Klaus Schönberger. Online-offline, Persistenz – Auflösung – Rekombination – alte und neue Grenzen und Differenzen in der Nutzung neuer Informations- und Kommunikationstechnik, Ein Überblick zum Forschungsstand in der kulturwissenschaftlichen Internet-Forschung. In: Hengartner, Thomas; Moser, Johannes. Grenzen & Differenzen, Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. Leipzig. S. 627-637

¹⁹ Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin, Hamburg, Göttingen 2001. S. 236

DFG-Projekts „Zur Transformation der Alltagsbeziehungen von Internetnutzern“ fest, dass „sich [durch die Internetnutzung] eine Erweiterung und Ausdifferenzierung des Kommunikationsraumes feststellen [lässt]“²⁰. Im Gegensatz zum postmodernen Diskurs hat laut Schönberger der soziale Raum durch das Internet jedoch keine „grundlegende Umwälzung“ erfahren²¹. Für das hier darzustellende Feld würde dieses bedeuten, dass auch im Kunstbetrieb durch das Internet keine grundsätzlichen Veränderungen mit dem Aufkommen der Netzkunst stattgefunden haben. Diese Annahme wird im Laufe der Arbeit zu diskutieren sein.

2. Das „hybrid Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“

An dieser Stelle sollen nun ein kurzer Überblick über die ‚Philosophie‘ des Duos ubermorgen.com gegeben werden. Danach sollen einige ergänzende Angaben zum Feld der Medien- und Netzkunst folgen, da ubermorgen.com als Teil dieses sehr heterogenen Bereiches gesehen und in diesem Zusammenhang rezipiert werden. Die Angaben über Spezifika der Netzkunst sollen zum besseren Verständnis der Arbeit von ubermorgen.com beitragen. Daraufhin sollen die Arbeitspraktiken des Duos näher betrachtet werden. Hierbei stehen zum einen die Selbstinszenierung und -darstellung u.a. zum Zweck der Selbstvermarktung im Mittelpunkt. Zum anderen wird die künstlerische Arbeit mit ökonomischen Praktiken wie Marketing und der Einrichtung einer Firma kontextualisiert. Darauf folgend werden der Umgang und das Spiel mit Immateriellem wie Konzepten und Informationen sowie die Verquickung verschiedenster Praktiken untersucht. Schließlich soll das Vorgegangene mit Hilfe der Feldtheorie und dem Kapitalkonzept Pierre Bourdieus noch einmal beleuchtet werden. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die im Folgenden zitierten Aussagen von ubermorgen.com in ihrer Originalform übernommen wurden und somit auftretende Unregelmäßigkeiten in Zeichensetzung oder Groß- und Kleinschreibung in diesen nicht korrigiert wurden. Dieses führt zwar in einzelnen Fällen zu einer erschwerten Lesbarkeit, in keinem Fall sollten aber Sinn und Erscheinung durch ‚Korrekturen‘ meinerseits in den Selbstaussagen verändert werden.

c. Überblick

Das österreichische Künstlerduo ubermorgen.com besteht aus Hans Bernhard²² und Elisabeth Haas, im Folgenden lizvlx²³ genannt. Hans Bernhard studierte u.a. Visuelle Mediengestaltung bei Peter Weibel in Wien. lizvlx absolvierte nach dem Abbruch eines künstlerischen Studiums den Studiengang Handelswissenschaft an der Wirtschaftsuniversität in Wien. Beide arbeiten seit 1999 hauptsächlich im Projekt ubermorgen.com, tun dieses jedoch unter verschiedenen

²⁰ Schönberger 2006. S. 630

²¹ Ebd. S. 630

²² Hans Bernhard tritt auch unter Pseudonymen wie Andy Bichlbaum, etoy.HANS, hans_extrem, luzius a. bernhard auf.

²³ Lizvlx ist auch unter den Pseudonymen Elisabeth Maria Haas oder Lisa LaHue zu finden.

Pseudonymen. Ihre Arbeiten befinden sich zum größten Teil im virtuellen Raum oder sie nutzen seine Strukturen als fundamentalen Bestandteil. Darüber hinaus bemühen sich lizvix und Hans Bernhard auch immer um eine Transformation ihrer Werke, um diese im realen Raum, dem *White Cube*, ausstellbar machen zu können. Dementsprechend verorten sie sich aus den verschiedensten Motivationen (auch) im System der klassischen Kunst. Einladungen zu Vorträgen zum Beispiel beim Chaos Computer Club in Berlin zeigen, dass sie außerdem zum Beispiel im Bereich des politischen (Netz-)Aktivismus operieren. Die meisten ihrer Projekte werden auch in diesem politisch-aktivistischen Zusammenhang rezipiert.

Übermorgen.com agieren auch außerhalb des digitalen Raumes grenzüberschreitend. Sie halten u.a. Vorträge auf verschiedenen Kontinenten vor allem aber in Europa. Darüber hinaus stellen sie ihre Transformationen immaterieller Kunst weltweit aus und sind in vier internationalen Galerien in Italien, den USA, Dänemark und Südafrika vertreten²⁴.

In diesem Kapitel geht es nun darum, Motivationen und Arbeitsweisen von übermorgen.com herauszuarbeiten. Auf den ersten Blick sind für die meisten RezipientInnen (noch) keine offensichtlichen Deutungsmuster zu erkennen. Oft wird auch die Einordnung von übermorgen.com durch die Rezeption in den Bereich der Kunst in Frage gestellt. Hieraus wird deutlich, dass übermorgen.com in und mit Grenzbereichen operieren. Das Duo will bei seiner Arbeit nicht, wie oftmals angenommen, mit einer offensiven politischen Aussage überzeugen, sondern es ist vielmehr ihr Ziel, Kommunikationsprozesse in Gang zu setzen und Reaktionen auf ihre Äußerungen und Handlungen zu provozieren. Das Handlungsfeld von übermorgen.com erstreckt sich über unterschiedliche Bereiche wie beispielsweise Kunst, Design und Marketing. Diese werden jedoch nicht einzeln von ihnen bearbeitet, sondern werden stets in einem untrennbaren Zusammenhang gestellt.

Übermorgen.com ist nicht nur das Synonym, unter dem Hans Bernhard und lizvix hauptsächlich arbeiten, sondern stellt darüber hinaus die gleichnamige von ihnen betriebene Firma dar, mit der sie laut ihren Allgemeinen Geschäftsbedingungen Dienstleistungen im Bereich der Beratung von Internet-verwandten Themen, die Gestaltung von Internetseiten, Programmierung von Internetprogrammen und die Veröffentlichung von Internetinhalten anbieten.²⁵ Diese Dienste sind jedoch im Laufe ihrer Arbeit in den Hintergrund getreten. Hans Bernhard zufolge bieten sie diese nicht explizit künstlerischen Dienste nur (noch) für befreundete Unternehmen und Personen an. So heißt es im Jahr 2000 in ihrer „uber:philosophy“ zu diesem Thema: „we are very selective in choosing our clients; we only work with partners we like and with clients that like us.“²⁶

Das in diesem Feld erarbeitete ökonomische Kapital legte einen Grundstein für die nachfolgenden künstlerischen Produktionen von übermorgen.com. Allerdings ist nicht nur in

²⁴ Auf ihrer Homepage geben übermorgen.com folgende vier Galerien an: Fabio Paris Art Gallery in Brescia (Italien), Koscielak Gallery in Chicago (USA), Black Box Gallery in Kopenhagen (Dänemark) und The Premises in Johannesburg (Südafrika)

²⁵ Vgl. www.ubermorgen.com/agb

²⁶ <http://www.ubermorgen.com/2000/information/philosophy.html>

der Kunstproduktion die Steigerung von symbolischem Kapital mit der Akkumulation von ökonomischem Kapital untrennbar verbunden, worauf in einem späteren Exkurs zu Pierre Bourdieus Kapitalkonzept und seiner Feldtheorie noch einmal näher eingegangen werden soll. Letztendlich dient also die Institutionalisierung von *ubermorgen.com* als Firma nicht nur der Vermarktung von Dienstleistungen oder Produkten, sondern vor allem der Vermarktung der Marke, dem Projekt *ubermorgen.com* selbst. Die Steigerung des eigenen (vorerst) symbolischen Marktwertes hat somit immer auch einen ökonomischen Gewinn als Ziel. Diese Vorgehensweise entspricht auch der des Netzkunstprojekts und Unternehmens „etoy“, wie Birte Kleine-Benne übereinstimmend feststellt:

„Seit 1995 formiert und organisiert sich etoy mit einer identifikatorischen Wendung der Appropriation als ein Wirtschaftsunternehmen [...] und startet mit der Firmenbezeichnung etoy.CORPORATION, dem repräsentierenden etoy.LOGO [...] den performierenden Prozess der etoy.CORPORATE IDENTITY. Dieser dient durchaus nicht der Vermarktung vergegenständlichter Kunstwerke, Dienstleistungen, Musik oder Software, sondern einzig dem Produkt etoy [...].“²⁷

Da es in dieser Arbeit maßgeblich um die Selbstdarstellung und -inszenierung von *ubermorgen.com* geht, möchte ich an dieser Stelle der eigenen zusammenfassenden Beschreibung einen aktuellen Kurztex aus der Presseerklärung zum Projekt „*Sound of Ebay*“ hinzufügen, welche auch diese Arbeit eingeleitet hat. In dem folgenden Text sind bereits sehr komprimiert die meisten Verweise auf Anschlussmöglichkeiten an Bereiche in und außerhalb der Kunst und somit auf Handlungsfelder von *ubermorgen.com* gegeben:

“UBERMORGEN.COM [A/CH/USA, *1999], UBERMORGEN.COM is an artist duo created in Vienna, Austria, by Lizvix and Hans Bernhard, a founder of **etoy**. Behind UBERMORGEN.COM we can find one of the **most unmatched identities – controversial and iconoclast** – of the contemporary European **techno-fine-art avant-garde**. Their **open circuit of conceptual art, drawing, software art, pixelpainting, computer installations, net.art, sculpture and digital actionism (media hacking)** transforms their **brand** into a **hybrid Gesamtkunstwerk**. The permanent amalgamation of **fact and fiction** points toward an extremely expanded concept of one’s **working materials**, that for UBERMORGEN.COM also include (international) rights, democracy and global communication (input-feedback loops). “*Ubergorgen*” is the German word both for “the day after tomorrow” or “supertomorrow”.“²⁸

In dem angeführten Zitat befinden sich eine Reihe von Schlagwörtern, die für das Verständnis der Arbeit von *ubermorgen.com* maßgeblich sind. Die Hervorhebungen im Text wurden von mir zur Verdeutlichung vorgenommen. Zuerst wird die Mitarbeit Hans Bernhards im Projekt etoy als Gründungsmitglied erwähnt. Dieses stellt eine direkte Verbindung zur Arbeit und den

²⁷ Birte Kleine-Benne. Kunst als Handlungsfeld. Berlin 2006. S. 123

²⁸ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

Praktiken dieser Gruppe her. Da Hans Bernhard aber nicht mehr aktives Mitglied bei etoy ist und seine Rolle an anderer Stelle kontrovers diskutiert wird, ist hier ein erster Widerspruch auszumachen. Die folgende Eigenbezeichnung als „unmatchable identities – controversial and iconoclast“ ist als ein selbst gestellter Anspruch von Lizvix und Hans Bernhard zu sehen. Sie selbst bieten zwar an anderer Stelle Referenzen zu anderen KünstlerInnen oder Kunstgattungen an, sehen jedoch ihr „Gesamtkunstwerk“ als unvergleichlich an. Dieses wird durch die Ambitionen unterstützt, kontrovers zu sein und ikonoklastisch zu handeln. Zugleich wird so die Abgrenzung von Bestehendem inszeniert. Ihren Anspruch, ikonoklastisch zu handeln, erläutern sie im Jahr 2007 in einem Interview mit Guila Bono. Die Zerstörung oder Veränderung ihrer eigenen Kunstwerke sehen sie nicht, wie im allgemeinen Diskurs, als Vernichtung von Wert an, sondern als Erreichen von Innovation, die nur durch die Zerstörung oder Veränderung des Alten entstehen kann.²⁹

Sie selbst ordnen sich der „techno-fine-art avant-garde“ zu, erläutern diese allerdings nicht weiter. Die Wortschöpfung „techno-fine-art avant-garde“ beinhaltet jedoch verschiedene Gruppierungen in der Kunst, die in der Zusammenführung einen weiteren Widerspruch ergeben, wie zum Beispiel zwischen *Fine Art* und *Avantgarde*. Hier wird ihr Anspruch deutlich, einerseits Teil des klassischen Kunstsystems aus Museen, Galerien und Kunstkritik zu sein, andererseits aber innerhalb beziehungsweise an den Grenzen dieses Bereichs Innovation zu erschaffen. Ein weiteres typisches Merkmal von *Avantgarde*-Bewegungen in der Kunst, welches auch bei *ubermorgen.com* zu finden ist, ist die Verschmelzung von Kunst und Lebenspraxis.

Angebote für Anschlussmöglichkeiten an das explizit offene System *ubermorgen.com* („open circuit“) sind künstlerische Strömungen und Gattungen wie die *Konzeptkunst* („conceptual art“), die Zeichnung („drawing“), *net.art* und digitaler Aktionismus. Es besteht also in der Arbeit von *ubermorgen.com* keine Beschränkung auf nur ein Medium oder eine Gattung. Da *ubermorgen.com* sich nicht nur als Kunstprojekt sondern auch als Firma verstehen, ist die Erwähnung der Transformation einer Marke („brand“) *ubermorgen.com* in ein hybrides Gesamtkunstwerk („hybrid Gesamtkunstwerk“) von großer Bedeutung. Der Aspekt der Hybridität und der des Gesamtkunstwerkkonzepts werden in den folgenden Kapiteln eine zentrale Rolle spielen. Da jedoch laut Text die Marke in ein Kunstwerk transformiert wird und nicht andersherum, kann davon ausgegangen werden, dass das Kunstwerk, genauer noch das Gesamtkunstwerk, das Ziel der Arbeit von *ubermorgen.com* darstellt.

Die stark erweiterte Auffassung von Materialien in der künstlerischen Arbeit, welche sowohl die Arbeit mit Rechtsgrundlagen und ein Konzept von Demokratie als auch globale Kommunikation umfasst, geht mit dem Hinterfragen und der Verschmelzung von Fakt und Fiktion einher. Hier wird noch einmal die bereits erwähnte Immaterialisierung im Bereich der zeitgenössischen Kunst für die eigene Arbeit festgestellt.

²⁹ Vgl. [http://www.ubermorgen.com/2007/texts/Destruction Interview 07/interview Destruction.pdf](http://www.ubermorgen.com/2007/texts/Destruction%20Interview%2007/interview_Destruction.pdf)

Im Zuge von so genannten „input-feedback loops“ sehen sich ubermorgen.com als Instanz, durch die Informationen hindurchfließen, manipuliert werden, wieder herausgegeben werden und schließlich erneut zu ihnen zurückkommen. Dieses muss vor allem im Zusammenhang mit der Aktion „Vote Auction“³⁰ von 2000 gesehen werden, bei der Hans Bernhard sich selbst als eine Art *Spin Doctor*³¹ bezeichnet: „Wir waren wie SpinDoctors: Wir haben Informationen konstant manipuliert, die sind durch uns durchgegangen, die Informationen sind in gemorphter Form wieder zu uns zurückgekommen und wir haben sie wieder aufgenommen und wieder umgewandelt.“³²

In immer mehr Beschreibungen ist darüber hinaus der folgende Satz zu finden: „UBERMORGEN.COM's work is unique not because of what they do but because how, when, where and why they do it.“³³ Hier wird angedeutet, dass nicht die Inhalte, mit denen sich ubermorgen.com beschäftigen, im Vordergrund stehen. Vielmehr wird die Arbeitsweise selbst von ubermorgen.com zum Thema gemacht. Im Folgenden soll nun eben dieses ‚Wie‘ näher beleuchtet werden und die Umsetzung dieser hier angerissenen Ansprüche, Beschreibungen und Begriffe untersucht werden. Vorerst soll jedoch das Umfeld, in dem ubermorgen.com sich bewegen und rezipiert werden, noch einmal umrissen und beschrieben werden.

d. Verortung von ubermorgen.com im Feld der Netzkunst

Die Geburtsstunde der Netzkunst geht mit der Öffnung des Internets für eine breite Masse von Usern und der daraus folgenden Kommerzialisierung Mitte der 1990er Jahren einher. Zwar wurden die Strukturen des Internets bereits vorher auch für die Kunstproduktion genutzt, jedoch trug die stark wachsende Anzahl der User und somit auch der Akteure in hohem Maße zur Entwicklung der stark handlungsorientierten Netzkunst bei. Häufig wird die Netzkunst u.a. mit dem heterogenen Bereich der Medienkunst in Verbindung gebracht, auf welchen jedoch an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll. Einerseits ist ein tieferer Einstieg in das Feld der Medienkunst nicht grundlegend für die hier diskutierte Fragestellung und andererseits würde dieser zu weit ins Detail führen³⁴. Anstatt dessen soll vorerst ein kurzer Überblick zur Entwicklung der Netzkunst gegeben werden.

Sara Burkhardt teilt in ihrer Dissertation³⁵ die Entwicklung der Netzkunst in drei Phasen ein: Erstens nennt sie „die frühe Netzkunst“, zweitens „den Netzkunstboom der 90er Jahre“ und drittens „die Ausdifferenzierung verschiedener Formen im neuen Jahrtausend, nach dem *Dotcom-Crash* und im Zuge von *Web 2.0*.“ Schon in dieser Einteilung wird einmal mehr

³⁰ <http://www.vote-auction.net/>

³¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Spin_Doctor

³² <http://www.culture-jamming.de/interview1.htm>

³³ www.ubermorgen.com/2007/talks/A_2008/index.html

³⁴ Der Begriff der Medienkunst ist so umstritten und viel diskutiert wie der Begriff des Mediums/der Medien allgemein. Häufig schwingen bei seiner Verwendung die unterschiedlichsten Verständnisse und Konzepte von Medien mit. Eine Debatte, die diese Diskussion sehr gut deutlich macht, wurde zu Anfang dieses Jahres in der Mailingliste „rohrpost“ geführt und ist im Archiv online (<http://www.mail-archive.com/rohrpost@mikrolisten.de/msg02075.html>) nachlesbar.

³⁵ Sara Burkhardt. *Netz Kunst Unterricht – Künstlerische Strategien im Netz und kunstpädagogisches Handeln*. München 2007

deutlich, dass die Genese der Netzkunst immer gemeinsam mit der technischen, politischen und kulturellen Entwicklung des Internets gedacht werden muss. Die benannte erste frühe Phase der Netzkunst (etwa bis 1996), die von Hans Dieter Huber auch „als die Inkunabeln der Netzkunst“³⁶ bezeichnet wird, zeichnete sich maßgeblich durch ihre Textorientiertheit aus. Des Weiteren wurde in dieser Zeit der Grundstein für Kommunikationsnetzwerke wie Mailinglisten etc. gelegt. Auch Inke Arns beschreibt die Vereinfachung von Vernetzung sowohl auf globaler als auch auf lokaler Ebene durch digitale Medien, welche häufig im Gegensatz zu Massenmedien flachere Hierarchien zulassen³⁷. Erst in der zweiten Phase (etwa 1996-2000) setzte die heute für den Netzkunstbereich prägende Beschäftigung mit dem Medium Internet selbst ein. In dieser Zeit ging es NetzkünstlerInnen vor allem darum, sichtbar zu machen, welche technischen Grundlagen und Vorgänge sich hinter der grafischen Oberfläche der Browser verbergen. Zudem wurde von vielen NetzkünstlerInnen und *AktivistInnen* die Mitbestimmung bei der Gestaltung und der zunehmenden Kommerzialisierung des WWW (World Wide Web) eingefordert. Die Kritik richtete sich in dieser Zeit unter anderem an die zunehmende, zentral organisierte Aufteilung des Webspace. Insgesamt handelte es sich um eine Phase der Aushandlung und vor allem auch des Ausprobierens. Die Netzkunst dieser Zeit arbeitete häufig mit der (Ent-)Täuschung von Usern, um scheinbar Gegebenes zu hinterfragen.³⁸ Wie auch Birte Kleine-Benne feststellt, funktionierten viele Kunstproduktionen dieser Zeit „anders, als die Kunstrezipienten erwarten [...] oder sie funktionieren nicht und (ent-)täuschen, verwirren, irritieren mit Vorsatz, so dass Strategien der Unterwanderung, Irritation und Umfunktionierung Störungen des gewohnten Ablaufs vornehmen.“³⁹ Somit entstand die Möglichkeit, diese bestehenden Erwartungen deutlich zu machen, „die im ungestörten Verhalten unaufmerksam und kritiklos zur Anwendung gebracht würden.“⁴⁰ Das Ende dieser Phase kann mit dem *Dotcom-Crash* Anfang der 2000er Jahre gleichgesetzt werden, worauf eine Todeserklärung der Netzkunst folgte⁴¹. Nach diesem Crash unterlagen viele NetzkünstlerInnen einerseits dem bis dato unübersichtlich gewordenen Angebot an Netzkunst. Andererseits waren nach wie vor keine funktionsfähigen Modelle zur Vermarktung und weiten Verbreitung von Netzkunst gefunden worden. Daraufhin wandten sich viele Akteure

³⁶ Hans Dieter Huber. Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz. 2001 <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaetze/digging.html>

³⁷ Arns 2002. S. 38ff

³⁸ Ein Beispiel für diese Vorgehensweise bietet das Portal www.antworten.de von Holger Friese und Max Kossatz. Hier wird dem Nutzer, der auf dem Bildschirm eine Warteschleifensituation vorfindet, eine Nummer erteilt. Jedoch wird weder diese Nummer aufgerufen, noch gibt es eine Antwort, die die Erwartungen des Besuchers erfüllt.

³⁹ Kleine-Benne 2006. S. 114

⁴⁰ Ebd. S. 114

⁴¹ Diese ging von den lose formierten Netzkunst-Akteuren um Heath Bunting in den 1990er Jahren aus, welche den Begriff „net.art“ für sich beanspruchten und somit auch prägten. Diese Todeserklärung ist allerdings eher als Abwendung von der Netzkunst der derzeit präsentesten NetzkünstlerInnen zu sehen, wie Armin Medosch beschreibt (Armin Medosch. Adieu Netzkunst. In: Telepolis vom 01.07.1999 <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3391/1.html>)

dieses Bereichs anderen Domänen wie der Software-Entwicklung oder der (elektronischen) Musik zu.⁴²

Eine Wiederbelebung erfuhr die Netzkunst einerseits durch das Web 2.0. und andererseits durch das Bestreben vieler KünstlerInnen, den virtuellen Raum nicht mehr akribisch vom realen Raum zu trennen. Die Netzkunstarbeiten dieser Phase begreifen „das Netz als Handlungsraum und Kommunikationsmittel“.⁴³ Die somit vollzogene Entwicklung vom text- und bildbasierten Kunstwerk zum handlungsorientierten, oft nur temporär erfahrbaren performativen Akt ist eine auch in den Kulturwissenschaften festzustellende Tendenz der letzten zwei Jahrzehnte. So wird Kultur ebenfalls seit den 1990er Jahren weniger als Text, wie in der „writing culture-Debatte“ diskutiert, sondern auch verstärkt unter performativen Aspekten analysiert⁴⁴. Für den gesamten Bereich der Netz- und Medienkunst ist eine Fokussierung auf immaterielle Gegenstände wie Handlungen, Konzepte und die Verbreitung von Informationen festzustellen. NetzkünstlerInnen begreifen das Internet nicht vordergründig als Medium, sondern vielmehr als Ort und Material⁴⁵. Im Zuge dessen werden Funktionen wie Hyperlinks oder Codes zu künstlerischen Instrumenten.

Innerhalb der Netzkunst findet eine permanente Verhandlung von neuen Formen der Kunstproduktion, -rezeption, -präsentation und auch -distribution statt, welche durch die Nutzung des relativ neuen Mediums Internet entstehen. In diesen Diskussionen geht es vor allem um die Möglichkeit, neue Formen und Räume für Kunst durch die Nutzung des Internets zu finden. Darüber hinaus werden veränderte Arbeitsgrundlagen, wie beispielsweise das klassische Urheberrecht im Zeitalter digitaler Arbeit, thematisiert. Die Beschäftigung mit eben diesen Bedingungen und alternativen Formen soll im vierten Kapitel wieder aufgenommen und fortgeführt werden.

Übermorgen.com sind zeitlich am ehesten in die hier beschriebene letzte Phase der Netzkunst einzuordnen. Beide Mitglieder des Duos haben jedoch bereits vorher in anderen Gruppierungen Projekte durchgeführt, die dem Bereich der Netzkunst zugeschrieben werden⁴⁶. Wie bereits oben beschrieben wurde, geht es in vielen Werken von übermorgen.com darum, die scheinbaren Gegebenheiten des WWW zu hinterfragen. Ebenfalls bieten sie in den meisten ihrer Werke partizipative Funktionen für die RezipientInnen an. Diese Funktionen sollen nun im nächsten Kapitel näher beleuchtet werden.

e. Die Praktiken von übermorgen.com

Nachfolgend sollen die Arbeitsweise und -praktiken sowie die Intentionen der Arbeit von übermorgen.com herausgearbeitet und kontextualisiert werden. Im Mittelpunkt der folgenden

⁴² Vgl. Tilman Baumgärtel. Absturz-künstler. In: Die Zeit 49/2002 <http://www.zeit.de/2002/49/Absturzkuenstler>

⁴³ Burkhardt 2007. S. 26

⁴⁴ Einen Überblick über die verschiedenen „turns“ in den Geisteswissenschaften bietet Doris Bachmann-Medick in ihrer 2006 erschienenen Monographie „Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften“

⁴⁵ Vgl. Arns 2002. S. 66

⁴⁶ Vor allem die Gründung der Gruppe etoy u.a. durch Hans Bernhard sei an dieser Stelle erwähnt.

Darstellung und Analyse werden vor allem inszenierte Praktiken stehen. Aber auch übergeordnete aktivistische Vorgehensweisen spielen für *ubermorgen.com* eine Rolle.

Einer der Bereiche, in dem *ubermorgen.com* sich verorten und agieren, ist der von ihnen maßgeblich mitgeprägte Komplex des *Media Hackings*. Hierbei handelt es sich um ein Agieren in massenmedialen Kommunikationskanälen, wobei zumeist das Ausloten von Schwachstellen in Systemen, wie zum Beispiel Netzwerken, im Mittelpunkt steht. Aus der Entdeckung dieser Schwachstellen gilt es dann eine Aktion zu entwickeln, bei der gezielt Informationen beziehungsweise Desinformationen in diese Netzwerke eingebracht werden. *Media Hacker* können im Bereich der vernetzten Technologie wie dem Internet besonders von der großen Reichweite und der schnellen Verbreitung von Informationen profitieren. In diesem Punkt überschneiden sich *Media Hacking* und *Kommunikationsguerilla*. Auch bei dieser Form des *Aktivismus* geht es um den gezielten Einsatz von Information und Desinformation. Hierbei werden nach dem Guerillaprinzip vor allem punktuelle Aktionen eingesetzt, um als selbstverständlich angenommene Machtverhältnisse offen zu legen und zu hinterfragen. *Media Hacking* sowie auch *Kommunikationsguerilla* sind nicht explizit im Bereich der Kunst zu verorten, sondern werden vor allem von politisch motivierten Gruppierungen genutzt. Dabei wird nicht zwangsläufig die Nutzung des Internets vorausgesetzt. Durch die relativ niedrigen Zugangsbedingungen und die Möglichkeit schnell Informationen zu verbreiten findet es in diesem Kontext jedoch häufig Anwendung.

Immer wieder wird von Hans Bernhard und *lizvix* das vorwiegend legale Vorgehen beim *Media Hacking* betont, welches sich somit in die Tradition des *Hack* einreicht: „Elegant legale (oder halb-legale) Loesungen sind jeglicher Illegaler Aktion vorzuziehen. Illegalitaet bedraengt und verunmoeglicht das freie Arbeiten und die offene Publikation.“⁴⁷ Allerdings betonen *ubermorgen.com* auch, dass die Grenzen der Legalität nicht fix seien, sondern diese sich einhergehend mit gesellschaftlichen und technologischen Veränderungen verschieben können.⁴⁸

Die im *Media Hacking* implizierte Praktik des *Hacks* ist eine weitere sehr zentrale für die Arbeit des Duos und soll deshalb hier ebenfalls kurz erläutert werden. Wie beim *Media Hacking* bei *ubermorgen.com* geht es auch beim *Hacking* zumeist nicht um das zerstörerische Eindringen in digitale Systeme, sondern um das Auffinden und Aufzeigen von Schwachstellen. Diese Vorstellung geht auf in den 1960er Jahren am Massachusetts Institute of Technology (MIT) wirkende Informatiker zurück, die versuchten, die Schwachstellen des ersten Computers „TX-0“ auszuloten und im Kollektiv innovative Alternativen zu entwickeln.⁴⁹ In Abgrenzung zum

⁴⁷ Bernhard, Hans. *Media Hacking – Digitaler Aktionismus*. In: Gründler, Josef; Höldrigh, Robert (Hg.). *Medienkunst, Beiträge zur Ringvorlesung 2004*. Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Universität Graz. Graz 2005 <http://iem.at/projekte/publications/bem/bem12/bem12> S.73f

⁴⁸ Ritchie Pettauer. *Geistiges Eigentum rekombinieren*. In: *Telepolis* vom 22.11.2006 <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=24034&mode=print>

⁴⁹ Vgl. Steven Levy. *Die Hacker Ethik* (1984). In: Bruns, Karin; Reichert, Ramon (Hg.). *Neue Medien, Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Bielefeld 2007. S. 325-334

Hack werden Techniken, die bei Eingriffen in fremde Systeme nachhaltige Spuren oder sogar Schäden hinterlassen, als „Cracks“ bezeichnet.

Der politische *Aktivismus* in Zusammenhang mit digitalen elektronischen Medien wird als *elektronischer ziviler Ungehorsam* bezeichnet. Die beim zivilen Ungehorsam angewendeten Blockadetechniken werden hierbei auf den globalen digitalen Raum ausgeweitet und konzentrieren sich vorrangig auf die Blockade von Informationen. Hierbei werden also vorrangig bestehende Medien zu subversiven Zwecken umgenutzt, wie Karin Bruns und Ramon Reichert in ihrem Artikel zur „Hacker Culture“ ausführen:

„Mit dieser subversiven Praxis des zivilen Ungehorsams sind zwei grundlegende Bedingungen verknüpft: Erstens wird entgegen utopischer Konzepte stets *innerhalb* der Räume repräsentativer Ordnung agiert; zweitens werden Medien nicht neu erfunden, sondern bereits vorhandene Medientechnologien auf eine geschickte Weise enteignet und für einen anderen Gebrauch benutzt.“⁵⁰

Eine vor allem in den 1990er Jahren angewendete Form des *elektronischen zivilen Ungehorsams* stellt das virtuelle Sit-in dar, bei dem *Aktivisten* durch eine kurzzeitige massive Erhöhung der Besucherfrequenz den Zusammenbruch einer Internetseite herbeiführen. Die oben von Bruns/Reichert erwähnte Umnutzung von bestehenden Medien spielt auch bei der Tactical Media eine Rolle. Tactical Media ist nicht als fester Zusammenschluss von *Aktivisten* angelegt, sondern bezeichnet eher lose, hybride und temporäre Vereinigungen, die sich für Kampagnen- und Projektarbeit zusammenschließen. In diesen Kampagnen geht es meist um das Erreichen von Aufmerksamkeit für bestimmte Themen, was häufig in punktuellen Aktionen geschieht und sich demnach mit der *Kommunikationsguerilla* überschneidet. Bei beiden Vorgehensweisen geht es um die Offenlegung von Regeln und Strukturen, die in der „kulturellen Grammatik“⁵¹ festgeschrieben sind.

Alle bisher erläuterten Aktionsformen operieren mit dem Begriff der Taktik. Dieser geht auf die Unterscheidung von Strategie und Taktik nach Michel de Certeau zurück. Strategisches Handeln wird nach Certeau von mit Macht versehenen Institutionen ausgeführt. Diese besitzen einen gesellschaftlichen Ort, von dem aus sie operieren. Durch das Fehlen eines „eigenen Ortes“ wird beim taktischen Handeln vom Terrain des ‚Gegners‘ aus operiert. „Die Taktik hat nur den Ort des Anderen.“⁵² Die taktisch Handelnden sind also zu jeder Zeit Teil des Systems, gegen das sie operieren, und benutzen in ihren Aktionen auch die Sprache desselben. Unter diesem „Deckmantel“ werden dann, wie im Fall von Tactical Media, Aktionen gegen das (be-)herrschende System ausgeführt.

⁵⁰ Karin Bruns; Ramon Reichert. Hacker Culture – Kollektive Strategien – Networking, Einleitung. In: Bruns, Karin; Reichert, Ramon (Hg.). Neue Medien, Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation. Bielefeld 2007. S. 316

⁵¹ Die kulturelle Grammatik beschreibt die einer Gesellschaft zu Grunde liegende verinnerlichte Struktur, welche u.a. aus Verhaltensregeln, Ritualen und Codes besteht. Diese regeln alltägliche Abläufe und damit das Funktionieren der Gruppe. Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001. S. 14-43

⁵² Michel de Certeau. Kunst des Handelns. Berlin 1988. S.23

Die Anpassung an ein System inklusive der Aneignung des herrschenden Habitus wird so lange vollzogen, bis das Machtpotential für Erfolg versprechende kritische Aktionen von innen heraus groß genug ist. Dieses Vorgehen wird auch als *Camouflage* bezeichnet. Bei Collage-Praktiken wiederum werden Inhalte dekontextualisiert und in einem häufig ironischen, parodistischen Sinne neu zusammengefügt. Die somit auftretende Verstörung soll ein Nachdenken über die herrschenden Strukturen bewirken. Ein ähnliches Ziel verfolgen so genannte *Fakes*. Diese sollen durch die Imitation bestehender Machtverhältnisse eben diese offen legen und hinterfragen⁵³.

Das Vorgehen von *ubermorgen.com* wird des Weiteren, vor allem von Hans Bernhard, in den Bereich des *digitalen Aktionismus* eingeordnet und zum Beispiel in Zusammenhang mit den *Wiener Aktionisten* gestellt: Der digitale Aktionismus beschreibt die intuitive Überführung der Prinzipien des *Aktionismus* in den digitalen Raum.⁵⁴ Beide Vorgehensweisen, die des *Media Hacking* und die des *digitalen Aktionismus* - oft auch zusammengefasst in dem Begriff des *Hacktivismus* - unterliegen keiner festgeschriebenen und genauen Definition oder Ethik und sind somit offen für Zuschreibungen und Erweiterungen. All diese hier nur kurz angerissenen Praktiken bilden Arbeitsgrundlage von *ubermorgen.com* und werden in den nachfolgend beschriebenen Vorgehensweisen wieder erkennbar sein.

Die in dieser Arbeit gezogenen Verweise zu anderen KünstlerInnen und Gattungen beruhen hauptsächlich auf der Erwähnung derselben von *ubermorgen.com* im gesammelten Material. Ein kleinerer Teil der Zuordnungen entstand wiederum auch aus eigenen Bewertungen und Einordnungen während der Analysearbeit. Auch hier wurde also der von *ubermorgen.com* vorgegebenen Logik gefolgt. Bei den herausgearbeiteten und im Folgenden vorgestellten Kategorien und Bezeichnungen, können darüber hinaus häufig ein und dieselbe Aussage, Handlung etc. verschiedenen Kategorien untergeordnet werden. Das bedeutet, dass die folgende Interpretation nur eine unter vielen möglichen sein kann. An dieser Stelle soll auch noch keine fixe Einordnung der Praktiken in den Bereich des künstlerischen Arbeitens vorgenommen werden. Die Frage, ob und inwiefern *ubermorgen.com* explizit künstlerische Praktiken verwenden, soll im fünften Kapitel diskutiert werden.

f. Inszenierung der eigenen Biographie

Eine zentrale Arbeitspraktik von *ubermorgen.com* stellt die Beschreibung und Inszenierung des eigenen Schaffens dar. Auf der Homepage und den verlinkten Internetseiten findet sich eine Vielzahl von Dokumenten und Links, die auf gegebene Interviews, Artikel oder auch selbst verfasste Texte verweisen. In den eigenen Texten sprechen *lizvix* und Hans Bernhard meist von sich selbst als *ubermorgen.com* in der dritten Person, so dass im Nachhinein kein einzelner Autor mehr erkennbar ist. Auch bei vielen anderen Texten, wie beispielsweise ihrer Pressemappe, ist oft nicht auf den ersten Blick ersichtlich, von wem die dargestellten

⁵³ Vgl. Bruns/Reichert 2007. S. 318

⁵⁴ Bernhard 2005. S.73

Aussagen stammen: von ubermorgen.com selbst oder von anderen Autoren. Diese Form der Selbstaussage kann den Eindruck erwecken, als gäbe es großes mediales Interesse an eben diesen Personen, ohne den Eindruck der ‚Selbstbeweihräucherung‘ entstehen zu lassen. Durch diese Praxis bleibt aber die Deutungsmacht über das eigene Projekt in der Hand der Produzenten. Dieses trifft vor allem zu, wenn es wie bei ubermorgen.com kaum hinterfragende Kritikpraxis gibt, sondern zum größten Teil das von ubermorgen.com zur Verfügung gestellte Material reproduziert wird.

In die erwähnten Materialien fließen zu einem großen Anteil biographische Aspekte ein. Auch Begebenheiten aus dem Alltag von Hans Bernhard und [lizvix](http://lizvix.com), die gemeinsam leben und arbeiten, sind Bestandteil der Arbeiten von ubermorgen.com. Die Veröffentlichung teilweise sehr privater Details ist erstens eine Praktik, die der Selbstinszenierung dient. Zweitens ist diese einem größeren Konzept – dem Gesamtkunstwerk – untergeordnet. So fließt zum Beispiel im folgenden Kapitel auch die Geburtsanzeige der jüngeren Tochter Lola auf der Internetplattform rhizome.org⁵⁵ in die (künstlerische) Selbstpräsentation mit ein. Auf der ubermorgen.com-Homepage sind darüber hinaus Fotos der beiden Töchter zu finden, welche somit in den ubermorgen.com-Kontext eingefügt werden. Darüber hinaus erwähnte Hans Bernhard im Gespräch mit mir, dass er seine digitalen Daten und Internetverbindungen nicht auf besondere Weise sichern würde, da jeder, der wolle, Einblick in sein Material erhalten könne.⁵⁶ Auf die Idee des Gesamtkunstwerkes, insbesondere in der Verbindung von Kunst und Leben, soll jedoch an späterer Stelle näher eingegangen werden.

Es ist insgesamt festzustellen, dass im ubermorgen.com-Kontext vor allem das Leben und die Vergangenheit von Hans Bernhard verarbeitet werden. Im Zentrum dieser Verarbeitung steht ein Zusammenbruch Bernhards im Rahmen seiner bipolaren Störung⁵⁷ im März 2002 in Südafrika. Im Zuge dessen wurden ein Blog (der [hansbernhardblog](http://hansbernhardblog.com)) und einige Fotoserien und Installationen von ihm entwickelt. Im [hansbernhardblog](http://hansbernhardblog.com), macht Hans Bernhard fast täglich Angaben zu den von ihm eingenommenen Lebensmitteln und Psychopharmaka, welche er in Folge seiner bipolaren Störung verschrieben bekommen hat. Der Blog ist unter einer eigenen *URL* zu finden, allerdings auf der ubermorgen.com-Homepage verlinkt. Hier tritt also Hans Bernhard aus dem ubermorgen.com-Kontext als einzelner Akteur heraus. Die Inszenierung von (psychischer) Krankheit kann in die Tradition des Mythos von Genie und Wahnsinn eingeordnet werden und schreibt somit die Geschichte psychisch entgrenzten Künstlersubjekts fort.⁵⁸ Auf diesen Aspekt soll jedoch im Kapitel über das „Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“ näher eingegangen werden.

⁵⁵ <http://www.rhizome.org/discuss/view/25097>

⁵⁶ Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

⁵⁷ Die bipolare Störung ist auch als manisch-depressive Erkrankung bekannt.

⁵⁸ Vgl. Eckhard Neumann. Künstlermythen, Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt/Main 1986

Die im Rahmen des so genannten Psych/OS Cycle⁵⁹ entstandenen Werke, welche sich ebenfalls mit der psychischen Erkrankung Hans Bernhards beschäftigen, werden wiederum als *ubermorgen.com*-Projekte deklariert. Im Rahmen dieser Verarbeitung der eigenen Erkrankung findet eine Reflexion des Arbeitsraumes statt, welcher gleichzeitig als Material dient: dem Internet. Dieses ist zum Beispiel der Fall, wenn die neuronalen Netzwerke Hans Bernhards mit dem Netz aller Netze – dem Internet – verglichen werden. In dem an unzähligen Stellen veröffentlichten Begleittext zu Bernhards Erkrankung heißt es zum Beispiel in der Pressemappe:

„Hans Bernhard ist mit 10 Jahren Internet und Technik [digitales Kokain], Massenmedien-Hacking, Untergrund-Techno, harten (illegalen) Drogen, Rock&Roll-Lifestyle und Netart Jetset [etoy] angefüllt. Seine neuronalen Netzwerke und seine Gehirnstrukturen sind denen des globalen synthetischen Netzwerk ähnlich, an dessen Aufbau er mithalf und innerhalb dessen er für subversive Aktivitäten sorgte. Und nun sind diese Strukturen, seine ebenso wie die des globalen Netzwerks, von manischer Depression, infiziert [WHO ICD-10, F31.1] (1), von einer strukturellen Störung. Wellen von Manie und Depression laufen durch die technischen, sozialen und ökonomischen Netze.“⁶⁰

Die hier hergestellte Verbindung zwischen neuronalen und technischen Strukturen dient u.a. der Hinterfragung dessen, was in einer Gesellschaft inwiefern als krankhaft oder anormal wahrgenommen wird. Darüber hinaus wird hier der Körper als Spiegelbild von globalen Netzwerken aber auch als Teil dieser inszeniert. Diese Spiegelung funktioniert aber durchaus auch in der Gegenrichtung, indem sich in der technischen Struktur des Internets das neuronale Netzwerk von Hans Bernhard abbildet. In diesem Zusammenhang erwähnt insbesondere Hans Bernhard oft die Nähe von *ubermorgen.com* zu den Wiener Aktionisten, denen es unter anderem um die Verbindung oder sogar das Verschmelzen von Kunst und Lebenspraxis ging:

„Das ‚im Netzwerk haengen‘, an vielen Millionen unsichtbaren aber fuehlbaren Kanaelen angeschlossen sein, das Gefuehl ein duennes Membran im selbst ausgelosten massenmedialen Sturm zu sein, dort spielt ‚es‘ sich ab. Spielfeld ist der ganze Koeper des ‚Aktionisten‘ und ganz speziell der Kopf. Es vibriert, es wird bedrohlich, es beschleunigt sich, die Kommunikation geraet total ausser Kontrolle und das Netzwerk wird zur globalen Bedrohung.“⁶¹

Hier wird ebenfalls das bereits angesprochene Materialverständnis von *ubermorgen.com* deutlich, welches nicht nur biographische Details sondern auch den eigenen Körper mit

⁵⁹ In diesem Werkzyklus sind u.a. Fotos und eine Videoinstallation entstanden, welche den Aufenthalt Hans Bernhards in der psychiatrischen Klinik dokumentieren. Die Links zu den einzelnen Werken sind auf der Homepage www.ubermorgen.com anwählbar.

⁶⁰ Original auf Englisch: <http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/index.html> Deutsche Übersetzung auf der Seite des HMKV Dortmund: http://www.hmkv.de/dyn/d_archiv_kuenstler/detail.php?nr=602&rubric= Die Zeichensetzung im Zitat entspricht dem Original.

⁶¹ Bernhard 2005. S.73

einbezieht. Dieses geschieht jedoch nicht auf einer haptisch-materiellen Ebene, sondern vor allem in konzeptueller Form.

Zusätzlich dazu sind weitere biographische Details von Hans Bernhard – von Bildern eigener DNS-Sequenzen bis hin zur Krankheits- und Medikationsgeschichte – im Internet frei verfügbar.⁶² Somit haben [ubermorgen.com](#) an den unterschiedlichsten Stellen im Internet Spuren hinterlassen. Geht man davon aus, dass diese nicht der geringen Halbwertszeit von Informationen im Internet zum Opfer fallen und sich zum Beispiel durch Verlinkungen weiter verbreiten, dann hat zumindest der dargestellte Teil die Möglichkeit, auch über das körperliche Ableben hinaus erhalten zu bleiben. Die Streben nach Unsterblichkeit durch das Internet wurde bereits von [etoy](#) mit dem Projekt „Mission Eternity“ aufgegriffen.⁶³ Zu diesem Erhalt tragen [ubermorgen.com](#) ebenfalls mit ihrer Homepage und sämtlichen auf ihrem Server abgelegten Dateien bei. Hans Bernhard verweist in einem Interview auf den italienischen Künstler [Guglielmo Achille Cavellini](#)⁶⁴, den er mit seinem Konzept der Selbsthistorisierung als Vorbild angibt:

“Thanks to the new platforms and databases (www, digital archives, mailinglists, logfiles, etc.) Hans was able to invent and create new forms of representation and to vertically infiltrate others with his research and identities. Such a self-experiment is his way to end speculations about retro-visions of the future and to position himself as a ex-neo-futurist. He understands himself in the tradition of the great italian artist [Guglielmo Achille Cavellini](#) and his strategy of self-historicization.”⁶⁵

In diesem Zitat wird deutlich, dass Hans Bernhard Ideen des italienischen Künstlers Cavellini in seiner eigenen Arbeit fortgeführt sieht. Die genannte Selbsthistorisierung Cavellinis manifestierte sich u.a. darin, dass dieser dazu aufrief, 2014 eine Ausstellung anlässlich seines 100. Geburtstages zu veranstalten. In einer anderen Aktion ließ der Künstler Briefmarken mit seinem Portrait bedrucken, und beklebte seinen eigenen Körper mit den Marken.

Den hier erläuterten Praktiken der Selbstinszenierung bis hin zur totalen Transparenz stehen jedoch bei [ubermorgen.com](#) auch Praktiken des Versteckens gegenüber. Das Internet als Hauptaktionsfeld ermöglicht und fördert diese beiden Formen des Umgangs mit dem Selbst. Einerseits gibt es eine prinzipielle Öffnung der eignen Blogs, Fotoalben etc. für jeden/jede InternetnutzerIn. Auf der anderen Seite ermöglicht aber die Annahme multipler Identitäten sowie die Überlagerung von Material, welches in Massen vorhanden ist, das Verstecken des Selbst im virtuellen Raum. Es wird hier ein spielerischer oft auch ambivalenter Umgang mit den Intentionen von [ubermorgen.com](#) deutlich, der sich auch in den im Folgenden vorgestellten Praktiken fortsetzen wird.

⁶² http://hansbernhard.com/curriculum/family/2002_01_THEBERNHARDFAMILY_v1_0/index.html

⁶³ <http://www.missioneternity.org/cult-of-the-dead/>

⁶⁴ Weitere Informationen zum Künstler bietet die Homepage der „Cavellini Archive Foundation“

<http://www.cavellini.org/>

⁶⁵ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

g. Selbstdarstellung und Selbstinszenierung

Sämtliche öffentlichen Handlungen und Selbstdarstellungen, die unter dem Namen *ubermorgen.com* stattfinden, werden in dieser Arbeit als Inszenierungen angesehen. Das bedeutet, dass *ubermorgen.com* stets ein reflektiertes Vorgehen verfolgen, beziehungsweise dieses als bewusst konstruiert darstellen. Auch Zufallsmomente werden von ihnen zum bewusst eingesetzten Instrument der Selbstdarstellung gemacht. An dieser Stelle soll vorab der Inszenierungsbegriff umrissen werden, um eine Arbeitsdefinition, mit der im Folgenden operiert wird, zu erstellen.

Inszenierung stellt immer einen Vorgang dar, in dem Akteure eine Auswahl treffen und Material und Personenkonstellationen bewusst strukturieren⁶⁶. Mit diesen Mitteln lässt sich die Wahrnehmung der betrachtenden Personen beeinflussen. Hierbei ist zwischen Inszenierung und Aufführung zu unterscheiden. Die Inszenierung legt einen Rahmen fest, nach dem Akteure etwas performativ hervorbringen sollen. In der Aufführung selbst „wird eine Situation geschaffen, die Frei- und Spielräume für nicht geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet.“⁶⁷ Die Idee der Inszenierung hat bereits eine längere Begriffsgeschichte vorzuweisen, wurde allerdings erst im 20. Jahrhundert mit der Loslösung des Theaters von der Literatur als eigenständige Gattung anerkannt und vor allem von *Avantgarde*-Bewegungen zur Beschreibung einer eigenen Kunstform verwendet.⁶⁸ Für die heutige Nutzung des Begriffes beschreibt Erika Fischer-Lichte zwei Kategorien: Zum einen kann Inszenierung auf den Wahrnehmungsaspekt bezogen werden. Hierbei handelt es sich um den ästhetischen Inszenierungsbegriff, der vor allem „Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird“⁶⁹, umfasst. Zum anderen beschreibt Fischer-Lichte Inszenierung als anthropologische Kategorie, in der diese „als das ‚allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt‘ begriffen“⁷⁰ wird. Insbesondere die zweite Kategorie lässt sich gegenwärtig als „Kultur der Inszenierung“ oder auch „Inszenierungskultur“⁷¹ in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen anwenden, insbesondere dort, wo Rituale und Ritualisierungen⁷² stattfinden. In der Arbeit von *ubermorgen.com* verschwimmen die Grenzen zwischen ästhetischer und anthropologischer Inszenierungskategorie. Durch die uneindeutige Positionierung sowohl innerhalb und als auch außerhalb des Feldes der Kunst, können hier beide Begriffe Anwendung finden.

⁶⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte. Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Fischer-Lichte, Erika. Pflug, Isabel. Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel 2000b S. 65

⁶⁷ Erika Fischer-Lichte. Theatralität als kulturelles Modell. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias. Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen 2004b. S.16

⁶⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte. Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika. Pflug, Isabel. Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel 2000a. S.16f

⁶⁹ Ebd. S.20, Vgl. auch Doris Kolesch. Rollen, Rituale und Inszenierungen. In: Jaeger, Friedrich; Straub, Jürgen (Hg.). Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen. Band 2. Stuttgart 2004. S. 279

⁷⁰ Ebd. S.18, teilweise zitiert nach Nicolai Evreinov 1915

⁷¹ Ebd. 2000a. S.22

⁷² Vgl. Kolesch 2004. S.277. Es sei jedoch an dieser Stelle hinzugefügt, dass zumindest die Volkskunde sich seit geraumer Zeit mit den nicht schriftlichen Äußerungen von Kultur(en) wie Festen, Umzügen oder Ritualen beschäftigt hat.

Demnach unterliegt auch die wahrgenommene Wirklichkeit permanenten Inszenierungen, wodurch die Grenzen zwischen Imagination, Simulation und Wirklichkeit durchlässig werden.⁷³ Auch Doris Kolesch stellt diese Hinwendung zur Ästhetisierung in allen Lebensbereichen vor allem in der Ökonomie fest, wo zum Beispiel in der Werbung mehr Energie auf die Inszenierung von Waren verwendet wird, als auf ihre Herstellung selbst⁷⁴. Um jedoch einer Inflation oder Nivellierung des Inszenierungsbegriffs entgegenzuwirken, schlägt Doris Kolesch mit Martin Seel vor, „Inszenierungen als absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse“⁷⁵ vor einem Publikum zu begreifen.

Wie der Soziologe Erving Goffman 1959 beschreibt⁷⁶, ist die eigene Inszenierung stets an das Spielen von Rollen geknüpft. Goffman erweitert die theatrale Bühne und betrachtet jegliche alltäglichen Handlungen als bewusste aber auch unbewusste Inszenierungen. Da auch Goffman seine Überlegungen zur Selbstdarstellung im Alltag an die Idee und Begriffe des Theaters knüpft, wird an dieser Stelle ebenfalls auf theaterwissenschaftliche Konzepte der Inszenierung und Performativität eingegangen. Im Zuge des „performative turn“ seit den 1990er Jahren wurden auch in den Kulturwissenschaften verstärkt kulturelle Prozesse vor Strukturen fokussiert.⁷⁷ In der Abgrenzung zur textbasierten Analyse von Kultur(en) wurde nun das „Gemachtsein von Sprache und Wirklichkeit“⁷⁸ in den Mittelpunkt gestellt. „Während sich die Textkategorie eher auf die Sedimentation von Bedeutungen richtet, geht es hier um die Frage, durch welche Handlungsvollzüge (kulturelle) Bedeutungen erzeugt werden.“⁷⁹ Eben diese Handlungsvollzüge inszenieren *ubermorgen.com* im virtuellen Raum. Sie nutzen somit insbesondere das Internet als ihre Bühne und gleichzeitig als Vermittlungsmedium ihrer Selbstdarstellung. Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf sehen in dem Aufkommen der so genannten Neuen Medien einen wichtigen Faktor für die zunehmende Fokussierung des Performativen in den Kulturwissenschaften⁸⁰. Fischer-Lichte und Wulf nennen hierfür verschiedene Beispiele: Als erstes führen sie die Theatralität⁸¹ des Computers und des Netzes an. Der Computer wird also nicht nur als Werkzeug, sondern auch als Medium (zum Beispiel für Selbstdarstellungen in Chats) genutzt. Zweitens wird der lineare, gedruckte Text durch Hypertext ersetzt, was Interaktivität zwischen Leser und Text ermöglicht.⁸² Drittens können mit Hilfe des Computers und des Internets Daten- und Wissensbestände von Nutzern aktiv

⁷³ Vgl. hierzu das Kapitel „Fakt und Fiktion“

⁷⁴ Vgl. Kolesch 2004. zitiert nach Böhme. S. 279

⁷⁵ Ebd. 2004. zitiert nach Seel. S. 281

⁷⁶ Erving Goffman. *Wir alle spielen Theater, Die Selbstdarstellung im Alltag*. München 2004 (englischsprachige Erstausgabe: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959)

⁷⁷ Vgl. Doris Bachmann-Medick. *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg 2006. S. 104ff

⁷⁸ Ebd. S. 109

⁷⁹ Ebd. S. 110

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte; Christoph Wulf. *Praktiken des Performativen*. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* Bd. 13. 2004a Heft 1. S. 169

⁸¹ In dem hier beschriebenen Kontext zeichnet sich Theatralität nach Erika Fischer-Lichte (2004b) durch den Aufführungscharakter kultureller Handlungen aus.

⁸² Fischer-Lichte/Wulf 2004a. S. 172

genutzt, gestaltet und kommuniziert werden⁸³, wie auch ubermorgen.com es mit Informationen zu ihrer Arbeit und Biographie tun⁸⁴. Die Vermittlung der Rollen, die Hans Bernhard und [lizvlx](http://lizvlx.com) spielen, funktioniert maßgeblich über (Hyper-)Text.

Darüber hinaus ist die Rezeption der Selbstdarstellung von ubermorgen.com nicht an einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Zeit gebunden, sondern vor allem an technische Voraussetzungen wie dem Zugang zum Internet. Der Einsatz der oben dargestellten biographischen Details ist als dramatisches Mittel zu sehen, mit dem die gespielte Rolle ausgeschmückt wird. Dass die exzentrisch ausgestaltete Biographie Hans Bernhards von der ‚Normalbiographie‘ abweicht, bestätigt auch wiederum die von ihm verkörperte Künstlerrolle, indem sie zum Beispiel mit den geschilderten Drogenexzessen Stereotype des Künstlers erfüllt. Die verstärkte Präsentation eines solchen positiv wirksamen Aspekts kann nach Goffman aber durchaus auch eine Idealisierungspraktik sein, um andere, negative Aspekte in den Hintergrund treten zu lassen⁸⁵. Demnach sind inszenierte Selbstbilder immer als Konstruktionen zu sehen. „Wenn von einem Selbst die Rede sein kann, dann nur vom Selbst als einem Rätsel.“⁸⁶ Im Zuge des anthropologischen Aspekts in der Selbstinszenierung wird zudem immer wieder betont, dass das Spiel mit verschiedenen Rollen ein menschliches Bedürfnis sei, in dem der Mensch sich selbst spiegle und verhandle⁸⁷. Darüber hinaus ist das Spielen von Rollen auch immer an die eine Person umgebende Situation – zum Beispiel privat oder öffentlich - geknüpft. Mit diesem Fokus treten implizite negative Bewertungen des Rollenspiels oder der Täuschung zurück.

Beim Vergleich der vorangehend beschriebenen Entwicklungen in den Kulturwissenschaften und der damit verbundenen Fokussierung von Handlungen als kultureller Aussage mit den Selbstinszenierungspraktiken von ubermorgen.com fällt der folgende Aspekt auf: Entgegen der hier beschriebenen Theatralisierung von Kultur(-wissenschaft) ist das Vermittlungsmedium der Inszenierung bei ubermorgen.com der Text und nicht die Stimme oder der Körper. Zwar wird auch Körperlichkeit wie oben angeführt thematisiert, aber eben nicht über den Körper selbst ausgedrückt.

Vor dem Hintergrund der bereits und im Folgenden vorgestellten Inszenierungspraktiken wird deutlich, inwiefern ubermorgen.com einen Fokus auf die eigenen Handlungen und nicht auf die Inhalte der Werke legen. So entsteht bei der näheren Beschäftigung mit ihrer Arbeit der Eindruck, dass nichts in ihrem Werk zufällig oder willkürlich ist, sondern immer ein Ergebnis geplanten Vorgehens. Selbst die Unplanbarkeit der Rezeption, die nach der Veröffentlichung eines neuen Projekts entsteht, wird von ubermorgen.com als bewusst eingesetztes künstlerisches Moment in ihrer Arbeit inszeniert. Infolgedessen entsteht eine Art

⁸³ Ein Beispiel für eine solche Inszenierung von Daten bietet die semantic map, die verschiedene Netzkunstprojekte nach Schwerpunkten kartographiert. <http://netzspannung.org/about/tools/semantic-map/>

⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte/Wulf 2004a. S.169-178

⁸⁵ Vgl. Goffman 2004. S. 35-48

⁸⁶ Fischer-Lichte 2000b. S.70

⁸⁷ Vgl. Kolesch 2004. S. 281ff und Fischer-Lichte 2000b. S. 66ff

Endlosschleife, ein ‚loop‘ der Selbstdarstellung: Es gerät eine Information über/von ubermorgen.com in einen Kommunikationszusammenhang und am Ende ist nicht das Ergebnis dieser Informationstransformation maßgeblich, sondern nur, dass eine solche stattgefunden hat. Und eben dieses Vorgehen bestätigt dann wiederum das Selbstbild von ubermorgen.com.

Wie ich vor Ort und in verschiedenen Interviews und Gesprächen mit ubermorgen.com erfahren konnte, werden die persönliche Meinung von Hans Bernhard und [lizvix](http://lizvix.com) und die in der Arbeit vertretene meist voneinander getrennt. Es besteht seitens ubermorgen.com kein Anspruch, mit ihren Arbeiten eine bestimmte politische Aussage zu treffen. Vielmehr wird dieser Aspekt von außen an ihre Projekte herangetragen, wie zum Beispiel die Hinterfragung der Monopolstellung von Google im Projekt „Google will eat itself“ (GWEI⁸⁸). So erklärt Hans Bernhard im Gespräch mit mir, dass ihn die negativen Seiten von Google et cetera in der künstlerischen Arbeit nicht interessierten.⁸⁹ Eher sehen ubermorgen.com sich als „Entertainer“, wie sich in dem Slogan zum GWEI-Folgeprojekt „Sound of Ebay“ folgern lässt: „Forget the technology, it’s lustful entertainment, baby!“⁹⁰ Folglich schreibt das Duo sich selbst eher die Unterhalterrolle zu, als die eines politischen *Aktivistin*, zumal das Sound of Ebay-Projekt im Gegensatz zu vergangenen auch eine deutlich stärkere hedonistische und weniger kritische Herangehensweise zulässt. Hierzu passt auch die Selbstbezeichnung als Pop-Star, die vor allem von Hans Bernhard unter Berücksichtigung seiner früheren Arbeit in der Künstlergruppe *etoy* immer wieder erwähnt wird. Diese Selbstdarstellung mag auf den ersten Blick als egozentrisch und als bloßes Spiel um und mit Aufmerksamkeit erscheinen. Sieht man sie aber in dem Zusammenhang, in dem diese Präsentation bei ubermorgen.com eingebettet wird - dem Gesamtkunstwerk - so erschließt sich das Streben nach etwas höherem als Popkultur und Glamour, wie es im dritten Kapitel noch gezeigt werden wird.

Wie auch an dem für die Arbeit zu Grunde liegenden Material ersichtlich ist, spielt bei der (Selbst-)Präsentation und -Positionierung von KünstlerInnen das Interview eine entscheidende Rolle. Vergleicht man verschiedene Interviews von ubermorgen.com miteinander, so wird deutlich, dass sich viele Aussagen ähneln. Auch in der vergleichsweise privaten Atmosphäre meines Aufenthalts tauchten Aussagen auf, die ich bereits in ähnlicher Form während meiner Vorbereitungen an verschiedenen Stellen gelesen hatte. Ist dieses nun ein Zeichen für ‚feste Bausteine‘ bei der professionalisierten medialen Selbstdarstellung von ubermorgen.com oder mangelt es an innovativen Fragestellungen seitens der Kritiker? Neben den erwähnten vermehrt auftretenden Aussagen von ubermorgen.com sind tatsächlich auch viele ähnliche Fragen der Interviewer festzustellen. Thomas Dreher beschreibt in seiner Rezension des Projekts „Interview yourself“⁹¹ von Amy Alexander die Möglichkeiten und Grenzen von

⁸⁸ <http://www.gwei.org/index.php>

⁸⁹ Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

⁹⁰ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

⁹¹ <http://plagiarist.org/iy/>

KünstlerInnen, Einfluss auf den Kunstbetrieb und das eigene Bild darin zu nehmen. Hierzu zitiert er zunächst einen Mailinglisteneintrag der 'Netzkunstlegende' Olia Lialina⁹², die im Künstlerinterview die Selbstpräsentation der Interviewten und nicht die Verbreitung von Ideen im Mittelpunkt sieht: „The interview approach cultivates stars, not ideas.“⁹³ Dieser These ist im Falle von ubermorgen.com zuzustimmen, so nutzen ubermorgen.com das Interview als Mittel, die eigene Popularität zu steigern.

Folgt man den Arbeitspraktiken und -logiken von ubermorgen.com, so ist gerade das Aufbauen dieser Aura um eine/n KünstlerIn eine Möglichkeit, sich als NetzkünstlerIn im Mainstream zu etablieren und trotzdem oder gerade deshalb autonom arbeiten zu können. Die für Amy Alexander und auch Thomas Dreher relevanten Fragen, welche im Jahr 2001 innerhalb des Interview yourself-Projekts gestellt wurden, sind bis heute nicht abschließend beantwortet und somit immer noch relevant. Um sich bei der Künstlerbefragung von Kritik Lialinas zu befreien, werden in dem genannten Projekt, wie es der Name schon sagt, KünstlerInnen dazu aufgefordert, Selbstinterviews zu führen und somit den für sie relevanten Fragestellungen Ausdruck zu verleihen. Dreher stellt diese Form des Interviews als „ein Mittel [dar], auf eine Situation zu reagieren, in der User NetArt ohne die Öffentlichkeitsarbeit finden sollen, die im Kommunikationssystem Kunst Kritik, Handel und Museen/Sammler leisten.“⁹⁴ Somit übernimmt der/die KünstlerIn bei dieser Idee einen großen Teil der Vermittlungsarbeit, für welche im klassischen Fall andere Instanzen (zum Beispiel Galerien) zuständig sind.

[Ubermorgen.com](http://ubermorgen.com) waren zwar an diesem Projekt nicht beteiligt, es ist bei dem Duo jedoch eine Informationspolitik zu erkennen, die eben diese Kritik an der Kunstkritik aufgreift. [Ubermorgen.com](http://ubermorgen.com) versuchen durch die gezielte Auswahl von Interviews und Texten über ihre Arbeit, welche dann auf der eigenen Homepage verlinkt werden, ein bestimmtes Bild von sich zu erzeugen. Journalisten und Kunstkritiker, die bei ihrer Recherche auf dieses Material zurückgreifen, werden in diesem Selbstdarstellungsprozess zu Werkzeugen, mit denen ubermorgen.com ihr Selbstbild inszenieren können. Das Internet dient ihnen dabei auch als Archiv für Material von ihnen und über sie, welches zum Beispiel über die gängigen Suchmaschinen gefunden werden kann:

„interviews and articles with and on HANS BERNHARD, [ubermorgen](http://ubermorgen.com), [votetiauction](http://votetiauction.com), [etoy](http://etoy.com) and related projects can be found in practically all relevant news- tech- and art media globally, additionally a search via google.com [text and/or pictures] and on HANSBERNHARD.COM will always give a current impression on my activities.“⁹⁵

Die Reaktionen medialer Verhandlung ist also ausdrücklicher Teil der Aktionen von ubermorgen.com wie es auch das Edith-Ruß-Haus für Medienkunst für das von ihnen

⁹² <http://art.teleportacia.org/>

⁹³ Thomas Dreher. Rezension: Interview Yourself! Amy Alexander. 2001/2002
<http://iasl.uni-muenchen.de/links/lektion9.html#Interview>

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ <http://www.hansbernhard.com/curriculum/cv/index.html>

unterstützte Projekt „Amazon Noir“⁹⁶ feststellt: „Das Projekt ist so angelegt, dass die Provokation und Reaktion (sic!) von konventionellen Medien und Geschäftswelt bereits mitkonzipiert und ausdrücklich geplant ist.“⁹⁷ Inwiefern sich Journalisten für eine gute Geschichte in diesem Spiel (blind) vereinnahmen lassen, wurde in den Rezensionen bisher wenig reflektiert. Jedoch schreibt Chris Köver in der Online-Ausgabe der Zeit zu der schon vor dem Projektstart euphorischen Berichterstattung: „Währenddessen läuft der Versuch von *ubermorgen.com* weiter. Die Presse? Wir liefern schon einen Monat vor dem offiziellen Start der Aktion Berichte.“⁹⁸ Es war zu diesem Zeitpunkt lediglich das Konzept von „Amazon Noir“ bekannt gegeben worden. Ob der dort vollzogene *Hack* in das System des Internetdienstleisters Amazon aber bereits erfolgreich war, beziehungsweise sein würde, stand zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest. Des Weiteren zählt zu der hier beschriebenen Selbstinszenierung nicht nur die Arbeit unter den ‚Hauptpseudonymen‘ Hans Bernhard beziehungsweise Lizvlx, sondern auch die Verwendung unterschiedlicher ‚Aliase‘, denen veränderte Rollen zukommen:

„During project-phases we play different roles and use a series of aliases, sometimes we even swap aliases with other entities (for example the andreas bichlbauer/andy bichlbaum character of the yesmen is such a shared character-set). With such identity changes, we position ourselves as doctors, businesspeople, retired military personell or teenagers.“⁹⁹

Mit dem Wechsel der Namen und der verkörperten Figuren können auch widersprüchliche Aussagen oder Handlungen innerhalb des *ubermorgen.com*-Kontextes untergebracht werden. Im Anhang des Borderline-Kongress Kataloges von 2002¹⁰⁰ werden *ubermorgen.com* als mit multiplen Persönlichkeiten arbeitende Gruppe beschrieben, welche sich nicht auf den Effekt des Networkings verlässt, sondern sämtliche Arbeitsschritte innerhalb des Duos aufteilt: „*ubermorgen* works with multiple personalities. the freelancer is the personality is the RIPE-handle is the press speaker. make no mistake – networking is not working!“¹⁰¹ Auch der Autor und Herausgeber der Zeitschrift „Kunstforum“ Paolo Bianchi schreibt über das Spiel mit Rollen im Zuge der Selbstdarstellung:

„Unsere Welt ist eine inszenierte Realität. In diesem (Schau-)Spiel sind wir Figuren. Dabei kommen wir ohne Rollen nicht aus. Die Selbstdarstellung widerspiegelt zwar das Subjekt in der

⁹⁶ <http://www.amazon-noir.com>

⁹⁷ <http://www.edith-russ-haus.de/german/stipendien2006.html>

⁹⁸ Köver, Chris. Der große Bücherklau. In: Die Zeit 41/2005

<http://zuender.zeit.de/2006/42/netz-kunst-amazon-noir-ubermorgen>

⁹⁹ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

¹⁰⁰ Bohl, Marcus u.a. (Hrsg.). Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Kongressband. Wiesbaden 2002

¹⁰¹ Ebd. S. 320

Welt. Sie will darüber hinaus als ‚performativer Akt‘ die Welt selbst in Bewegung und Erregung versetzen.“¹⁰²

In diesem Sinne eröffnet das Spiel mit Rollen und Identitäten erweiterte Handlungsräume und künstlerische Ausdrucksfelder, wie Hans Bernhard sie beschreibt:

„Die geschaffenen Identitäten (Corporate, Kollektive) werden zum künstlerischen Ausdrucksfeld und äußerste Realästhetik, wie z.B. reine Kommunikation wird in den Mittelpunkt gerückt und somit wird der konventionelle Kunstbegriff zerstört, sofort wieder geordnet und neu aufgebaut.“¹⁰³

Dieser Umgang mit verschiedenen Rollen ist nach Goffman auch immer ein Spiel mit Realität(en). Findet der oder die Darstellende sich in dem eigenen Spiel wieder und lässt sich auch das Publikum auf dieses ein, so teilen beide Seiten in diesem Fall eine „Realität“¹⁰⁴. Der Kontext Kunst, in dem die Handlungen von *ubermorgen.com* rezipiert werden, ermöglicht es dem Duo, mit einem relativ offenen Realitätsbegriff zu operieren. Auf den Aspekt der Realitätsverhandlung soll jedoch an späterer Stelle unter dem Punkt „Fakt und Fiktion“ noch einmal näher eingegangen werden.

h. Selbstvermarktung

Der Begriff des Marketings ist häufig im Werk von *ubermorgen.com* zu finden. Bei der eigenen Vermarktung geht es nicht nur im künstlerischen Bereich vor allem darum, eine Marke und damit ein eigenes Profil, zu erstellen, diese zu präsentieren und schließlich auf dem Markt zu etablieren. Im Folgenden soll nun ein kurzer Überblick über Selbstvermarktungsstrategien insbesondere von KünstlerInnen gegeben werden. Anschließend werde ich auf die Anwendung dieser Strategien bei *ubermorgen.com* eingehen.

Die zumeist prekäre Lage vieler ‚Kreativarbeiter‘ ist einerseits den speziellen Rahmenbedingungen für KünstlerInnen geschuldet, die ihre Arbeit als Beruf und nicht nur als Hobby ausüben wollen. Andererseits ist diese Situation aber auch in einem allgemeinen Kontext zu sehen, in dem die lineare Normalbiographie dem Modell der flexiblen, kreativen aber auch zeitlich befristeten Arbeit weicht.¹⁰⁵ Die meisten KünstlerInnen können - zumindest am Anfang ihrer Karriere - nicht von reinen Verkaufseinnahmen leben, weshalb sie zusätzlicher Förderung bedürfen. Die hier vorgestellten Selbstvermarktungsstrategien sind als unterstützende Maßnahmen sowie als Reaktion auf die Verhältnisse auf dem Arbeits- und vor allem Kunstmarkt zu verstehen. Ziel einer jeden Vermarktung ist es, Gewinne in materieller oder immaterieller Form zu erzielen. Da unterstützende Maßnahmen für KünstlerInnen wie Stipendien, Sponsoring oder Mäzenatentum häufig nicht ausreichen und (zeitlich) begrenzt

¹⁰² Paolo Bianchi. Das Selbst als Fakt + Fiktion. In: Kunstforum International Bd. 181 Juli-September 2006b. S.38f
¹⁰³ Bernhard 2005. S. 75

¹⁰⁴ Vgl. Goffman 2004. S. 19

¹⁰⁵ Vgl. Thomas Rübke. Kunst und Arbeit, Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. Essen 2000. S. 17-73

sind, ist die schnelle Etablierung auf dem Kunstmarkt das Ziel der meisten KünstlerInnen. Um auf dem Kunstmarkt überhaupt erst wahrgenommen zu werden, gilt es, sich vorerst ein Image - also symbolisches Kapital - zuzulegen. Erst daraufhin folgt für die Meisten auch die Erlangung von ökonomischem Kapital. Besonders am Anfang der künstlerischen Karriere nehmen Maßnahmen zur direkten Geldbeschaffung und auch zum Knüpfen von Kontakten viel Zeit und Energie in Anspruch, die dann nicht mehr für die künstlerische Arbeit verwendet werden kann. Aus diesem Grund ist es das Ziel vieler KünstlerInnen, sich durch eine Galerie vertreten zu lassen, die vor allem organisatorische Aufgaben übernimmt. Zudem nehmen Galerien innerhalb des Kunstmarkts eine wichtige Position ein, da sich auf diesem eben nicht das Angebot der KünstlerInnen nach der Nachfrage der Kunstkäufer richtet, sondern unabhängig davon besteht. Marion Hirsch beschreibt in ihrem Leitfaden zur Künstlerselbstvermarktung die Funktion der Vermittlungsinstanz Galerie wie folgt:

„Die Kunstdnachfrage [...] wird durch die Zwischenhändler und Vermarkter gepusht, das bedeutet, dass bestimmte Bedürfnisse beim Zielpublikum erst geweckt werden beziehungsweise dass die Bedürfnisse, die bereits existieren, von den Vermarktern mit dem Versprechen einer Bedürfnisbefriedigung dieser Bedürfnisse versehen werden.“¹⁰⁶

KünstlerInnen ohne Galerie haben häufig keinen Zugang zu Kunstmessen und weiteren wichtigen Veranstaltungen. Trotzdem verzichten viele KünstlerInnen auf die Zusammenarbeit mit Galerien. Den Grund hierfür sieht Marion Hirsch erstens in dem erschwerten Zugang zu eben diesen. Für Galerien bedeutet die Förderung unbekannter KünstlerInnen immer auch ein finanzielles Wagnis. Somit ist die Wahrscheinlichkeit, als ‚Newcomer‘ von einer Galerie aufgenommen zu werden, auch immer von der finanziellen Gesamtsituation des Kulturmarkts und als auch der Galerie abhängig. Zweitens stellt Hirsch auch für den Kunstmarkt ähnliche Entwicklungen wie auf anderen Konsummärkten fest, die Selbstvermarktungsstrategien erst notwendig machen. Die Entwicklungen dieser Märkte äußern sich beispielsweise in immer ähnlicher werdenden Produkten mit einhergehender „Informationsüberflutung [...] durch allgemeinen Kommunikationszwang der Anbieter.“¹⁰⁷ Für den Kunstmarkt gelten darüber hinaus noch einmal zusätzliche Regeln, da es beim Kauf von Kunst auch immer um den Erwerb von Statussymbolen, also immateriellem Kapital, geht. Zusätzlich übt der Markt hier eine Definitionsmacht aus, was als Kunst gilt und was nicht¹⁰⁸. Um diese Regeln zu umgehen, gibt es jedoch auch KünstlerInnen, die auf Vermittlungsinstanzen verzichten, um ihre Unabhängigkeit zu bewahren und Alternativen zu diesem System zu entwickeln, wie es bereits von Thomas Dreher beschrieben wurde. Marion Hirsch legt jedoch allen KünstlerInnen für den beruflichen Erfolg nahe, allgemeinen Marktgrundsätzen zu folgen. Hierzu zählt vor allem die Entwicklung eines so genannten Fingerprints, einer Marke inklusive Corporate Identity und

¹⁰⁶ Marion Hirsch. Selbstvermarktung von Künstlern; Grundlagen, Strategien, Praxis. Berlin 2005. S. 39

¹⁰⁷ Ebd. S. 10

¹⁰⁸ Vgl. Röbbke 2000. S. 112ff

Design. So soll vor allem der Wiedererkennungswert gesteigert werden. Im Zuge dessen müssen KünstlerInnen ihr Produkt definieren und festlegen, was sie vermarkten wollen: Ihre Werke, oder im Falle von konzeptueller, immaterieller Kunst, die eigene Person und das eigene Vorgehen, wie es im Falle von *ubermorgen.com* geschieht.

Als weiteren wichtigen Aspekt der Selbstvermarktung arbeitet Hirsch den Aufbau von Netzwerken und die Pflege von Kontakten heraus. Innerhalb von und mit diesen Netzwerken können KünstlerInnen das eigene soziale Kapital steigern. Dieses geschieht vor allem, indem sie sich möglichst vielen verschiedenen Personen unterschiedlicher Bereiche vorstellen und im besten Fall auch von diesen weiterempfohlen werden. Auch hier ist also eine gezielte Eigenpräsentation notwendig. Diese Netzwerkarbeit und die Pflege von Kundendatenbanken beinhaltet u.a. die direkte Arbeit mit (potentiellen) Kunden. Hierbei steht der finanzielle Gewinn erst an zweiter Stelle.

Darüber hinaus sieht Hirsch neben der Erstellung des eigenen Images und dem Knüpfen von Netzwerken das Schaffen von innovativen Produkten als wichtigen Aspekt an. Um jedoch Neues denken und erschaffen zu können, ist die Kenntnis des eigenen Umfeldes und des Marktes notwendig. Ist eine innovative Idee gefunden, gilt es, diese nach außen zu tragen und innerhalb dieses Prozesses klare Botschaften zu kommunizieren. Alle diese Maßnahmen sollen schließlich dazu beitragen, die eigene Position auf dem Markt zu stärken.¹⁰⁹ Innerhalb dieses Prozesses spielen stets zwei Ziele eine Rolle: Erstens das Erlangen von ökonomischem Kapital und zweitens die Steigerung der eigenen Bekanntheit, also die Akkumulation von symbolischem Kapital. Der Aspekt der Kapitalsteigerung und Kapitaltransformation soll jedoch am Ende des Kapitels noch einmal ausführlicher behandelt werden. Inwiefern dieses Vorgehen für *ubermorgen.com* eine Rolle spielt soll nun geklärt werden.

Marketingstrategien bei ubermorgen.com

In diesem Kapitel soll nun auf die von *ubermorgen.com* praktizierte(n) Form(en) des Marketings eingegangen werden. Dabei soll auch untersucht werden, inwiefern diese ein Mittel sind, sich auf dem Kunstmarkt zu etablieren und somit den Lebensunterhalt zu sichern. In welcher Form sind diese Marketing-Strategien und ihre Anwendung Inhalt und in welcher Form sind diese Praxis bei *ubermorgen.com*? Wie wird in diesem Zusammenhang bei *ubermorgen.com* auch die viel diskutierte Verbindung von Kunst und Wirtschaft sowie Marketing-Strategien thematisiert?

Häufig wird in der Selbstvermarktung die Gefahr der Einschränkung künstlerischer Freiheit und Autonomie gesehen. *Ubemorgen.com* begegnen diesen Bedenken sehr offensiv, indem sie wirtschaftliche Interessen von Anfang an nicht abstreiten und offensiv Marketingstrategien nutzen, um Erfolge zu erzielen. Vielmehr rücken sie sogar die von ihnen verwendeten

¹⁰⁹ Vgl. Hirsch 2005. S. 58

Marketingstrategien auch thematisch in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Hierbei betont lizvix die ähnlichen Funktionsweisen zwischen regulären Konsumgütermärkten und dem Kunstmarkt: „Am Kunstmarkt wie in allen Märkten werden schnöde Güter gehandelt, die alle einen Preis X haben und zu 90% untereinander 100%ig austauschbar sind“¹¹⁰. Die Bedingungen der beschriebenen Märkte sehen ubermorgen.com als gegeben an oder zumindest erheben sie nicht den Anspruch diese grundsätzlich ändern zu wollen. Sie verfolgen in ihrer künstlerischen Arbeit eher eine Taktik, welche fundiertes Wissen über diese Märkte voraussetzt, um mit diesem Wissen von innen heraus (subversiv) zu operieren:

“Today’s world requires know-how in the field of generating attention and horizontal communication, specially for artists. They will have to learn to use digital marketing and PR strategies for subversive actions and messages. This will help them market their own artistic and/or scientific projects/projects... ideas and strategies will open up better chances to penetrate the international market of attention. [...] direct feedback leading to product improvement is a must in order to become a partner in the .net-community...”¹¹¹

Hans Bernhard sieht es also als zwingend notwendig an, die eigenen Projekte als Produkte zu vermarkten, um Teil der “net-community” zu werden. Bei dieser Übernahme herrschender Prinzipien des Marketings verfolgen ubermorgen.com auch das Prinzip der Überidentifikation, um eben diese damit in Frage zu stellen. Hierbei wird aber durchaus auch mit Brüchen in der Darstellung gearbeitet, wenn beispielsweise grausame Realitäten in einer attraktiven Ästhetik präsentiert werden¹¹². In dieser Weise kann dem thematisierten Bereich ein Spiegel vorgehalten und im besten Falle eine Diskussion über herrschende Verhältnisse angeregt werden.

Als oberstes Ziel vieler Projekte nennen ubermorgen.com das Erregen von Aufmerksamkeit, wofür sie häufig mit Provokationen arbeiten. Dieses auf ihre Aktionen folgende Feedback wird analysiert und findet dann auch in weiteren Projekten Anwendung. Dieser Prozess ist vergleichbar mit der Entwicklung eines Produkts auf dem freien Markt, bei welchem ebenfalls Qualitätsüberprüfungen stattfinden. Bei dieser Vorgehensweise wird deutlich, was ubermorgen.com mit „input-feedback-loops“ bezeichnen. So erkundet das Duo sein Handlungsfeld (zum Beispiel den Bereich der großen Internetfirmen wie Google und Amazon), entwickelt daraus ein Projekt und erhält daraufhin Resonanz auf die durchgeführte Aktion. Das hier erhaltene Feedback ist schließlich wieder der Ausgangspunkt für das nächste Projekt.

Dementsprechend sehen ubermorgen.com sich als Teil eines Marktes (zum Beispiel dem Kunstmarkt). Würden sie diesen bekämpfen, zerstörten sie folglich auch ihre eigenen Grundlagen. Das Reden über eben diese Grundlagen und Praktiken, also das Marketing

¹¹⁰ Büttner, Sascha. ubermorgen.com, Email-Interview mit Liz Haas und Hans Bernhard. In: AG Borderline-Kongress. Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002. S. 22

¹¹¹ http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_RSA_DPLANET.txt

¹¹² Ich beziehe mich hier auf das beim Abschluss der Arbeit veröffentlichte Projekt Superenhanced, welches jedoch hier nicht eingehender besprochen wurde. In diesem werden Folter- und Befragungspraktiken in einer ästhetisch ansprechenden Oberfläche präsentiert und somit karikiert. <http://ipnic.org/superenhanced/>

selbst, in Interviews oder eigenen Texten nimmt einen großen Teil der Arbeit von *ubermorgen.com* ein. Da das Duo sich auch inhaltlich mit Marktmechanismen beschäftigt, wie zum Beispiel beim angeblichen Verkauf von Wählerstimmen („Vote Auction“) ist dieses nicht ungewöhnlich. Hinzu kommt die theoretische Fundierung in diesem Bereich durch das wirtschaftliche Studium von *lizvlx*.

Dass das von *ubermorgen.com* betriebene (Selbst-)Marketing als Kunst angesehen wird, sieht Hans Bernhard als Zuschreibungsprozess durch Journalisten oder auch Kunstfestivals an, die eben diese Arbeitspraktiken rezipieren und honorieren. So war zum Beispiel der 1996 an *etoy* verliehene Preis der *ars electronica* ein erster Schritt der Etablierung von Marketing als künstlerischer Praktik und nicht nur als Werkzeug. So sieht Hans Bernhard *ubermorgen.com* in diesem Fall in der direkten Nachfolge von *etoy*:

„*Uberrmorgen* hat in den letzten drei Jahren ähnliche Mechanismen verwendet (profitiert von dem *etoy.KNOW HOW*), andererseits das Konzept auch massiv weiterentwickelt und eine wirklich geile Kombi gemacht: Nämlich die Kunst real auf dem harten Marketingmarkt für viel, viel Kohle verkauft, sowohl das Know How in Form von Beratungen, wie auch die Kraft unserer Produktion in Form von Produkten und Kampagnen.“¹¹³

Das so verdiente Geld verschafft dem Duo Freiräume, Ideen unabhängig von den Vorgaben potentieller Geldgeber verwirklichen zu können, wobei Hans Bernhard hier die völlige kreative Freiheit in Frage stellt:

„Also das ist für mich die ultimative Verbindung zwischen Kunst und Marketing, mit Marketing so viel Geld zu machen, um die „REINE KUNST“ zu produzieren, die es aber gar nicht gibt, also das Nichts mit viel Geld produzieren und dadurch die Kunst moralisch äußerst fragwürdig werden lassen.“¹¹⁴

Die hier verschwimmenden Grenzen zwischen Kunst und Marketing stellen die Unabhängigkeit der Kunstproduktion vom Markt sowie einen tieferen Sinn außer dem finanziellen Erfolg in Frage. In diesem Zusammenhang behalten *ubermorgen.com* es sich auch vor, gut bezahlte Projekte trotz offensichtlicher moralischer Bedenken durchzuführen. Die Moral wird in diesem Fall dem Effekt und Erfolg untergeordnet. Auch damit folgen sie konsequent einer Logik, die allein der perfekten Vermarktung eines Produktes verpflichtet ist. Ruhm und Erfolg in Form von Geld gibt Hans Bernhard 2001 als höchste Ziele ihrer (künstlerischen) Arbeit an¹¹⁵:

“We do not care if we run marketing campaigns for nazi collaborators such as the ALLIANZ corporation [they were the major insurance company that insured the jew transports and KZs] or

¹¹³ Büttner 2002. S. 23

¹¹⁴ Büttner 2002. S. 23

¹¹⁵ <http://www.designindabamag.com/2002/1st/artical02-netact.html>

if we sell objects to the high end elite fineart market. our no.1 goal is to generate as much cash-flow as possible in order to maximise profit and to spend as much money as we wish...¹¹⁶

Im Jahr 2006 relativiert Lizvix diese Ziele jedoch, indem sie in einem Interview auf die Frage nach ihren Motivationen erklärt, dass sie weder aus Opportunismus noch aus Geld- oder Ruhmgründen agieren würden. Eher seien diese Faktoren ihr Einsatz im Spiel mit Informationen: „our central motivation is to gain as much information as possible as fast as possible as chaotic as possible and to redistribute this information via digital channels. For this we are willing to put our careers, our money and our time at risk.“¹¹⁷ Auch die eingangs erwähnte Aussage aus der im Jahr 2000 veröffentlichten so genannten „uber:philosophy“ steht im Widerspruch zu dem oben zitierten Text. So wird hier betont, dass ubermorgen.com nur Handelsbeziehungen eingehen, wenn beiderseitige Sympathie besteht¹¹⁸. Stellt man also diese Aussagen gegenüber, wird deutlich, dass Widersprüche und daraus entstehende Spannungsverhältnisse ein wichtiger Teil in der Selbstvermarktung von ubermorgen.com sind. Wie sehen nun aber die von ubermorgen.com verwendeten Marketingpraktiken aus? Hier kann erstens das Shock-Marketing genannt werden. Welches Hans Bernhard wie folgt für seine Arbeit definiert:

“it’s simple. You shock the user. due to this shock, the user’s channels are wide open and you can feed information directly [unfiltered, uncensored] into the brain of the recipient. A fantastic tool to push top-down information [...] or highly subversive or dangerous information [...]. Shock-marketing has a long tradition in advertising, but today, you can use it best on the net thanks to the structure of the net and its many hundreds millions of naïve users. It is here to be used not only by marketing-brains but also by artist, activists and terrorists.“¹¹⁹

Wie beschrieben sollte nach Hans Bernhard diese Form des Marketings nicht nur der Werbung vorbehalten sein, sondern auch vermehrt in Kunst, *Aktivismus* oder sogar im Terrorismus Verwendung finden. Lizvix sieht die Aufgabe des Marketings einerseits in der Schaffung neuer Ideen und Produkte. Zusätzlich aber sieht sie es als ihre Aufgabe an, diese Arbeitstechniken weiterzuentwickeln.¹²⁰

Ubermorgen.com sehen also das Marketing in ihrer Arbeit als Instrument an, mit dem sie den Erfolg ihrer Projekte steigern können. Als eine nächste Stufe sieht Hans Bernhard schließlich die Transformation des Instruments zu Inhalten, wodurch dann auch subversive Nutzungen möglich werden:

“And then... the next level... use the instruments/technologies as content and gameZ itself... subvert the instruments, show your strategies and tactics, spread viruses and shock people in

¹¹⁶ http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_1101_var_engl.txt

¹¹⁷ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

¹¹⁸ Vgl. <http://www.ubermorgen.com/2000/information/philosophy.html>

¹¹⁹ <http://www.designindabamag.com/2002/1st/artical02-netact.html>

¹²⁰ Büttner 2002. S. 23

order to fill these now wide open channel perversions, political messages or whatEVERTHEfuckyouwant...“¹²¹

Den bereits angesprochenen Status, den *ubermorgen.com* mittlerweile auch über Netzkunstkreise hinaus durch ihre Aktionen erlangt haben, verdanken sie neben den provokativen Aktionen auch der Nutzung eigener sozialer Netzwerke. In Interviews mit *ubermorgen.com* fällt in diesem Zusammenhang häufig der Begriff des viralen Marketings oder Virus Marketings „als mehr oder weniger klassisches PR-Tool“¹²². Beim viralen Marketing ist die Möglichkeit der schnellen und unkomplizierten Verbreitung von Informationen per Mail, auf Blogs oder über Online-Portale wie zum Beispiel YouTube ein grundlegender Bestandteil. Im Zentrum des viralen Marketings steht die größtmögliche Verbreitung von Informationen und Botschaften in relativ kurzer Zeit. Der Zusatz „viral“ ist hier eine Allegorie zur schnellen Verbreitung von Viren in Ansammlungen von Lebewesen. Auch für das virale Marketing beschreibt *lizvix* die Erregung größtmöglichen Interesses und größtmöglicher Aufmerksamkeit für ein Projekt als Ziel, wobei die Aktualität des ausgewählten Themas von entscheidender Bedeutung ist:

„die thematik muss im vorhinein interessant sein und die eigene story nur ein aufhaenger für ein thema, ueber das man schon vorher sprechen wollte, aber keinen konkreten anlass hatte. und es muss mindestens 2 total verschiedene zielgruppen auf unterschiedliche weise ansprechen. und immer wieder was nachschicken. one-time-wonders gibt es nicht.“¹²³

Ein frühes Beispiel für die Nutzung des viralen Marketings von *ubermorgen.com* ist ein Email-*Hoax* – also eine gezielte Falschmeldung - den sie 1999 zum Preis der *ars electronica* in Umlauf gebracht haben. Die Mail besagte, dass sich die Mehrheit der Jury gegen die vorherige Entscheidung wandte, den Preis an die Open-Source-Software Linux zu verleihen, da „Sponsoren wie Microsoft oder Hewlett Packard selbst eine Linux-Distribution auf den Markt bringen wollten und daher die Entscheidung beeinflusst hätten, was einen schweren Korruptionsverdacht auf das fünfte Jurymitglied sowie das ganze Kunstspektakel warf.“¹²⁴ Diese Meldung wurde weit über das Publikum der *ars electronica* hinaus diskutiert und war somit ein voller Erfolg.

Neben den bereits vorgestellten Marketingkonzepten taucht bei *ubermorgen.com* auch der Begriff des Borderline-Marketings auf, welcher zumindest im deutschsprachigen Raum nicht allzu gängig zu sein scheint. Auf die Suchanfrage bei den gängigen Anbietern für das deutschsprachige Web, erhält man lediglich vier Einträge, die alle mit *ubermorgen.com* in Verbindung stehen. Im englischsprachigen Web ergibt die Suche zumindest knapp 200

¹²¹ http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_RSA_DPLANET.txt

¹²² http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt

¹²³ http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt

¹²⁴ Krempf, Stefan. Schock-Marketing aus dem Netz-Untergrund. *Telepolis* vom 03.09.2000. <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=8654&mode=print>

Einträge, von denen viele Weblogs mit aktivistischem Hintergrund sind. Karin Hinterleitner, welche ubermorgen.com zu eben diesem Thema interviewt hat, stellt in der Einleitung des Interviews die Verbindung von Kunst und Marketing als Borderline-Marketing heraus: „Die Transformation eines künstlerischen Projekts in ein Business-Modell ist ein klarer Fall von Borderline Marketing – darauf ist die vor einem Jahr gegründete Agentur ubermorgen.com, bestehend aus Hans und LIZVLX, spezialisiert.“¹²⁵ Am ehesten kann das Borderline-Marketing in Anlehnung an den Borderline-Journalismus erklärt werden. Hier ist es zum Beispiel gängige Praxis, dass Realität und Fiktion beziehungsweise Gerücht verwischt werden. Ein bekannteres Beispiel lieferte der Journalist Tom Kummer, der im Jahr 2000 frei erfundene Interviews in der Süddeutschen Zeitung veröffentlichte. Beim Borderline-Marketing werden ebenfalls Gerüchte oder sogar Unwahrheiten verbreitet, um in kürzester Zeit einen maximalen Effekt für ein zu bewerbendes Produkt zu erzielen¹²⁶. Dieses Vorgehen spielt mit einem Spannungsfeld zwischen Sicherheit und Unsicherheit, wie es auch Hans Bernhard für die Arbeit von ubermorgen.com beschreibt:

„[Ubermorgen.com](http://ubermorgen.com) ist genau auf solche Grenzfälle spezialisiert. [...] Es geht im Falle von voteauction.com darum, zu 99 Prozent die Sicherheit zu vermitteln, dass es sich um ein ganz normales legitimes Businessmodell handelt, das Profis knallhart durchziehen. Aber ein Prozent Unsicherheit ist dabei. Dieses eine Prozent ist unser Spezialgebiet.“¹²⁷

Durch eben diese Positionierung in Grenzgebieten zwischen Kunst und Wirtschaft stellen ubermorgen.com die Verbindung dieser Bereiche nicht grundsätzlich in Frage, sondern provozieren eher noch eine Auseinandersetzung mit ihnen. Die eigene Positionierung von KünstlerInnen zwischen der totalen Selbstvermarktung und der völligen Autonomie, in der jegliche Form der Vermarktung von Kunst abgelehnt wird, ist häufig ein Balanceakt. [Ubermorgen.com](http://ubermorgen.com) scheinen ihren Standpunkt in dieser Frage bereits gefunden zu haben, indem sie sich und ihre Produkte kompromisslos vermarkten. Der französische Soziologe Jean Baudrillard, der von ubermorgen.com auch an anderer Stelle zitiert wird, beschreibt einen möglichen Umgang mit dieser Situation wie folgt:

„Der modernen Herausforderung der Ware gegenüber darf die Kunst ihr Heil nicht in kritischer Leugnung suchen [...], sondern im Überbieten der formalen und fetischisierten Abstraktion der Ware, der Zauberei des Tauschwertes – indem sie mehr Ware wird als die Ware selbst.“¹²⁸

Diese hier beschriebene überidentifikatorische und ironisierende Vorgehensweise sieht Baudrillard die einzige Möglichkeit der „irrwitzigen Spekulation um Kunstwerke“¹²⁹, die

¹²⁵ http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm

¹²⁶ Hierzu: Rudolf Maresch. Kummer über Kummer. In: Telepolis vom 31.05.2000.

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/8/8205/1.html>

¹²⁷ http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm

¹²⁸ Jean Baudrillard. Towards the vanishing point of art. In: Rötzer, Florian; Rogenhofer, Sara (Hg.). Kunst machen? Gespräche und Essays. München 1990. S. 202

einleitend mit Damien Hirst angesprochen wurde, zu begegnen. Auch Bazon Brock, bei dem Hans Bernhard einen Teil seiner Kunstausbildung absolvierte, äußert sich zu dieser Vorgehensweise, die er als „Negative Affirmation“ bezeichnet. Hierunter versteht Brock die überhöhte, oftmals radikalisierte Form der Annahme oder Bejahung einer Angelegenheit oder Ansicht, wodurch u.a. eine Ironisierung dieser erreicht werden kann. Bazon Brock nimmt hierbei Bezug auf die Selbsterhaltung von Systemen: „Je stärker Systeme mittels Schliessung versuchen, ihre Autonomie zu wahren, umso anfaelliger wird die Gesamtstruktur fuer spontane Fluktuationen.“¹³⁰ Diese Affirmationsstrategie kann KünstlerInnen dazu dienen, „Aussageansprüche in ihrer Begründungslogik zu zerschlagen“¹³¹. Sie kann jedoch laut Brock nur dort erfolgreich eingesetzt werden, wo nicht bereits Realität und ihre Grenzen thematisiert werden.

Bei der Veröffentlichung von neuen Projekten greifen *ubermorgen.com* darüber hinaus auf gezielte Pressearbeit zurück. Spätestens seit ihrer so genannten EKMRZ-Trilogie, die mit dem Projekt „Google will eat itself“ (GWEI) begann, stellen sie jeweils eine Pressemappe mit Informationen zu Funktionsweise, Projektteam und Hintergründen zur Verfügung. Daneben existiert eine allgemeine Zusammenstellung sämtlicher *ubermorgen.com*-Projekte und Aktionen inklusive kurzer Erläuterungen zu *etoy*, dem früheren Projekt von Hans Bernhard. Diese Pressemappen stehen auf der Homepage von *ubermorgen.com* und auf den jeweiligen Projektseiten zum Download zur Verfügung. Diese werden scheinbar auch rege genutzt, da viele hier vorkommende Formulierungen in Texten über *ubermorgen.com* wieder zu finden sind. Das Duo liefert darüber hinaus in Interviews und Texten systematisch ausgewählte Hinweise, die sie dann der Rezeption und Interpretation im Internet aber auch in den Printmedien überlassen. Hierbei nutzen sie Strukturen des Netzes und der Netzkommunikation: Bei meinem Aufenthalt in Wien erzählte Hans Bernhard, dass er im Moment an einem „geeigneten Outcome“ für das aktuelle, letzte Projekt (*Sound of Ebay*¹³²) der oben genannten Trilogie arbeite. Er bezeichnet diesen Prozess als das Erfinden einer Geschichte, welche dann zur Rezeption freistehe. Bei dieser Verbreitung von Information können *ubermorgen.com* auf eigene Datenbanken und einen Email-Verteiler zurückgreifen, nutzen aber zusätzlich auch bestehende Einrichtungen wie die Mailingliste „rohrpost“¹³³. So suchten *ubermorgen.com* zum Beispiel 2001 über diese Liste Kollaborationspartner beziehungsweise eine/n PressesprecherIn zur Verstärkung ihres Teams. Nach wie vor pflegen *ubermorgen.com* ihre Kontakte jedoch selbst, wobei in erster Linie Hans Bernhard für diesen Bereich zuständig ist. Hierzu besitzen sie eine ständig betreute Datenbank wie *lizvix* schon 2001 in einem Interview zum methodischen Vorgehen angibt.¹³⁴

¹²⁹ Ebd. S. 203

¹³⁰ www.brock.uni-wuppertal.de/cgi-bin/echo.pl?vorlage=v_white_32&stw=Negative%20Affirmation

¹³¹ www.brock.uni-wuppertal.de/cgi-bin/echo.pl?vorlage=v_white_32&stw=Negative%20Affirmation

¹³² <http://www.sound-of-ebay.com/100.php>

¹³³ <http://post.openoffice.de/cgi-bin/mailman/listinfo/rohrpost>

¹³⁴ http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt

Übermorgen.com als Firma und Kunstprojekt

Die bereits beschriebene (Um-)Nutzung des Marketings soll an dieser Stelle noch einmal erweitert behandelt werden. Der Fokus soll hierbei auf Praktiken der Anpassung und Subversion gerichtet werden. Was bedeutet es also für die Arbeit von *übermorgen.com*, dass sie neben einem Kunstprojekt auch eine eingetragene Firma sind?

Das Nebeneinander von Kunstprojekt und Dienstleistungsfirma kann einerseits eine Form darstellen, um die eigene künstlerischen Arbeit zu organisieren. Andererseits kann die Einbettung eines Kunstprojekts in eine Firmenstruktur auch als subversiver Akt zum Beispiel als *Camouflage*-Taktik gesehen werden: Mit der Firmenanmeldung haben sich *übermorgen.com* strukturell an die Form eines Unternehmens angeglichen. Besonders Hans Bernhard hat schon während seiner aktiven Mitarbeit bei *etoy* in diesem Bereich gearbeitet. Auch dort ging es u.a. darum, sich durch eine möglichst ähnliche Erscheinungsform internationalen Konzernen annähern zu können. Somit operieren *übermorgen.com* nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch im Bereich der Wirtschaft und sind durch ihre strukturelle Form als eingetragene Firma legitimer Teil der Wirtschaft.¹³⁵ Auch Birte Kleine-Benne weist auf diese „strategischen Kompetenzüberschreitungen“ in der Gegenwartskunst hin:

„Die künstlerischen Arbeiten transformieren zu multi-, trans- und interdisziplinären Verfahren mit thematischen, methodischen und formalen Schnittstellen zu anderen Systemen der Gesellschaft wie der Politik, den Medien oder der Wirtschaft, die ihrerseits als Umweltsystem des Kunstsystems die Kunstproduktionen durch infrastrukturelle Rahmenbedingungen beeinflussen.“¹³⁶

Kleine-Benne betont, dass es sich hier um wechselseitige strukturelle Kopplungen und Einflussnahmen handelt. Die Übernahme subversiver Zeichen oder subkultureller Ausdrucksweisen, wie Street Art in Werbung und Marketing, ist nur ein Beispiel für diese Reziprozität. Die Zuspitzung des eigenen Stils zu einer Marke, die es für den/die KünstlerIn zu vermarkten gilt, ist ein weiteres.

Den Akteuren im Bereich der Kunst und Musik - insbesondere im Bereich der Popmusik - fällt es zunehmend schwerer kritische Botschaften in diesem Kreislauf aus subversiven Posen sowie Aussagen und ihrer Verwertung auf dem Markt zu formulieren und sie als solche zu erhalten. Auch der Autor Robert Misik stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die Verweigerung von Marktlogiken und gleichzeitiger finanzieller Erfolg auf diesem Markt nicht auf lange Dauer zusammenpassen, zumindest wenn dabei eine gewisse Wahrhaftigkeit bewahrt bleiben soll.¹³⁷ Einen Ausweg aus diesem Dilemma sieht Misik in einer „selbstreflexiven Trotzigkeit“¹³⁸, also die Affirmation scheinbar unveränderlicher Zustände, die jedoch trotzdem

¹³⁵ Vgl. http://www.übermorgen.com/uberINTERVIEW_0701_german.txt

¹³⁶ Kleine-Benne 2006. S.6

¹³⁷ Vgl. Robert Misik. *Genial dagegen, Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*. Berlin 2005. S. 94-106

¹³⁸ Ebd. S. 106

permanent thematisiert werden. Im Zuge dieser Uneindeutigkeiten, fällt es zunehmend schwerer, Gruppierungen, die wie [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) transdisziplinär operieren, beziehungsweise in verschiedenen Bereichen rezipiert werden, einer einzelnen Richtung zuzuordnen. Zudem ist die Verbindung von künstlerischen und ökonomischen Arbeitsweisen im Bereich der Netzkunst auch der Enttäuschung von den hohen Ansprüchen an das Internet geschuldet. So wurde besonders in den 1990er Jahren gehofft, dass das Internet gesellschaftliche Strukturen grundlegend revolutionieren könnte. Eine dieser Hoffnungen richtete sich an die freie Nutzung des Internets ohne kommerzielle Zwänge. Umso desillusionierender war dann der Erfolg und die Inanspruchnahme dieser Technologie durch große Konzerne wie zum Beispiel Google, was einer „ökonomischen [...] Strukturtransgression der Ordnung der sog. realen Welt in das Netz“¹³⁹ gleichkommt. Da die Netzkunst/der Netzaktivismus wie kaum eine andere künstlerische Strömung schon von Beginn an ihre eigenen Bedingungen thematisiert hat, war es nur folgerichtig, zum Beispiel in Form einer Unternehmensgründung, eben diese Umstände aufzugreifen und zu reflektieren. Das Betreiben der Firma wird allerdings bei [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) innerhalb der künstlerischen Arbeit nicht (inhaltlich) thematisiert, genauso wenig wie die Kunst in der Firma [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) eine grundlegende Rolle spielt. In dieser geht es vordergründig um Dienstleistungen im Bereich des Internets. Für die im Oktober 2001 angemeldete Firma [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) werden in den allgemeinen Geschäftsbedingungen folgende Leistungen definiert:

„[ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) bietet dienstleistungen im bereich der beratung von internet-verwandten themen, der gestaltung von internetseiten, der programmierung von internetprogrammen, der veroeffentlichung von internetinhalten und der generellen beratung an. die basis-leistung ist immer die beratung, weitere leistungen werden nur im zusammenhang mit einer beratung angeboten.“¹⁴⁰

Im Jahre 2004 erweitert Hans Bernhard in einer Veröffentlichung zu „Media Hacking – Digitaler Aktionismus“ diesen offiziellen Leistungskatalog um weitere, künstlerische Aspekte:

¹³⁹ Kleine-Benne 2006. S. 122

¹⁴⁰ <http://www.ubermorgen.com/agb/>

„Die Handlungsfelder des Unternehmens, das in Deutschland, Oesterreich, der Schweiz und Bulgarien registriert ist, sind Software-Entwicklung, Lizenz-Verträge, angewandtes Design und Beratungstätigkeiten fuer multinationale Unternehmen sowie Aktions-, Performance- und massenmediale Kommunikationskunst und bildende Kunst.“¹⁴¹

In einem seiner online veröffentlichten Lebensläufe nennt Hans Bernhard aber auch pragmatische Gründe wie zum Beispiel steuerliche Vorteile für die Firmengründung: „UBERMORGEN.COM [haas & bernhard oeg] founder and CEO [consulting, emarketing, media hacking and fine art company], Vienna/Austria, optimized legal body tax reduction and protection in collaboration with maria e. haas.“¹⁴² Aus diesem Zitat wird nochmals deutlich, dass *ubermorgen.com* verschiedene Bereiche innerhalb der Firmenform zusammenführen: Erstens den wirtschaftlichen (E-Marketing), zweitens den des *Media Hackings* und drittens den Bereich der (traditionellen) Kunst. So ist es ihnen möglich, auf mehreren Märkten gleichzeitig um kulturelles und ökonomisches sowie symbolisches Kapital zu werben.

Die Firmengründung wird jedoch von vielen Seiten auch als Taktik der *Camouflage*, der gezielten Tarnung, verstanden und mit dem *Fake* in Verbindung gebracht. Dieses geschieht, indem sie zum Beispiel Dienstleistungen versprechen, bei denen von vorneherein feststeht, dass sie nicht eingehalten werden¹⁴³. Im Falle einer Firma gäbe es zwar die perfekt gestaltete Oberfläche, jedoch keine Leistungen. Hier möchte ich noch einmal auf die Feststellung von Kleine-Benne zum Unternehmen *etoy* zurückkommen. Sie beschreibt, dass sämtliche Marketingstrategien des Unternehmens nicht wie üblich dem Vertrieb von Produkten beziehungsweise Dienstleistungen gelten, sondern einzig der Selbstvermarktung des Produktes *etoy* dienen.¹⁴⁴ Allerdings ist die Vorgehensweise von *etoy* nicht grundsätzlich mit der von *ubermorgen.com* vergleichbar. Sie sollen hier lediglich als Einfluss und Vorläufer von *ubermorgen.com* eingebracht werden.

Zusätzlich zu den Intentionen von *ubermorgen.com*, die sie mit der Firma sowie dem Kunstprojekt haben, spielen hier auch wieder die Bewertungen durch RezipientInnen und die Presse eine große Rolle. In deren Wahrnehmung ist die Firma *ubermorgen.com* bis zum heutigen Zeitpunkt in den Hintergrund getreten. Wurden sie direkt nach der Gründung im Jahr 2000 von Stefan Krempl noch als (Werbe-)Agentur „im Umfeld der Netzkunst-Gruppe *etoy.com*“¹⁴⁵ bezeichnet, so stehen heute weitestgehend Verortungen im Bereich der Netzkunst im Mittelpunkt. So lässt sich auch die große Aufregung erklären, die das Projekt „Vote Auction“ 2001 unter dem Slogan „Bringing capitalism and democracy closer together“¹⁴⁶ hervorgerufen hat. Der Plan des Duos „zu 99 Prozent die Sicherheit zu vermitteln, dass es sich

¹⁴¹ Bernhard 2005

¹⁴² <http://www.hansbernhard.com/curriculum/cv/index.html>

¹⁴³ Vgl. Kleine-Benne 2006. S. 123

¹⁴⁵ Krempl 2000

¹⁴⁶ <http://vote-auction.net/index00.htm>

[bei Vote Auction]um ein ganz normales legitimes Businessmodell handelt, das Profis knallhart durchziehen“¹⁴⁷, ist dabei aufgegangen. Übermorgen.com wurden im Rahmen dieses Wählerstimmenhandels nicht als Künstlerduo wahrgenommen, sondern als „osteuropäische Geschäftsleute“¹⁴⁸, für die andere moralische Maßstäbe angelegt wurden. Während der Laufzeit von „Vote Auction“ haben übermorgen.com diese Unsicherheit dadurch noch zusätzlich geschürt, dass sie sich nie eindeutig als Kunstprojekt oder als Firma präsentiert haben. Die so entstandene Verwirrung über die Intentionen und Form des Projekts übermorgen.com war dabei für das Duo ein willkommener Effekt. Eine Folge dessen war unter anderem die breite Rezeption von „Vote Auction“ auch über Kunstkreise hinaus.

Netzwerke/Networking

Der Erfolg der meisten übermorgen.com-Projekte ist vor allem auch der gezielten Einbindung und Nutzung von Kompetenzen anderer Personen geschuldet, die nicht direkt zum übermorgen.com-Team gehören. Laut ihren im Jahr 2000 online veröffentlichten Grundsätzen wollen übermorgen.com die Kerngruppe des Projekts, bestehend aus Hans Bernhard und lizvix, beibehalten und lediglich ihr sie umgebendes Netzwerk erweitern, wenn sie schreiben: „our company is small and will stay small; our network is wide and will constantly grow“¹⁴⁹. Allerdings werden auch die Kinder des Duos verstärkt in das Projekt übermorgen.com eingebunden.¹⁵⁰

Vor allem die drei großen Projekte der EKMRZ-Trilogie beinhalten Kooperationen mit weiteren Personen, um im übermorgen.com-Duo nicht vorhandenes Know How ausgleichen zu können. Besonders in dem letzten Projekt dieser Trilogie „Sound of Ebay“ richteten sie in der Presseerklärung erstmals eine eigene Rubrik für die Beschreibung der Zusammenarbeit ein. Hier stellen sie den Aspekt des Networking hervor und betonen die hauptsächlich online vollzogene Kommunikation innerhalb dieser Gruppe, welche keinen realen Raum (mehr) benötigt:

„Networking is working... The different parts of ‚The Sound of eBay‘ were compiled in various geotechnical locations: The soundcoding by Stefan Nussbaumer was mainly realized in Vienna, Tyrol and Madrid, the Scriptcoding was realized in Germany and implemented in Austria [...] There was one real-life meeting in Vienna; all other communication took place in various skype-conferences, via email and through phone conversations.“¹⁵¹

Es ist hier zu beachten, dass noch 2002 im zum Borderline-Kongress erschienenen Katalog mit dem Slogan „übermorgen works with multiple personalities. [...] networking is not working!“

¹⁴⁷ http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm

¹⁴⁸ Pettauer 2006

¹⁴⁹ <http://www.übermorgen.com/2000/information/philosophy.html>

¹⁵⁰ Im Superenhanced Projekt, welches im Januar 2009 veröffentlicht wurde, stehen die beiden Töchter sogar als Darstellerinnen im Mittelpunkt. <http://www.ipnic.org/superenhanced/>

¹⁵¹ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

das Gegenteil behauptet wurde. Einerseits kann hier also ein Wechsel in der Arbeitspraxis von *ubermorgen.com* angenommen werden. Andererseits wird jedoch auch hier wieder ein Widerspruch in der Selbstdarstellung festgestellt, der durchaus auch eine Stärkung des als kontrovers und diffus konstruierten Selbstbildes bedeutet.

Auch wenn die letzten Projekte stets Kooperationsarbeiten waren, so wurden sie trotzdem immer unter dem Namen *ubermorgen.com* vorgestellt und vermarktet. Hans Bernhard erläuterte im Gespräch, dass der Name *ubermorgen.com* mittlerweile zu einer Marke geworden ist, was u.a. das Einwerben von Fördergeldern leichter macht.¹⁵² Dementsprechend gilt es, diesen Ruf zu schützen und zu pflegen. Auch die Kooperationspartner in einem Projekt sind laut Bernhard dazu angehalten, zu dieser Imagepflege beizutragen. Die ‚externen‘ Mitarbeiter in den einzelnen Projekten können aber ebenfalls ihre partikulären Ziele verwirklichen. So können Paolo Cirio und Alessandro Ludovico die für „GWEI“ und „Amazon Noir“ gewonnenen Preise als Referenz angeben. Trotzdem bleiben diese Projekte nach außen hin *ubermorgen.com*-Projekte. Dementsprechend sind die Ziele von *ubermorgen.com* als vorrangig anzusehen und stehen vor denen der Projektmitarbeiter. Diese Arbeitsweise kann für KünstlerInnen mit weniger Renommee durchaus Möglichkeiten bieten, sich im Kontext Kunst weiter zu etablieren. Sobald jedoch diese Art der Zusammenarbeit von einem der TeilnehmerInnen in Frage gestellt oder sogar verweigert wird, funktioniert das Projektteam nicht mehr. Bei meinem Aufenthalt in Wien entstand im Gespräch der Eindruck, dass dieses in der Zusammenarbeit mit Alessandro Ludovico und Paolo Cirio geschehen war. Diese beanspruchten laut *lizvix* und Hans Bernhard nach dem zweiten Projekt der EKMRZ-Trilogie ein größeres Maß an Beteiligung (sowohl am ‚Ruhm‘ als auch am Finanziellen). Da dieses nicht in das Konzept von *ubermorgen.com* passte, kam es zu einem Bruch, wodurch dann das dritte Projekt der Trilogie mit anderen Personen verwirklicht wurde. Dementsprechend handelt es sich bei Kooperationen im Kunstbereich um flexible (Arbeits-)Beziehungen, die so lange bestehen bleiben, wie beide Seiten ihre Interessen gewahrt sehen. Den Trumpf in diesem Netzwerk besitzen jedoch immer *ubermorgen.com*, da sie eben über eine Reputation verfügen, die an die Personen Hans Bernhard und *lizvix* gebunden ist. In ihrer Erklärung zu „Sound of Ebay“ geben *ubermorgen.com* an, dass es während der Arbeitsphase nur ein Treffen außerhalb des digitalen Raums gegeben habe. Die weitere Kommunikation wurde per Chat, Email und Telefon vollzogen. Durch diese translokale Zusammenarbeit wird - ob intendiert oder nicht - das Entstehen von zu großer Nähe vermieden. Dieses kann von Vorteil sein, wenn es darum geht diese Arbeitsbeziehungen nach dem Projekt wieder aufzulösen oder zumindest ruhen zu lassen. Darüber hinaus kann durch diese Arbeitsweise Zeit und Geld gespart werden. Ähnliche ungleiche Verhältnisse hat Christine Nippe in ihrer Untersuchung zu transnational agierenden Akteuren im Bereich der Kunst beschrieben: „Die asymmetrische Machtrelation kann von einem der Akteure eingegangen und toleriert werden, besonders dann, wenn er

¹⁵² Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

aufgrund seiner fehlenden Ressourcenausstattung auf die seines ‚Partners‘ angewiesen ist.“¹⁵³ Nippe beschreibt diese Abhängigkeitsverhältnisse zwar für eine/n KünstlerIn zu seiner Galerie, das Bild von starken und schwachen Netzwerkpartnern lässt sich jedoch durchaus verallgemeinern. Stärke beziehungsweise die bestehenden Machtverhältnisse ergeben sich in diesem Fall durch das akkumulierte kulturelle und symbolische Kapital. Bei der Beschreibung ihrer Arbeitsgrundlage greifen *ubermorgen.com* auch auf den Begriff des Kapitals im Sinne Bourdieus zurück und geben hier neben den personellen Vernetzungen auch Wissen und Erfahrung als solches an.¹⁵⁴ Im Zuge dessen beschreiben sie das „*ubermorgen.net*“, in dem es nicht vorrangig um Arbeitsbeziehungen, sondern um den Austausch unter Gleichgesinnten geht:

„*ubermorgen* basiert auf den persönlichen Erfahrungen von *lizvix* und *hans_extrem*, und auf der Liebe zueinander. Die brutale mediale realität erfordert Hass, Liebe und Angst, verpackt in organischen Corporate Einheiten [z.B. *ubermorgen*] und verstreut über Netzwerke, bestehend aus ebensolchen Einheiten [wir nennen es auch der Eigenperspektive das „*ubermorgen.net*“: *etoy*, *micromusic*, *R.O.S.A.*, *lovepangs*, *SILVER SERVER*, *rolux*, *RTMark*, *esof.net*...]“¹⁵⁵

Die dargestellte Netzwerkarbeit ist also zum einen Thema und Methode der Arbeitspraxis von *ubermorgen.com*. Zum anderen dient sie auch der Steigerung von sozialem Kapital. Dabei ist festzustellen, dass hier zwei unterschiedliche Arten von Netzwerkarbeit vorliegen oder sich zumindest die Zielgruppen, an die sich das Duo wendet, unterscheiden. Die erste beschriebene Form richtet sich eher an die RezipientInnen der Aktion und bindet diese als fundamentalen Bestandteil in den Kunstprozess mit ein. Die zweite Form beschreibt hingegen die Kontaktpflege zu potentiellen Geschäfts- und Kooperationspartnern. Sind diese Kontakte relativ schnell aktivierbar, so lässt das auf ein hohes soziales Kapital schließen, welches im Falle einer erfolgreichen Aktion in ökonomisches Kapital in Form von Preisgeldern, Sponsorengeldern oder Honoraren umgewandelt werden kann. Der Begriff der Kapitalumwandlung nach Pierre Bourdieu soll am Ende des zweiten Kapitels weiter behandelt werden.

i. Inszenierung von Verbindungen und Abgrenzungen

Nachdem nun festgestellt wurde, dass *ubermorgen.com* Netzwerke besitzen, in und mit denen sie ihre Arbeit organisieren, sollen diese Verbindungen weiter untersucht werden. Neben der Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen in ihren Projekten dienen diese Netzwerke auch der Verbreitung von Informationen zum Beispiel zu Werbezwecken. Es ist aber auch festzustellen, dass nicht nur Aufgaben und Informationen innerhalb der Netzwerke organisiert werden, sondern, dass diese Verbindungen bewusst zur eigenen Positionierung eingesetzt

¹⁵³ Ebd. S. 55

¹⁵⁴ Vgl. <http://www.ubermorgen.com/2000/information/philosophy.html>

¹⁵⁵ <http://www.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0110/msg00377.html>

werden. Durch die Erwähnung von *ubermorgen.com* im Zusammenhang mit KünstlerInnen oder Personen anderer Bereiche findet eine gezielte Kontextualisierung des Künstlerduos statt. Dieses geschieht beispielsweise in Texten und Interviews von außen stehenden Personen, denen *ubermorgen.com* gezielt Inhalte zur weiteren Verbreitung liefern. Darüber hinaus findet diese Art des ‚Namedropping‘ auch in den selbst verfassten Texten und Eigenbeschreibungen statt, welche jedoch oft nicht eindeutig als solche identifizierbar sind, da das Duo wie im folgenden Beispiel häufig von sich in der dritten Person schreibt:

„ubermorgen is considered part of the international net.art scene along with superstars such as *etoy.com*, *rtmark.com*, *jodi.org*, *irational.org*, *vuk cosic*, *alexej shulgin* e.a. – net.art the network of people working, acting and publishing in the internet during the pre-avantgarde of the 1990ies.“¹⁵⁶

Jedoch führt nicht nur die Inszenierung von Verbindungen und die Nutzung ausgelagerter Ressourcen zur Selbstprofilierung, sondern auch die Demonstration von Abneigung gegenüber bestimmten Gruppierungen und somit die Abgrenzung von diesen. Insbesondere das ambivalente Verhältnis zwischen *ubermorgen.com* und *etoy* ist hier zu nennen. Hans Bernhard ist *etoy*-Gründungsmitglied und wird somit auch immer wieder mit dieser Gruppierung in Verbindung gebracht. Er beschreibt die Mitgliedschaft im *etoy*-Team als wichtig für das Sammeln erster Erfahrungen im Bereich des Internetaktivismus und der Netzkunst. Mit ihnen erzielte er auch erste Erfolge und somit Bekanntheit in diesen Bereichen. Dementsprechend stellt die (ehemalige) Mitgliedschaft bei *etoy* eine Steigerung des symbolischen Kapitals des Künstlers Hans Bernhard dar, welches auch mit seinem Austritt aus der Gruppe erhalten blieb. Nachdem dieser jedoch mit *lizvix* *ubermorgen.com* als ‚Folgeprojekt‘ gegründet hatte, war eine Abgrenzung zur Neufokussierung nötig oder zumindest von Vorteil. In Interviews erwähnt Bernhard *etoy* zwar noch häufig, macht aber auch klar, dass es sich um ein vergangenes, für ihn abgeschlossenes Projekt handelt:

„It was great to be a founding member of *etoy* – the *etoy.CORPORATION*. Today i am glad about my 1999-move away from the operating business into the steering committee (*etoy.holding*), with the contemporary *etoy* i would not want to be involved further than dealing with strategy, finances and trademarks.“¹⁵⁷

Diese öffentliche Distanzierung voneinander beruht auf Gegenseitigkeit. So ist in einem Kommentar zum Artikel „Schock-Marketing aus dem Netz-Untergrund“¹⁵⁸ von Stefan Krempl im Online-Portal *Telepolis* folgende Erklärung von einem unter dem Namen „*etoy.MANAGEMENT*“ agierenden Users zu finden:

¹⁵⁶ Bohl u.a. 2002. S.320

¹⁵⁷ <http://www.rhizome.org/editorial/fp/reblog.php/2893>

¹⁵⁸ Krempl 2000

“The etoy.CORPORATION does not support the activities of uebermorgen.com and denies statements published by ue.m. and some uninformed press people. [...] one member of ue.m. mr. hans_extrem worked for the etoy.CORPORATION between 1994 and 1998 and then left the company as a result of massive disagreement (in the field of marketing strategies and content)

the etoy.MANAGEMENT hopes that ue.m. finds its own identity so it can stop using etoy as an unauthorized reference for success. Etoy does not work or cooperate with ue.m. in any way. Nor does etoy think about a relationship with this company. [...]”¹⁵⁹

Doch auch diese öffentlich vollzogene Abgrenzung stellt wieder eine Verbindung zwischen dem Projekt uebermorgen.com und etoy her. Der/die AutorIn kann in dem offen zugänglichen Kommentarforum nicht zweifelsfrei als Mitglied von etoy bestätigt werden. Da jedoch keine der beiden betroffenen Seiten Protest gegen diesen Eintrag eingelegt hat, kann von beiderseitigem Einverständnis ausgegangen werden.

Darüber hinaus ergänzen uebermorgen.com ihre eigenen Aussagen mit prägnanten Zitaten weiterer Personen, die über große Bekanntheit verfügen. So lässt sich zum Beispiel folgendes Zitat des französischen Soziologen Jean Baudrillard in vielen Selbstdarstellungen finden:

“baudrillard said about uebermorgen: 'uebermorgen means the day after tomomorrow (sic!) in german, a slight Tipp towards their aesthetic and activist vision and prejudice, they are hardcore and radical in their actions and they are extremely strange and highly intelligent people.’”¹⁶⁰

Die Suche nach den Kontexten dieser Aussage verlief allerdings ergebnislos. Auch die Verbindung, in der Jean Baudrillard und uebermorgen.com stehen, bleibt unklar. Auf meine Nachfrage nach der Herkunft dieser Aussage, antwortete Hans Bernhard, dass dieses nach einem Gespräch mit Jean Baudrillard auf einer Konferenz entstanden sei. Darüber, wann und wo diese Konferenz jedoch stattgefunden hat, konnte Bernhard jedoch keine genaue Auskunft mehr geben, da die Begegnung schon längere Zeit zurückläge.¹⁶¹ In dem von uebermorgen.com verfassten Text „Der Verdacht der Selbstvermarktung erhaertet sich“ ist das Zitat auf das Jahr 2001 datiert und Paris als Ort angegeben. Ein weiteres Zitat, in diesem Fall von Bruno Latour, ist ebenfalls auf vielen Beschreibungen des Schaffens von Hans Bernhard zu finden:

“His style can be described as a digital mix between Andy Kaufmann and Jeff Koons, his actions can be seen as underground Barney and early John Lydon, his “Gesamtkunstwerk” has been described as pseudo duchampian and beuysche and his photography is best described in the UBERMORGEN.COM slogan: “It’s different because it’s fundamentally different!”¹⁶²

¹⁵⁹ <http://www.heise.de/tp/foren/S-correction-etoy-is-not-connected-with-uebermorgen-gmbh/forum-17894/msg-812174/read/>

¹⁶⁰ u.a. im so genannten “brain meltdown text”
http://hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/2002_BRAIN_MELTDOWN/2002_BRAIN_MELTDOWN.html

¹⁶¹ Email von Hans Bernhard vom 03.11.2008

¹⁶² http://www.uebermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf

Hier ist allerdings die Verbindung zwischen Hans Bernhard und Bruno Latour nachvollziehbar: So hat Bernhard bei Peter Weibel sein Studium absolviert, welcher wiederum durch seine Zusammenarbeit mit Bruno Latour vor allem im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe in Verbindung steht. Inhaltlich ist das Zitat weniger als Eigenaussage von Latour sondern vielmehr als Zusammenfassung bestehender Beschreibungen zu Hans Bernhard zu bewerten. In beiden Fällen soll vor allem der Umgang mit den Zitaten von *ubermorgen.com* im Vordergrund stehen. Beide Zitate verweisen auf ein akademisches Milieu, in dem *ubermorgen.com* dementsprechend rezipiert werden. *Ubermorgen.com* nutzen diese Aussagen bei der Selbstpositionierung und demonstrieren hierbei die Qualität ihrer eigenen Netzwerke.

j. Erzeugen von Imaginationsräumen

Im Folgenden soll nun näher auf den ambivalenten Umgang von *ubermorgen.com* mit dem Verhältnis von Form und Inhalt in ihrer Arbeit eingegangen werden. Meist betonen Hans Bernhard und *lizvlx*, dass es vordergründig um das ‚Wie‘ (also die Form) und nicht das ‚Was‘ (also den Inhalt) in ihrer Arbeit geht: „UBERMORGEN.COM’s work is unique not because of what they do but because how, when, where and why they do it.“¹⁶³ Als Form wäre im Beispiel der EKMRZ-Trilogie u.a. die Präsentation und die Vermarktung der Projekte zu bezeichnen. Inhalte sind in diesem Zusammenhang u.a. die laut *ubermorgen.com* verwendete Software für die beschriebenen *Hacks*. Entsprechend ihrer oben zitierten Aussage käme es für den Erfolg ihrer Aktionen nicht auf das tatsächliche Funktionieren der Software an. So stellt sich vor allem in den Projekten der EKMRZ-Trilogie die Frage, ob denn zum Beispiel die inszenierten *Hacks* wirklich stattgefunden haben.

Für die inhaltliche Besetzung und Entwicklung neuer, zum Beispiel bei der Prägung des Begriffes Shock-Marketing, betont *lizvlx* jedoch, dass Inhalt und Methode durchaus zusammenhängen: „Instrument und Inhalt sind bei uns (wie auch bei den MalerInnen) vermischt. Die Kreation, die Erarbeitung der Definition von Shockmarketing ist ein Projekt an sich.“¹⁶⁴ Hier kann die Arbeit von *ubermorgen.com* mit der *Konzeptkunst* in Verbindung gebracht werden, welche das Duo auch selbst als Referenz angibt und deren Grundsätze sich auch in seiner Arbeit wieder finden lassen.¹⁶⁵ Bei dieser in den 1960er Jahren entstandenen Kunstrichtung steht die Idee und nicht die Materialität eines Werkes im Mittelpunkt und dementsprechend muss dieses nicht zwangsläufig ausgeführt werden. Folglich tritt auch die ästhetische Kategorie in den Hintergrund und es werden dadurch die Möglichkeiten erweitert, Denkanstöße durch die Kunst zu geben. Durch diese Offenheit ergeben sich viele verschiedene nicht explizite Bedeutungen eines Werkes, welche durch den/die RezipientIn geäußert werden.

¹⁶³ www.ubermorgen.com/2007/talks/A_2008/index.html

¹⁶⁴ Büttner 2002. S. 28

¹⁶⁵ Siehe Kapitel 2, Selbstbeschreibung

Vor diesem Hintergrund erscheint es vorerst unwichtig, ob beispielsweise die Software zum Kopieren und Herunterladen der Bücher bei Amazon.com tatsächlich existiert hat. Und auch für „Google will eat itself“ (GWEI) betonen ubermorgen.com den Konzeptcharakter ihrer Aktionen:

„Für mich stellt GWEI eine neue Manifestation der Digitalkunst dar. Wir benutzen nicht die Massenmedien, sondern im Grunde ist das Projekt eine Konzeptarbeit [...], die für den Kunstmarkt produziert wurde. Die Objekte, die wir aus diesem Erlebnis heraus kreieren sind hoch-skalierte Papierskulpturen, Diagramme und das GWEI-Siegel.“¹⁶⁶

Diese so von ubermorgen.com erzeugten Imaginationsräume, die sie eben nicht selbst mit Inhalten füllen, beinhalten ein großes Potential für Spekulationen, was wiederum der Verbreitung der ubermorgen.com-Projekte durchaus zuträglich ist. Die Entwicklung und Diskussion möglicher Intentionen wird weitestgehend von der Presse übernommen. Auch in Verbindung mit den bereits beschriebenen von ubermorgen.com genutzten Marketingkonzepten lässt sich feststellen, dass das Duo vorrangig Oberflächen gestaltet und somit die Entwicklung der Inhalte und Bedeutungen der Rezeption überlässt. Für lizvlx stellt dieses Vorgehen eine typische Eigenschaft des Marketings dar, wie folgende Aussage zeigt: „Es ist marketing, d.h. es gibt keine inhalte. nur oberflaeche.“¹⁶⁷ Auch die Nutzung des Internets im Rahmen dieser Vorgehensweise ist durch seine prinzipielle Offenheit für Alle ein wichtiges Werkzeug bei der ‚Mythenbildung‘ um die Arbeit von ubermorgen.com. Früher habe man laut Hans Bernhard meist alle Fakten und Sichtweisen zu einem neuen Projekt auf einmal veröffentlicht. Heute findet er es interessanter eben nur wenige Informationen ins Internet zu stellen und dann abzuwarten, was der „Organismus des Netzes“¹⁶⁸ daraus mache. Üblicherweise wurden zuerst Emails mit Ankündigungen an Bekannte und Freunde verschickt. Danach entscheidet zum Beispiel die Erwähnung des Projekts auf viel frequentierten Blogs über die Verbreitung. Gleichzeitig dazu finden aber auch Präsentationen der der neuen Projekte auf Kongressen oder Ausstellungen statt. In diesem Rahmen werden die Werke vorgestellt und vor allem von Fachpresse und -publikum gewürdigt.¹⁶⁹

Trotz des hohen konzeptuellen Anteils ihrer Werke wollen sich ubermorgen.com nicht auf reine *Fake*-Taktiken reduzieren lassen. Im Interview mit Richie Pettauer wendet Hans Bernhard zum Aspekt der bloßen Inszenierung von *Hacks* und Technologien im ein:

„Sie [Cornelia Sollfrank] hat mich dann in Bezug auf „Amazon Noir“ gefragt, inwieweit unsere Aktionen tatsächlich stattfinden. Meine Antwort darauf: Sie finden definitiv statt, weil es für uns von substanzieller Wichtigkeit ist, das Experiment auch tatsächlich durchzuführen.“¹⁷⁰

¹⁶⁶ http://www.ubermorgen.com/2007/texts/springerin_2006/springerin_UBERMORGEN_int.pdf

¹⁶⁷ http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt

¹⁶⁸ Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

¹⁶⁹ Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

¹⁷⁰ Pettauer 2006

Hans Bernhard gibt zwar an anderer Stelle dieses Interviews zu, dass auch schon Experimente stattgefunden hätten, bei denen die Presse über Aktionen berichtet habe, die überhaupt nie stattgefunden hätten. Grundprinzip von *ubermorgen.com* sei es aber, aus einer realen Tatsache eine Aktion zu entwickeln und nicht nur „mediale Blase[n]“¹⁷¹ zu erschaffen. Für die Projekte der EKMRZ-Trilogie stellt Bernhard fest, dass zumindest die Technologien immer existiert hätten, aber zum Beispiel im Falle von „Amazon Noir“ aufgrund des Verkaufs der Software an Amazon.com nicht bis ins Detail veröffentlicht werden kann. Genau andersherum funktionierte das Projekt „Vote Auction“, bei dem *ubermorgen.com* das Konzept von einem amerikanischen Studenten abgekauft hatte:

„Da gab es gar nichts: nicht einmal die auctioning Software, nur ein Formular, das aus Sicherheitsgründen keine Userdaten gespeichert hat und eine kleine hässliche Website. Unser Weg war vielleicht umgekehrt: über die Blase zum realen Experiment.“¹⁷²

Beim „Sound of Ebay“ wiederum stellten *ubermorgen.com* die konzipierte Software zum Generieren von Songs aus Ebay-Nutzerdaten in Form des Scripts aber auch als Datei für den User zur Verfügung.¹⁷³ Die Idee und Funktionsweise wurde in einem gesonderten Dokument genau beschrieben¹⁷⁴. Die Materialien wurden im Internet unter der „GNU General Public License“¹⁷⁵ veröffentlicht. Diese Lizenz regelt, dass die entwickelte Software ihren Nutzern zur freien Verfügung, Verbreitung und auch Veränderung bereitsteht. Aus diesem Programm entstehende Produkte müssen jedoch wieder unter die gleiche Lizenz mit den gleichen Bedingungen gestellt werden. Somit kann eine stetige Verbesserung eines Programms erreicht werden.

Eine weitere Praktik, die *ubermorgen.com* in ihrer Arbeit verfolgen, ist das Erzeugen und Inszenieren von Geschichten um ihre Werke herum. Dieses Vorgehen kann an dem Projekt „Amazon Noir“ exemplarisch gezeigt werden. Hier steht von der Produzentenseite nicht die begangene Verletzung von Urheberrecht im Mittelpunkt, sondern es wird von dem Projektteam vielmehr eine filmische Handlung nach dem Vorbild des Film Noir inszeniert. So erfinden *ubermorgen.com* eine inhaltliche Meta-Ebene, die sie der des (tatsächlichen) Vollzuges von *Hacks* überordnen.

Am Beispiel von „Amazon Noir“ lässt sich besonders deutlich beobachten, inwiefern sich die intentionierte Geschichte des Projekts und die im Endeffekt rezipierte Grundthematik unterscheiden können. Die angebotene Lesweise eine Krimis im Stil des Film Noir wurde in der Berichterstattung kaum aufgegriffen, sondern stattdessen die Thematik des Urheberrechts im Internet beziehungsweise seiner Verletzung fokussiert. Diesen Aspekt stellen *ubermorgen.com* nicht in den Mittelpunkt. So wird die Thematik des Urheberrechts in der

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ <http://www.sound-of-ebay.com/400.html> und <http://wiki.basislager.org/ebay-generator>

¹⁷⁴ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Technology.pdf

¹⁷⁵ <http://www.gnu.org/licenses/licenses.html#GPL>

offiziellen Presseerklärung zu „Amazon Noir“¹⁷⁶ mit keinem Wort erwähnt. Chris Köver gibt die Intention hingegen wie folgt wieder:

„Bernhard und seinen Kollegen geht es aber nach eigener Aussage gar nicht um Copyright. Dass sie mit ‚amazon noir‘ die Rechte von Autoren und Verlagen verletzen, sehen sie eher als eine Art bedauerlichen Kollateralschaden. Was sie interessiert, ist der Effekt den sie mit ihren provokativen Aktionen in den Medien und bei den Konzernen auslösen.“¹⁷⁷

Es ist aber durchaus auch davon auszugehen, dass es innerhalb der Projektgruppe unterschiedliche Gewichtungen bezüglich der Grundaussage der Projekte gegeben hat. So verfolg(t)en Paolo Cirio und Alessandro Ludovico einen stärker politisch motivierten Ansatz als es bei Hans Bernhard und lizvix der Fall war, was aus ihren jeweiligen Tätigkeiten außerhalb der EKMRZ-Projekte hervorgeht.

Möglicherweise ist die Geschichte der vier Filmhelden erst im Verlauf des Projektes nach der Entwicklung der Technologie konstruiert worden. Dieses würde sich mit meinen Gesprächen mit Hans Bernhard decken, der erwähnte, dass er es bevorzuge, erst eine Art Skelett (in Form der Technologie) zu entwickeln und dann erst das Ganze mit Inhalt zu füllen. Ritchie Pettauer beschreibt „Amazon Noir“ in einem Artikel beim Online-Magazin Telepolis als „teilkfiktiven Krimi mit Hans Bernhard Lizvix, Paolo Cirio und Alessandro Ludovico in den Hauptrollen“¹⁷⁸ und nimmt somit als einer der wenigen die angebotene Geschichte auf und schreibt sie fort. Pettauer erwähnt in diesem Zusammenhang auch das Spiel mit Fakt und Fiktion:

„Im Interview erklärt Netzaktivist Hans Bernhard, warum die Künstlergruppe ihre Coup als Freestyle-Forschung und durchaus nicht als Angriff auf das Konzept des Copyright sieht – und versichert, dass die gesamte Aktion tatsächlich stattgefunden hat, denn nachprüfbar ist dies für die interessierte Öffentlichkeit letztendlich nicht.“¹⁷⁹

Auch, wenn es im Endeffekt für die Arbeit von *ubermorgen.com* irrelevant ist, ob ihre Projekte respektive *Hacks* tatsächlich stattgefunden haben, streuen sie doch immer wieder Hinweise, die als Beweise gelten sollen und bislang zumeist auch als solche anerkannt wurden. So sind auch die Briefe des Unternehmens Google, in denen um die Einstellung des GWEI-Projekts gebeten wird, auf der Projektseite abzurufen. Diese sind als eine Art Authentizitätswerkzeuge zu sehen. Des Weiteren werden diese und ähnliche Schreiben auch für die Verhandlung von Fakt und Fiktion genutzt, was im folgenden Punkt beleuchtet werden soll.

¹⁷⁶ http://www.amazon-noir.com/TEXT/PRESS_RELEASE_151106.pdf

¹⁷⁷ Köver 2005

¹⁷⁸ Pettauer 2006

¹⁷⁹ Ebd.

k. Fakt und Fiktion

Auch die von [ubermorgen.com](#) entwickelten [F]originals folgen der bereits beschriebenen Logik. „[F]original“ ist eine [ubermorgen.com](#)-eigene Wortschöpfung aus den Wörtern „to forge“ (engl.: fälschen) und „original“. Hierunter ordnen sie vor allem Dokumente, aber auch online gestelltes Videomaterial ein, und folgern für eben dieses, dass eine Trennung von Fakt und Fiktion hier nicht (mehr) möglich ist. Laut ihrer online gestellten Definition der [F]originals verfolgen [ubermorgen.com](#) keine eindeutige Erklärung, sondern mystifizieren dieser eher, indem sie diese als „absurd“ beschreiben:

„[F]original definition: forged original document, either forged or authentic or forged and authentic: A Foriginal is always original and unique. Foriginals are pixels on screens or substance on material [i.e. ink on paper]. [F]originals are non pragmatic – they are absurd. They do not tell you whether they are real or forged – there is no original but also no fully forged/faked document. Foriginals can be human or machine generated; Foriginals are digital or analog; [...]“¹⁸⁰

Ausgangspunkt für die [F]originals waren die zu „Vote Auction“ eingegangenen juristischen Schreiben wie zum Beispiel einstweilige Verfügungen. Diese maschinell erstellten Dokumente, die keinen Originalitätsbeweis wie zum Beispiel eine Unterschrift besaßen, wurden von Bernhard und [lizvix](#) dieser selbst geschaffenen Textsorte zugeordnet und mit der Frage nach Fakt, Fiktion und konsensueller Halluzination bei digital erstellten Schriftstücken in einen größeren Kontext gestellt.

Auch im Zusammenhang mit anderen Projekten machen [ubermorgen.com](#) von Firmen oder Behörden erhaltene Briefe auf ihrer Homepage öffentlich zugänglich. Im Projekt „Google will eat itself“ (GWEI) wurden so zum Beispiel eine Aufforderung des Online-Unternehmens Google¹⁸¹ veröffentlicht, die so genannte AdSense-Funktion¹⁸² in Zukunft nicht weiter zu missbrauchen. Der rechtliche Rahmen und die Kommunikation mit den thematisierten Konzernen werden somit Teil der Aktion. Das Ziel bei dieser Thematisierung von Fakten und Fiktionen ist für [ubermorgen.com](#) aber weniger die Definition und die Eingrenzung der Begriffe selbst, als vielmehr das Schaffen einer Metaebene, auf der diese Begriffe diskutiert werden können. [Lizvix](#) benennt diese Metaebene als einen essentiellen Bestandteil des *Media Hackings* und grenzt dieses von so genannten traditionellen, institutionalisierten Kunstformen wie zum Beispiel der *Performancekunst* ab:

“In our work we are often confronted [...] as to ‚if this project is for real or just a fake‘. We find it hard to answer questions like this one as they ex-corporate the true meaning and body of MEDIA HACKING. Whereas traditional forms of performance and theatre try to create a form of

¹⁸⁰ www.foriginal.com

¹⁸¹ <http://www.gwei.org/pages/google/legalletter1.html>

¹⁸² Mit dieser Funktion schaltet Google gegen Bezahlung Werbeanzeigen auf den eigenen Seiten: <https://www.google.com/adsense/login/de/?hl=de&gsessionid=3HpFVbsoKWYzpgkV28tUOw>

institutionalized and formalized version of reality, media hacking and related techniques [...] do not perform, but rather create additional uberREALITIES. So the question cannot be if its either 'real' or 'fake', equalling 'true' or 'false'. [...] it's always a process without beginning or ending.¹⁸³

Ein Fakt wird nach [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) als „konsensuelle Halluzination“ bezeichnet, also eine Idee, die aufgrund gesellschaftlichen Konsenses als eine Tatsache angenommen wird. Wohingegen die Fiktion nur auf den Ideen Einzelner beruht und somit auch nicht von einer größeren Masse als real angenommen wird. Diese Vorgehensweise stellt die Uneindeutigkeit besonders von digitalen oder digital erstellten Dokumenten in den Vordergrund und erzeugt somit Raum für Spekulationen und Mutmaßungen aber auch innovative Gedanken. Die Einführung des Begriffs „[F]original“ kann durchaus als eine solche Eröffnung eines Raumes gesehen werden.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, den bereits erwähnten französischen Soziologen Jean Baudrillard als Bezugspunkt hinzuzuziehen. Um nicht allzu ausufernd zu werden, werde ich die Verbindung des [F]originals bei [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) mit den Ideen Baudrillards auf die Konzepte der Simulation und der Hyperrealität beschränken. Baudrillard beschreibt erstmals 1976 in seinem Werk „Der symbolische Tausch und der Tod“ die Welt als Zeichensystem. Dieses System besteht aus den Simulakren, welche er, der menschlichen Entwicklung seit der Renaissance folgend, in drei Ebenen einteilt: Das Simulakrum erster Ordnung bezeichnet die Praktik der Imitation, bei der noch eine direkte erkennbare Verbindung zur Realität besteht. Als Beispiel hierfür wird viel zitiert das Modell der Karte mit verändertem Maßstab genannt. Beim Simulakrum zweiter Ordnung bezieht sich Baudrillard auf die Zeit der Industrialisierung, in der Maschinen - als Abbild des Menschen - in Massenproduktion identische Reproduktionen der Realität erzeugen. In der dritten Ordnung schließlich löst sich in der Simulation der Bezug zwischen Realität und Reproduktion auf. Die Dinge verweisen auf nichts außer sich selbst und es kommt zum Beispiel mit der digitalen Virtualisierung zu einer Dematerialisierung der Welt, was eine Verdrängung der sinnlichen Wahrnehmung zur Folge hat. Diesen Prozess beschreibt Baudrillard mit dem Begriff des Verschwindens.

Der Begriff der Realität wird somit bei Baudrillard durch interagierende, referenzlose Simulationen abgelöst. Diesen Zustand der Simulationen bezeichnet Baudrillard als Hyperrealität. In diesem Zustand ist keine Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Sein (Tiefe) und Schein (Oberfläche)¹⁸⁴ mehr möglich. Begünstigt oder vielmehr miterzeugt wird dieser Zustand u.a. durch die verstärkte Nutzung elektronischer Medien, welche eben diese Simulation mit verursachen. In ihren Handy-Videos „[F]original Media Hack No. 1“ und „[F]original Media Hack No. 2“ in denen sie von Stuntmen gespielte Szenarien von Auseinandersetzungen zwischen Demonstranten und Polizisten online stellen, die durchaus real vorstellbar sind, stellen [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) eben diese Grenze zwischen der oberflächlichen

¹⁸³ <http://www.ubermorgen.com/ubermorgenselbstvermarktung.doc>

¹⁸⁴ Vgl. Hanjo Berressem. Jean Baudrillard. In: Nünning, Ansgar (Hg.) Metzler Lexikon Literatur- & Kulturtheorie, Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart. 2001. S. 50

Darstellung und der tatsächlichen Aktion gegenüber. Ziel ist es hierbei nicht, die inhaltliche Ebene zu thematisieren, sondern eine Fokussierung auf die mediale Repräsentation zu erreichen: „No ethics, no content, no message.“¹⁸⁵

Falko Blask macht die Dimensionen der Simulation an einem Beispiel deutlich, in dem er eine Person beschreibt, die nicht nur eine Krankheit simuliert, sondern sich die Symptome dieser Krankheit gleichzeitig auch selbst einbildet:

„Ein Simulant auf dem Krankenbett, der nicht nur eine Krankheit vortäuscht, sondern sich auch die entsprechenden Symptome einbildet, ist von keinem Arzt der Welt von einem echten Kranken zu unterscheiden, weil ein Niveau der Simulation erreicht wurde, das nicht einmal dem Simulanten selbst die Fähigkeit zu dieser Unterscheidung einräumt.“¹⁸⁶

Wie falsche Informationen, ‚wahre (‚Real Life‘-) Ereignisse‘ schaffen und somit eine ähnliche Verquickung von Realität und der medialen Repräsentation von Realität erzeugt wird, beschreibt Klaus Schönberger in einem unter gleichem Titel publizierten Vortrag.¹⁸⁷ In diesem beschreibt er einen *Fake* der Aktivistengruppe „The Yesmen“¹⁸⁸, welche vermeintlich im Namen der Firma „Union Carbide“ eine Erklärung zu einem Chemie-Unfall in einem nach Indien ausgelagerten Standort ihrer Firma im Jahr 1984, bei dem mehrere Tausend Menschen getötet und verletzt wurden. In dieser Erklärung wurde versprochen den Opfern nun zusätzliche Entschädigungen zu zahlen. Auch der hierfür genutzte Fernsehsender BBC fiel auf den *Fake* herein und so sah sich die Firma Union Carbide gezwungen, zu diesem heiklen Thema Stellung zu nehmen. Somit war die Firma also gezwungen auf ein fiktives Ereignis zu reagieren, was wiederum weitere Reaktionen in der Realität hervorrief.

In der oben von Baudrillard beschriebenen Welt ist mitunter auch keine (kritische) Kunst mehr möglich, „da sie nicht länger Schein (Oberfläche) gegen Sein (Tiefe) ausspielen kann, denn alles ist ‚immer schon‘ Schein.“¹⁸⁹ Auch *ubermorgen.com* negieren den Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen Fakt und Fiktion, wenn sie vor allem die Struktur der Dinge (Signifikat) und nicht die inhaltliche Ebene (Signifikant) in den Vordergrund stellen. Indem sie in einem Kontoauszug nicht mehr als „Tinte auf dem Papier“¹⁹⁰ oder einer per Email verschickten eidesstattlichen Erklärung nichts als „Pixel auf dem Bildschirm“¹⁹¹ sehen, reproduzieren sie – bewusst oder unbewusst – Baudrillards Entwurf der Simulation. Da *ubermorgen.com* aber weiterhin mit den Begriffen von Fakt und Fiktion operieren, erhalten sie im Gegensatz zu Baudrillard die Dichotomie von Wirklichkeit und Simulation weiter aufrecht. Es kann auf der Basis des hier vorliegenden Materials nicht abschließend geklärt werden, ob *ubermorgen.com*

¹⁸⁵ www.foriginal.com/no1/

¹⁸⁶ Falko Blask. Jean Baudrillard zur Einführung. Hamburg 2002. S. 30

¹⁸⁷ Klaus Schönberger. Wie falsche Informationen, ‚wahre (‚Real Life‘-) Ereignisse‘ schaffen, Persistente und rekombinante Formen aktivistischer Kommunikation durch Internet-Fakes. 2005
<http://www.code-flow.net/fake/book/schoenberger-dowethics-de.html>

¹⁸⁸ <http://theyesmen.org/>

¹⁸⁹ Berressem 2001. S. 50

¹⁹⁰ http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf S. 16

¹⁹¹ Ebd.

sich dabei direkt auf Baudrillard beziehen. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass das Zitat von Baudrillard zu ubermorgen.com gezielt eingesetzt wird, um das eigene Schaffen in eben diesem Diskurs zu verorten. Ob gewollt oder ungewollt sind in der (künstlerischen) Verhandlung von Wirklichkeit und im Umgang mit der Ware Kunst (sei es nun in objektivierter Form oder als Dienstleistung) von ubermorgen.com Parallelen zu Baudrillards Sicht auf Kunst¹⁹² herzustellen. Allein die Tatsache, dass ubermorgen.com sich in ihren Aktionen nicht explizit gegen einen Gegner, gegen eine bestimmte Macht aussprechen, sondern eher (über-)affirmativ mit gegenwärtigen Entwicklungen im Bereich des Internets und der Wirtschaft umgehen, stellt eine Parallele zu Baudrillards Auffassung von Macht dar. Dieser schlägt vor, „die Macht grenzenlos zu affirmieren, damit sie sich in ihrer widerstandlosen Ausdehnung schließlich gegen sich selbst wendet.“¹⁹³

Wie bereits im ersten Teil der hier vorgestellten Arbeitspraktiken zur Selbstinszenierung festgestellt wurde, findet in den Texten Hans Bernhards zusätzlich eine Verbindung äußerer, technischer Strukturen wie dem Internet und innerer, neuronaler Strukturen wie dem Nervensystems Hans Bernhards statt. Auch hier ist eine Verquickung von Fakt und Fiktion beziehungsweise individuellen und kollektiven Bereichen zu erkennen. Das globale Netzwerk, das von vielen verschiedenen Personen genutzt wird, ist hier dem Bereich des Faktischen beziehungsweise des Realen zuzuordnen. Dem wird das Individuelle, meist nicht Öffentliche, in Form von Bernhards psychischer Erkrankung und der zugehörigen Kranken- und Behandlungsgeschichte gegenüber gesetzt. Durch die dargestellten strukturellen Parallelen findet eine Verbindung dieser beiden Bereiche statt. Kontextualisiert man diesen Teil der Arbeit von ubermorgen.com wieder mit dem Aspekt der Simulation nach Baudrillard, so verschwinden die bei ubermorgen.com noch vorhandenen Grenzen zwischen dem Körper und der Außenwelt.

Im Zuge dieses Spiels mit Fakt und Fiktion nutzen ubermorgen.com auch die aufgrund vorangegangener Projekte entstandenen Erwartungen zur Selbstprofilierung. Dieses passiert vor allem im Umgang mit der Presse, sowohl um das eigene Profil zu schärfen als auch zur Infragestellung des Bildes von ubermorgen.com. Dieses Vorgehen dient wiederum dazu, sich gezielt ins Gespräch zu bringen. So haben ubermorgen.com besonders im Zuge des Vote Auction-Projekts bewusst mit den von ihnen ausgemachten Erwartungen der Journalisten gespielt: „Du hast den Journalisten was erzählt, du weißt von welcher Zeitung die kommen, du weißt, welche Interessen die verfolgen. Du siehst dann genau was er oder sie nimmt und wie er es in einen Kontext hineinversetzt.“¹⁹⁴

Wie bereits deutlich geworden ist, sind ubermorgen.com also auf die Reproduktion der eigenen Aussagen über die Berichterstattung angewiesen. Allerdings stellt Hans Bernhard dieses auch als ein Spiel dar, von dem beide Seiten, ubermorgen.com und die Presse,

¹⁹² Hierbei beziehe ich mich auf Baudrillards Essay "Towards the vanishing point of art" von 1990.

¹⁹³ Blask 2002. S. 17

¹⁹⁴ http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_0701_german.txt

profitieren können und beiden Seiten eben auch bestimmte Rollen zukommen, die sich in den Reaktionen manifestieren: „Die Medien verstehen es; sie spielen nur die Entrüstung, weil sie wissen, dass dieser Tabubruch eine total gute Story ist.“¹⁹⁵

I. Hybride Praktiken

An dieser Stelle soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Vorgehensweisen und Praktiken von *ubermorgen.com* nicht konsequent bestimmten Regeln und Bereichen zuordenbar sind. Vielmehr findet in der Arbeit von *ubermorgen.com* zumeist eine Vermischung verschiedenster Kontexte und Versatzstücke statt, wobei entstehende Widersprüche ein gewünschter Effekt sind. Im Zuge dessen soll diese Überlagerung der Praktiken oder auch die Überlagerungspraktiken unter dem Fokus der Hybridität noch einmal beschrieben werden. „Hybridisierung kann sich dabei auf Materialien und Medien, Symbolsysteme und Codes, Lebensstile und Wertsysteme beziehen.“¹⁹⁶ Mit der Verwendung des Hybriditätsbegriffes in den Kulturwissenschaften findet laut Andreas Ackermann eine Abwendung von Kontinuitäten und Eindeutigkeiten hin zu Transformationen und Mehrdeutigkeiten statt.¹⁹⁷ Zumeist wird hier der Begriff im Kontext von Migrations-, Globalisierungs- und Kolonialisierungsprozessen verwendet. Hierbei bilden die Verhandlungen über das Eigene und das Fremde sowie über das Dazwischen und Sowohl-als-auch in fast allen Untersuchungen zu Hybridität eine Grundlage. Auf Diskussionen u.a. im Bereich der Migrationsforschung soll jedoch hier nicht weiter eingegangen werden. Der in diesen Forschungsbereichen geprägte Hybriditätsbegriff ist aber auch auf Praktiken im künstlerischen Bereich und den Umgang mit dem Internet übertragbar. So beschreibt Andreas Ackermann die Universalität des Hybriditätsbegriffs wie folgt:

„Da keine Kultur von der globalen Zirkulation von Menschen, Dingen, Zeichen und Informationen unberührt geblieben ist, ist Kultur heutzutage generell hybrid und wird zum Ort des Widerstreits zwischen Repräsentation von Identität und Differenz.“¹⁹⁸

Darüber hinaus geht es dort, wo von Hybridität die Rede ist, häufig um die (Re-)Kombination und Aneignung verschiedenster (Identitäts-)Konzepte.¹⁹⁹ Der in dieser Arbeit hinzukommende Diskurs um des Internets nutzt in vielerlei Hinsicht das Hybriditätskonzept. Zum einen erfordert der multimediale Aufbau des *WWW* Kompetenzen verschiedener Bereiche, um sich in diesem Raum bewegen zu können. Zum anderen werden durch die netzartig verbundenen Hyperlinks im *WWW* Strukturen ermöglicht, die diese Bereiche miteinander verbinden. Der hier verwendete Begriff der Hybridität stellt vor allem die Intention heraus, durch (Re-)Kombination

¹⁹⁵ http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm

¹⁹⁶ Kien Nghi Ha. *Ethnizität und Migration reloaded*, Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs. Berlin 2004. S. 153 hier zitiert nach Schneider 2000

¹⁹⁷ Andreas Ackermann *Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers*. In: Jaeger, Friedrich; Rösen, Jörn. *Handbuch der Kulturwissenschaften, Themen und Tendenzen*. Band 3. Stuttgart 2004. S. 140

¹⁹⁸ Ebd. S. 147

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 148

Neues zu schaffen und dabei zugleich bestehende Grenzen zu hinterfragen oder sogar aufzulösen. Hierzu gehört zum einen bei *ubermorgen.com* die Verbindung der Bereiche Kunst und Wirtschaft beziehungsweise Marketing. Zum anderen sollen nun nachfolgend die Praktiken des Samplings beziehungsweise der Bricolage hinzugezogen werden. Als zweiter Fokus soll auch die Verbindung von Kunst und Wissenschaft sowie wissenschaftlicher Methodik behandelt werden.

Sampling/Bricolage

Eine dieser hybriden Arbeitstechniken, ist die des *Samplings*, welcher insbesondere von Hans Bernhard in Texten und Interviews häufiger erwähnt wird. Dort betont Bernhard den Einfluss von Popkultur und populären Stilen auf seine Arbeit. Die Nutzung bestehender Elemente für neue Produkte jeglicher Art kann allerdings als Grundprinzip kultureller (Innovations-)Prozesse gesehen werden. Der Begriff des „samplings“ stammt aus der Popmusik, insbesondere aus der Hip Hop-Kultur. Er wird aber auch in der elektronischen Musik verwendet. Er bezeichnet die (neue) Anordnung einzelner Versatz- oder Fundstücke. In der (Europäischen) Ethnologie/Volkskunde/Kulturanthropologie ist diese Kulturpraktik auch unter dem Begriff „Bricolage“ zu finden. Die Bricolage, die 1968 durch Claude Lévi-Strauss eingeführt wurde, beschreibt die Kombination von vorgefertigten Teilen, die zur Bewältigung einer Aufgabe neu ‚zusammengebastelt‘ werden.²⁰⁰ Im Mittelpunkt steht hier auch immer der Umgang mit dem Gegebenem, mit vorhandenen Materialien, oft aus einem Mangelzustand heraus, wie es Bernd Jürgen Warneken 2006 für populäre Kulturen²⁰¹ beschreibt. Anders als der bei Lévy-Strauss beschriebene Handwerker, der ebenfalls nicht über alle Materialien und Wissensbestände verfügt, wie etwa der Ingenieur, könnten *ubermorgen.com* gemäß ihrer Bildung und ihres Kapitals auf größere Bestände zugreifen. Trotzdem sind viele ihrer Arbeiten ‚Basteleien‘. Die Bricolage-Technik in der Arbeit von *ubermorgen.com* besteht u.a. in der bereits mehrfach erwähnten Verbindung von Kunst, Wirtschaft und (Internet-)Technologie. Besonders bei der Arbeit mit dem Internet, wo die Bedingungen der Nutzer für medialen Konsum und mediale Produktion etwa gleich sind, gewinnt das Prinzip der Bricolage an Tragweite und auch Brisanz. *Uberrorgen.com* benutzen in diesem Sinne Bestehendes, wie Konzepte, Dokumente oder Texte, dekontextualisieren sie und bauen diese schließlich in neue Zusammenhänge ein. Konsequenterweise stellen sie auch ihr eigenes Werk für die Weiterverwendung durch Andere zur Verfügung, wie Hans Bernhard im Interview bestätigt: „In terms of sampling and use of copyrighted material (one of our domain is the digital one) we are welcoming any kind of intervention, be it very aggressive, unpolite, destructive or whatsoever. Our work is here to be used.“ Dieses ist insbesondere beim Projekt „Sound of Ebay“ der Fall, wo den Usern die verwendete Software zur freien Verfügung gestellt wird.

²⁰⁰ Vgl. Claude Lévi-Strauss. Das wilde Denken. Frankfurt/Main 1968 S. 29-36

²⁰¹ Bernd Jürgen Warneken. Die Ethnographie populärer Kulturen. Wien, Köln, Weimar 2006. S.109-125

Die von ubermorgen.com verwendeten Versatzstücke stammen aus verschiedenen Bereichen, welche auch widersprüchlich sein können, so zum Beispiel beim “aggressive tactical behaviour“ und der „conservative fine art“²⁰². Auch an dem Vote Auction-Slogan „Bringing democracy and capitalism closer together“ lässt sich ablesen, dass ubermorgen.com Innovationen durch neue Kombinationsmöglichkeiten schaffen wollen. Die häufig dabei entstehende Provokation ist ein gewünschter Nebeneffekt.

Die hier vollzogene Dekontextualisierung von Themen, Zeichen und Praktiken bedeutet auch immer die Zerstörung von Bestehendem. Wie bereits im zweiten Kapitel erwähnt wurde, benutzen ubermorgen.com hierfür den kunstwissenschaftlichen Begriff des Ikonoklasmus (Bilderzerstörung). Sie sehen in der Zerstörung eines Werkes oder eines Zustands kreatives und innovatives Potential. Nicht immer muss die De- und Rekontextualisierung von Versatzstücken eine Zerstörung zu Grunde liegen. So wird besonders im Bereich der Software-Entwicklung (zum Beispiel bei Open Source-Programmen wie Linux) auf die Verbesserung von Systemen durch kollektive Zusammenarbeit gesetzt. Indem jeder Zugriff auf ein Werk oder auch eine Software hat, ist ein höheres kreatives Potential vorhanden, Schwachstellen zu entdecken und diese zu beheben. Für dieses Projekt kann jedoch kein einzelner Autor mehr ausgemacht werden, was zum Beispiel bei finanziellen Fragen zu Problemen führt.

Kunst als Forschung

“Please note: our projects are non-ideological, non-political. They are pure basic research experiments.”²⁰³

Mit dieser Klarstellung sprechen sich ubermorgen.com in einer online verfügbaren Präsentation zu *Media Hacking* von politischen Intentionen oder sonstigen Ideologie los. Stattdessen bezeichnen sie nicht nur in diesem Vortrag ihre Arbeit als Grundlagenforschungsexperimente (basic research experiments). Scheinbar wird dabei die Verquickung von künstlerischer Arbeit und wissenschaftlicher, forschender Vorgehensweise angestrebt. Die Verwendung der oben verwendeten Terminologie darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass bei ubermorgen.com nicht wissenschaftliche Erkenntnisinteressen im Vordergrund stehen. Eher ist ihr Vorgehen als (Selbst-)Experiment mit wissenschaftlicher Methodologie anzusehen. Allerdings tragen ubermorgen.com durch die Vorträge zu ihren Projekten beispielsweise an Universitäten auch zur Theoriebildung in dem Bereich der Medienkunst und dem Medienaktivismus bei. Immer wieder spricht vor allem Hans Bernhard in Zusammenhang mit der Kunstproduktion von (Feld-)Forschung und der Durchführung von Experimenten und nutzt somit sozial- beziehungsweise kulturwissenschaftliche Terminologie:

²⁰² <http://www.rhizome.org/discuss/view/25097>

²⁰³ www.ubermorgen.com/2007/talks/A_2008/index.html

„Wir haben mit unseren Forschungen begonnen als wir LSD, Ecstasy und Internet-Technologien gemischt haben und die Grenzbereiche beschrritten und überschritten haben. Seither arbeite ich in diesen Grenzregionen – immer mit dem starken Bedürfnis, die Resultate zu transformieren und mitzuteilen. Die Motivation ist die Neugierde, die Freude am freien Experiment.“²⁰⁴

Obwohl Hans Bernhard und lizvix beide keine explizit medientheoretische Ausbildung besitzen, sind sie trotzdem durch die Debatten innerhalb des Netzkunstabereichs mit den fachlichen Diskursen vertraut. Trotz der forschenden Vorgehensweise, dem familiären akademischen Hintergrund und der Nutzung wissenschaftlicher Praktiken, Strukturen und Begriffe verstehen sich ubermorgen.com als PraktikerInnen. Dieses bedeutet, dass das Duo in seiner Arbeit weniger an der Generierung eigener Theorien interessiert ist, als vielmehr daran, durch Handlungen in verschiedene Systeme einzuwirken, ohne sich in ihnen fest verorten und sich für die eigenen Handlungen verantworten zu müssen:

„Wir arbeiten wenig mit definitionen, wir finden woerter zu den sachen die wir machen, und andere definieren etwas darujm (sic!) herum. wir sind in unserem bereich bevorzugt praktiker, medientheorie machen andere.“²⁰⁵

An dieser Stelle möchte ich ergänzend eine Aussage des Medien- und Netzkünstlers Aram Bartholl einfließen lassen, mit dem ich im Vorfeld dieser Arbeit ein Interview zu seinen Arbeits- und Lebensbedingungen geführt habe. Auch er sieht seine künstlerische Arbeitsweise in Grenzen als Forschungsarbeit an und bezeichnete sich vorwiegend als „Praktiker“. Er monierte die seiner Ansicht nach herrschenden Regulierungen innerhalb der Wissenschaft, die seine Arbeit einschränken würden:

„...also klar, Wissenschaft ist es dann ja, da gibt's ja ganz strenge Regeln und Formate, die man einhalten muss und das Ganze. Das ist es natürlich überhaupt nicht bei mir. Das ist ja auch, wenn ich irgendwie ne These, ich stell auch ne These auf, aber ich muss die nicht beweisen, das kann sich dann jeder selber beantworten.“²⁰⁶

Die angeführten Aussagen machen deutlich, dass zwar empirische Methodik in der künstlerischen Arbeit ein Hilfsmittel sein kann, allerdings das damit assoziierte Regelwerk eher als Einschränkung der künstlerischen Freiheit angesehen wird. Hierbei steht besonders das Aufstellen von verbindlichen Aussagen und Thesen der assoziativen Arbeit vieler KünstlerInnen im Weg. Damit reproduziert sich die Dichotomie von Wissenschaft und Kunst, die auch Arnd Schneider und Christopher Wright in ihrem Artikel „The challenge of Practice“²⁰⁷ ansprechen. Diese sehen aus dem anthropologischen Blickwinkel vor allem die Gemeinsamkeiten zeitgenössischer Kunst und anthropologischer Praxis, die insbesondere in

²⁰⁴ <http://www.blankmagazin.at/node/95>

²⁰⁵ http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt

²⁰⁶ Interview mit Aram Bartholl. 24.05.2008 in Berlin

²⁰⁷ Arnd Schneider, Christopher Wright. The Challenge of Practice. In: Dies. (Hg.). Contemporary Art and Anthropology. Oxford/New York. 2006. S. 1-27

den Praktiken und im Aufbau der jeweils zugehörigen Disziplinen liegen. Sie bestätigen jedoch auch die bereits angesprochenen Vorbehalte gegen die Wissenschaft/Anthropologie seitens der KünstlerInnen:

„Although anthropology, from the perspective of art is often perceived negatively as a ‚science‘ – and it is precisely the confines of a scientific discipline that artists are critical of – both are disciplines in the sense of having canons of practice (however loosely defined), accepted histories (although these are frequently disputed and rewritten), and their own academies and institutions.“²⁰⁸

Schneider und Wright stellen ebenfalls die künstlerische Nutzung von Forschungsmethoden wie Feldforschung und Interviews fest. Für den Bereich der Anthropologie nennen sie als kunstnahe Methodik zum Beispiel das experimentelle Schreiben und verweisen auf die writing culture-Debatte der 1980er Jahre. Genau hier, in der Textbasiertheit nicht nur der Kulturwissenschaften, sehen sie Bedarf, sich stärker mit Bildern oder eben Kunstwerken als Quelle auseinanderzusetzen. Dieses findet allerdings ihrem Eindruck nach immer stärkere Zustimmung in der Anthropologie: „Anthropologists are increasingly wary of the assumption that text and language are the only paradigms for the understanding and explanation, and that meaning can only be discovered by translating and decoding ‚texts‘.“²⁰⁹ Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst in der Anthropologie muss laut Schneider und Wright bedeuten, eben diese in ihrer Vorgehensweise und den alternativen Repräsentationsformen auch in der Forschungspraxis ernst zu nehmen. Hierfür sei jedoch ein generelles Umdenken in der Praxis notwendig.²¹⁰ Allerdings beziehen sie sich im benannten Einführungstext vor allem auf die Analyse von Bildern und Filmen (im Sinne einer visual anthropology) und weniger auf performative Elemente, welche zum Beispiel bei den Interventionen von ubermorgen.com eine übergeordnete Rolle spielen. Und genau hier, in der gezielten Intervention und gesellschaftlichen Funktion des Künstlers/der Künstlerin, ist auch der Unterschied zur Anthropologie und somit auch der wissenschaftlichen Forschung zu sehen:

„Whereas anthropologists studied other cultures, artists were understood as adding something to their own culture. Anthropology’s ability to influence the culture it came from was minimal, whereas artists are actively creating culture“²¹¹

Diese Unterscheidung in objektive Wissenschaft und intervenierende Kunst hält jedoch dem Abgleich mit der derzeitigen Praxis nicht stand, da diese Dichotomie durchaus im Diskurs, im Reden über Wissenschaft und Kunst zu finden ist.

²⁰⁸ Ebd. S. 2

²⁰⁹ Ebd. S. 8

²¹⁰ Ebd. S. 25

²¹¹ Ebd. S. 24

Das forschende, explorative Vorgehen wird von *ubermorgen.com* als künstlerische Praktik stilisiert und inszeniert und wird somit zu einer ästhetischen Ausdrucksform. Dieser in den letzten Jahren forcierte Anspruch auf theoretische Fundierung künstlerischer Arbeit führt laut Katrin Busch auch zu „einer Idealisierung des akademischen Wissens als einem ‚Style‘“²¹².

Entsprechend der angeführten Sichtweise, dass außerhalb der Kunst institutionalisierte Forschung eine Einschränkung der eigenen Freiheit bedeutet, wird von Hans Bernhard das eigene Vorgehen als „Freestyle-Forschung“²¹³ bezeichnet, in welcher er nicht zielgerichtet, sondern explorativ vorgeht. Dementsprechend gibt es auch keine politischen oder sonstigen Ambitionen bei ihren Aktionen: „Wir experimentieren in globalen massenmedialen Netzwerken, ohne politische oder ideologische Absichten.“²¹⁴ Instrumentalisierungen werden somit durch die Negierung jeglicher Absichten in der Kunstproduktion erschwert und die eigene Freiheit in der Arbeitsgestaltung weitestgehend gewahrt. Hans Bernhard stellt jedoch im Interview diese Freiheiten der eigenen Arbeit, in der der/die KünstlerIn lediglich den eigenen Grundsätzen gerecht werden muss, als Idealzustand dar: „[...] Das war möglich, weil wir kein ideologisches Ziel hatten ausser dem Experiment, keiner politischen Botschaft, keinem ideologischen Fundament dienen mussten – eine ideale Welt, unser ‚Labor.‘“²¹⁵

Um sich im Rahmen ihrer Projekte in den verschiedenen Feldern bewegen zu können, ist es für *ubermorgen.com* notwendig, die Regeln und Funktionsweise dieser Bereiche zu kennen. Hierfür ist zumindest eine grundlegende Recherche notwendig. In Zuge dessen sehen *ubermorgen.com* ihre Aufgabe auch nicht darin, Antworten auf die Themen innerhalb ihrer Werke und auch auf ihre Werke selbst zu geben. Lizvix gibt an, dass sie nicht wolle, „dass irgendjemand an [ihre] Ideen glaubt. Ich möchte, dass die Menschen ihren eigenen Denkfähigkeiten trauen.“²¹⁶

Darüber hinaus ist seit geraumer Zeit eine verstärkte Beschäftigung mit wissenschaftlicher Forschung im Bereich der Kunst(-produktion) unter dem Begriff „artistic research“ zu beobachten. Hier werden vor allem die bestehenden Produktionsbedingungen zum Beispiel an den Kunsthochschulen nach der Einführung des Bachelor-/Masterstudiengänge reflektiert²¹⁷. In diesem Kontext gewinnt die Verbindung von Forschung und Kunst eine politische Dimension, wenn zum Beispiel nach den erweiterten (wissenschaftlichen) Förderungsmöglichkeiten durch Inanspruchnahme von wissenschaftlicher Methodik und akademischer Graduierung gefragt wird. Darüber hinaus geht es aber auch um die Beschäftigung mit wissenschaftlicher Methodik,

²¹² Katrin Busch. 2007 S. 40. Zitiert von Dirk Möllmann. *Artistic Research, künstlerische Forschung und „Bologna“*, Buchbesprechung: Lesage, Dieter; Busch, Katrin (Hg.). *A Portrait of the Artist as a researcher: the Academy and the Bologna Process*. Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen 2007. [http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list\[0\]=M%F6llmann](http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list[0]=M%F6llmann)

²¹³ Pettauer 2006

²¹⁴ Köver 2005

²¹⁵ http://www.hansbernhard.com/X/pages/press/2005/regioartline_kunstmagazin/Halluzinationen_05.html

²¹⁶ http://www.ubermorgen.com/2007/texts/springerin_2006/springerin_UBERMORGEN_int.pdf

²¹⁷ Hier verweise ich auf das Buch „A Portrait of the Artist as a researcher: the Academy and the Bologna Process“ von Dieter Lesage und Katrin Busch (Hg.). Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen 2007 sowie die Besprechung des Buches auf *TheThing Hamburg* von Dirk Möllmann: [http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list\[0\]=M%F6llmann](http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list[0]=M%F6llmann)

Theoriediskursen und Kunstproduktion sowie vor allem der Abwendung vom abgeschlossenen Werk hin zum künstlerischen Arbeitsprozess. Dirck Möllmann zitiert in seiner Rezension des Heftes „A Portrait of the Artist as a Researcher“ die Mitherausgeberin der Publikation Katrin Busche, wenn er feststellt, dass zeitgenössische künstlerische Praxis in einem hohen Maße „theoriesättigt“ sei. Dieses führe wiederum dazu, „dass sie selbst zur forschenden Praxis werde.“²¹⁸ Die Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin Anke Haarmann stellt zudem fest, dass zeitgenössische KünstlerInnen ihre Arbeit immer mehr als Phase der Untersuchung oder Entwicklung einer Arbeit wahrnehmen.²¹⁹

„Mit dem Begriff des artistic research geht es um jene Kunst, die inhaltliche Fragen formuliert oder gesellschaftliche Probleme bearbeitet und dabei die eigene Arbeit als künstlerisch produktive Form begreift, indem sie je nach Fragestellung mit verschiedenen Medien arbeite (sic!).“²²⁰

Auch wenn *ubermorgen.com* in diesem Zusammenhang jegliche Ansprüche oder Intentionen auf Veränderung verneinen und bei ihnen stärker die Struktur als ein konkretes Thema in den Mittelpunkt gestellt wird, so beschreiben auch sie ihren Arbeitsprozess als Forschung. Besonders die von Haarmann als Teil dieser Entwicklung beschriebene Projektkunst ähnelt ihrer Vorgehensweise. So kooperieren *ubermorgen.com* mit KünstlerInnen oder den jeweiligen Experten und regen mit ihren Interventionen zumindest eine Diskussion über das gewählte Thema an.

Auch wenn die gegenseitige positive Beeinflussung von Kunst und (Kultur-)Wissenschaft aus Platzgründen hier nicht abschließend diskutiert werden kann, stellt dieses in jedem Fall eine weiter zu fokussierende Forschungsrichtung dar, sei es in der Präsentation von Ergebnissen oder auch in der Generierung und Strukturierung von Forschungsmaterial. Die oben angesprochene Vorgehensweise des Selbstexperiments in der Kunst leitet zum folgenden Kapitel, der Schaffung eines Gesamtkunstwerks, über. Dort lassen sich schließlich alle hier vorgestellten einzelnen Praktiken zusammenfassen und unter einem übergeordneten Zusammenhang beschreiben. Vorerst sollen jedoch die vorgestellten Praktiken noch einmal zusammenfassend bewertet und anhand der Feld- und Kapitaltheorie Pierre Bourdieus kontextualisiert werden.

m. Zwischenfazit: Die Praktiken von *ubermorgen.com*

Das Projekt *ubermorgen.com* hat sich also auf zumeist multimediale und netzbasierte Arbeiten im Kontext von Kunst, Wirtschaft, Technologie und Politik spezialisiert und eröffnet dabei für seine RezipientInnen übergeordnete Imaginations- und Diskussionsräume, ohne selber Antworten (vor) zu geben. Dabei ist es dem Duo wichtig, die immateriellen Arbeiten und

²¹⁸ Katrin Busch. 2007 S. 40. Zitiert von Dirk Möllmann 2007

²¹⁹ Vgl. Anke Haarmann. Artistic research – Künstlerische Forschung. Vortrag am Institut für Kunst und Kontext, Berlin. <http://www.aha-projekte.de/HaarmannArtisticResearch.pdf> S. 1

²²⁰ Ebd. S. 3

Projekte zu ausstellbaren Werken zu transformieren. Dieses bietet ubermorgen.com die Möglichkeit auch in traditionellen Kunsträumen wie Galerien und Museen präsent zu sein. Darüber hinaus bieten ihre Arbeiten stets Anschlussmöglichkeiten an verschiedene Traditionen in der Kunst.

Sie verneinen die finanziellen Interessen ihrer künstlerischen Arbeit nicht und thematisieren Aspekte wie Wirtschaft(-lichkeit) und insbesondere Marketing auch inhaltlich in ihren Arbeiten. Hinzu kommt, dass der Name ubermorgen.com nicht nur das Kunstprojekt von Hans Bernhard und [lizvlx](http://lizvlx.com) bezeichnet, sondern auch eine in mehreren Ländern eingetragene Firma, die ebenfalls von dem Duo betrieben wird. Als ein betriebswirtschaftliches Werkzeug sowohl der Firma als auch des Kunstprojekts ubermorgen.com greifen sie auf soziale Netzwerke zurück, die einerseits als Pool für mögliche Kooperationen dienen und andererseits als multiplikativer Faktor bei der Veröffentlichung von Projekten und Informationen fungieren. Innerhalb dieser Praktiken machen sich ubermorgen.com Marketingkonzepte wie das virale Marketing oder Schockmarketing zu Nutze. Im Zuge dieses Spiels um die größtmögliche Aufmerksamkeit und Verbreitung von Informationen arbeitet das Duo mit provokativen Vorgehensweisen. Die Nutzung des Internets in ihrer Arbeit ermöglicht ubermorgen.com bei ihren Experimenten ein schnelles Vorgehen und eine große Reichweite.

In ihre Arbeit beziehen ubermorgen.com – insbesondere Hans Bernhard – das eigene Privatleben zu einem hohen Maße mit ein. Hierbei wird nicht nur die oszillierende Grenze zwischen Arbeit und Freizeit angesprochen, sondern auch die Inszenierung privater, biographischer Details in den ubermorgen.com Projekten. Begriffe wie Wahrheit und Authentizität werden hierbei unter dem Fokus „Fakt und Fiktion“ hinterfragt und konterkariert. Darüber hinaus sind im Rahmen der Inszenierungen von ubermorgen.com vermehrt Praktiken der Übertreibung zu beobachten. Auch wenn Hans Bernhard und [lizvlx](http://lizvlx.com) stets einen Bildungsanspruch ihrer Werke verneinen, kann dort, wo mit Übertreibungen gearbeitet wird, zumindest eine Bewertung in Form von Ironie festgestellt werden. Insofern finden auf den zweiten Blick durchaus persönliche Wertungen durch das Künstlerduo statt. Die Außenwirkung von ubermorgen.com ist durch dieses oft undurchsichtige und uneindeutige Vorgehen geprägt und vermittelt ein ambivalentes Bild des Duos und ihrer Projekte.

Nachdem nun die Praktiken von ubermorgen.com kurz skizziert worden sind, soll die Entwicklung ihrer (Selbst-)Präsentation nachvollzogen werden. In der bereits beschriebenen Form der Firma boten ubermorgen.com anfangs vor allem Dienstleistungen an, die den Ausbildungen der beiden Akteure in Kunst und Wirtschaftswissenschaften entsprachen. Sie arbeiteten zu dieser Zeit vor allem im Bereich der angewandten Kunst wie dem (Web-)Design oder übernahmen Beratertätigkeiten im Zusammenhang mit Internet-Diensten. Diese Arbeiten ermöglichten ubermorgen.com die Anlage von finanziellen Sicherheiten und erweiterten gleichzeitig ihr soziales Netzwerk in den Bereichen Kunst und Wirtschaft. Nachdem die Projekte und Aktionen verstärkt auch im Bereich der Kunst rezipiert wurden, veränderte sich

auch der Schwerpunkt der Arbeit von ubermorgen.com. Nach wie vor spielten beide Pole - Kunst und Wirtschaft - eine Rolle. Besonders im ersten großen ubermorgen.com Projekt „Vote Auction“ stand die Aushandlung und Thematisierung von Wirtschaftsfaktoren in Kunst und Politik im Mittelpunkt, um daraus dann für spätere Projekte profitieren zu können:

„Wir betreuen Kunden und wollen soviel verdienen, um für längerfristige Projekte wie votauction.com von kurzfristig operierenden Investoren unabhängig zu sein. Würden wir im aktuellen Stadium des Projekts bereits versuchen, Umsätze und Gewinn zu erzielen, würden wir uns selbst diskreditieren. [...] Als Businessleute investieren wir in gute Ideen, in technische, juristische, sozialpolitische und Businessbase-Ideen. [...] Wir versprechen uns von der Auswertung des Projekts nach der Wahl [des Vote Auction-Projekts] wichtige Resultate und möchten daraus weitere Investitionsmodelle entwickeln.“²²¹

Die bei „Vote Auction“ und nachfolgenden Projekten erlangte Anerkennung in verschiedenen Bereichen zog Einladungen auf Kongresse nach sich und manifestierte sich in der Verleihung von Preisen und Stipendien, was auch immer mit weiteren finanziellen Einnahmen einherging, welche laut Hans Bernhard auch den eigenen Bedarf decken konnten und können²²². Dienstleistungen, wie sie sie zu Gründungszeiten von ubermorgen.com ausgeführt haben, machen mittlerweile einen geringen Anteil der Arbeit des Duos aus. Somit wird deutlich, dass im Bereich der Kunst ein guter Ruf einen Einfluss auf die Einnahmen aus der künstlerischen Arbeit haben kann. Weitere Logiken zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Positionen sollen im folgenden Exkurs mit den Konzepten Pierre Bourdieus kontextualisiert werden. Insbesondere sollen hier die von dem Soziologen beschriebenen sozialen Felder und Transformationen sowie Manifestationen von Kapitalformen kontextualisiert werden.

n. Exkurs: Die Regeln der Kunst nach Pierre Bourdieu

Während der vorangegangenen Beschreibung der Praktiken von ubermorgen.com wurde bereits mehrfach der Begriff des sozialen, symbolischen und kulturellen Kapitals sowie der Kapitaltransformation erwähnt. Ebenfalls wurden Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Kunst und Ökonomie festgestellt. Diese Verknüpfungen werden jedoch häufig, insbesondere wenn es um die Autonomie der Kunst geht, nicht näher thematisiert. Daher ist es sinnvoll Bourdieus Kritik an der heutigen Verwendung des Kapitalbegriffes aufzugreifen, welcher sich vor allem auf den marktwirtschaftlichen Austausch von Waren und Dienstleistungen zur Profitmaximierung beschränkt. Zum einen werden in diesem Verständnis von Kapital „alle anderen Formen sozialen Austausches zu nicht-ökonomischen, uneigennütigen Beziehungen“²²³ erklärt. Zum anderen wird so das Potential von Kapitaltransformation verkannt, welches im Folgenden näher betrachtet werden soll.

²²¹ http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_votauction.htm

²²² Gespräch mit Hans Bernhard Mai 2008

²²³ Markus Schwingel. Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg 2003. S. 87

Bourdieu hat aus der oben genannten Kritik heraus verschiedene Kapitalformen entwickelt: das ökonomische, das kulturelle und das soziale sowie das symbolische Kapital. Das ökonomische Kapital entspricht dem gängigen Kapitalbegriff und stellt die dominierende Kapitalform dar.

Das kulturelle Kapital ist in drei verschiedenen Formen anzutreffen: Erstens in inkorporierter Form zum Beispiel als Bildung. Diese immaterielle Kapitalform kann wiederum zweitens zu institutionalisiertem kulturellem Kapital werden. Zum Beispiel wird durch die Verleihung eines (akademischen) Titels inkorporiertes Kapital offiziell bestätigt und somit auch nach außen sichtbar. Drittens kann das kulturelle Kapital auch in objektivierter Form auftreten zum Beispiel als Buch oder Instrument, dessen Nutzung wieder inkorporiertes kulturelles Kapital erfordert. Der grundlegende Einsatz beim Erwerb von kulturellem Kapital ist Zeit. So wird bei der Aneignung von Bildung in der Familie oder auch in Institutionen wie der Schule oder der Universität immer ein bestimmter Zeitraum beansprucht.

Als soziales Kapital bezeichnet Bourdieu „die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen [...] verbunden sind.“²²⁴ Der Umfang des sozialen Kapitals hängt davon ab, wie groß der Anteil der Kontakte in diesem Beziehungsnetz ist, die tatsächlich mobilisiert werden können. Sowohl die Grenzen der Gruppe als auch die Beziehungen innerhalb dieser müssen permanent gepflegt werden. Bei dieser Beziehungsarbeit muss Geld und vor allem Zeit investiert werden. Andersherum kann das soziale Kapital jedoch in Form von Gefälligkeiten et cetera in ökonomisches Kapital umgewandelt werden.

Eine weitere Kapitalform bei Bourdieu ist das symbolische Kapital. Dieses tritt vor allem in Form sozialer Anerkennung oder auch als akademischer oder schulischer Titel auf. Insgesamt ist symbolisches Kapital zusammen mit allen schon genannten Kapitalformen anzutreffen und abhängig von gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Andererseits ist es aber auch ein wichtiger Faktor bei der Herstellung dieser Verhältnisse. Was also in einer Gesellschaft wichtig ist, wird von den Akteuren ausgehandelt oder auch von übergeordneten Instanzen vorgegeben. Die Befolgung dieser Vorgaben sichert wiederum stabile Verhältnisse. Des Weiteren übt das symbolische Kapital eine verstärkende Funktion auf alle weiteren Kapitalarten aus, so dass zum Beispiel ein/e KünstlerIn mit höherem Renommee und dementsprechend größerem symbolischen Kapital auch einen höheren Preis für den Verkauf eines Werkes verlangen kann.

In Bourdieus Kapitaltheorie sind Transformationen der einen Kapitalsorte in eine andere möglich²²⁵. Dieses geht aber nicht ohne „zusätzliche Transformationsarbeit“²²⁶ vonstatten. Bei der Transformation bleibt die Eigenlogik der einzelnen Kapitalformen (zum Beispiel die

²²⁴ Ebd. S. 90

²²⁵ Bourdieu nennt diese Transformation zumeist Konvertierung von Kapital.

²²⁶ Schwingel 2003. S. 89

Personengebundenheit des kulturellen Kapitals) erhalten. Markus Schwingel beschreibt die Eigenlogik des kulturellen Kapitals wie folgt:

„Im Falle des Kulturkapitals liegt die Eigenlogik nicht nur in dessen Körpergebundenheit und den spezifisch kulturellen Investitionen von (Lern-)Zielen begründet, sondern darüber hinaus im spezifischen Interesse an Kultur, d.h. in einer affektiven Besetzung des kulturellen Spiels, außerdem in den besonderen – symbolischen und in zweiter Instanz materiellen – Profitchancen, die sich aus der Verfügung über Kulturkapital ergeben, und schließlich in den speziellen Regeln der kulturellen Spiele (zu denen beispielsweise die mehr oder minder ausgeprägte Verleugnung unmittelbarer materieller Interessen gehört).“²²⁷

Der Erfolg der Transformation ist u.a. davon abhängig, wie stark die ursprüngliche Kapitalart am Ende noch erkennbar ist und wie viel Kapitalvolumen durch die aufgewendete Transformationsarbeit gegangen ist. Da Bourdieu einerseits davon ausgeht, dass das ökonomische Kapital die Grundlage aller anderen Kapitalarten ist, gilt es diesen Ursprung des Ökonomischen zu verschleiern. Andererseits beschreibt er aber auch, dass

„die transformierten und travestierten Erscheinungsformen des ökonomischen Kapitals niemals ganz auf dieses zurückzuführen sind, weil sie ihre spezifischsten Wirkungen überhaupt nur in dem Maße hervorbringen können, wie sie verbergen [...], daß das ökonomische Kapital ihnen zugrunde liegt [...].“²²⁸

Praktisch bedeutet diese Verschleierung zum Beispiel bei der Transformation von sozialem Kapital in ökonomisches, dass die angestrebte Nützlichkeit der gepflegten Beziehungen nicht in den Vordergrund gestellt wird. Die Vorgänge auf dem Kunstmarkt werden in diesem Zusammenhang häufig kontrovers diskutiert, was jedoch wiederum auch sein Bestehen sichert und als „Ritual kunstpolitischer Stellungnahmen“²²⁹ gesehen werden kann. Meist wird hier vordergründig die Besonderheit von Kunst und weniger ihr Warencharakter thematisiert.

Um eine Kapitalumwandlung zu verdecken gibt es verschiedene Möglichkeiten: Schwingel spricht von einer Taktik der Verleugnung materieller Interessen beziehungsweise des Interesses an Uneigennützigkeit²³⁰, die zu den Spielregeln des künstlerischen Feldes gehört. Durch diese Leugnungstaktik kann sich die Reputation eines Künstlers/einer KünstlerIn und somit sein/ihr symbolisches Kapital erhöhen und infolgedessen auch seine/ihre Macht, die er/sie im künstlerischen Feld besitzt. Demnach gibt es für Bourdieu keine Handlungen ohne Absicht, denn auch in der Leugnung materieller Interessen folgen KünstlerInnen beispielsweise den in ihrem Feld verankerten Regeln und Praktiken, die die Positionen der Akteure bestimmen.

²²⁷ Ebd. S. 89

²²⁸ Pierre Bourdieu. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckl, Reinhard (Hg.). Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt, Sonderband 2. Göttingen 1983. S. 196

²²⁹ Rübke 2000. S. 106

²³⁰ Vgl. Schwingel 2003. S. 97

Eine Veränderung in der Zusammensetzung der verschiedenen Kapitalarten, zum Beispiel durch Kapitaltransformationen, zieht immer auch eine Veränderung der eigenen Position im Feld und dem sozialen Raum nach sich. Die von Bourdieu beschriebenen Felder sind also maßgeblich durch das Kapitalvolumen und die Kapitalstruktur geformt²³¹: „Die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Verteilungsstruktur verschiedener Arten und Unterarten von Kapital entspricht der immanenten Struktur der gesellschaftlichen Welt.“²³² Die gesellschaftliche Welt setzt sich aus verschiedenen Feldern zusammen. Die Felder wiederum sind der Rahmen für „die vom Habitus generierte Praxis“²³³ und besitzen immer bestimmte Regeln, die eben diese strukturieren und aufrechterhalten. Diese Praxis wie auch die Handlungen der Akteure eines Feldes sind nicht durch Freiwilligkeit, sondern maßgeblich durch die gesellschaftliche Position, die Familie und die Bildung bestimmt. Innerhalb dieser Felder gibt es eine ungleiche Verteilung der verschiedenen Kapitalsorten, was eine stetige Verhandlung der Ressourcen bedeutet: Kapitalbesitz und Macht sind weitestgehend gleichzusetzen. Kapital und Feld bedingen sich also wechselseitig²³⁴ und die Positionierung innerhalb eines Feldes muss ständig neu erkämpft werden. Auch innerhalb der herrschenden Klassen – zwischen KünstlerInnen und Intellektuellen auf der einen Seite und den „Bourgeois“ auf der anderen - kommt es zu diesen Kämpfen, die strukturellen Zwängen unterworfen sind. Die Anordnung der Klassen wird durch die Verteilung der verschiedenen Kapitalsorten bestimmt. Bourdieu bezeichnet sie je nach Besitz an kulturellem und ökonomischem Kapital als „die Einkommensschwächsten und zugleich kulturell Kompetentesten“²³⁵ beziehungsweise „die Einkommensstärksten und kulturell Inkompetentesten“²³⁶. Einer der angesprochenen Zwänge ist zum Beispiel die Wendung der kulturell Kompetenten „gegen jede Form der Unterwerfung unter materielle Interessen“²³⁷, welche allein auf der oppositionellen Anordnung der beiden sozialen Positionen beruht.

Eine Entmaterialisierung von Werten lässt sich auch mit dem von Bourdieu beschriebenen Begriff des Geschmackes in Verbindung setzen. Der Geschmack ist nach Bourdieu ein grundlegender Faktor für den jeweiligen Lebensstil:

„Der Geschmack, die Neigung und Fähigkeit zur (materiellen und/oder symbolischen) Aneignung einer bestimmten Klasse klassifizierter und klassifizierender Gegenstände und Praktiken, ist die Erzeugungsformel, die dem Lebensstil zugrunde liegt, [...]“²³⁸

In den Lebensstilen vollzieht sich der alltägliche Kampf um Kapital und soziale Anerkennung. Die Selbstverwirklichung in verschiedenen Stilen ist zugleich Ausdruck und Bedingung für die

²³¹ Anschaulich wird diese Anordnung in Bourdieus Diagramm der sozialen Positionen. Pierre Bourdieu 1982. S. 212f

²³² Bourdieu 1983. S. 183

²³³ Schwingel 2003. S. 77f

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 82ff

²³⁵ Pierre Bourdieu Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main 1982. S. 407

²³⁶ Ebd. S. 408

²³⁷ Ebd. S. 396

²³⁸ Ebd. S. 283

Verortung in einem sozialen Feld. Die den Geschmack ausdrückenden Praktiken und Gegenstände geben also nicht nur Auskunft über das Kapitalvolumen und den gesellschaftlichen Status einer Person/Klasse, sondern festigen eben diesen Status auch durch die Distinktion vom jeweils Anderen. Somit korreliert die Klassenposition, welche durch Kapitalvolumen und -struktur bestimmt wird, mit den symbolischen Formen der Lebensstile. Des Weiteren ist Geschmack bei Bourdieu kein individuell entwickeltes Merkmal, sondern Ausdruck und Ergebnis der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse beziehungsweise der Sozialisation in dieser. Einer dieser von Bourdieu beschriebenen Lebensstile ist der künstlerische, welcher sich grundlegend über den Besitz von kulturellem Kapital und nicht über ein hohes ökonomisches Kapital definiert. Das ökonomische Kapital kann hier durch den Faktor Zeit teilweise ersetzt werden:

„Definiert der künstlerische Lebensstil sich durch die Distanz gegenüber allen anderen Lebensstilen und ihren Inhalten, so setzt er zugleich eine besondere Art Vermögen voraus, innerhalb dessen Verfügung über freie Zeit einen unabhängigen Faktor darstellt, der ökonomisches Kapital partiell ersetzt.“²³⁹

Nach Bourdieu geht es also sowohl um materielle als auch um immaterielle Formen der Aneignung von Praktiken und Gegenständen. Wie schon oben beschrieben wurde, ist kulturelles Kapital im Gegensatz zum ökonomischen meist stärker in immaterieller Form anzutreffen, was sich auch an Bourdieus Anordnung der Lebensstile im sozialen Raum ablesen lässt.²⁴⁰ Hier befinden sich die an kulturellem Kapital reichen Kunstproduzenten neben der an ökonomischem Kapital reichen Bourgeoisie an der Spitze und somit in der herrschenden Klasse. Zusätzlich dazu wird dort, wo viel kulturelles aber weniger ökonomisches Kapital zu finden ist, das Protzen mit materiellen Werten verstärkt negativ bewertet. Das Wissen für den richtigen Umgang mit dem Immateriellen muss jedoch erst zeitaufwändig angeeignet werden und dient dann schließlich in seiner Inszenierung als Mittel zur Distinktion.

Symbolische Aneignungs- und Repräsentationstaktiken spielen also auch im Bereich der Kunst eine wichtige Rolle, was vor allem in den Kapitalressourcen der meisten KünstlerInnen (hohes kulturelles Kapital und geringes ökonomisches Kapital) begründet liegt. Um exklusive Güter zu erwerben und zu präsentieren, können diese im Gegensatz zu den ökonomisch Reichen fast ausschließlich auf symbolische Aneignung und nicht auf den materiellen Besitz zurückgreifen.²⁴¹ Die Gruppe der KünstlerInnen kann die eigene Macht gegenüber der Bourgeoisie auf eine andere Art demonstrieren. So haben diese eine hohe Definitionsmacht inne, wenn allein durch den Konsum oder die Ästhetisierung eines Gegenstandes durch

²³⁹ Ebd. S. 461

²⁴⁰ Vgl. Bourdieus Diagramm 5 und 6 zum Raum der sozialen Positionen/Lebensstile. Bourdieu 1982. S. 212f

²⁴¹ Vgl. Bourdieu 1982. S.441

KünstlerInnen dieser zur Kunst erhoben wird²⁴². Dabei findet die Festschreibung dessen, was Kunst ist, zumeist kontrastiv statt. Pierre Bourdieu beschreibt in diesem Zusammenhang, dass der Geschmack der künstlerischen *Avantgarde* sich „als Summe der Verweigerungen gegenüber allen gesellschaftlichen gültigen Geschmacksrichtungen“²⁴³ definiert. Hinzu kommt, dass in den verschiedenen von Bourdieu beschriebenen Feldern den unterschiedlichen Kapitalsorten auch ein unterschiedlicher Wert beigemessen wird. Somit entscheidet also nicht nur das Kapitalvolumen über die Positionierung der Akteure, sondern auch der ‚Kurs‘ des angeeigneten Kapitals.

Bourdieu sieht hier einen Autonomisierungsprozess auf Seiten der KünstlerInnen, in dem diese „zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt“²⁴⁴ geworden sind. Im Zuge dieses Prozesses hat sich die Uninteressiertheit an Materiellem zu einem Zeichen der Glaubwürdigkeit entwickelt. Es ist jedoch festzustellen, dass auch dieser Form der Verweigerung eine ökonomische Logik beziehungsweise die Dominanz des ökonomischen Kapitals zu Grunde liegt. Aus dieser Logik ergeben sich zwei verschiedene Hierarchisierungsprinzipien: Zum einen das autonome Prinzip, welches das Streben nach größerer Bekanntheit und Kriterien des „weltlichen Erfolgs“²⁴⁵ ablehnt. Die nach diesem Prinzip arbeitenden KünstlerInnen richten sich mit ihren Werken an ein nahe stehendes kleines Publikum, das zumeist selbst aus Produzenten und somit auch aus potentiellen Konkurrenten besteht. Beim zweiten, dem heteronomen Prinzip, richten sich die (Kunst-)Produzenten an ein breiteres Publikum, von welchem sie sich eben das erhoffen, was dem anderen Künstlertypus gewollt verschlossen bleibt: gesellschaftliche Anerkennung und finanzieller Erfolg. Im künstlerischen Feld bewegen sich die Akteure demnach zwischen zwei Polen: der Ablehnung jeglicher Art von Erfolg zu Gunsten der künstlerischen Autonomie und auf der anderen Seite dem Streben nach Anerkennung und der finanziellen Absicherung durch die künstlerische Arbeit.²⁴⁶ Innerhalb dieses Spannungsfeldes müssen KünstlerInnen stets entscheiden, wo sie sich verorten und welche Ansprüche sie dementsprechend an ihre künstlerische Arbeit stellen. „Denn sie können im Kampf um die Kontrolle über den Sinn und die Funktion künstlerischer Tätigkeit über den ‚Bourgeois‘ nicht triumphieren, ohne ihn zugleich als potentiellen Kunden abzuschaffen.“²⁴⁷ Somit müssen KünstlerInnen zwangsläufig auch die ökonomisch Reichen an dem Prozess der Bedeutungsverhandlung ihrer Produkte und Tätigkeiten beteiligen, wenn sie Handel mit ihnen betreiben wollen.

Wie oben beschrieben und auch für ubermorgen.com bereits festgestellt, ist der Faktor Zeit ein grundlegender für die (autonome) künstlerische Arbeit. Der Verzicht auf materielle Güter liegt nach Bourdieu jedoch häufig ein (geerbtes) Kapital zu Grunde, welches diesen Verzicht erst

²⁴² Vgl. Ebd. S. 441

²⁴³ Ebd. S. 460

²⁴⁴ Pierre Bourdieu. Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur eines literarischen Feldes. Frankfurt/Main 1999. S. 342

²⁴⁵ Ebd. 345

²⁴⁶ Vgl. ebd. S.342-346

²⁴⁷ Ebd. S. 134

materiell erträglich macht. Wie auch von Hans Bernhard und Iizvix vor der Arbeit als Künstlerduo Geld zurückgelegt wurde, so schreibt Bourdieu:

„In nahezu vollständiger Umkehrung der üblichen Einstellung sehen Künstler Geld – das sie oft außerhalb ihres Berufes verdienen – als Mittel an, sich Zeit zum Arbeiten und zur Führung jenes ‚Künstlerlebens‘ zu verschaffen, das zu ihrer Berufstätigkeit gehört.“²⁴⁸

Dieses ererbte oder nicht direkt durch die Kunst eingenommene ökonomische Kapital verschafft KünstlerInnen Unabhängigkeit von der unmittelbaren Nachfrage des Kunstmarktes, was zu einer paradoxen Ökonomie führt.

Neben den beschriebenen Praktiken der Verortung im künstlerischen Feld gehört auch die Ausbildung des eigenen Images zum symbolischen Kapital von KünstlerInnen²⁴⁹. Dieses kann zu einem späteren Zeitpunkt in ökonomisches Kapital umgewandelt werden. Zur Ausbildung des Images oder einer Marke gehört die Erfüllung normativer Ansprüche. Je stärker dieses Image auch durch Institutionen wie zum Beispiel renommierte Kunstzeitschriften mitgeprägt wird, gleicht es einem verliehenem Titel und somit dem institutionalisierten kulturellen Kapital. Zudem ist der Erwerb von symbolischem Kapital durch das Sichtbarmachen und die Inszenierung von wichtigen Kontakten möglich. Die Positionierung des jeweiligen Kontaktpartners nimmt schließlich auch Einfluss auf die Eigenpositionierung im herrschenden Feld. Die eigene Position im Feld der Kunst kann also durch den Besitz von symbolischem Kapital gestärkt werden. Dieses geschieht auch durch das Erfüllen von Erwartungen an die eigene Rolle. Wie bereits für Hans Bernhard unter dem Punkt der Selbstdarstellung und -inszenierung beschrieben wurde, kann u.a. die Schilderung eines exzessiven Lebensstils das Künstlerimage unterstützen.

Besonders, wenn es wie bei *ubermorgen.com* um das Spiel mit symbolischen Repräsentationen geht, wird deutlich, dass Taktiken wie Imitation, *Camouflage* oder der Bluff, wie es bei Bourdieu heißt, Möglichkeiten bieten, unüberwindbar scheinende Grenzen zu anderen sozialen Feldern ‚unbemerkt‘ übertreten zu können. Dieses kann jedoch nur funktionieren, so lange der/diejenige die dort herrschenden Regeln kennt. Nach Bourdieu „bildet der (zunächst einmal den Bluffer selbst täuschende) gelungene Bluff eines der wenigen Mittel, den Zwängen einer bestimmten sozialen Lage im Spiel mit der relativen Autonomie des Symbolischen zu entkommen“²⁵⁰. Durch den Bluff wird es möglich, auch die oben beschriebene kontrastive Positionierung der *Avantgarde*-KünstlerInnen überwinden zu können und die hier immer wieder festgeschriebenen Grenzen neu zu diskutieren. Vor allem wenn es um die Abgrenzung vom herrschenden und/oder populären Geschmack seitens der *Avantgarde* geht, kann ein solches Vordringen in konträre Felder zumindest zeitweise eine übergeordnete Ebene der kritischen Kunst hervorbringen. Die Grenzen zwischen dem eigenen

²⁴⁸ Vgl. Bourdieu 1982. S. 461 und 1999. S. 239

²⁴⁹ Vgl. Kapitel 2: zur Selbstvermarktung von Künstlern

²⁵⁰ Bourdieu 1982. S. 393

und dem anderen Feld können mit Hilfe des Bluffs überwunden werden. Dieses wird dann möglich, wenn eine anfängliche Imitation der vorherrschenden Regeln nicht mehr unterschieden werden kann von einer ‚wahren‘ Ausübung. Ob ein Bluff als solcher erkannt wird, hängt beispielsweise von der unverkrampften Anwendung der herrschenden Regeln ab, denn es wird von Bourdieu auch zwischen geerbtem und einverleibtem Kapital unterschieden. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von „Legitimität“ und nennt als zuverlässigsten Beweis für diese ein sicheres Auftreten²⁵¹. Dabei ist auch die Dauer der eigenen Zugehörigkeit zur herrschenden Klasse und die damit erworbene Sicherheit im Umgang mit den herrschenden Regeln ein wichtiges Distinktionsmerkmal. Auch hier spielt der Faktor Zeit eine große Rolle, da die Zugehörigkeitsdauer zur herrschenden Klasse ein relativ stabiles Mittel zur Abgrenzung von den beherrschten Klassen darstellt. Darüber hinaus gibt es weitere habituelle Distinktionsmerkmale, wie Kleidung oder Sprachstil, die von den beherrschten Klassen – vor allem durch das Kleinbürgertum – kopiert werden und dabei ihre Möglichkeit und Kraft zur Unterscheidung verlieren. Dieses führt dazu, dass laufend neue Abgrenzungspraktiken entwickelt werden müssen. Insbesondere im Umgang mit distinguierenden Objekten wie zum Beispiel Kunst oder Kleidung geht es um den richtigen beziehungsweise zwanglos erscheinenden Umgang mit diesen. Ebenso verhält es sich mit der Anwendung von Wissen welches nach Bourdieu eben nicht mit Bildung gleichzusetzen ist, sondern „Bildung in ihrer erhabensten Form sich reduziere auf den Bezug zu ihr [...]“²⁵²

Dass nach wie vor die Verbindung der Bereiche Kunst und Wirtschaft sehr kritisch diskutiert wird, liegt zu einem Teil daran, dass in diesem Diskurs häufig mit dem eingeschränkten Kapitalbegriff operiert wird.

„Wenn der Geschmack der ersten [der Bourgeoisie] nicht immer so weit reicht wie ihre Mittel, so reichen die Mittel der zweiten fast nie so weit wie ihr Geschmack, und dieser Abstand zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital verurteilt sie zu einem asketischen Ästhetizismus (einer tristeren Variante des Lebensstils der Künstler)“²⁵³

Dieses Klischee des armen Künstlers drückt einerseits die bereits beschriebene Position, die dem/der KünstlerIn in Bourdieus Feldern zukommt, aus. Es soll an dieser Stelle nicht bestritten werden, dass sich viele KünstlerInnen in der Gegenwart aber auch in der Vergangenheit in äußerst prekären Arbeitssituationen befinden und befanden. Es zeigt aber auch die Grenzen von Bourdieus Konzept auf, da diese nicht in der Lage sind, zeitgenössische KünstlerInnen, die unter einem stark erweiterten Kunstbegriff arbeiten, vollends zu beschreiben und einzuordnen. Somit kann das Bild des an ökonomischem Kapital armen Künstlers auch eine normierende, einschränkende Zuschreibung sein, die der Realität nicht gerecht wird. Bourdieu

²⁵¹ Ebd. S.393

²⁵² Ebd. S. 518

²⁵³ Ebd. S. 449

sieht hier – zwar nicht explizit für die KünstlerInnen, aber durchaus vergleichbar – eine Aufstiegsstrategie, bei der ehrgeizig asketische Energien investiert werden:

„Bildungseifer und Sparsamkeit, Ernst und Fleiß: dies sind die Garantien, die der Kleinbürger diesen Institutionen liefert, denen er sich gleichzeitig völlig ausliefert (im Gegensatz zum Inhaber eines *wirklichen* ökonomischen oder kulturellen Kapitals), da er nur durch diese Tugenden von seinem im Grunde negativen Ausgangskapital profitieren kann.“²⁵⁴

Dieses hier von Bourdieu angesprochene Szenario beschreibt u.a. auch die Realität heutiger (künstlerischer) Ausbildung, bei der häufig allein aus der Selbstausschöpfung Kapital akkumuliert werden kann.

Wie schon mit dem Beispiel Damien Hirst angesprochen, hat sich die kritische Sichtweise auf KünstlerInnen, die (auch) hohes ökonomisches Kapital besitzen - vor allem mit der Verbindung von Kunst und Marketing - gewandelt. Auch für *ubermorgen.com* wurde gezeigt, dass die Thematisierung von ökonomischen Zusammenhängen aber auch die tatsächliche Akkumulation von ökonomischem Kapital nicht zum Nachteil des Künstlers/der Künstlerin sein muss. Dass das offen geäußerte auch finanzielle Interesse durch die Arbeit von *ubermorgen.com* nicht zu Misserfolg führt, hat verschiedene Gründe. Erstens bewegen sich *ubermorgen.com* wie mehrfach festgestellt in verschiedenen Feldern beziehungsweise an den jeweiligen Grenzen dieser Felder: Zum einen im künstlerischen und zum anderen im eher wirtschaftlich geprägten Feld des Marketings. Dieses ermöglicht ihnen ihren Erfolg ohne alle Regeln eines Feldes befolgen zu müssen. Hier ist es wieder von grundlegender Bedeutung, die Regeln eines Feldes auch zu kennen, um mit ihnen arbeiten zu können. Durch die uneindeutige Verortung von *ubermorgen.com* in verschiedenen Feldern werden diese zu ‚Grenzgängern‘. Durch grenzüberschreitende Projekte und Praktiken bestätigt das Duo sein Image und schafft sich dabei Freiräume. Für Hans Bernhard und *lizvix* ist es von Vorteil, dass beide eine akademische Ausbildung im Bereich der Wirtschaftswissenschaften beziehungsweise der Kunst vollzogen haben. Dementsprechend haben sie in dieser Ausbildungszeit kulturelles, inkorporiertes Kapital in Form von Bildung und Wissen über die Regeln generieren können.

Darüber hinaus ist auch bei Bourdieu ein Wandel der Felder und somit auch der Regeln in ihnen möglich. Im Feld der Kunst wäre dieser Wandel mit einer verstärkten Abstraktion und Entmaterialisierung u.a. durch die Verwendung digitaler Technologien wie dem Internet festzustellen. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand mit Walter Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“²⁵⁵ eine Diskussion um die Festlegung des (ökonomischen) Wertes von Kunstwerken, die bis heute andauert. Zusätzlich dazu verstärken sinkende Ausgaben von staatlicher Seite für die Künstlerförderung die

²⁵⁴ Ebd. S. 517

²⁵⁵ Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1975 (Erstausgabe 1936)

Dringlichkeit für KünstlerInnen, sich mit eben diesen Fragen auseinanderzusetzen und Alternativen zu entwerfen.

Die von Bourdieu beschriebenen Felder können sich jedoch auch mit dem Aufkommen neuer Berufe verändern, was für die Akteure dieser Felder bedeutet, dass sie für eben dieses Feld einen adäquaten Lebensstil ausbilden und ihre gesellschaftliche Position erst definieren müssen.²⁵⁶ Auch für die von *ubermorgen.com* betriebene Verbindung von Kunst, Marketing, Politik und Wirtschaft ist eine solche Entwicklung denkbar. Vor allem aber bricht Bourdieu mit der „Illusion von der Allmacht des schöpferischen Genies“, indem er von einer „strukturell bedingten Kulturproduktion“ ausgeht und nicht von einem Künstlersubjekt, das nur aus sich selbst schöpft.²⁵⁷

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf alle von Bourdieu behandelten Aspekte der Kunstproduktion und -rezeption einzugehen. Ich hoffe, jedoch dass die hier mit Bourdieu vorgenommene Beschreibung des künstlerischen Feldes und der Möglichkeiten sich innerhalb oder auch außerhalb dieses Feldes zu positionieren zeigt, dass es kaum möglich ist, sich als KünstlerIn nicht gegenüber dem Markt und der Vermarktung der eigenen Arbeit zu positionieren. Nach Bourdieu gibt es Tendenzen der totalen Abschottung, aber auch der Hinwendung zum ökonomischen Feld, welches das potentiell dominante ist. Zudem sollte gezeigt werden, dass es eine Verschränkung von Arbeitspraktiken und sozialer Struktur sowie alltäglichem Handeln und beruflicher Positionierung gibt. Dass und inwiefern diese hier unterschiedenen Ebenen sich überschneiden und ergänzen, soll im vierten Kapitel gezeigt werden. Darüber hinaus sei erwähnt, dass die hier genutzte Theorie zu sozialen Feldern, Kapitaltransformation und Praxisformen von Pierre Bourdieu *eine* mögliche Form bietet, um die Produktionen von *ubermorgen.com* mit einem erweiterten Fokus zu betrachten und gesellschaftlich einzuordnen.

Im nächsten Kapitel soll zur weiteren Analyse der Praktiken von *ubermorgen.com* das Konzept des Gesamtkunstwerkes hinzugezogen werden. Dieses bezieht u.a. die Lebensbedingungen und Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen in das Werk ein. Dieses kann bis zur Negierung der Grenze zwischen Kunst und Leben gehen.

3. Zum Gesamtkunstwerk

Im Folgenden soll nun die Idee des Gesamtkunstwerks im Mittelpunkt stehen. Dabei soll zuerst ein Überblick über die Entwicklung dieser Idee gegeben werden und vor diesem Hintergrund dann das Gesamtkunstwerk *ubermorgen.com* untersucht werden. Eine Zusammenfassung der Arbeitsweisen von *ubermorgen.com* unter dem Konzept des Gesamtkunstwerkes soll die im vorherigen Kapitel zu Analyse Zwecken getrennt betrachteten Praktiken nun wieder zusammenführen. Es ist bis hier deutlich geworden, dass sich die Arbeitsweisen von

²⁵⁶ Vgl. Bourdieu 1982. S. 564

²⁵⁷ Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt. *Stammbäume der Kunst, Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin 2005. S 430

ubermorgen.com in der Praxis überschneiden und ergänzen. Eben diese Hybridität der Praktiken entspricht auch der Grundidee des Gesamtkunstwerks, welche im Folgenden näher erläutert werden soll. Der Begriff des Gesamtkunstwerks wurde insbesondere in den letzten Jahren wieder verstärkt verwendet. Insbesondere dort, wo es darum ging, hybride Praktiken unter einen Begriff zu fassen, wurde das Konzept des Gesamtkunstwerks hinzugezogen. Allerdings werden auch künstlerische Vorgehensweisen mit diesem Begriff gekennzeichnet, die den Anspruch der Hybridität erheben.

Das Gesamtkunstwerk wird in der fortwährenden und seit fast zwei Jahrhunderten andauernden Diskussion grob als verschiedene Stile, Gattungen und Bereiche synthetisierendes Werk beschrieben. Wichtige historische Referenzen wie etwa Richard Wagners Streben nach der Vereinigung der Künste können in dieser Arbeit allerdings nur am Rande erwähnt werden.²⁵⁸ Werk und Idee Richard Wagners und weiterer Künstler, die mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks gearbeitet haben, sind bereits zu genüge in der in diesem Kapitel angegebenen Literatur dargestellt und diskutiert worden. Vielmehr geht es hier darum Arbeits- und Gestaltungsprinzipien herauszuarbeiten und schließlich auf das Werk von ubermorgen.com anzuwenden. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass auch ein zeitgenössisches Gesamtkunstwerk immer auf historische Referenzen verweist und mit die mit der Zeit entstandenen Konnotationen und Prägungen nicht einfach ablegen kann.

Einen grundlegenden und viel rezipierten Beitrag zum Gesamtkunstwerk-Diskurs hat Harald Szeemann 1983 mit der Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“²⁵⁹ und dem dazugehörigen Katalog geleistet. Hier wurden europäische Utopieentwürfe seit 1800 gattungs- und epochenübergreifend von Künstlern wie Richard Wagner über Marcel Duchamp und verschiedener Bauhauskünstler bis hin zu Joseph Beuys zusammengeführt, die alle den Prinzipien des Gesamtkunstwerkes folgen. Das Konzept des Gesamtkunstwerks wurde insbesondere nach der Prägung durch Richard Wagner stetig verändert und erweitert. Allerdings hat diese umfassende Beschäftigung und auch Ausweitung des Gesamtkunstwerk-Begriffs dazu geführt, dass er hauptsächlich bei der Beschreibung von widersprüchlichen Phänomenen herangezogen wird. In diesem Rahmen werden zum Beispiel Konzepte oder Produktionen wie Synästhesie, Multimedia, Welttheater oder auch Oper thematisiert.²⁶⁰ Diese Dehnungen des Begriffs führten einerseits zu einer Schwächung seiner Definitionsmacht. Andererseits kann genau in dieser Uneindeutigkeit auch seine Stärke gesehen werden, wie im Folgenden noch gezeigt wird.

²⁵⁸ Eine Zusammenstellung verschiedener Künstler und Epochen, die den Begriff des Gesamtkunstwerkes geprägt haben, sind u.a. zu finden bei Roger Fornoff. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim 2004 und Harald Szeemann. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main 1983

²⁵⁹ Szeemann 1983

²⁶⁰ Vgl. Anke Finger Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006. S. 8

a. Das Gesamtkunstwerk als Utopie

In den vielen bisherigen Versuchen, das Gesamtkunstwerk zu umreißen, hat dieses nach dem Literaturwissenschaftler Roger Fornoff oft „jeglichen explikativen Wert“ verloren und ist im Zuge dessen „zu einer inhaltlich entleerten Integrationsvokabel für schwer klassifizierbare inter- und multimediale Phänomene herab[gesunken].“²⁶¹ Andererseits zählt eben diese Offenheit zu einem Merkmal des Gesamtkunstwerk-Konzepts, da dieses nicht vordergründig auf Verwirklichung angelegt ist. André Vladimir Heiz führt im Katalog zu Szeemanns Ausstellung aus, dass das Gesamtkunstwerk eine Fiktion sei und relativiert dabei Erwartungen, dass diese es schaffe, das Gesamtkunstwerk ausstellbar und somit greifbar zu machen²⁶². Auch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Anke Finger stellt das Gesamtkunstwerk eher als Konzept dar, welches nie vollendet sein kann und somit also zur lebberen Utopie wird.²⁶³ Die Konzeption des Gesamtkunstwerks wird auch von Bazon Brock vor seine Verwirklichung gestellt: „Entscheidend ist, ob ein Werk das Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ zum Thema macht, also zu fragen und zu zeigen versucht, wie die Fähigkeiten der Menschen, sich selbst und ihre Welt wahrzunehmen, zusammenspielen, so daß die Erfahrung eines übergeordneten Zusammenhangs möglich wird.“²⁶⁴ Sowohl bei Bazon Brock als auch bei der Literaturwissenschaftlerin Angela Merte wird unterschieden zwischen dem Ideenmodell Gesamtkunstwerk und der Totalkunst, in der das Gesamtkunstwerk seine Realisierung zwischen Kunst und Lebenswelt versucht. Merte benutzt den Begriff der Totalkunst vor allem in Abgrenzung zum wagnerschen Gesamtkunstwerk. In Anlehnung an Bazon Brocks Beitrag zum Katalog „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ versucht Merte mit diesem Begriff vor allem neuere Kunstprojekte des 20. Jahrhunderts zu beschreiben, die sich mit der Verbindung von Kunst und Lebenswelt beschäftigen. In der Totalkunst sucht das Gesamtkunstwerk nach Brock seine Verwirklichung, was jedoch auch zur Instrumentalisierung von Kunst führen kann. Da Merte mit der Verwendung des Begriffs Totalkunst vor allem versucht, dem inflationären Gebrauch des Gesamtkunstwerk-Begriffes entgegenzuwirken, können die beiden Konzepte in dieser Arbeit weitestgehend synonym gebraucht werden.

Gesamtkunstwerke bergen durch ihre Pluralität viele verschiedene Potentiale und Ideen, die in Anspruch genommen werden und Anstöße bieten können, dieses aber nicht zwangsläufig müssen. In ihrer Beschreibung des Gesamtkunstwerks im Kontext der Moderne schließt sich Anke Finger Szeemanns Bemerkung an, dass das Gesamtkunstwerk nur als Projekt und nicht als „konkrete Kunstform“ existiere.²⁶⁵ Aus Fingers Beschreibung lässt sich folgern, dass dem Gesamtkunstwerk Praktiken des Überschreitens und Verknüpfens von vorher getrennten Bereichen zu Grunde liegen. Wie die anderen hier aufgeführten Autoren ist auch sie der

²⁶¹ Fornoff 2004. S.18

²⁶² André Vladimir Heiz. SATZ zum Gesamtkunstwerk. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main 1983. S. 454

²⁶³ Finger 2006. S.8f

²⁶⁴ Bazon Brock. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main. 1983. S. 25

²⁶⁵ Vgl. Finger 2006. S. 13f

Ansicht, dass das Gesamtkunstwerk stets in Bewegung ist und folglich unabschließbar bleibt. Demnach kann es hier nicht darum gehen, statische Beschreibungen von Kunst herzustellen. Eher sollen (künstlerische) Praktiken als Momentaufnahmen angenommen und unter dem Begriff des Gesamtkunstwerks zusammengefasst werden.

Der Kunstwissenschaftler Hans Ulrich Reck relativiert ebenfalls den Anspruch einer zu verwirklichenden Utopie des Gesamtkunstwerks und fügt einen weiteren Aspekt hinzu. Nicht zuletzt auf Grund der Instrumentalisierung des wagnerschen Gesamtkunstwerks durch die Nationalsozialisten²⁶⁶ arbeitet er eine erweiterte Beschreibung heraus, nämlich die, „dass das Gesamtkunstwerk nicht eine zu verwirklichende Utopie ist, sondern die Kontrastfolie aller denkbaren utopischen Konzepte in unserer modernen Kultur.“²⁶⁷ Dieser Kontrastfolie schreibt Reck eine regulative Funktion zu. André Vladimir Heiz ergänzt diese Sichtweise, indem er feststellt, dass jedes Gesamtkunstwerk Spiegel und Kristallisationspunkt von Kultur ist. Die „Zeichen dieser Kultur [lesen sich] nicht primär integrativ, sondern als Ausdruck der *Krisis* [...], das heißt, daß alles, was heute erdacht, erfunden oder geschaffen wird, eine – formale – Korrektur des Gestern darzustellen hat und morgen schon Signal einer andern Form von *Krisis* sein wird.“²⁶⁸ Das heißt, dass zwar Eckpunkte, die ein Gesamtkunstwerk ausmachen, genannt werden können, aber Inhalt und Form einem steten Wandel unterliegen. Es lässt sich feststellen, dass beim Gesamtkunstwerk stets übergeordnete Ganzheitsphantasien mitschwingen. Hans Ulrich Reck nennt als weiteren Parameter den „Status [des Gesamtkunstwerks] als Phantasma“. Auch Reck stellt somit nicht das Werk und die Verwirklichung von Ideen in den Mittelpunkt, sondern sieht im „Traum vom Gesamtkunstwerk [...] eine Konstante auf der Ebene des Imaginären.“²⁶⁹ Im Gesamtkunstwerk ist also die Idee der Materialisierung und der Durchführung voranzustellen.

b. Das Gesamtkunstwerk als Quelle und die Fokussierung des Künstlersubjekts

Die Literaturwissenschaftlerin Angela Merte verweist auf einen immer wiederkehrenden Aspekt der Gesamtkunst, der nicht auf der Werkebene verhandelbar ist: Sie beschreibt in ihrer Dissertation zur Totalkunst, dass es sich hier nicht um ein ‚bloßes‘ Kunstwerk handelt, sondern sieht das Gesamtkunstwerk als kulturelles Bedürfnis an. Indiz hierfür sei die andauernde Beschäftigung mit diesem Konzept, trotz der hohen Gefahr des Scheiterns in seiner Umsetzung. Dementsprechend ist das Gesamtkunstwerk auch als Indikator kultureller Entwicklungen zu sehen. Darüber hinaus kann die Geschichte des Gesamtkunstwerks u.a.

²⁶⁶ Auf diesen Zusammenhang zwischen dem totalitären, nationalsozialistischen System im Deutschland der dreißiger Jahre und der Verknüpfung mit der Mythologisierung des Nationalgedankens unter anderem unter Zuhilfenahme des wagnerschen Oeuvres soll hier nicht weiter eingegangen werden. Anke Finger (2006) behandelt diesen Aspekt eingehender und erkennt hier eine „Verschmelzung des Mythos Wagner mit der Mythisierung Deutschlands durch die Nationalsozialisten“ (S.103-122)

²⁶⁷ Hans Ulrich Reck. Immersive Environments, Ein Gesamtkunstwerk des 21. Jahrhunderts und ein Plädoyer für das ‚totale Museum‘. Telepolis vom 18.09.2005 <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=20714&mode=print>

²⁶⁸ Heiz 1983. S. 456

²⁶⁹ Reck 2005

durch die jeweilige Wahl der Medien auch als Mediengeschichte gelesen werden²⁷⁰. Folgt man diesem Ansatz Angela Mertes, so kann das Gesamtkunstwerk als Quelle zum Beispiel bei mediengeschichtlichen Untersuchungen dienen. Dieser Ansatz greift die im vorangegangenen Kapitel von Arnd Schneider und Christopher Wright geäußerte Anregung für die Anthropologie auf, einen stärkeren Fokus auf Kunstwerke als Untersuchungsgegenstand zu legen.

Die Einordnung des Gesamtkunstwerks als Quelle führt in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung zeitgenössischer Kunst wiederum zu der Befürchtung, „dass Kunstwerke lediglich als Beweismaterial für gesellschaftliche Phänomene fungieren und mit Sinnlichkeit oder gar den Erfahrungen eines Kairos nicht mehr dienen“²⁷¹. Diese aus kunstwissenschaftlicher Sicht berechnete Befürchtung bestätigt einerseits den Quellencharakter von Kunstwerken: Die Einbindung des Künstlers in soziale, kulturelle und politische Zusammenhänge wird sich einerseits immer auch in seinem Werk niederschlagen und somit Auskunft über seinen gesellschaftlichen Hintergrund geben. Andererseits wird jedoch deutlich, dass sowohl auf Rezeptions- als auch auf Produktionsebene weitere Komponenten wie Sinnlichkeit und Ästhetik mitspielen, die in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung von Kunst(-produktion) zu beachten sind.

Auch der Einbezug des Künstlersubjektes und seiner Praktiken in das Gesamtkunstwerk erfordert einen erweiterten Fokus bei der Untersuchung, welcher sich nicht bloß auf die Kunstwissenschaften beschränken kann und sollte. Nicht (nur) die Werkaspekte stehen bei der Betrachtung des Gesamtkunstwerks im Mittelpunkt, sondern die künstlerische Produktion und Aktion rückt in den Vordergrund. Häufig nimmt das Künstlersubjekt im Zuge dessen eine Meta-Position ein oder religiöse Praktiken gewinnen an Gewicht. Da insbesondere bei den (Gesamt-)Kunstwerken seit der *Performancekunst* der 1960er Jahre der performative Akt, die Handlung der KünstlerInnen anstatt eines fertigen, materiellen Produkts in den Mittelpunkt gerückt ist, ist auf eben diesen der Fokus zu richten. So wird der/die KünstlerIn mit seinen Handlungen selbst zum Produkt stilisiert, beziehungsweise stilisiert sich selbst, wie Wolfgang Lange dieses am Beispiel der Sängerin Madonna zeigt. Hier geht es nicht mehr darum, als KünstlerIn von Natur aus für die Kunst bestimmt zu sein, sondern durch die Optimierung aller Variablen ein bestmögliches Ergebnis zu erzielen:

„Statt wie bei den Beatles, Pink Floyd oder Genesis Anspruch auf Genialisches zu erheben, bekennt Madonna sich offen als Dilettant, um ihren Dilettantismus durch harte Arbeit am Material zu überspielen. Dadurch nimmt sie im Bereich der Rock- und Popmusik eine ähnliche Stellung ein wie Andy Warhol in dem der Kunst. Sie dekuviert das gerade hier notorische

²⁷⁰ Angela Merte. *Totalkunst, Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt*. Bielefeld 1998. S. 16

²⁷¹ Kleine-Benne 2006. S. 115

Authentizitätsgebaren, indem sie durch Technologie und Werbung erreicht, wozu andere von Natur aus bestimmt sein wollen.“²⁷²

Diese Haltung zu Eigeninitiative und Genialität ist durchaus auch bei ubermorgen.com zu finden. Hans Bernhard erwähnte in einem Gespräch bei meinem Aufenthalt in Wien, dass er sich nicht als Künstler(-genie) im traditionellen Sinne sehe. Somit verortet er sich und seine Wirkungsbereich eher in gesellschaftlich-sozialen Zusammenhängen als in einem autonomen Feld der Kunst.

Ein weitere Parallele zwischen dem von Lange beschriebenen „Gesamtkunstwerk Madonna“ und dem von ubermorgen.com lässt sich in der Ablehnung weltverbessererischer Intentionen finden. Das soziale Engagement kann in diesem Kontext lediglich als Mittel zum Zweck, nämlich zum Erfolg, gelten. An dieser Stelle muss jedoch auch festgehalten werden, dass in der Arbeit von ubermorgen.com, obwohl es durch die Offenlegung privater Details so scheint, nicht zwangsläufig der/die KünstlerIn selbst im Mittelpunkt steht. Hans Bernhard und [lizvix](http://lizvix.com) sind einerseits ein großer und präsender Bestandteil des Projekts ubermorgen.com und alle ihre inszenierten Handlungen sind stets an ihr jeweiliges Künstlersubjekt gebunden. Andererseits wird jedoch die an den Körper gebundene Performanz, die sie wahrhaftig erscheinen lässt durch die Virtualität ihrer Selbstdarstellung konterkariert. Zudem stellen sie nach eigenen Angaben diesen Aspekt der körperlichen Präsenz nicht in den Mittelpunkt, sondern vielmehr das Spiel mit Informationen und Konzepten.

Darüber hinaus sind weitere Praktiken, die Lange für das „Gesamtkunstwerk Madonna“ ausmacht, auch bei ubermorgen.com zu finden. Hierzu zählen u.a. die Verwendung verschiedener Stilelemente und Konzepte und damit einhergehend auch der stete Wechsel ambivalenter Images. Dabei nutzen ubermorgen.com einerseits vorgefundenes Material wie juristische Schreiben oder die Ästhetik von Teletextanzeigen, stellen aber andererseits auch ihre Materialien zur Weiterentwicklung zur Verfügung:

“In terms of sampling and use of copyrighted material (one of our domain is the digital one) we are welcoming any kind of intervention, be it very aggressive, unpolite, destructive or whatsoever. Our work is here to be used.“²⁷³

Durch diese Vielfältigkeit und Ambivalenz in kulturindustriell geprägten oder durch Marketingtechniken funktionierenden Gesamtkunstwerken sieht Wolfgang Lange den Charakter des Totalitären gebrochen; „und zwar in dem Maße, wie sie keine Offenbarungen von etwas Höherem sind, sondern sich schlicht und einfach als Werbung bekennen.“²⁷⁴ Doch auch diese Art des Gesamtkunstwerkes kommt nicht ohne starke und schillernde Person in ihrer Mitte – der/dem auratischen KünstlerIn – aus. Gerade dadurch, dass sich

²⁷² Wolfgang Lange. Gesamtkunstwerk Madonna. In: Hans Günther (Hg.). Gesamtkunstwerk: Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld 1994. S.275

²⁷³ http://www.ubermorgen.com/2007/textsTDestruction_Interview_07/interview_Destruction.pdf

²⁷⁴ Lange 1994. S. 286

Gesamtkunstwerke wie das von ubermorgen.com oder auch Madonnas auf stark prozessuale Begebenheiten beziehen, benötigen sie einen Kern, der das Ganze zusammenhält, auch wenn dieser „ideologisch indifferent“²⁷⁵ ist.

Bei der Entwicklung der materiellen zur immateriellen Kunst verschiebt sich die Aura des Kunstwerks, welche auf Grund ihrer technischen Reproduzierbarkeit schon 1936 von Walter Benjamin²⁷⁶ für obsolet erklärt wurde, auf den/die KünstlerIn selbst. Benjamin stellt für das reproduzierte Kunstwerk das Verschwinden des „Hier und Jetzt“²⁷⁷ sowie den Verlust des „einmaliges Dasein[s] an dem Ort, an dem es sich befindet“ fest. Verena Kuni beschreibt den Netzkünstler beziehungsweise die Autorschaft in dieser Frage als tragende „Achse jenes klassischen Beziehungsdreiecks zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und Betrachter“²⁷⁸. Und von diesem Standpunkt aus sei es nach Kuni auch nicht weit bis zur willkommenen da karrierefördernden (Selbst-)Mythologisierung von NetzkünstlerInnen, was sich, wie oben bereits festgestellt, durchaus im Gesamtkunstwerk verwirklichen lässt. Hierbei kann aus einer großen Auswahl an Künstlermythen geschöpft werden, wobei jedoch an dieser Stelle kein umfassender Überblick gegeben werden kann. Diesen bietet beispielsweise der Kunsthistoriker Eckhard Neumann in seiner Publikation zu Künstlermythen.²⁷⁹ In seiner chronologischen Zusammenstellung spielen zum Beispiel die Gegensätze Wildheit und Natur versus Politik und Staat vor allem im 18. Jahrhundert eine Rolle. Diese werden um das Bild des sensiblen, leidenden oder aber auch des übermenschlichen Künstlersubjekts ergänzt. Vor allem aber kehrt das Motiv der psychischen Entgrenzung von KünstlerInnen in Neumanns Ausführungen immer wieder.²⁸⁰ Neumann beschreibt die verschiedenen Bewertungen und auch Pathologisierungstendenzen des (Künstler-)Genies seit dem 18. Jahrhundert. Wurde das Künstlergenie im ausgehenden 18. Jahrhundert noch wegen seines selbststilisierten Sonderwesens²⁸¹ verurteilt, so wandelt sich im 19. Jahrhundert die Bewertung des/der unkonventionell lebenden KünstlerIn. Die absonderliche und prekäre Lebensweise wird hier zu einer „schicksalhaften Persönlichkeitsdimension uminterpretiert und idealisiert“, welche erst dadurch eine wahre Kunst schaffen kann.²⁸² Mit der im 19. Jahrhundert aufkommenden Disziplin der Psychiatrie wurden zunehmend Genialität und Krankheit in Verbindung gebracht, wobei die Ursachen hierfür u.a. in der übergroßen Phantasie, dem Konsum von Drogen oder auch der obsessiven Arbeit vieler KünstlerInnen gesehen werden.²⁸³ Neben der negativ behafteten Vorstellung des wahnsinnigen Genies veränderte sich zum Beispiel mit den Dadaisten oder Expressionisten der Fokus auf die Potentiale von psychischen Erkrankungen

²⁷⁵ Ebd. S. 287

²⁷⁶ Benjamin 1975

²⁷⁷ Ebd. S. 11

²⁷⁸ Verena Kuni „Was ist ein Netzkünstler?“ Nutzen und Nachteil der Legende vom Künstler im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit. In: Bohl, Marcus (Hrsg.) u.a. *Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis*. Kongressband. Wiesbaden 2002. S. 91

²⁷⁹ Neumann 1986

²⁸⁰ Ebd. S. 52-91 und S. 130-148

²⁸¹ Ebd. S. 131

²⁸² Ebd. S. 132f

²⁸³ Vgl. ebd. S. 138

oder Unkonventionalität. Im Zuge dessen wurde Kunst verstärkt als „Ausdruck der seelischen Tendenzen der Zeit“²⁸⁴ gesehen. Für die heutige, industrialisierte Welt beschreibt Neumann, dass auch die Rolle des Künstlers als Außenseiter vermehrt für Werbezwecke instrumentalisiert wird. „Die Marginalität des Scheins ist hier nurmehr Mittel zum Zweck von Marktstrategien, deren Oberflächlichkeit gerade ihren tiefreichenden Konformismus mit gesellschaftlichen Rollenerwartungen an Kunst und KünstlerIn bezeugt.“²⁸⁵ Die hier beschriebene Instrumentalisierung von Künstlermythen zum Zweck der Selbstvermarktung auf der einen Seite und die gleichzeitige Ablehnung, ein künstlerisches Genie zu sein, auf der anderen Seite, lassen sich auch in der Arbeitspraxis von Hans Bernhard finden, indem er seine psychische Erkrankung und seine künstlerische Arbeit in einen Zusammenhang bringt und diesen inszeniert. Während Roger Fornoff dem/der (modernen/postmodernen) GesamtkünstlerIn einerseits noch transzendente oder seherische Eigenschaften beziehungsweise die Rolle des Mediums metaphysischer Strukturen zuschreibt²⁸⁶, ist bei übermorgen.com und besonders bei Hans Bernhard die völlige Konzentration auf das Selbst und seine Sicht der Welt zu beobachten, ohne dabei einen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit zu erheben. Dieses entspräche eher einem zweiten Typus des/der GesamtkünstlerIn, den Fornoff als „autonomes Subjekt [beschreibt], das die Leitlinien seiner künstlerischen Tätigkeit zur Neukonstruktion der Welt kraft des eigenen imaginativen Vermögens selbst entwickelt und nicht auf übergeordnete vorempirische Gesetzmäßigkeiten zurückführt“²⁸⁷. Der mitschwingende reformatorische Unterton fehlt bei übermorgen.com, da es dem Duo vor allem um die Selbsterklärung und -positionierung gegenüber der Außenwelt geht.

Mit den hier beschriebenen Spielarten und der Fokussierung auf das Künstlersubjekt, ist eine Entschärfung der totalitären Tendenzen des Gesamtkunstwerks festzustellen. Es geht nicht (mehr) vordergründig um den Anspruch, eine bestimmte Idee von Gesellschaft zu propagieren und auch umzusetzen. Besonders in der wort- und bildgläubigen Umsetzung²⁸⁸ des Konzepts sieht Bazon Brock die Gefahr, dass das Gesamtkunstwerk zu Totalkunst wird: „[...] wer also Gesamtkunstwerke als soziale und politische Handlungsanleitungen mißverstehen will, verwandelt die hypothetisch konstruierten übergeordneten Zusammenhänge in eine Totalität.“²⁸⁹ In der hier beschriebenen Form ist das Gesamtkunstwerk eher eine Idee, mit der sich (alternative) Lebensentwürfe rahmen lassen. Anke Finger bezeichnet diese Form der Neuaufnahme einer Idee als „rereading“²⁹⁰ und vergleicht diese Transformation des historischen Gesamtkunstwerkkonzepts in die Gegenwart mit dem erneuten Lesen eines Buches oder auch eines Kunstwerkes. Hierbei werden bestehende Formen wieder aufgegriffen und in veränderte kulturelle und soziale Verhältnisse integriert. Hierbei können vorher

²⁸⁴ Ebd. S. 235

²⁸⁵ Ebd. S. 279f

²⁸⁶ Vgl. Fornoff 2004. S. 558ff

²⁸⁷ Ebd. S. 559

²⁸⁸ Vgl. Brock 1983. S. 28

²⁸⁹ Ebd. S. 28ff

²⁹⁰ Finger 2006. S. 7

unbeachteten Aspekten von Kunstwerken, Lebensformen durch den veränderten Fokus auch neue Bedeutungen zugeschrieben werden. Das „rereading“ ermöglicht es also, bereits Bekanntes - wie hier das Gesamtkunstwerk - über die veränderte Perspektive neu zu entdecken.

c. Aushandlungen zeitgenössischer Gesamtkunstwerkprojekte

Die beschriebenen Ganzheitsphantasien und der utopische Charakter dieser Phantasien sind mögliche Merkmale des Gesamtkunstwerks. Fornoff fasst in seiner Untersuchung „Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk“ folgende strukturelle Merkmale zusammen²⁹¹: **1.** Die Synthese verschiedener Künste oder Medien, wobei bereits die Idee der Vereinigung als Merkmal zu bewerten ist. Hierzu gehört auch die häufig vorhandene Multisensorik vieler Gesamtkunstwerk-Konzeptionen, bei denen u.a. durch die Kombination verschiedener Medien möglichst viele Sinne kombiniert und angesprochen werden sollen. Dementsprechend gewinnt dieser Aspekt gerade in der zeitgenössischen Konzeption des Gesamtkunstwerkes durch Medienkopplungen an Bedeutung. **2.** Die Entwicklung einer theoretischen Grundlage, auf der das Gesamtkunstwerk aufgebaut wird. **3.** Die Verfolgung einer fundierten Konzeption des Ganzen. Häufig geht damit die Kritik des Bisherigen und Bestehenden einher. **4.** Das Zugrundelegen eines ästhetischen, häufig mit sozialen oder religiösen Komponenten verbundenen Konzepts, mit dem der kritisierte Zustand von Kultur oder Gesellschaft überwunden werden soll. Aufgrund dieses nach Grenzüberschreitungen strebenden Charakters des Gesamtkunstwerks nennt Fornoff die Notwendigkeit, bei der Beschreibung und Analyse von Gesamtkunstwerken ebenfalls Disziplinengrenzen zu überschreiten.²⁹² Insbesondere, wenn im Zuge der Verwendung neuer Medien in der (Gesamt-)Kunst, wie zum Beispiel der Nutzung des Internet, (noch) keine Analysewerkzeuge vorliegen, ist es sinnvoll auch über Disziplinen hinweg nach neuen Ansätzen zu suchen.

Anke Finger leitet schließlich von der historischen Gewordenheit des Begriffes zu seiner derzeitigen Konjunktur über und schreibt der aktuellen Debatte um Globalisierung und weltweiter Vernetzung eine Suche nach „Einheit, Ganzheit und Sinn“²⁹³ zu. Somit beschreibt sie für diese Zeit der Ausdifferenzierung und Segmentierung eine Gegenströmung, in der versucht wird, den vielzähligen Untergliederungen einen übergeordneten Sinn und Rahmen zu geben. Das Gesamtkunstwerk kann somit als Träger dieser Suche nach einer übergeordneten Sinninstanz gesehen werden.²⁹⁴

Besonders in Zusammenhang mit dem Multimedia oder Mixed-Media-Begriff in der zeitgenössischen Kunst scheint das Konzept des Gesamtkunstwerkes wieder verstärkt verwendet zu werden. Die Bereiche, Werke und Gattungen, auf die das Gesamtkunstwerk angewendet werden kann, haben sich mit voranschreitender Zeit und dem Entstehen neuer

²⁹¹ Fornoff 2004. S. 20f

²⁹² Ebd. S. 21

²⁹³ Finger 2006. zitiert nach Cornelia Klinger. S.11

²⁹⁴ Ebd. S.11

Medien vervielfacht, was bereits das Konzept Richard Wagners nicht grundsätzlich ausschloss. Auch Bereiche, die nicht per se der Kunst zugeordnet werden, können somit einem Gesamtkunstwerk angehören. Als Kriterium hierfür führt Angela Merte den Aspekt der Ästhetisierung an:

„Dementsprechend können alle folgenden Medien, ob Film oder Cyberspace, für das Konzept vereinnahmt werden, lassen sich alle Formen ästhetisierter Lebenswelt wie Kaufhauspassagen, Disneyworld oder Weltausstellungen als Gesamtkunstwerke benennen, da Wagner selbst keine direkten Einschränkungen dessen vornimmt, was mit dem Begriff Gesamtkunstwerk gemeint sein soll.“²⁹⁵

Insgesamt hat das Gesamtkunstwerk also weniger einen definitorischen Charakter, sondern zeigt vielmehr an, dass etwas in Bewegung ist und bislang in keine der bestehenden Kategorien gepasst hat. Anke Finger stellt fest, dass es bei vielen zeitgenössischen Gesamtkunst-Konzepten „gilt, sie mit einem Begriff zu versehen, der einerseits genug konnotiert, um auch die sozialpsychologischen Elemente dieser Kunstform mit zu tragen, der aber andererseits nicht allzu greifbar ist, da auch das, was er irgendwie bezeichnen soll, sich nicht in bestehende ästhetische Kategorien pressen lässt.“²⁹⁶ Diesen Aushandlungsprozess sieht Anke Finger in der übergeordneten Frage, „was heute als Kunst gelten soll und darf.“²⁹⁷ Gerade diese unscharfen Grenzen, die „Grauzonen und Zwischenräume“²⁹⁸ in diesem Aushandlungsprozess zwischen traditionell-künstlerischen Bereichen und Medien sowie lebensweltliche Aspekte macht Angela Merte als gewinnbringend für (Gesamt-)KünstlerInnen aus. Und genau hier tut sich auch in der Theorie des Gesamtkunstwerks ein Spannungsfeld auf. Zum einen wird versucht, Kriterien auszumachen, was wann wie und warum als Gesamtkunstwerk gelten kann. Andererseits ist es jedoch eine existentielle Eigenschaft des Gesamtkunstwerkes eben diese Kriterien nicht übergreifend zuzulassen, um so seine Offenheit bewahren zu können. Somit können die hier angebotenen Merkmale höchstens am Beispiel herausgearbeitet oder durch den Produzenten selbst individuell festgelegt werden.

Im zeitgenössischen Gesamtkunstwerk-Diskurs seit Anfang der 1990er Jahre scheinen die negativen Konnotationen im Sinne einer totalitären oder sogar faschistischen Kunst, wie sie oben von Hans Ulrich Reck, Bazon Brock oder Angela Merte angesprochen wurden, wegzufallen oder sich zumindest abzuschwächen. Sabine Fabo moniert wiederum die Kritiklosigkeit, besonders, wenn es um die Verknüpfung von virtuellen Welten mit dem Gesamtkunstwerkbegriff geht. Sie sieht in diesem Bereich den utopischen Charakter des Gesamtkunstwerks verloren und kritisiert einen allzu euphorischen und unreflektierten Umgang mit virtuellen Räumen, die nicht (nur) auf Simulation sondern auf Realisierung ausgelegt

²⁹⁵ Merte 1998. S. 117

²⁹⁶ Finger 2006. S. 142

²⁹⁷ Ebd. S. 142

²⁹⁸ Ebd. S.9

sind.²⁹⁹ Auch die Einbindung der Netztechnologien in Marktzusammenhänge sieht Sabine Fabo kritisch: „Die assoziativen Anlagerungen [der so genannten neuen Technologien] an den Begriff Gesamtkunstwerk werden bewusst genutzt, um einen hochgradig kulturindustriellen Komplex zu legitimieren.“³⁰⁰ Als Lösung für die unkritische Verschränkung des technischen Produkts Cyberspace mit dem Begriff des Kunstwerks führt Sabine Fabo Roy Ascott an, der eine Erweiterung der Perspektive über die Grenzen der Kunst hinaus als notwendig ansieht und den Begriff des Gesamtdatenwerks einführt:

„Wir suchen, kurz gesagt, nach einem Gesamtdatenwerk [...] Die Dauer des Werkes wird letztlich unendlich sein müssen, da das Werk, das eine Unendlichkeit von Interaktionen, Inputs und Outputs, Zusammenarbeit und Verbindungen zwischen seinen zahlreichen Mitarbeitern haben muß, stets in Bewegung und im Fluß sein müßte.“³⁰¹

Hier wird also ausgehend vom Bereich der Kunst eine globale Vision entworfen, die es zu verwirklichen gilt, in die nun auch weitere Personen als der/die KünstlerIn mit einbezogen werden. Dementsprechend bewegt sich dieses Konzept wieder in Richtung des klassischen Gesamtkunstwerkbegriffs, versucht jedoch mit der veränderten Bezeichnung auf den erweiterten Kontext Internet hinzuweisen.

d. Das Gesamtkunstwerk als Handlungsfeld

Das Gesamtkunstwerk wird heute häufig als Konzept genutzt, um einen Rahmen für künstlerische Arbeit und Alltagspraktiken herzustellen und diesen Sinn zu geben. Dieser Rahmen ermöglicht es, Dinge, die nicht für den Bereich der Kunst produziert worden sind, beziehungsweise diesem zugeordnet werden, zu künstlerischen Objekten zu machen. Der Prozess des Eingrenzens stellt einen grundlegenden aber bisher vernachlässigten Aspekt des Gesamtkunstwerks dar. Die Macht über die Grenzen des eigenen Kunstwerks liegt vorerst bei den KünstlerInnen und somit sind diese jederzeit von ihnen veränderbar. Dementsprechend stellt das Grenzziehen und das damit verbundene Schaffen von Handlungsräumen eine grundlegende Praktik innerhalb des Gesamtkunstwerkes dar. Eben dieser Raum und die damit verbundenen Handlungsmöglichkeiten werden auch von Wolfgang Storch beschrieben. Storch und auch Anke Finger sehen das Gesamtkunstwerk als Möglichkeitsraum an, der erst durch den/die KünstlerIn eröffnet werden muss. In diesen geht es darum „die Kunstproduktion selbst als Form zu begreifen, um das eigenen Handeln zu bestimmen.“³⁰² Übermorgen.com nutzen diesen selbstbestimmbaren Raum zum Beispiel indem sie juristische Schreiben zu Poesie erklären und in diesen lediglich die Struktur, die Tinte auf dem Papier, sehen. So erklärt lizvix:

²⁹⁹ Sabine Fabo. Konzepte des Gesamtkunstwerks in den Neuen Medien. In: Kunsthochschule für Medien Köln. LAB Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate. Köln 1996. S. 79

³⁰⁰ Ebd. S. 81

³⁰¹ Ebd. Zitiert nach Roy Ascott. Gesamtdatenwerk. In: Kunstforum Bd. 103, September/Okttober 1989. S.100-109. S. 106

³⁰² Wolfgang Storch Gesamtkunstwerk. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 739

“But I grew up with all that, as my dad is a lawyer, so I cannot be scared by being sent legal paper anyway, it is just ink on paper and lots of emotion put into some kind of very beautiful poetry.”³⁰³

Mit dieser Aussage verweisen *ubermorgen.com* implizit auf einen gesellschaftlichen Rahmen, der mit dieser Vorgehensweise kritisiert wird. Wie groß der Anteil Ironie bei diesem Spiel ist, kann hier nicht eindeutig festgestellt werden. Dass aber Praktiken der Ironie und Persiflage im gegenwärtigen Gesamtkunstwerk durchaus möglich und üblich sind, stellt auch Anke Finger fest und sieht für die Möglichkeitsräume von Gesamtkunstwerken einen „weiten Bogen von ‚low‘ über ‚high art‘ zur Nicht-Kunst“³⁰⁴ gespannt. Diese neu eröffneten Räume werden auch für den bereits bei *ubermorgen.com* beschriebenen Bereich der (Selbst-)Inszenierung festgestellt. So beschreibt Doris Kolesch die Inszenierung nach Wolfgang Iser als „einen Möglichkeitsraum der menschlichen Selbstausslegung“ sowie als „Experimentierfeld, in dem der Mensch sich mit der Unverfügbarkeit seiner Existenz [...] auseinander setzt.“³⁰⁵ Dabei nimmt gerade die Wahl oder auch Zuschreibung des Gesamtkunstwerks als Rahmen eine Einordnung in den Kunstkontext vor. Es sind insbesondere Werke beziehungsweise Projekte, wie sie hier am Beispiel von *ubemorgen.com* beschrieben wurden, die zwar multiperspektivisch rezipiert werden können, aber durch die Einordnung in den Gesamtkunst-Diskurs die Nähe zur Kunst erst herstellen.

Die Internetnutzung von KünstlerInnen und die Konzentration auf das Selbst scheinen im Kontext des Gesamtkunstwerks nah beieinander zu liegen. Der Anspruch, sich und sein Werk im Internet darzustellen und dieses als Gesamtkunstwerk zu bezeichnen, andererseits aber in eben diesem Zusammenhang zu agieren, der permanenter Veränderung und Partizipation anderer User unterworfen ist, scheint gerade jenen Wunsch nach Einheit und Ganzheit wieder hervorzurufen. Als Antwort auf die scheinbare Fragmentierung der postmodernen Welt, kann also mit dem Gesamtkunstwerk eine Rahmung und somit ein strukturierendes Moment geschaffen werden.

In Zusammenhang mit der Selbstdarstellung und -inszenierung im Internet unter der Preisgabe höchst intimer Details findet also einerseits eine Öffnung und Vernetzung in die Breite statt. Andererseits stellt diese Praktik aber auch immer die (Rück-)Kopplung an das Selbst, an den Autoren dar. In sämtlichen u.a. von Angela Merte und Anke Finger diskutierten digitalen Gesamtkunstwerkentwürfen ist einerseits das Streben nach einem global umfassenden Netzwerk festzustellen. Dem gegenüber steht andererseits die Eigenschaft der Dezentralisierung, die mit dem Internet u.a. durch den erweiterten Zugang zu jeglichen Informationen ermöglichte. Ähnlich fragt auch Anke Finger: „[...] ist der Computer das Medium

³⁰³ <http://www.rhizome.org/editorial/fp/reblog.php/2893>

³⁰⁴ Finger 2006. S.142

³⁰⁵ Doris Kolesch. Rollen, Rituale und Inszenierungen. In: Jaeger, Friedrich; Straub, Jürgen (Hg.). Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen. Band 2. Stuttgart 2004. S. 281

für ein neues Gesamtkunstwerkprojekt, das sich als Multimedia bezeichnet und bei welchem ästhetisch nicht deutlich wird, ob es nun vereinigt oder dezentralisiert?“³⁰⁶

e. Gesamtkunstwerk, Vernetzung und Internet

Das von Anke Finger angesprochene Spannungsfeld gilt es auch bei *ubermorgen.com* unter einem Begriff zu vereinen. Ebenfalls können die Vergleiche neuronaler Strukturen mit einem technischen Netzwerk von Hans Bernhard in diesen Kontext gesehen werden. Der Künstler Hans Bernhard beziehungsweise der Körper des Künstlers verbindet sich mit dem Material, dem Netzwerk. Die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwimmen. Hierbei kann nicht mehr ohne weiteres zwischen einem Innen und einem Außen unterschieden werden.

Die Vorstellungen von Netzwerken basieren hier vor allem auf den Prinzipien der Konnexion und der Heterogenität nach Deleuze und Guattaris „Rhizom“. Für dieses gilt, dass „jeder beliebige Punkt eines *Rhizoms* [...] mit jedem anderen verbunden werden [kann und muß].“³⁰⁷

Die Metapher des *Rhizoms* lässt sich sehr gut auf die strukturelle Beschreibung u.a. des Internets anwenden. Hier steht jedoch, wenn von Vernetzung die Rede ist, weniger eine Technologie im Mittelpunkt als vielmehr der Akt des Verbindens selbst.

Wie schon von Anke Finger angesprochen wurde, wird häufig auch das Internet als eigenes Gesamtkunstwerk angesehen. Hier wird beispielsweise die unabgeschlossene, prozessuale Netzstruktur angeführt. Zusätzlich dazu vereint das Internet auch Bild, Ton und Text auf einer Ebene. Diese Diskussion wurde bereits in den 1990ern u.a. von Sabine Fabo (1996) sowie auf dem Symposium „Cyberspace – auf dem Weg zum medialen Gesamtkunstwerk“³⁰⁸ von 1991 geführt. In diesem frühen Diskurs der Netznutzung, in dem hohe Erwartungen an die Potentiale des Internets gestellt wurden, ging es vor allem um Ideen der Simulation von Erfahrungswelten und später auch um die erweiterten Möglichkeiten durch das Internet zum Beispiel im politischen *Aktivismus*. Dementsprechend konzentrierten sich diese Ansätze auch eher auf die ganzheitlichen Möglichkeiten für die User, also die Rezeption, und weniger auf die Produktion von Gesamtkunstwerken durch die KünstlerInnen im und mit dem Internet.

Ubemorgen.com befinden sind mit ihrem Gesamtkunstwerk eher zwischen diesen beiden Konzepten – dem klassischen und dem der Neuen Medien. Zwar sind für sie digitale Anwendungen und das Internet von grundlegender Bedeutung, doch die Bezeichnung ihres Schaffens als Gesamtkunstwerk beruht auf der Verbindung dieser beiden Bereiche. Somit zeigt sich, dass es trotz „veränderter organisatorischer Prinzipien“ im Bereich der internetbasierten Kunst, Anschlussmöglichkeiten an bestehende kunsttheoretische Konzepte und Traditionen gibt. Es handelt sich hier also sowohl um einen Bruch mit Bestehendem als auch um einen Rückgriff und die Weiterentwicklung dessen.

³⁰⁶ Finger 2001. S.152

³⁰⁷ Deleuze/Guattari 1977. S. 11

³⁰⁸ Das Symposium wurde von Florian Rötzer, Peter Weibel und Morgan Russell vom 11. bis 13. April 1991 im Deutschen Museum in München veranstaltet.

f. Realität(en) und das Leben als Material

Insbesondere, wenn es vordergründig um die Ästhetisierung von Lebenswelt geht, ist häufig auch die Rede vom Lebenskunstwerk. Dieses stellt einen weiteren Aspekt, bei der Betrachtung des Gesamtkunstwerks als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Untersuchungen dar. Der Begriff des Lebenskunstwerks wurde vor allem von dem Philosophen Wilhelm Schmid geprägt. Auch wenn der Begriff der Lebenskunst häufig mit einer eher esoterischen Konnotation rezipiert wird und seine Entstehung eher in der Philosophie zu verorten ist, ist hier das übergreifende Materialverständnis auch für das Gesamtkunstwerk prägend. Das Material in der Lebenskunst ist eben das Leben und die maßgebliche Praktik in der Lebenskunst stellt das Experiment, das Sammeln von Erfahrung dar³⁰⁹. In ihrer Annäherung an den Lebenskünstler und Berliner Dadaisten Johannes Baader stellt Angela Merte die flexible Grenze zwischen Selbstinszenierung und Wahnsinn in der Kunst fest. Je weiter sich das Verhalten des Künstlersubjekts von gesellschaftlichen Normen und Konventionen wegbewegt, desto eher wird diesem auch der Charakter des Wahnsinnigen zugeschrieben. Entscheidender Aspekt hierbei ist jedoch, ob und inwiefern der/die KünstlerIn die Deutungsmacht über diese Beschreibung besitzt. Hierbei geht es u.a. um das Verrückt-erklärt-werden auf der einen Seite und das Verarbeiten und Verwerten dieser Zuschreibung auf der anderen. Von daher ist es für *ubermorgen.com* nur konsequent, wenn eine ihrer grundlegenden Arbeitspraktiken das Hinterfragen eben dieser Kategorien (das Spiel mit Fakt und Fiktion) ist. Als Einsatz in diesem Spiel wird das eigene Leben, das Leben Hans Bernhards, verwendet. Die eigene psychische Krankheit ist Abweichung von der Norm und wird zum Kapital gemacht. Während Angela Merte in diesem Spiel zwischen Realität und Simulation und Hyperrealität die Frage nach dem Referenzpunkt stellt, ist bei *ubermorgen.com* stets klar, dass sich alle Konzepte in ihrem Schaffen –positiv oder negativ – auf ein Konzept von Realität beziehen. Es gibt bei der von ihnen geprägten Praktik des *Media Hackings* stets eine Realität, von der es sich abzugrenzen oder die es weiterzuentwickeln gilt:

“In our work we are often confronted [by outsiders] as to ‘if this project is for real or just a fake’. we find it hard to answer questions like this one, as they ex-corporate the true meaning and body of MEDIA HACKING. Whereas traditional forms of performance and theatre try to create a form of institutionalized and formalized version of reality, media hacking and related techniques [...] do not perform, but rather create additional uberREALITIES. so the question cannot be if it is either ‘real’ or ‘fake’, equalling ‘true’ or ‘false’. reality cannot be 1/0 – it is always a process without beginning or ending.”³¹⁰

Hier geht es also nicht darum, die bestehende, stets medial erzeugte oder zumindest beeinflusste Realität zu verändern oder eine Kopie dieser Realität zu erstellen, sondern um die

³⁰⁹ Vgl. Wilhelm Schmid. Das Leben als Kunstwerk, Versuch über Kunst und Lebenskunst ihre Geschichte von der Antiken Philosophie bis zur Performance Art. In: Kunstforum International Bd. 142 Oktober-Dezember 1998. S. 72f

³¹⁰ <http://www.ubermorgen.com/ubermorgenselbstvermarktung.doc>

Schaffung von Alternativen. Gerade diesen Anspruch stellt auch Angela Merte bei der Installierung virtueller Räume im Internet fest:

„Nicht die Kopie des Realen kann also Anspruch an solche Medien sein, sondern das Erstellen alternativer Räume, eine Forderung, die sich nicht nur aus einer als desolat empfundenen Lebenswelt heraus formuliert, sondern auch aus der Einsicht, daß eine Kopie der Kopie nicht sinnvoll ist.“³¹¹

Letztendlich unterliegt dabei die Diskussion der Deutungsmacht über Realität und Simulation beziehungsweise über Fakt und Fiktion immer auch bestehenden Machtverhältnissen.

Wie Wilhelm Schmid beschreibt, wurde das Lebenskunstwerk mit schwindendem Objektbezug zum Beispiel in der Performancekunst zunehmend interessanter für die Kunst(-wissenschaft).³¹² Für die moderne und zeitgenössische Kunst geht er davon aus, dass Lebenskunst „eine fortwährende Arbeit der bewussten Gestaltung des Lebens und des Selbst [ist], um daraus ein Kunstwerk zu machen.“³¹³ Im Lebenskunstwerk verschwimmen Subjekt und Objekt künstlerischer Arbeit und somit AutorIn und Werk. Im Dienste dessen, werden alltägliche Dinge, die das Subjekt umgeben, von bloßen Objekten zu Gegenständen im künstlerischen Schaffensprozess. Dieser Prozess wird bestimmt von den Entscheidungen, die der Künstler/die Künstlerin trifft.

„Jede Kunst, so auch die Lebenskunst, ist eine Abfolge von Wahlakten: Die Kunst kann darin bestehen, eine bestehende Struktur zu durchbrechen und eine andere Ordnung der Dinge zu inaugurieren, gemäß einer frei gewählten Regel auch noch dort, wo eine Regel durchbrochen wird. Vieles wird dabei freilich nicht vom Subjekt geschaffen, sondern – unter etlichen Umformungen anderen Zusammenhängen nur ‚entliehen‘.“³¹⁴

In diesem beschriebenen Rahmen geht es für die/den KünstlerIn darum, sich selbst und die eigene Lebenswelt zu inszenieren und dabei stets neue Aspekte einfließen zu lassen. Diese Idee des Kunstschaffens ist im Vergleich mit dem Gesamtkunst ebenso umfassend, da Nichts ausgeschlossen wird. Bewusste inszenatorische Auswahlprozesse nehmen somit in der Lebenskunst wie im Gesamtkunstwerk eine zentrale Rolle ein. Jedes Ereignis und jede Handlung konstituiert das Lebenskunstwerk (neu). Fragen nach dem Scheitern oder auch der Vollendung werden somit obsolet.³¹⁵ Auch das Nicht-intentionierte, das Geschehen-lassen zählt Schmid ausdrücklich zu den Eigenschaften des Lebenskunstwerks³¹⁶. Diese Praktik ist auch bei ubermorgen.com zu finden, wenn diese Inhalte in einen Diskurs geben und die Weiterentwicklung dieser Inhalte damit aus der eigenen Hand geben.

³¹¹ Merte 1998. S. 137

³¹² Vgl. Schmid 1998. S.73

³¹³ Ebd. S. 74

³¹⁴ Ebd. S.74

³¹⁵ Ebd. S. 76

³¹⁶ Ebd. S. 76

Letztlich verneint Schmid aber, dass in der Lebenskunst Kunst und Leben verschmelzen. Gerade Alltägliches (im Sinne von Profanem) und „bloße Objekte“³¹⁷ bleiben für ihn abseits der Lebenskunst beziehungsweise müssen unter veränderter, künstlerischer Perspektive gesehen werden. Die Veränderung des Blickwinkels und die Inszenierung von Objekten und Praktiken in diesem veränderten Rahmen macht für Schmid also die Lebenskunst aus:

„Nicht nur, dass immer wieder neu mit dem Material des Lebens gearbeitet werden muss, das in zufälliger Konstellation vorgefunden wird – auch das entsprechende Können der Gestaltung steht dem Individuum nicht ohne weiteres zur Verfügung, vielmehr ist der Einzelne abhängig von jenem Können, das in der jeweiligen Kultur, wenn überhaupt, ausgearbeitet und verfügbar ist.“³¹⁸

Wilhelm Schmid plädiert in diesem Sinne für die Aufrechterhaltung der Grenzen von Kunst und Leben, sowie der Trennung zwischen den einzelnen Gattungen, da nur so die Autonomie und Freiheit in der Kunstproduktion bewahrt werden könne.³¹⁹ Schmid bezeichnet dabei alle Handlungen und Ideen als Lebenskunst, die explizit im zweckfreien Raum der Kunst vollzogen werden und beschreibt die Lebenskunst im Zuge dessen als „Praxis der Freiheit“³²⁰. Somit wendet er sich in diesem Punkt gegen die Idee des Gesamtkunstwerks, bei dem zumindest eine Flexibilität dieser Grenzen zu Grunde gelegt wird. Im weiteren Vergleich zum Gesamtkunstwerk ist das Lebenskunstwerk auch deutlich subjektiver ausgelegt, indem es sich nicht einer absoluten, übergeordneten Idee verschreibt, sondern sich auf die Lebenswelt des Einzelnen konzentriert.

g. Das Gesamtkunstwerk ubermorgen.com

Auch im Gesamtkunstwerk ubermorgen.com spielen die bislang vorgestellten Merkmale und Positionen eine Rolle. Das Duo gibt jedoch keine eindeutigen Vorbilder für ihr Gesamtkunstwerk an. Somit können ubermorgen.com nach Roger Fornoff der Gruppe von KünstlerInnen zugeordnet werden, die sich nicht explizit auf bisherige Konzeptionen von Gesamtkunstwerken beziehen sondern danach streben, eine neue Form dessen zu schaffen.³²¹ Nicht zuletzt wegen ihres Anspruchs einer aktuellen *Avantgarde*-Bewegung anzugehören, die den Kunstbegriff und das künstlerische Arbeiten verändert, liegt dieser Schluss auf der Hand. Im Folgenden soll vorerst gezeigt werden, in welchen Kontexten ubermorgen.com ihr Werk selbst als Gesamtkunstwerk bezeichnen. Daraufhin sollen die bereits festgestellten Merkmale des Gesamtkunstwerks in der Arbeit von ubermorgen.com ausgemacht werden.

In der bereits mehrfach erwähnten Presseerklärung beschreiben ubermorgen.com ihr Schaffen als „hybrides Gesamtkunstwerk“. Diese Wortkombination stellt genau genommen einen

³¹⁷ Ebd. S. 74

³¹⁸ Ebd. S. 78

³¹⁹ Vgl. ebd. S. 79

³²⁰ Ebd. S. 77

³²¹ Vgl. Fornoff 2004. S. 554ff

Pleonasmus dar. Wie gezeigt wurde, besteht ein Gesamtkunstwerk immer aus vielen unterschiedlichen Versatzstücken, die durchaus widersprüchlich sein können. In früheren Einzelarbeiten zum Beispiel dem brainmeltdown-Text von Hans Bernhard findet die Zuordnung eines bestimmten Zeitraumes und der darin entstandenen Produkte zu einem Gesamtkunstwerk statt.

“the BRAINMELTDOWN text was produced in the aftermath of my manic depressive episode in 03-08/2002. a rough and raw piece of hardcore trash emotion, a sampled diary [dairy] with some minimal amount of fragments from this time. to enhance and enlarge, it should be connected to the MENTAL HOSPITAL PHOTOSERIES and the movies from the DESIGN INDABA and the HOSPITAL, plus the phots of my rooms in vienna, my notebooks and my emails and web-sites i designed and wrote during this time. my brainmeltdown was my 2002 GESAMTKUNSTWERK. No more, no less!”³²²

Die früheste öffentliche Selbsteinordnung in den Gesamtkunstwerk-Kontext, die während der Recherche festgestellt werden konnte, findet sich im Jahr 2001 in einem Text zum Thema Selbstvermarktung und liest sich, wie der Titel schon verspricht, wie ein Werbetext:

„fuer die primitive uebersicht und die totale transparenz stellen wir hier eine exklusive uebersicht zu dem GESAMT|KUNST|WERK ubermorgen, den wilden actions, jungen produkten und knallharten firmenbeteiligungen der ubermorgen ltd und ihre individuellen exponat[en]t[inn]en und pop-stars.“³²³

Daraufhin folgt eine Auflistung der vergangenen Projekte, Arbeiten und Preise zwischen 1994 und 2001. Die hier beschriebene Selbstdarstellung (im Internet) bis hin zur „totalen transparenz“ lässt den Anspruch des Künstlerduos deutlich werden, sich, seine Arbeit und auch das damit verbundene Private ohne Ausnahme offen zu legen. Darüber hinaus wird das Konzept des Gesamtkunstwerks in der hier aufgeführten Aussagen zu einer dehnbaren Kategorie, die sowohl auf die Gesamtheit der Werke als auch für einzelne Werkgruppen angewendet werden kann. Die Zerlegung des Begriffes in die drei Bestandteile „GESAMT“, „KUNST“ und „WERK“ kann auf die hierarchiefreie Gewichtung der einzelnen Komponenten hinweisen. Da diese Schreibweise jedoch nur an dieser Stelle zu finden ist, soll darauf nicht weiter eingegangen werden.

Die von ubermorgen.com als Gesamtkunstwerk zusammengefassten Praktiken sind nicht nur dem Bereich des künstlerischen Handelns sondern auch dem privaten, alltäglichen Bereich zuzuordnen. So erklärt Hans Bernhard im Interview mit dem *Online*-Portal „We make money not art“: „Using Psychotropic drugs (see hansbernhardblog) and having kids, being an artist and a citizen, this situation has to be staged into a Gesamtkunstwerk.“³²⁴ Die vielfältige

³²² http://hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/index.html

³²³ <http://www.ubermorgen.com/ubermorgenselbstvermarktung.doc>

³²⁴ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

Erwähnung der eingenommenen Drogen durch Hans Bernhard weist auf den Aspekt der Entgrenzung innerhalb der künstlerischen Arbeit hin. Die Drogen können als Mittel gelten, mit dem psychische und körperliche Beschränkungen sowie die Grenzen der so genannten „konsensuellen Halluzination“³²⁵ überschritten werden können. Diese Selbstexperimente stellen ein Mittel zur Eröffnung von Metaebenen dar. Des Weiteren verweist die Verbindung von Drogenexperimenten und künstlerischer Arbeit auf die bereits beschriebenen Künstlermythen. Diese Form des Selbstexperiments, bei dem vielfach ekstatische Momente durch rituelle Inszenierungen herbeigeführt werden sollen, findet sich u.a. in Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ (seit 1957). Hermann Nitsch ist ein Vertreter des Wiener Aktionismus, der von Hans Bernhard an einigen Stellen als Vorbild oder Referenz angegeben wird.³²⁶ Im „Orgien Mysterien Theater“ wurde in Festspielform u.a. durch die Zerreißung von Tierkadavern, den Einsatz von Alkohol, Exkrementen und anderen Körperflüssigkeiten versucht, einen so genannten „Urexze“³²⁷ herbeizuführen. Im Exzess soll es nach Nitsch möglich werden, Theater und Leben zu einem Ganzen zu verbinden, weshalb das „Orgien Mysterien Theater“ in vielen Ausführungen zum Gesamtkunstwerk behandelt wird.

Eine weitere Verbindung von Kunst und Leben(-swelt) findet durch die Erwähnung der Kinder von lizvlx und Hans Bernhard im Kunstkontext statt. So werden zum einen Fotos der Kinder auf der ubermorgen.com-Homepage veröffentlicht und zum anderen die Geburt der zweiten Tochter Lola auf der rhizome.org Seite bekannt gegeben. Drittens findet zumindest die erste Tochter Billie Bernhard auch in den Danksagungen („credits“³²⁸) regelmäßig Erwähnung. Das Projekt ubermorgen.com wird hier um den Familienrahmen erweitert. Über diese offen gelegte Einbindung der Familie in den Arbeitskontext von ubermorgen.com hinaus, möchte ich auch die von mir vor Ort beobachtete Verbindung von künstlerischer Arbeit und Lebensgestaltung kurz schildern. Die Betreuung der Kinder und die Weiterarbeit an den aktuellen Projekten teilen lizvlx und Hans Bernhard untereinander auf, was durch die große Flexibilität in der eigenen Termin- und Arbeitsplanung begünstigt wird. Entstehende Freiräume, wenn die Kinder beispielsweise auf dem Spielplatz beschäftigt sind, werden direkt genutzt, um zum Beispiel Konzepte und Ideen zu entwickeln. Auch dieses Vorgehen entspricht gängigen Auffassungen des Gesamtkunstwerks, in dem die Grenzen zwischen künstlerischem Handeln und Denken und dem Privaten durchlässig werden. Im Zuge dessen führt Odo Marquard die Verbindung von Kunst und Wirklichkeit an, beziehungsweise „die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität.“³²⁹

³²⁵ Die Definition der konsensuellen Halluzination geht auf die Publikation „Neuromancer“ von William Gibson aus dem Jahr 1984 zurück. Siehe: http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf

³²⁶ Näheres zu Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ in Verbindung mit dem Gesamtkunstwerk ist zum Beispiel bei Angela Merte 1998. S.81-169 und Roger Fornoff 2004. S.477-536 nachzulesen.

³²⁷ Vgl. u.a. Merte 1998. S. 150ff

³²⁸ <http://hansbernhard.com/X/pages/credits/index.html>

³²⁹ Odo Marquard. Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main 1983. S. 40

Die von Roger Fornoff benannte „Strategie der Multiplikation ästhetischer Reize und die aus ihr erwachsenden manipulativen Tendenzen“³³⁰ lässt sich ebenfalls im Werk von ubermorgen.com beziehungsweise im Reden über ihre Projekte finden, wenn von der Technik des Schock-Marketings die Rede ist. Mit dem Moment des Schocks sollen Kontrollfunktionen der Wahrnehmung ausgeschaltet und so die Information direkt an das Gehirn weitergeleitet werden. Somit spielt auch das Nachdenken über die Wahrnehmung des/der RezipientIn beziehungsweise Users eine entscheidende Rolle wie dieses zum Beispiel innerhalb der Debatte um Gesamtkunst und Synästhesie-Konzepten der Fall ist.³³¹

Insbesondere in der bereits zitierten Presseerklärung von ubermorgen.com zum Projekt „Sound of Ebay“ wird auf die Synthese verschiedener Gattungen wie der Skulptur, der Zeichnung und der Netzkunst hingewiesen:

“Their open circuit of conceptual art, drawing, software art, pixelpainting, computer installations, net.art, sculpture and digital actionism (media hacking) transforms their brand into a hybrid Gesamtkunstwerk.”³³²

Auch die Konzeption des Gesamtkunstwerks als Ideenkonstrukt und Utopieentwurf lässt sich bei ubermorgen.com wieder finden, wenn Hans Bernhard vor allem den konzeptuellen Teil ihrer Aktionen betont:

“GWEI [...] is a purely conceptual piece, and it is a paradox. It can be reduced to the simple instructions of how to have a ever-growing giant eat itself (auto-cannibalistic) while the project itself empowers the giant to grow even faster.”³³³

An anderer Stelle werden auch die tatsächliche Durchführung der Ideen und die Funktionstüchtigkeit der Technologien betont. Doch die Unüberprüfbarkeit dieser Aussage setzt das Spiel mit der Unsicherheit in der Arbeit von ubermorgen.com fort. Des Weiteren beschreiben sie die Intention, die bereits geschaffene Marke ubermorgen.com in ein Gesamtkunstwerk zu transformieren. Somit wird deutlich, dass Marketingkonzepte in den Kunstbereich überführt werden sollen und nicht andersherum. Gerade diese hybriden und differenten Verbindungen sind es, die für Roger Fornoff das zeitgenössische Gesamtkunstwerk ausmachen und an Stelle des einzelnen Utopieentwurfs treten. Die gegenwärtigen Konzepte begnügen sich laut Fornoff vor allem mit „mit Praktiken der Irritation, Dekonstruktion und Subversion“³³⁴, wie es auch bei ubermorgen.com der Fall ist. Wolfgang Lange sieht die Ergebnisse der zeitgenössischen Beschäftigung mit dem Gesamtkunstwerk als „Zeugnisse eines fortlaufenden Scheiterns“³³⁵ an, da sie aus nichts als Projekten, Entwürfen, Ansätzen,

³³⁰ Fornoff 2004. S. 24

³³¹ Vgl. Finger 2001. S. 46ff.

³³² http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf

³³³ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

³³⁴ Fornoff 2004. S.608

³³⁵ Lange 1994. S. 273

Skizzen und Bruchstücken bestünden.³³⁶ Das von Lange angesprochene fortlaufende Scheitern ist hier allerdings keineswegs negativ zu sehen. Eben dieses hat immer wieder Anlass gegeben, die Idee und die Formen des Gesamtkunstwerks weiterzuentwickeln. Ebenso sieht Angela Merte das kreative Potential des Scheiterns in der Widersprüchlichkeit des Gesamtkunstwerks begründet. Sie beschreibt die paradoxen Ansprüche, „einerseits Kunst und Leben vereinen, die Lebenswelt ästhetisieren zu wollen und andererseits wird verzweifelt versucht der Kunst ihre Autonomie zu erhalten.“³³⁷ Durch diesen Widerspruch sieht Merte die konkrete Umsetzung des Werkes als unmöglich an. Wird die Totalkunst jedoch als „eine Artikulation kultureller Bedürfnisse oder als Anspruch an kulturelle Funktionsweisen [betrachtet,] beziehen die Konzepte gerade aus dem Paradox des Scheiterns ihre Nahrung.“³³⁸ Auch Fornoff erkennt diese Entwicklung und Öffnung des Gesamtkunstwerks an. Er sieht die ästhetische Konzeption des Gesamtkunstwerks als weitestgehend historisch, erkennt jedoch vor allem in der Ökonomie, genauer in der Unternehmensorganisation nach Corporate Identity-Prinzipien, neue Formen der Verwendung des Gesamtkunstwerkgedankens. Hier ist auf der einen Seite die Schaffung einer übergreifenden Unternehmenspersönlichkeit oder Unternehmensphilosophie und auf der anderen Seite die ästhetische Komponente mit dem Corporate Design zu nennen, aus denen dann eine einheitliche Gesamtpräsentation eines Unternehmens resultieren soll. In diesem Sinne sind durchaus einige Gemeinsamkeiten zwischen einer Corporate Identity und dem Gesamtkunstwerk festzustellen.

„Indem ‚corporate identity‘ somit sämtliche Bestandteile einer Unternehmenswelt einem einheitlichen ästhetischen Ordnungs- oder Stilprinzip unterwirft, entspricht es – sieht man von seiner beschränkten Reichweite ab – strukturell gesehen in der Tat den großen künstlerischen Stilprägungen der Vergangenheit sowie den Gesamtkunstwerksvisionen moderner Künstler.“³³⁹

Allerdings unterscheiden sich Gesamtkunstwerk und die Schaffung einer Corporate Identity maßgeblich durch das Vorgehen, das beim Gesamtkunstwerk induktiv und bei der Corporate Identity deduktiv vor sich geht. Wenn also bei der Corporate Identity erst ein großes Gesamtkonzept erarbeitet und dann auf die verschiedenen Bausteine angewendet wird, so leitet sich das Paradigma, unter dem alle Teile eines Gesamtkunstwerk zusammengefasst werden, erst aus diesen Einzelteilen ab.³⁴⁰ Fornoff macht die in der Corporate Identity verwirklichte Gesamtkunstwerkidee am Beispiel der VW-Autostadt in Wolfsburg deutlich. Diese sieht er als „Prototyp eines neuen kultisch-kapitalistischen Gesamtkunstwerks, das mit der pluralen Struktur der modernen Weltgesellschaft seinen Frieden gemacht hat.“³⁴¹ Der Preis, der

³³⁶ Vgl. ebd. S. 273

³³⁷ Merte 1998. S. 64

³³⁸ Ebd. S. 64f

³³⁹ Fornoff 2004. S. 610

³⁴⁰ Vgl. ebd. S.610f

³⁴¹ Ebd. S.24

für diese Transformation des Gesamtkunstwerks in der Gegenwart gezahlt wird, ist jedoch der Verlust der „kritischen utopischen Energien“³⁴² und auch der künstlerischen Unabhängigkeit. Auch Bazon Brock stellt das Gesamtkunstwerk in den Kontext „übergeordneter Zusammenhänge“ und Strukturen und sieht diese nicht nur in der Kunst sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen thematisiert: „Wir haben also von Gesamtkunstwerkskonzeptionen sowohl im ökonomisch-politischen Bereich wie im wissenschaftlichen als auch künstlerischen Bereich auszugehen.“ In diesen Bereichen werden entweder „wissenschaftliche Systematiken“, „politische Ideengebäude“, „Modelle ökonomischer Prozesse“ oder eben „künstlerische Visionen“³⁴³ ausgebildet, die alle der Idee des Gesamtkunstwerks beziehungsweise in ihrer Umsetzung der Totalkunst untergeordnet werden können. In diesem Sinne sieht Wolfgang Lange den Fortbestand des Gesamtkunstwerkgedankens am ehesten dort gesichert, wo Kunst und Kulturindustrie aufeinander treffen. Diese Annahme kann schließlich auch auf die Arbeit von *ubermorgen.com* übertragen werden. Wie bereits festgestellt wurde, präsentieren sich sowohl das Projekt als auch die Firma *ubermorgen.com* als ein nach Corporate Identity-Maßgaben konzipiertes Gesamtpaket. Ganz im Sinne der hybriden Verbindung im Gesamtkunstwerk sind *ubermorgen.com* also nicht nur Firma oder nicht nur Kunstprojekt, sondern sowohl Firma als auch Kunstprojekt.

Dort, wo *ubermorgen.com* sich selbst als Popstars – teils in Anlehnung an *etoy* – inszenieren, bewegen sie sich also in dem Bereich, in dem Wolfgang Lange das Gesamtkunstwerk am ehesten realisiert sieht: In Hollywood und im Pop-Musikgeschäft. Hier geht es ebenfalls um die Inszenierung ästhetischer Aspekte aber auch um die akribisch geplante Vermarktung der Produkte. Diese sind, wie *ubermorgen.com* es für sich beanspruchen, keinem Stil verpflichtet, sondern wechseln ihre Ansichten und Erscheinungsbilder, wie es der Zeitgeist erfordert.³⁴⁴ Je nach Bekanntheitsgrad und Einfluss auf die Stilbildung der Zielgruppe kann aber auch eine Trend-Setzende Funktion anstatt dem bloßen Bedienen von Trends vorliegen.

Zusätzlich verweisen Hans Bernhard und *lizvlx* mit der Wahl des Namens **ubermorgen.com** auf etwas Übergeordnetes, auf eine Metaebene. Die Verwendung des *u-* anstatt eines *ü-* am Anfang des Namens birgt Verwirrungspotential, und lässt den Leser zuerst an das deutsche Wort *übermorgen* denken. Einerseits ist die Verwendung des *u-* anstatt des Umlauts sicher auch der Tatsache geschuldet, dass *URLs* keine Umlaute enthalten können. Andererseits findet das Präfix *uber-* im Englischen Verwendung, wo es hauptsächlich als Synonym für das Wort „super“ genutzt wird. Nachvollziehbar wird dieser Vergleich bei der Übersetzung des Wortes „übermorgen“ ins Englische zu „super-tomorrow“, wie es in Beschreibungen von

³⁴² Ebd. S.24

³⁴³ Brock 1983. S. 23

³⁴⁴ Vgl. Lange 1994. S.276f

ubermorgen.com zu finden ist: „ubermorgen is a German word for ‚the day after tomorrow‘ or ‚super-tomorrow‘.“³⁴⁵

Der Gebrauch von uber- im Englischen ist auch auf die Rezeption des Übermensch-Konzepts von Friedrich Nietzsche zurückzuführen.³⁴⁶ Ohne weiter auf Nietzsche eingehen zu wollen, sei zusammenfassend angemerkt, dass die Verwendung des Wortteils in diesem Sinne stets auf eine höhere (Entwicklungs-)Stufe von Etwas oder Jemandem verweist. Durch diese auf das Allumfassende und Metaphysische abzielende Konnotation ist ein deutlicher Zusammenhang zu den hier vorgestellten Gesamtkunstwerkkonzepten zu sehen. Die Verbindung übergeordneter Strukturen mit dem Religiösen, wie sie in Gesamtkunstwerken häufig zu finden ist, kann für ubermorgen.com nicht festgestellt werden. Genauso wie die Religion besitzt die Kunst in diesem Fall eine hohe Autonomie, deren Legitimation durch übergeordnete Zusammenhänge vollzogen wird. Diese Überlegungen gehen so weit, dass bei einigen KünstlerInnen von einer Kunstreligion die Rede ist oder den KünstlerInnen in der Gesellschaft durch diese „Adelung“ eine herrschende Position zugeordnet wird (zum Beispiel im *Futurismus*). Dieser Bereich des Gesamtkunstwerks soll jedoch hier nicht weiter verfolgt werden, da ihm bei ubermorgen.com keine besondere Bedeutung zukommt.

Was bedeutet es nun aber für die Bewertung der Arbeit von ubermorgen.com aber auch für das Gesamtkunstkonzept, wenn/dass sie ihr Werk als Gesamtkunstwerk bezeichnen? Und folgt man der Ansicht von Angela Merte, die das Gesamtkunstwerk als kulturelle Äußerung beschreibt, schließt sich die Frage an, welche kulturellen Gegebenheiten sich am Beispiel ubermorgen.com ablesen lassen? Inwiefern kann es sogar als kulturwissenschaftliche Quelle gelesen werden?

Zuerst ist die Vereinigung sämtlicher Praktiken von ubermorgen.com unter dem Namen des Gesamtkunstwerks sicher auch dem Fehlen anderer adäquater Kategorien geschuldet. Immer wieder betont vor allem Hans Bernhard, dass sie im Bereich der Kunst operieren, da dieser genügend Freiräume biete. Auf die Frage, was an ihren Aktionen Kunst sei, antwortet er: „Alles, da es sonst keine Kategorie dafür gibt, und wir uns mittlerweile in diesem Graubereich zwischen Biz, Gesellschaft und Wissenschaft ziemlich wohl fühlen.“³⁴⁷ Hier wird deutlich, dass es eher die Grauzonen als die definierten Bereiche sind, die ubermorgen.com interessieren und eben diese lässt das Gesamtkunstwerk zu. Sicherlich kann die Wahl des ‚Labels‘ Gesamtkunstwerk durchaus auch ein Instrument zur Aufwertung und somit auch zur Selbstvermarktung sein. Anke Finger sieht diese Option – wenn auch in einem anderen zeitgenössischen Zusammenhang – folglich ebenfalls für möglich an, wenn sie fragt: „[...] oder vermischt es [das Gesamtkunstwerk] arbiträr kulturelle Signifikanten, die sich zusammenfassend mit dem Begriff Gesamtkunstwerk am besten verkaufen können?“³⁴⁸

³⁴⁵ http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.htm

³⁴⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Übermensch>

³⁴⁷ Büttner 2002. S. 22

³⁴⁸ Finger 2001. S. 142

Die Verwendung des kunsthistorisch bereits durch hochrangige KünstlerInnen aufgeladenen Begriffes führt zu einer Selbsteinordnung von *ubermorgen.com* in eben diese Reihe. Ziel dieser Einordnung ist u.a. die symbolische Aufladung und Aufwertung des eigenen Projekts.

Eine weitere Frage, die sich aus der hier ausgeführten Gegenüberstellung ergibt, ist die, inwiefern *ubermorgen.com* das Gesamtkunstwerk über die hier vorgestellten Konzepte hinaus erweitern können: Welchen neuen Fokus können die von *ubermorgen.com* im Rahmen des Gesamtkunstwerkes verwendeten Praktiken auf das zeitgenössische und zukünftige Gesamtkunstwerk bieten? Eine Erweiterung bietet sicherlich die Einbindung des Internets, auch, wenn dieses bereits von den hier besprochenen Autoren erwähnt worden ist. Allerdings geht es in der erwähnten Literatur ausschließlich um Gesamtkunstwerks-Zuschreibungen seitens der Theoriebildung, nie aber um die Aneignung des Konzepts durch KünstlerInnen selbst. Durch das erneute Aufgreifen des Konzepts können sowohl auf der strukturellen Ebene als auch durch das inhaltliche ‚Auffüllen‘ einer bestehenden Struktur Änderungen vollzogen werden.

Bei *ubermorgen.com* steht somit die Beschäftigung mit dem Hybriden sowie hybriden Praktiken wie zum Beispiel des Sampling im Mittelpunkt. Bei der eigenen Positionierung lassen sich *ubermorgen.com* nicht auf einen Bereich festschreiben, sondern fügen – und sei es nur, um damit zu provozieren – immer wieder gegensätzlich gedachte Bereiche zusammen. Auch die stetig neu reproduzierte Dichotomie von Online und Offline(-Praktiken) wird beispielsweise mit der übergeordneten Fragestellung nach Fakt, Fiktion und konsensueller Halluzination hinterfragt. Die Auswirkungen, die Handlungen im Internet auf den Offline-Raum und umgekehrt haben können, scheinen zu zeigen, dass diese Grenze nicht (mehr) ohne weiteres gezogen werden kann. Wie auch in anderen kulturwissenschaftlichen Untersuchungen gezeigt wurde, muss von der Idee des Internets als Paralleluniversum Abschied genommen werden³⁴⁹. Im Zuge dessen muss es vermehrt darum gehen, Fragestellungen und Perspektiven zu finden, die eben diese Verschränkungen zwischen „Real Life“ und „Virtual Life“ fokussieren.

Die von *ubermorgen.com* inszenierte Uneindeutigkeit der Grenzen gilt durchaus auch für die Grenzen des Gesamtkunstwerks und zeigt die bestehende Notwendigkeit eines Konzepts auf, welches insbesondere im Bereich des Internets in der Lage ist, festgeschriebene Gegensätzlichkeiten zu hinterfragen und alternative Denkmodelle zuzulassen. Durch die Darstellung der Praktiken von *ubermorgen.com* sollte deutlich geworden sein, dass sie für den Bereich der Kunst, aber auch für den des Marketings und des Internets Widersprüche thematisieren, diesen aber auch selbst erlegen sind. Hierbei sehen sie es nicht als ihre Aufgabe an, Antworten auf diese schwerwiegenden Fragen zu geben. Vielmehr machen sie sich das Gesamtkunstkonzept insofern zu Nutze, in dem es keine abschließenden Bewertungen von ihnen fordert und durchaus auch Widersprüche in den eigenen Aussagen und Handlungen in sich vereinen kann, ohne sich dabei selbst in Frage zu stellen.

³⁴⁹ Vgl. Schönberger 2006. S. 632ff

Der in der Beschreibung des Gesamtkunstwerks mehrfach erwähnte Aspekt des Kristallisationspunkts von Kultur sowie gegenwärtiger Probleme und Visionen lässt das „Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“ zu einem Verhandlungsraum werden. In diesem werden sowohl Fragen nach heutigen Kunstkonzepten als auch das Problem der gesellschaftlichen/politischen Intervention aufgeworfen. Somit fügen ubermorgen.com dem Gesamtkunstkonzept einerseits strukturelle Weiterentwicklungen durch das Internet hinzu, bestätigen dieses Konzept aber auch, indem sie wie oben gezeigt viele Merkmale praktisch anwenden. Hierbei bekräftigen ubermorgen.com den vielleicht wichtigsten Aspekt des Gesamtkunstwerks: die Möglichkeit der Umrahmung von Praktiken ohne dabei inhaltlichen und ideologischen Vorgaben zu unterliegen. In diesem Sinne weisen ubermorgen.com die Praktikabilität des Konzepts nach und tragen somit auch zum Fortbestand des Diskurses bei. Von der Erschaffung einer völlig neuen Form des Gesamtkunstwerks kann hier aber nicht die Rede sein.

Es verbleibt schließlich die Frage, inwiefern sich an dem „Gesamtkunstwerk ubermorgen.com“ zeitgenössische Probleme und Fragestellungen ablesen lassen, betrachtet man das Gesamtkunstwerk als Quelle. Da bei dieser Frage auch allgemeine Gegebenheiten und Bedingungen künstlerischer Arbeit eine Rolle spielen, sollen diese in den folgenden Kapiteln eingehend besprochen werden. Hierbei werden auch Gruppierungen und Praktiken besprochen, die nicht im direkten Umfeld von ubermorgen.com stattfinden. Der Schwerpunkt soll hierbei auf Skizzen von verschiedenen Feldern liegen, die zum Erfolg des Duos beigetragen haben.

4. Internetbasierte künstlerische Arbeit: Neue Arbeitsbedingungen & -praktiken

In der folgenden Darstellung und Diskussion der gegenwärtigen Arbeitsbedingungen in der Kunstproduktion soll vor allem das internetbasierte Arbeiten fokussiert werden. Dieses bedeutet nicht, dass die vorgestellten Thesen nicht auch für zeitgenössische bildende KünstlerInnen, FotografInnen, MusikerInnen und weitere kreative Berufe anwendbar wären. Für KünstlerInnen, die wie ubermorgen.com das Internet als integralen Bestandteil ihrer Arbeit nutzen, gelten jedoch spezielle Bedingungen, die hier thematisiert werden sollen. Dazu zählen zum Beispiel Fragen nach der verstärkten Verbindung von Beruf und Privatleben durch die Internetnutzung und veränderte rechtliche Grundlagen insbesondere im Urheberrecht. Vorerst sollen noch einmal die wichtigsten Charakteristika der Netzkunst skizziert werden.

Das heterogene und nicht klar eingrenzbares Feld der Netzkunst hat sich parallel zum Aufschwung des Internets zur wichtigsten Kommunikationstechnologie der heutigen Zeit entwickelt. Schon seit den 1990er Jahren wurden Innovationen in diesem Bereich stets durch subversive künstlerische Projekte kritisch beleuchtet und hinterfragt. Insbesondere bei den Akteuren, die ihre Arbeit explizit als künstlerische verstanden, war neben der Beschäftigung mit dem Trägermedium Internet auch immer die Suche nach künstlerischen Arbeitspraktiken

außerhalb des traditionellen Kunstbetriebs verbunden. Durch diese Ambitionen entwickelten sich Mailinglisten und weitere Plattformen, um den Austausch untereinander voranzutreiben und zu sichern. Auch in diesem frühen Stadium gab es jedoch keine reine Fokussierung auf digitale Arbeits- und Kommunikationsformen. So fand zum Beispiel auf Festivals oder Kongressen die Vernetzung der Akteure im realen Raum statt. Ein Beispiel hierfür ist die Ars Electronica in Linz³⁵⁰, auf der bereits seit 1979 Entwicklungen in den Bereichen Kunst, Technologie und Gesellschaft dokumentiert und verhandelt werden. Seit Mitte der 1990er Jahre geben auch traditionelle Institutionen wie 1997 die documenta x³⁵¹ den Aspekten digitaler, netzbasierter Kunst einen Raum. Spätestens seit dieser Zeit wurden Fragen nach der Ausstellbarkeit von digitaler, handlungsbasierter Kunst oder auch der Archivierung und Konservierung kontrovers diskutiert. Des Weiteren gewann die Frage nach der Autonomie der Netzkunst gegenüber dem traditionellen Kunstsystem an Brisanz.

Es wird deutlich, dass in der Netzkunst online und offline stets zusammen gedacht werden müssen, dabei aber die Spezifika von virtueller und realer Welt auch außerhalb künstlerischer Arbeit reflektiert werden müssen. Erstens werden also in der Netzkunst die eigenen Bedingungen reflektiert. Zweitens können ihre Akteure aber auch (gleichzeitig) Teil von Veränderungen dieser Bedingungen sein. Drittens ist es möglich, dass NetzkünstlerInnen als Vorreiter für Technologien und Praktiken agieren. Susanne Ackers und Volker Grassmuck nennen in diesem Zusammenhang die Beschäftigung mit der „medialen Verfasstheit“³⁵² der Welt als wichtigen Aspekt von Netzkunstprojekten. Nicht selten entstanden besonders im Ausstellungskontext Transformationen von Online-Arbeiten und somit ausstellbare Formen von Netzkunst³⁵³. Dementsprechend weisen viele Arbeiten der Netzkunst über den Aspekt der Oberflächengestaltung hinaus und lenken so den Fokus auf die nicht sichtbaren technischen Vorgänge hinter dem Bildschirm. An dieser Stelle ergeben sich Schnittmengen mit politischen Gruppierungen wie *Hackern*, der *Tactical Media* oder der *Kommunikationsguerilla*, welche nicht explizit künstlerisch arbeiten. Spätestens seit dem Aufkommen des so genannten *Web 2.0* und den damit verbunden gestiegenen Partizipationsmöglichkeiten für eine breitere Masse sind die Grenzen zwischen künstlerischer und politischer Aktion nicht mehr eindeutig definierbar.

³⁵⁰ <http://www.aec.at/de/index.asp>

³⁵¹ http://www.documenta12.de/archiv/dx/deutsch/frm_home.htm hier insbesondere der Hybrid Workspace:
<http://www.xplicit.de/xxface2face/f2fprojects/f2fprojects.html>

³⁵² Susanne Ackers, Volker Grassmuck. Raum für Kreativität, Zu einer künstlerisch-analytischen Zusammenarbeit über die Zukunft der Urheberarbeit. In: Arns, Inke; Hunger, Francis; HardwareMedienKunstVerein. Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System, Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. Dortmund 2008. S. 15

³⁵³ Als Beispiel kann hier der Berliner Medienkünstler Aram Bartholl genannt werden, Online-Kommunikationsformen wie Chats in den realen Raum transformiert, so in dem Projekt „Chat“
<http://www.datenform.de/chat.html>

a. Internetnutzung zwischen künstlerischer Strategie und Alltagspraxis

Die bei den meisten NetzkünstlerInnen praktizierte Reflektion der eigenen Werkzeuge und Materialien schlägt sich auch in der Sprache und den Handlungsformen nieder. So wurde zum Beispiel von den hier diskutierten Akteuren der Name „ubermorgen.com“ gewählt, welcher durch den Anhang .com sofort auch auf die eigene Webpräsenz verweist und diesen zu einem konzeptuell wichtigen Bestandteil werden lässt. Darüber hinaus stellt für viele NetzkünstlerInnen die Nutzung des Internets eine Verschränkung von künstlerischer und Alltagspraxis dar. Das Internet hat in den letzten Jahren neue Alltagspraktiken hervorgebracht beziehungsweise traditionelle Praktiken verändert. So stellen das Googeln oder das Nachschlagen von Begriffen in Wikis wie Wikipedia mittlerweile gängige Vorgehensweisen zur Wissensaneignung dar und ersetzen häufig den Blick in Lexika oder andere materielle Nachschlagewerke. Auch der Online-Einkauf und nicht zuletzt die Kommunikation über Emails oder Chats hat sollen an dieser Stelle genannt werden. Die Grenze zwischen professioneller und privater Internetnutzung ist hierbei meist fließend. Wird das Internet sowohl im beruflichen als auch im privaten Rahmen grundlegend als Medium genutzt, gewinnt es für die NutzerInnen eine übergeordnete Bedeutung, wie sie auch Hans Bernhard und Iizvix beschreiben: „Es ist der kommunikative, ökonomische und soziale Raum in dem wir uns am meisten bewegen, am meisten Zeit verbringen und am meisten Energie investieren, neben den normalen menschlichen Realräumen.“³⁵⁴ Diese Form der Internetnutzung bindet die arbeitende Person nicht mehr an einen bestimmten Arbeitsraum (wie zum Beispiel ein Atelier, eine Fabrik oder auch ein Büro), sondern vielmehr an bestimmte Arbeitsgeräte wie geeignete Hard- und Software (Computer, Handy, Browser o.ä.) oder auch weitere Voraussetzungen wie einen Internetanschluss. Somit finden private und berufliche Handlungen (womit im Folgenden auch immer die künstlerische Arbeit eingeschlossen sein soll) unter denselben Bedingungen und häufig nebeneinander oder sogar gleichzeitig statt. Wie ubermorgen.com im Gespräch mit mir betonten, ermöglicht diese Arbeitsweise eine hohe Flexibilität, welche zum Beispiel bei der Organisation familiärer Abläufe von Vorteil sein kann³⁵⁵.

Die Zusammenführung von Alltagsorganisation und beruflicher, künstlerischer Arbeit mit Hilfe des Internets bricht mit der Idee, dass die Kunst ein „dem Alltag entrückter Ort“ ist, an dem ein bürgerliches „Erholungs- und Kompensationsbedürfnis“³⁵⁶ gestillt werden kann. In dieser Hinsicht ermöglicht die künstlerische Nutzung des Internets die in den *Avantgarden* geforderte Verbindung von Kunst und Leben.

b. Rezeption, Ausstellbarkeit und Verkauf von Netzkunst

Zusätzlich zu den veränderten Produktionsbedingungen bei der künstlerischen Nutzung des Internets verändert sich auch die Kunstrezeption in diesem Bereich. Nach Bourdieu ist Kunst

³⁵⁴ <http://www.art-magazin.de/szene/8112/?mode=print>

³⁵⁵ Gespräche mit Hans Bernhard und Iizvix. Wien 2008

³⁵⁶ Vgl. Röbbke 2000. S. 31

einzig für die Person von Bedeutung und Interesse, welche „die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt“³⁵⁷, diese auch zu entschlüsseln. Dieser Code, also das Wissen für die Kontextualisierung und strukturierte Betrachtung von Kunst, ist Teil des kulturellen Kapitals einer Person. Im Falle der Netzkunst ist nun die Präsentation und Rezeption oder auch generell der Zugang nicht (mehr) auf museale Räume beschränkt. Ort und Medium der Netzkunst ist das Internet, welches auch in andere alltägliche Nutzungszusammenhänge eingebettet ist. Für die Rezeption vieler Netzkunstwerke sind zudem eher Kenntnisse digitaler Technologien als fundiertes Wissen im Umgang mit Kunst notwendig. Auch wenn nicht damit zu rechnen ist, dass sich die Voraussetzungen für die Beschäftigung mit Kunst grundlegend verändern, so sind zumindest für die Rezeption von Netzkunst andere kulturelle Kompetenzen gefragt, als zum Beispiel bei der Betrachtung von bildender Kunst.³⁵⁸

Wie Hans Bernhard im Gespräch erläuterte, stellt das Internet nicht nur den Aktions-, Präsentations- und Dokumentationsraum der *ubermorgen.com*-Projekte dar. Es bietet auch eine weitere Ebene in der Rezeption durch den Benutzer, insbesondere in der musealen Präsentation. *Uberrmorgen.com* legen dabei großen Wert auf die Transformation ihrer immateriellen Projekte in ausstellbare Objekte, was u.a. bei den so genannten „Seals“ vollzogen wird. Diese stellen eine Art Logo für ihre Projekte dar, die sowohl auf den Projekt-Homepages auftauchen als auch auf Leinwände gedruckt werden. Das englische Wort „seal“ kann mit Stempel oder Siegel übersetzt werden. Die Seals von *uberrmorgen.com* entwerfen die Ästhetik dieser Legitimationswerkzeuge und deuten diese um:

„They carry much weight and more information than a logo. [...] The graphics illustrate the almost skeletal remains of governmental power in the form of a seal. The raw and rough quality of the seals finally stand in contrast to the visually soft „spoken“ approach of the [U.S.] government and its institutions in dealing with media, war and reality.“³⁵⁹

Die Seals bieten in Ausstellungen eine erste Annäherung an die jeweiligen Thematiken und stellen eine eigene, unabhängige Kunstform dar. Kataloge und Beschriftungen neben den Seals stellen eine Möglichkeit dar, kurze Kontextinformationen zu erhalten. Die *URL* ist dann schließlich ein ‚Wegweiser‘, um weiter in die Tiefe zu gehen und das Projekt selbst (weiter) zu erkunden.³⁶⁰

Betrachtet man diese Vorgehensweise, stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang *uberrmorgen.com* Online- und Offline-Praktiken mit welchem Zweck und mit welchem Ergebnis nutzen. Es ist festzustellen, dass eher die Tätigkeiten direkten finanziellen Mehrwert bringen, die auf der physischen Anwesenheit des Duos basieren (wie etwa Vorträge oder

³⁵⁷ Bourdieu 1982. S. 19

³⁵⁸ Bei der Betrachtung von Netzkunst wird häufig ein Grundwissen im Umgang mit Computern oder auch zugehöriger Software vorausgesetzt. Hinzukommt, dass die oftmals implizite Kritik der NetzkünstlerInnen, nur durch Kenntnisse zum Beispiel der verwendeten Software, verständlich wird.

³⁵⁹ <http://hansbernhard.com/X/pages/seals/>

³⁶⁰ Gespräch mit Hans Bernhard. Wien 2008

Präsentationen von Objekten und Installationen in Museen, Galerien oder auf Festivals). Demnach gäbe es auf dem von ubermorgen.com konsultierten (Kunst-)Markt einen Vorteil für den Vertrieb materieller Produkte. Auch der Medientheoretiker Geert Lovink stellt in einem Interview fest, dass der traditionelle Kunstmarkt sich nach wie vor weitestgehend mit der so genannten „Objektkunst“ beschäftigt.³⁶¹ In diesem Zusammenhang erwähnt Lovink auch, dass viele ‚neue‘ Kunstformen, wie zum Beispiel einst die Videokunst, eine lange Zeit benötigten, bevor sie schließlich in das den Diskurs- und den Preis dominierende System aufgenommen werden. Dieses befürchtet er auch für die Netzkunst, weshalb er für den Zeitraum bis zur Etablierung der Netzkunst nur „Business“ (ergo Selbstvermarktung) als Möglichkeit sieht, ohne zwischengeschaltete Instanzen und Institutionen, erfolgreich Netzkunst zu betreiben. Auch hier wird also eine Kombination aus digitaler Arbeit und der Anwendung traditioneller Elemente des Kunstsystems in den Mittelpunkt gestellt.

Aus einer optimistischen Perspektive könnte daraus gefolgert werden, dass vor allem durch die Internetnutzung in der Kunstdistribution Vorteile für KünstlerInnen in Form einer größeren Unabhängigkeit vom Kunstbetrieb entstanden sind. Das Internet bietet hier erweiterte Möglichkeiten bei der Akkumulation von sozialem und symbolischem Kapital. Demgegenüber steht die Perspektive, dass KünstlerInnen, wollen sie ihren Lebensunterhalt mit der Kunstproduktion bestreiten, auf traditionelle Wege und Vorgehensweisen des Kunstbetriebes angewiesen sind. Inwiefern diese jedoch zum Beispiel in Fragen des Urheberrechts noch relevant und anwendbar sind, insbesondere was die kreative Arbeit mit dem Internet betrifft, ist in den aktuellen Diskussionen hierzu bislang offen geblieben. Auch hier wirken schließlich die von Bourdieu beschriebenen Pole des künstlerischen Feldes.

Eben dieses Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und angemessener Vergütung ist es, das auch Verena Kuni in ihrem Text „Was ist ein Netzkünstler? Nutzen und Nachteil der Legende vom Künstler im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit“ interessiert. Wie der Titel schon deutlich macht, wird hier hinterfragt, inwiefern KünstlerInnen, um ihren Lebensunterhalt durch die Kunst verdienen zu können, Stereotype erfüllen müssen. Dabei fragt Kuni wie sich KünstlerInnen eben diese auch zu Nutze machen können. Um dieses weite Feld zu umreißen, kommt Kuni nicht ohne eine Definition des (Berufs-)Künstlers in der Eingebundenheit in soziale und kulturelle Prozesse aus. Als Definitionsgrundlage hierfür dient das Faktum, dass das Geldverdienen stets ein wichtiges Merkmal eines Berufes ist. Hierzu zieht die Autorin als legitimierenden Akt die Aufnahme einer Person in die Künstlersozialkasse³⁶² heran, welche zwischen BerufskünstlerInnen und HobbykünstlerInnen unterscheidet. BerufskünstlerInnen bestreiten ihren Lebensunterhalt demnach dauerhaft durch die Ausübung ihrer künstlerischen Tätigkeiten. In dieser Frage sehen sich viele NetzkünstlerInnen mit einem Paradoxon konfrontiert, wollen sie doch gerade über die

³⁶¹ Vgl. Faßler u.a. 2003. S. 182

³⁶² http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/download/daten/Versicherte/Das_Wichtigste_zur_KSV_in_Kuerze.pdf

Netzkunst den Regeln des Betriebssystems Kunst und dem Kunstmarkt entkommen und diese konterkarieren. Hinzu kommen die bereits beschriebenen bourdieuschen Regeln im künstlerischen Feld, nach denen eine Leugnung ökonomischer Interessen für KünstlerInnen eine Steigerung des symbolischen Kapitals bedeuten und somit letztlich auch wieder zu ökonomischen Gewinnen führen kann. Demnach ist innerhalb der im und mit dem Netz produzierenden KünstlerInnen diese Anpassung an den Mainstream und herrschende Marktbedingungen kontrovers diskutiert und umstritten. Allerdings ist gerade diese Kontroverse um Anpassung und Weiterentwicklung eine das Feld (den Kunstbetrieb) erhaltende Konstante, da nur so Grenzen erweitert, aber auch immer wieder neu gezogen und bestätigt werden können. In vielerlei Hinsicht scheint eine (kommerzielle) Verwertung von Netzkunst also auch außerhalb des Betriebssystems Kunst nicht denkbar oder vielmehr aus ethischen Gründen nicht erwünscht zu sein. Oft laufen KünstlerInnen, die dieses tun laut Kuni Gefahr, von ihren KollegInnen als reaktionär bezeichnet zu werden:

„Nicht nur trügen sie auf diese Art und Weise dazu bei, jene tradierten Hierarchien und Mechanismen des Kunstbetriebs und des Kunstmarktes im Netz zu reetablieren, die zu umgehen und zu unterlaufen das Netz doch gerade erst neue Möglichkeiten eröffnet habe [...]“³⁶³

Auch die Wirkung des Ortes beziehungsweise Raumes, an dem Kunst ausgestellt wird oder stattfindet, ist nicht zu unterschätzen. So kann die radikale Aussage einer im Museum aufgeführten Performance einfach im Spektakel verpuffen, indem sie lediglich als Lustbefriedigung vom Publikum rezipiert wird.

Wollen NetzkünstlerInnen autonom vom Markt Kunst produzieren, ist die Nutzung staatlicher oder privater Unterstützung eine Möglichkeit, Bedarfe zu decken, wobei auch hier die KünstlerInnen meist Einschränkungen unterliegen. Eine weiterer, viel praktizierter Weg, das eigene Einkommen sichern zu können, stellen Beschäftigungsverhältnisse außerhalb der eigenen künstlerischen Produktion dar. Bei dieser Variante jedoch haben die meisten KünstlerInnen mit der zeitlichen Koordination zu kämpfen. Beobachtet man die Arbeit von NetzkünstlerInnen, so wird deutlich, dass diese dabei (u.a. aus ökonomischen Gründen) verschiedenste Aufgaben selbst erfüllen, die in anderen Fällen zum Beispiel GaleristInnen übernehmen. Auch die Künstlerin und Autorin Melinda Rackham stellt diese Tendenz fest, insbesondere, wenn KünstlerInnen außerhalb des traditionellen Bereichs arbeiten wollen. In dieser Arbeitsweise sieht sie jedoch auch Chancen:

„Wenn ein/e KünstlerIn oder eine Organisation mehrere Funktionen übernimmt, dann ist das großartig, da es den Zugang erweitert und hybride Abkömmlinge von Projekten entstehen können; aber es ist auch eine sehr anspruchsvolle Sache. Früher konntest du nur KünstlerIn

³⁶³ Kuni 2002, S.95

sein [...] und heute musst du gleichzeitig SchriftstellerIn, KuratorIn, TheoretikerIn, ProgrammiererIn, PR-Verantwortliche usw. sein.“³⁶⁴

Immer wieder wird hierbei für viele kreativ Arbeitende die hohe Bereitschaft zur Selbstaussbeutung festgestellt. So zitiert Thomas Röbbke, den Kunstkritiker Walter Grasskamp wie folgt: „Selbstaussbeutung sei das wahre Kapital der Kultur mit ihren hoch motivierten Protagonisten, den Künsten und Kulturvermittlern, die notorische Unterbezahlung in Kauf nähmen und nervende Mittelknappheit durch Arbeitseinsatz wettmachten.“³⁶⁵ Abseits aller Mythen zu Arbeitsweisen und Motivationen von KünstlerInnen ist jedoch festzuhalten, dass bei der Entscheidung, BerufskünstlerIn zu sein, in den seltensten Fällen der finanzielle Erfolg im Mittelpunkt steht. Und so wird durch in dem Begriff der Selbstaussbeutung nur einmal mehr die Dominanz des ökonomischen Kapitals deutlich. Auch wenn der ökonomische Gewinn vieler kreativ Arbeitender dem persönlichen Einsatz angemessen erscheinen mag oder gar Tariflöhnen entspricht, so stellt auch die Entlohnung mit kulturellem, sozialen sowie symbolischem Kapital einen wichtigen Gewinn dar.

c. Neue rechtliche Bedingungen beim netzbasierten Arbeiten: Reproduzierbarkeit und Urheberrecht

Neben den feststellbaren Erleichterungen der künstlerischen Arbeit im und mit dem Internet (relativ günstige Produktionskosten, potentiell hohe Reichweite, Möglichkeit des Umgehens traditioneller Institutionen etc.) bringt die Digitalisierung von Kunst auch Schwierigkeiten mit sich: Steigert auf den regulären Kunstmarkt der Faktor der Einzigartigkeit eines Werkes seinen Marktwert, so steht eben dieser in der Netzkunst grundsätzlich zur Diskussion. Zudem werden insbesondere Netz- und Medienkunst häufig selbst Opfer der rasanten Weiterentwicklung der Medien und Technologien, die ihnen zu Grunde liegen. Im Zuge dessen sind viele frühe Netzprojekte auf den heutigen Browsern nicht mehr darstellbar. Zusätzlich dazu beschrieb Tilman Baumgärtel schon 2002 die immer stärker Abkapselung der Netzkunst von einem allgemeinen Diskurs. Die autonome Infrastruktur, die eine Alternative zum Kunstbetrieb darstellen sollte, dreht sich laut Baumgärtel zunehmend um sich selbst:

„In einer kleinen, selbst organisierten Szene von Spezialisten werden Netzkunst-Arbeiten zwar durchaus goutiert und diskutiert. Aber alle, die nicht zu den Spezialisten gehören, diskutierten und goutierten nicht mit. So bleibt man unter sich, und die Netzkunst wird von der Debatte über zeitgenössische Kunst schlicht übergangen.“³⁶⁶

Diese Diskussion um immaterielle Kunst und ihre Reproduktion und Reproduzierbarkeit ist in eine allgemeine Debatte um den Schutz von geistigem Eigentum einzuordnen. Nach wie vor steigt in den meisten Bereichen die Produktion immaterieller Güter im Gegensatz zu den

³⁶⁴ Faßler u.a. 2003. S. 132

³⁶⁵ Röbbke 2000. S. 97

³⁶⁶ Baumgärtel 2002

materiellen Gütern an. Um trotz der Möglichkeit, immaterielle Güter zumeist verlustfrei zu reproduzieren, Wert aus diesen schöpfen zu können, ist eine Einschränkung der Verbreitung durch das Patent-, Urheber- oder Markenschutzrecht notwendig.³⁶⁷ Erstens ist die Diskussion um die Reproduzierbarkeit und die dadurch entstehenden Veränderungen keine neue, wie am Beispiel Walter Benjamins bereits gezeigt wurde. Auch Jeanette Hofmann stellt die Verknüpfung des Autors mit dem Werk als die Grundlage des Urheberrechts dar. Die Ursprünge sieht sie - für die Verbreitung von Texten - in der „technischen Kontrolle über einen Originaltext“³⁶⁸, was erstmals mit dem Buchdruck gegeben war. Mit der Konservierung einer Idee durch einen Autoren entstand ein „Werkstück“, welches handelbar ist und demnach zur Ware wird.³⁶⁹ Zweitens sind an den Produktionsprozessen von Netzkunst häufig nicht nur ein/e KünstlerIn beteiligt, sondern Kollektive. Zusätzlich dazu werden auch häufig die RezipientInnen an diesen Prozessen beteiligt, so dass die Trennung zwischen SchöpferIn und KonsumentIn nicht mehr ohne weiteres möglich ist. Drittens geraten durch die vereinfachten Möglichkeiten, digitale Daten zu kopieren und über das Internet zu verbreiten, die bestehenden Gesetze, trotz des im Januar 2008 in Kraft getretenen so genannten „zweiten Korbs“³⁷⁰, verstärkt an ihre Grenzen. Die u.a. durch das Internet stark vorangetriebene Digitalisierung von Daten verändert auch das Verständnis der ‚Kopier-Handlung‘ bei den Nutzern. Versteckte Vorgänge während der Computernutzung insbesondere beim Surfen im Internet beruhen auf Kopiervorgängen, indem zum Beispiel Daten in den Arbeitsspeicher geladen und dabei (temporär) auch abgespeichert werden. Daraus kann gefolgert werden, dass technische Veränderungen der Trägermedien sowie die damit verbundenen Vervielfältigungstechniken jeweils auch die Grundlagen des Urheberrechts beeinflussen. Diese Problematik ist nicht nur eine rechtliche, sondern kann insbesondere für KünstlerInnen auch eine existenzielle Frage sein, wie Jeanette Hofmann betont:

„Das Urheberrecht hat eben nicht nur den Begriff, sondern auch die soziale Identität des Autors hervorgebracht. Insofern unterläuft die Digitalisierung nicht nur eine Wertschöpfungskette, sie gefährdet auch einen sozialen Besitzstand.“³⁷¹

Diese Brisanz aufgreifend veranstaltete der HardwareMedienKunstVerein Dortmund zusammen mit dem Informationsportal irights.info im September dieses Jahres eine Tagung

³⁶⁷ Vgl. Inke Arns. Use=Sue, Von der Freiheit der Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. In: Arns, Inke; Hunger, Francis; HardwareMedienKunstVerein. Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System, Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. Dortmund. 2008. S. 27

³⁶⁸ Jeannette Hofmann Das ‚digitale Dilemma‘ und der Schutz des geistigen Eigentums. Beitrag zur Tagung „Wem gehört das Wissen?“ der Heinrich Böll Stiftung im Oktober 2000.
<http://www.wissensgesellschaft.org/themen/publicdomain/dilemma.pdf>. S. 6

³⁶⁹ Vgl. Ebd. S.6

³⁷⁰ Hiermit wird das „zweite Gesetz zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft“ bezeichnet, welches am 01.01.2008 in Kraft getreten ist. Informationen hierzu bieten folgende Quellen: Florian Mächtel, Ralf Urich und Achim Förster. Gesetzestexte und Synopse zum „zweiten Korb“ der Urheberrechtsreform von im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit“ an der Uni Bayreuth (http://gkrw.uni-bayreuth.de/fileadmin/user_upload/Version_1.2.pdf) und das Online-Portal irights.info (<http://irights.info/index.php?id=605>)

³⁷¹ Hofmann 2000. S. 9

unter dem Titel „Arbeit 2.0 – Urheberrecht und kreatives Schaffen in der digitalen Welt“. In den online dokumentierten Diskussionen der Tagung³⁷² und dem zugehörigen Katalog³⁷³ wird schnell deutlich, dass das Urheberrecht die finanzielle Situation von KünstlerInnen in zweierlei Aspekten betrifft. Auf der einen Seite soll es KünstlerInnen vor illegalen Kopien und ihrer Verbreitung und somit vor nicht bezahlter Nutzung künstlerischer Produkte schützen. Immer stärker nimmt aber auch die andere Seite des Urheberrechts Einfluss auf die künstlerische Arbeit, so dass KünstlerInnen mit Klagen und Strafen zu rechnen haben, wenn sie – bewusst oder unbewusst – geschützte Inhalte (weiter-)verwenden. Ein Argument gegen das bestehende Urheberrecht ist also, dass es Innovation und Fortschritt behindert, da KünstlerInnen oder Kultur generell immer aus dem Vorhandenem schöpfen. Häufig bewegen sich diese Auseinandersetzungen zwischen der im Grundgesetz verankerten Kunstfreiheit und dem geltenden Urheberrecht, welches die Interessen und somit die Werke der KünstlerInnen schützen soll. Dieser Aspekt soll im nächsten Kapitel näher behandelt werden.

Auf den zweiten Blick sind die, die als Urheber wahrgenommen werden, häufig nicht die KünstlerInnen selbst. Es sind vordergründig die Rechteinhaber (zum Beispiel *Verwertungsgesellschaften*) und nicht die KünstlerInnen, die kreative Leistungen zu Waren aufarbeiten und schließlich auch die Strafen für die illegale Nutzung von Inhalten einklagen. Im Zuge dessen werden allgemeine kulturelle Güter, wie zum Beispiel auch die Sprache in Form von geschützten Werbeslogans, zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor. Häufig sind jedoch dabei die Interessen der KünstlerInnen nicht kongruent mit denen der *Verwertungsgesellschaften*, zumal die Einnahmen aus Lizenzzahlungen nur einen kleinen Teil ihres Gesamteinkommens ausmachen. Ob sich KünstlerInnen durch Verträge mit Galeristen oder *Verwertungsgesellschaften* in eine Abhängigkeit begeben oder ob sich ein (finanzieller) Nutzen daraus ergibt, wird kontrovers diskutiert. So nehmen diese Gesellschaften den UrheberInnen, die sie vertreten, die schwierige und zeitintensive Aufgabe ab, die Nutzungsrechte an ihren Arbeiten einzufordern und diese Einnahmen zu verwalten. Auf der anderen Seite gibt es Stimmen, die den *Verwertungsgesellschaften* vorwerfen, eher den Marktlogiken zu folgen als die Interessen der RechteinhaberInnen zu vertreten und Entwicklungen u.a. im Bereich der Kunst nicht genügend berücksichtigen.³⁷⁴

Verena Kuni zeichnet die Anforderungen dieser „Neuen Ökonomie“ nach, die der/die Netz-KünstlerIn sehr genau zu erfüllen scheint: „Ein Maximum an kreativer Leistung, Selbstorganisation und Flexibilität bei einem Minimum an ökonomischen Sicherheiten – Kultivierung des ‚schönen Scheins‘ und Rollenspiel als Profession.“³⁷⁵ Genau hier in den von Kuni angesprochenen gesellschaftlichen Bildern und Ansprüchen beziehungsweise dem Spiel mit diesen liegt auch für Cornelia Sollfrank ein Schlüsselmoment. Sollfrank sieht die

³⁷² <http://irights.info/blog/arbeits2.0>

³⁷³ http://www.hmkv.de/dyn/data/A20_Katalog_47RZweb.pdf

³⁷⁴ <http://irights.info/blog/arbeits2.0/2008/09/27/podiumsdiskussion-kunst-und-ihre-technische-reproduktion-bei-der-tagung-kreative-arbeit-und-urheberrecht/>

³⁷⁵ Kuni 2002, S 102

Inszenierung des Künstlers als Genie nicht (nur) als ein Bedürfnis der KünstlerInnen selbst an, sondern (auch) als Bedürfnis der Medienindustrie³⁷⁶. Die Idee eines genialen Künstlers³⁷⁷, der allein aus sich selbst schöpft, kann in dieser Debatte nicht aufrechterhalten werden. Allerdings wird der Geniebegriff bereits seit der Aufklärung in Frage gestellt. Die in dieser Zeit stattfindende Emanzipation des Individuums - vor allem im 18. Jahrhundert durch Immanuel Kant - führte auch zu einer Individualisierung von KünstlerInnen. Das im Zuge dessen entstandene Künstlerkonzept war nicht mehr vereinbar mit dem des gottgleichen Genies, wie es insbesondere vor dem 18. Jahrhundert angenommen wurde. Die ‚Profanisierung‘ des Künstlertums durch die Emanzipation der KünstlerInnen war für die Entstehung eines allgemeinen Kunstmarktes grundlegend. Vorher hatten die meisten KünstlerInnen feste Auftraggeber, die ihren Lebensunterhalt sicherten. Auf dem freien Markt waren die KünstlerInnen nun in gesellschaftliche und ökonomische Vorgaben eingebunden, die sie zu bewältigen hatten. Das damit verbundene Risiko des (finanziellen) Scheiterns führte zum Mythos des verarmten Künstlers³⁷⁸, den auch Verena Kuni erwähnt. Wie Thomas Rübke jedoch beschreibt, entwickelten sich auch neuer Künstlermythen. So steht das Künstlersubjekt im ausgehenden 20. Jahrhundert für den Inbegriff der Selbstverwirklichung: „Im Mythos des Künstlers am Ende des 20. Jahrhunderts sind die traditionellen Komponenten von Meisterschaft und privilegierter Partizipation am Erhabenen weitgehend verschwunden. [...] Der Künstler ist primär Darsteller seiner Subjektivität.“³⁷⁹

Der/die NetzkünstlerIn markiert hier das definitive Ende eines autonomen Schöpfersubjekts. Insbesondere gilt das für diejenigen, die Werke schaffen, welche im Netz von Jedem/Jeder permanent verändert werden können und es somit viele (anonyme) SchöpferInnen gibt. Doch selbst wenn die Idee des Künstlergenies nicht aufrechterhalten werden kann, so nehmen zumindest die Akteure, die sich als KünstlerIn inszenieren eine wichtige Rolle im künstlerischen Prozess ein. Denn auch auf der Werk- beziehungsweise Produktionsebene ergeben sich Veränderungen: Dem materiellen auratisch aufgeladenen Kunstwerk steht hier das flüchtige, oft handlungsbasierte (Netz-)Kunstwerk gegenüber. Hierbei wird insbesondere der Werkbegriff in Frage gestellt. Eben diese auratische Aufladung des Kunstwerkes an sich, ist schon durch die Veränderung oder sogar Demontage des Originalitätsbegriffs gar nicht mehr möglich. Somit muss der/die KünstlerIn selbst für sein Werk einstehen beziehungsweise Teil des Ganzen sein und ihm so Bedeutung zuschreiben. Dementsprechend rückt also der/die AutorIn in den Fokus dieser Bedeutungsaufladung und -zuschreibung, wie es auch Verena Kuni beschreibt:

³⁷⁶ Diese These stellte die Künstlerin Cornelia Sollfrank in einem Vortrag am 16. Dezember 2008 im Depot Wien auf. <http://www.univie.ac.at/iwk/0809ak.html#urheberrecht> Leider gibt es keine Mitschriften oder Rezensionen dieses Vortrags, so dass es bei einer bloßen Erwähnung dieser Idee bleiben muss. Auch eine Anfrage an die Künstlerin per Email blieb leider ohne Ergebnis.

³⁷⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3

³⁷⁸ Vgl. Wikipedia Artikel „Kunst“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunst>

³⁷⁹ Rübke 2000. zitiert nach Gerhard Schulze 1992. S. 52

„[...] je mehr sich das ‚Werk‘ der Festlegung auf traditionelle Kriterien entzieht, desto enger rücken Autorschaft und Autorität zusammen, desto ausschließlicher wird der Kunstbegriff über das Subjekt des Künstlers definiert.“³⁸⁰

Für Arbeiten im und mit dem Netz ergibt sich hiermit eine paradoxe Situation: Einerseits bietet das Internet die verschiedensten Möglichkeiten sich selbst (als KünstlerIn) zu präsentieren und zu inszenieren. Aber gerade durch diese Pluralität der Möglichkeiten bedarf es starker Kanäle und Instrumente, die es ermöglichen aus der Masse hervorzustechen. Diese Kanäle wiederum sind häufig an bestehende Machtstrukturen und Traditionen, die sowohl im Netz als auch im realen Raum wirken, gebunden. Die in dieser Arbeit beschriebene Selbstvermarktung kann folglich eine Folge dieser Begebenheiten sein und bietet eine Möglichkeit mit diesen umzugehen.

Es ist also zusammenfassend festzustellen, dass die Netzkunst selbst, unter dem Aspekt einer autonomen zweckfreien Kunst, keine/n AutorIn benötigt. Soll sie jedoch ein Mittel zum finanziellen Zweck sein, muss sie über sich hinaus und somit auch auf einen Akteur verweisen, der die Urheberschaft für sich beansprucht. Je schillernder dieser Akteur ist, desto besser sind auch seine Chancen - über symbolische Gewinne hinaus - ökonomisches Kapital durch die Kunstproduktion anhäufen zu können.

5. Kunst als Praxis der Freiheit: Grenzen & Möglichkeiten von Positionierungen

Im Anschluss an die Beschreibung der grundlegenden Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen und der Reflektion des Faktors Internet wird nun noch einmal auf die zwei wichtigsten Handlungsfelder des Duos *ubermorgen.com* eingegangen: Das des politischen, digitalen *Aktivismus* und das der Kunst. Beide sollen in ihrer gegenwärtigen Situation und in der Reziprozität der Einflüsse von Feld und Praktiken diskutiert werden. Da bis zu diesem Punkt eine feste Einordnung von *ubermorgen.com* in das Feld der Kunst vermieden und somit der uneindeutigen Positionierung des Duos gefolgt wurde, soll an dieser Stelle nun die Frage nach Problemen und Möglichkeiten der Verortung in diesen Feldern gestellt werden. Warum wird die Arbeit von *ubermorgen.com* als Kunst wahrgenommen? Und inwiefern bringt die Arbeit unter dem „Label Kunst“, wie es Hans Bernhard bei seinem Vortrag auf der *transmediale 2008* bezeichnet hat, Vorteile für *ubermorgen.com*?

a. Die Idee der Kunstfreiheit

Der Artikel fünf des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland regelt neben der freien Meinungsäußerung auch die Kunstfreiheit wie folgt³⁸¹: „Kunst und Wissenschaft, Forschung

³⁸⁰ Kuni 2002. S. 91

³⁸¹ Die Kunstfreiheit ist in den Grundrechten der meisten westlichen Staaten verankert, so auch im österreichischen Staatsgrundgesetz im Artikel 17a: Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ (Nach: Ortland, Eberhard (2007). Urheberrecht contra Kunstfreiheit. In: Juridikum 2007/1. S.40. http://www.voe.at/zeitschriften/admin/juridikum/200701_09.pdf

und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.“³⁸² Auch der Kunstbegriff wird in diesem Kontext beschrieben. Nach welchen Maßgaben der Kunstbegriff definiert wird, variiert jedoch in der Rechtsprechung. Zum einen gibt es den materialen Kunstbegriff, bei dem durch das Künstlersubjekt in einer spezifischen Formensprache „Eindrücke, Erfahrungen und Erlebnisse [...] zu unmittelbarer Anschauung gebracht“ werden³⁸³. Darüber hinaus wird zweitens mit einem „formalen Kunstbegriff“ operiert, der Kunst auf Grund von Werktypen definiert und kategorisiert.³⁸⁴ Drittens ist die Rede von einem „offenen Kunstbegriff“, der dem Definitionsverzicht gleichkommt, da Kunst hier durch die Deutung, also die RezipientInnen oder auch die KünstlerInnen selbst, hergestellt wird. Das Bundesverfassungsgericht stellt bei der Definition des Kunstbegriffes die schöpferische Arbeit durch das Künstlersubjekt in den Mittelpunkt:

„Unter Kunst versteht das Bundesverfassungsgericht die freie schöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zu unmittelbarer Anschauung gebracht werden.“³⁸⁵

Somit schützt der Staat die Kunst wie auch die Wissenschaft und darf laut Grundgesetz nicht auf diese einwirken. Die dargelegte juristische Position gibt dem Kunstbegriff zumindest für die Bundesrepublik Deutschland eine rechtliche Basis. Die Grundlagen für die Entstehung eben jener Ideen von Kunst sind eine historisch gewachsene und kulturell geprägte Entwicklung. In der Genese des Kunstbegriffes und vor allem der zu Grunde liegenden Idee war stets die Zweckfreiheit und Unabhängigkeit der künstlerischen Arbeit ein fundamentaler Gegenstand. An dieser Stelle können nicht sämtliche historische Entwicklungen des Kunstbegriffes dargestellt werden. Es sei hier auf die oben beschriebene Entwicklung des Geniebegriffes bereits in der Aufklärung verwiesen, welche auch heute noch Einfluss auf das Denken über Kunst und künstlerische Produktion hat. Auch nach Aussagen vieler KünstlerInnen zu ihrem eigenen Kunstverständnis³⁸⁶, wird häufig die besondere Freiheit genannt, die es nur im künstlerischen Ausdruck gäbe. Die rechtliche Privilegierung künstlerischer Arbeit ermöglicht KünstlerInnen Freiräume, um soziale, ethische, politische, kulturelle Grenzen - ohne Sanktionen - auszuloten oder auch zu überschreiten. Hierbei fungiert die Kunst auch für Nicht-Produzierende als Projektionsfläche für Sehnsüchte oder auch Visionen.

Die beschriebene Freiheit gilt laut Grundgesetz so lange, wie keine Grundrechte Anderer verletzt werden. Insofern bietet ein künstlerischer Rahmen bei Projekten wie „Vote Auction“, die sich zumindest an den Grenzen der Legalität bewegen, eine Möglichkeit, sich vor

³⁸² http://www.bundestag.de/parlament/funktion/gesetze/grundgesetz/gg_01.html

³⁸³ Vgl. Hilgendorf. Artikel: ‚Kunst‘. In: Dtv-Atlas Recht, Grundlagen Staatsrecht Strafrecht. Band 1. München 2003. S. 131

³⁸⁴ Vgl. ebd.

³⁸⁵ Brockhaus Recht 2002. S. 439

³⁸⁶ Grundlage für die hier beschriebenen Aussagen sind die 21 von Zelko Wiener und Ursula Hentschläger geführten Interviews in Rahmen des Projektes „Webart Shortcuts“ geführt und im Band Webfictions, Zerstreute Anwesenheiten in elektronischen Netzen 2003 veröffentlicht wurden.

Kriminalisierung zu schützen. Darüber hinaus gilt, dass Kunst an sich zu keinem festgelegten Zweck geschaffen werden muss und keinen direkten Verwertungszwängen unterliegt. Auch Wilhelm Schmid beschreibt den so genannten „Raum der Kunst“ als „zweckfreien Raum, in dem niemand vorgegebenen Zwecken zu dienen hat“ In diesem Raum herrscht laut Schmid nur die Kunst, welche er in diesem Zusammenhang als „Praxis der Freiheit“ bezeichnet.³⁸⁷ So entzieht sich in diesem Kontext die von Hans Bernhard im Rahmen des Projekts *ubermorgen.com* betriebene Selbstdarstellung allgemein gültiger Maßstäbe, in denen dieses Vorgehen als bloße Eitelkeit und Egozentrik abgewertet werden könnte. Durch die Einordnung der Selbstdarstellung in einen künstlerischen Zusammenhang kann diese jedoch als etwas Übergeordnetes wahrgenommen werden.³⁸⁸

Die beschriebene Zweck- und Verwertungsfreiheit gilt hier zumindest so lange, bis der/die KünstlerIn selbst entscheidet, die eigene Arbeit zum Beispiel mit finanzieller Absicht in einen Verwertungszusammenhang zu stellen. Hier ist jedoch hinzuzufügen, dass vor allem ökonomische Zwänge zu dieser Entscheidung beitragen und diese Entscheidung nicht allein auf der Freiwilligkeit des Individuums basiert. Diese Situation besteht maßgeblich seit der Loslösung der Künstler von feudalen oder klerikalen Auftraggebern und der daraus resultierenden Notwendigkeit von nun an selbst für Aufträge sorgen. Diese Entwicklung deutet eine Orientierung des künstlerischen Feldes in Richtung des ökonomischen Feldes an. Wie bereits beschrieben wurde, sind die Handlungsspielräume der einzelnen Akteure durch die herrschenden Regeln beschränkt und vor allem durch den Besitz von symbolischem Kapital bestimmt. Die beschriebene Strategie des Bluffs bezeichnet einen solchen Möglichkeiten eröffnenden Umgang mit symbolischem Kapital. Durch diese Praktik können Grenzen überschritten und neue Handlungsräume eröffnet werden. Um hierbei die beschriebene Freiheit in Anspruch nehmen zu können, ist es auch für *ubermorgen.com* von Vorteil, die eigene Arbeit als Kunst zu deklarieren. Wie bereits für die Netzkunst festgestellt wurde, ist das Vortäuschen oder Entwenden oder Umdeuten von Tatsachen eine verbreitete Praktik auch im digitalen politischen *Aktivismus*. Inwiefern die Politisierung von Kunst und Allianzen zum Beispiel mit Journalisten oder Politikern erweiterte Handlungsmöglichkeiten bieten können, soll im Folgenden behandelt werden.

b. Kunst im Umfeld von politischem Aktivismus

Obwohl sich das Duo *ubermorgen.com* nicht explizit an eine bestimmte Zielgruppe richtet, werden ihre Aktionen und Projekte verstärkt im Bereich des politischen (digitalen) *Aktivismus* rezipiert. Mit der Kritik an den großen Internet-Konzernen wie Google, Amazon und Ebay haben *ubermorgen.com* Entwicklungen wie die Herausbildung von Monopolen im Internet oder den Umgang dieser mit persönlichen Daten beschrieben. Dabei handelten sie nicht im Auftrag

³⁸⁷ Schmid 1998. S. 77

³⁸⁸ Vgl. Bianchi 2006 b. S.38

einer bestimmten (politischen) Gruppierung. Vielmehr bewegten und bewegen sie sich in einem Feld, welches sich u.a. mit Globalisierungs- und Kapitalismuskritik sowie neuem (linken) politischem Bewusstsein inszeniert. Sie schöpfen aus diesem Feld und werden darüber hinaus wieder von seinen Akteuren unterstützt. Für diese „neue linke Welle“ stellt der Autor Robert Misik eine „Sehnsucht nach starken politischen Alternativen“³⁸⁹ zum Engagement in Parteien oder auch zu etablierten Aktionsformen wie der Demonstration fest. Im Zuge dessen richten sich die Autoren der autonomen a.f.r.i.k.a. gruppe mit ihrer Idee der *Kommunikationsguerilla* gegen eine linksradikale politische Praxis, „die zwischen unbedingter Militanz, pragmatischer Realpolitik und reiner Ideologiekritik herumeiert(e)“.³⁹⁰ Die in vielen (linken) Protestgruppierungen vollzogene Verbindung der lokalen Aktion mit der globalen Vernetzung wurde vor allem durch das Internet mitgetragen und ist dabei nur ein Merkmal von gegenwärtigen politischen Bewegungen. Die komplexen Handlungsfelder dieser Gruppierungen erfordern von ihren Akteuren mehr und mehr auch den Umgang mit Uneindeutigkeiten, die sich auch in ihrer Protestpraxis niederschlagen. Die Philosophin Katja Diefenbach nennt im Zuge dessen den „souveränen Zyniker“ als Prototypen für den Protestler in einer kapitalistischen Welt:

„Er verkörpert ein Subjekt, das noch über die Ungerechtigkeiten kapitalistischer Gesellschaften im Bilde ist, den Glauben an grundsätzliche Veränderungen aber für idealistisch, lächerlich oder terroristisch hält und stattdessen lieber den Kapitalismus in seiner freisetzenen Bewegung affirmiert.“³⁹¹

Der Kapitalismus stellt für den „souveränen Zyniker“ eher eine Chance dar und weniger Etwas, gegen das grundsätzlich angekämpft werden muss. In diesem Zusammenhang erwähnt Diefenbach den durch diese Affirmation entstehenden Freiraum für abweichende und subkulturelle Lebensformen, solange sie sich auf dem Markt verwerten lassen. Diese Kulturindustrie verwertet immer schneller Symbole, Bilder und Handlungen u.a. auch aus den beschriebenen Protestkontexten. So werden insbesondere radikale (und) politische Aussagen und Gesten von MusikerInnen häufig zu einem verkaufsfördernden Aspekt in der Imagebildung und der Vermarktung der KünstlerInnen stilisiert. Die Übernahme ästhetischer Elemente aus der Graffiti- und Streetart-Kultur in die Gestaltung jeglicher Form von Werbung ist nur ein weiteres Beispiel für die Verwertung subkultureller, politischer Äußerungen. Mit zynischer Polemik beschreibt Robert Misik auch die Widersprüchlichkeit des ‚neuen Protests‘, in welchem eine gelangweilte Bourgeoisie mitsamt der „sinnsuchenden Mittelstandsjugend“ auf der Jagd nach „ein bisschen Thrill“ ist, sich jedoch zu nichts verpflichtet. „Man wirft sich in eine heroische Pose, markiert Distinktion zum Mainstream, riskiert aber wenig vom feinen Leben

³⁸⁹ Misik 2005. S. 13

³⁹⁰ autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001. S. 5

³⁹¹ Misik 2006.

und fühlt sich gut.“³⁹² Rebellion und politisches Engagement ist nach Misik wieder hip und kann als unverbindliche Freizeitbeschäftigung betrieben werden. Ein Beispiel hierfür sind Spaßdemonstrationen oder so genannte Demo Raves, bei denen die bekannte Form der Demonstration zu einem bestimmten Thema um Musik, Verkleidungen oder kleine Aktionen ergänzt wird. Es wurde an dieser Stelle bereits die Umnutzung ästhetischer Elemente u.a. in der Kulturindustrie erwähnt.

Wo aber befinden sich nun konkrete Schnittstellen zwischen politischer Aktion und dem Bereich der Kunst? Eine mögliche Antwort auf diese Frage kann der Begriff der Subversion geben, wie er von der autonomen a.f.r.i.k.a. gruppe beschrieben wird:

„Wer in der Kommunikation die Regeln der Kulturellen Grammatik nicht unbewußt praktiziert, sondern kreativ mit ihnen umgeht, kann sie für seine eigenen Zwecke benutzen, instrumentalisieren oder umdrehen, indem er sie mit abweichenden Inhalten füllt, in die ritualisierten Gewänder schlüpft, sich fremde Rollen anmaßt und dabei unter Umständen im Tonfall der Macht spricht.“³⁹³

Der hier beschriebene kreative Umgang mit Rollen und die De- und Rekontextualisierung von Inhalten wurde bereits in den vorangegangenen Ausführungen für die Arbeit von *ubermorgen.com* festgestellt. Darüber hinaus wird in diesem Zitat einmal mehr deutlich, warum es wie bei *ubermorgen.com* sinnvoll sein kann, nicht die Inhalte eines Projekts sondern die Vorgehensweise selbst in den Vordergrund zu stellen. Denn auch der Kontext, in dem Argumente und Themen verhandelt werden, spielt eine grundlegende Rolle. „Indem eine Kritik im Rahmen vorgegebener Kommunikationsstrukturen artikuliert wird, stabilisiert und legitimiert sie eben die Strukturen, die eigentlich kritisiert werden sollen.“³⁹⁴ In diesem Sinne muss also der Beschäftigung mit Inhalten eine Beschäftigung mit dem Kontext, in dem diese verhandelt werden, vorausgehen.

Eine weitere Verbindung von künstlerischem und politischem *Aktivismus* lässt sich in den Wurzeln der hier beschriebenen Gruppierung der *Kommunikationsguerilla* finden. Diese liegen in künstlerischen avantgardistischen Bewegungen, wie den Situationisten oder Futuristen. In diesem Kontext ist für die *Kommunikationsguerilla* insbesondere der autonome Raum der Kunst gegenüber politischen Gruppierungen von Bedeutung. Aus ihrer politisch-aktivistischen Sicht auf Kunst interessiert sich *Kommunikationsguerilla* vor allem „für die Brauchbarkeit ihrer ästhetischen Mittel für eine subversive politische Praxis.“³⁹⁵ Auch hier geht es wieder um die Entwendung und Umdeutung von Methoden und Formen. Für AktivistInnen der *Kommunikationsguerilla* kann es ein taktisches Werkzeug sein, sich mit Aktionen am Rande oder außerhalb der Legalität im Kunstkontext zu verorten, um so zum Beispiel der

³⁹² Vgl. Misik 2005. S. 11f

³⁹³ autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001. S. 26

³⁹⁴ Ebd. S. 8f

³⁹⁵ Ebd. S. 207

Kriminalisierung zu entgehen. In diesem Fall schützt die oben beschriebene Kunstfreiheit auch den politischen Aktivismus.

Allerdings kann genau diese Autonomie beziehungsweise der Mythos des autonomen Künstlergenies³⁹⁶ wieder zum Problem werden. Wie bereits erläutert wurde, können KünstlerInnen nur dann auf gesellschaftliche Prozesse Einfluss nehmen, wenn sie aus der uneingeschränkten Autonomie der Kunst heraustreten. Auch die Beteiligung am Kunstmarkt stellt einen solchen Bruch mit der vollkommenen Autonomie dar. Durch die Verortung im Kunstmarkt- und betrieb entstehen sowohl Nachteile als auch Vorteile. Die Verhandlung dieser Vor- und Nachteile findet u.a. in den künstlerischen *Avantgarden* statt, wozu auch die Netzkunst gezählt wird. Diese bleiben aber nicht dauerhaft bestehen, sondern bilden in den meisten Fällen nach der Kritik der bestehenden Verhältnisse eigene Traditionen aus, die dann selbst Teil des Kanons werden³⁹⁷. Somit können *Avantgardebewegungen* als Innovationsmotor für den Kunstbetrieb und demnach auch als Teil dessen gesehen werden³⁹⁸.

Die Positionierung als KünstlerIn kann neben dem besonderen Arbeitsfreiraum auch Schutz vor Vereinnahmung durch Marketing oder Politik bieten. „Kunst ist ein Hafen. [...] Wenn man die Sphäre der Kunst verlässt, fällt man sehr leicht den Wölfen aus Kommerz und Politik zum Opfer.“³⁹⁹ Bei dieser etwas drastisch formulierten Aussage der Journalistin Josephine Bosma schwingt auch die Sorge mit, nicht mehr über die eigene Arbeit bestimmen zu können. Die Kommerzialisierung von Kunst und künstlerischer Arbeit muss aber nicht zwangsläufig zu einer Einschränkung führen, da die künstlerischen Ansprüche auf der einen Seite und die ökonomischen Ansprüche der anderen Seite sich durchaus ergänzen und überschneiden können. Diese Kooperationen können auch auf den Bereich der Politik oder des Journalismus übertragen werden. Im Falle von *ubermorgen.com* lässt sich in diesem Zusammenhang eine (eher stillschweigende) Übereinkunft mit JournalistInnen feststellen: Einerseits kritisieren KünstlerInnen wie *ubermorgen.com* die Massenmedien und journalistische Praktiken andererseits sind sie aber darauf angewiesen in eben diesen Medien Erwähnung zu finden. Im besten Fall bedeutet diese Verbindung einen Gewinn für beide Seiten. Somit wird deutlich, dass es auch hier wechselseitige Beeinflussungen gibt, die stets der Verhandlung bedürfen. Für die von *ubermorgen.com* praktizierte Verbindung von Kunst mit Marketingpraktiken und politischem Aktivismus ist abschließend festzustellen, dass das Duo insbesondere mit der Art, wie sie diese Verknüpfung praktizieren, einen Zeitgeist der Protestkultur(en) treffen, in dem hedonistische Aspekte mit fundiertem Wissen zu gesellschaftlichen Realitäten einhergehen.

³⁹⁶ Vgl. auch Kuni 2002

³⁹⁷ Vgl. Hirschsteiner 2000. S. 38

³⁹⁸ Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001. S. 209f

³⁹⁹ Faßler u.a. 2003. S182

6. Fazit und Ausblick

Für das Netzkunst- und Aktivismusduo *ubermorgen.com* wurden in dieser Arbeit vor allem Praktiken der Selbstinszenierung beschrieben, bei denen das Internet als Bühne und auch als Requisite genutzt wird. Sowohl die technischen als auch die wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen des Internets werden dabei von *ubermorgen.com* thematisiert. Diese Handlungsfelder ermöglichen ihnen das Spiel mit verschiedenen Rollen, das Verstecken hinter diesen Rollen, aber auch die totale Transparenz des Selbst. Das Vorgehen von *ubermorgen.com* ist geprägt durch das Spiel: das Spiel mit Widersprüchen, Uneindeutigkeiten, Fakt, Fiktion, Privatheit sowie Öffentlichkeit. Bei diesem Vorgehen werden einerseits die inhaltlich-thematische und die Handlungsebene häufig untrennbar miteinander verbunden. Andererseits findet aber meist eine Trennung zwischen dem Werkkonzept und seiner ästhetischen Repräsentation statt. Hinter all diesen Praktiken stehen bewusste oder als solche inszenierte Entscheidungen des Duos. Die Intentionen für das in dieser Arbeit beschriebene Vorgehen von Hans Bernhard und *lizvlx* reichen von dem Streben nach Ruhm und Geld bis hin zu hedonistischen Motivationen. Bei allen Aktionen von *ubermorgen.com* steht immer auch die Pflege des eigenen Images zum Zwecke der Selbstvermarktung im Mittelpunkt. Dieses Image setzt sich vor allem aus einem häufig provokativen, uneindeutigem Auftreten zusammen. In diesem Kontext zu verortende, widersprüchliche Aussagen in Interviews oder Texten von *ubermorgen.com* werden dabei meist erst auf den zweiten Blick als taktisches Vorgehen erkannt. Auch die vorliegende Arbeit ist diesem Image insofern zuträglich, dass sie in einem institutionalisierten Rahmen (wissenschaftliche Abschlussarbeit an einer Universität) das Produkt *ubermorgen.com* umreißt und damit auch festschreibt.

Rückgriffe auf kunsthistorische Vorbilder wie die Konzept- und Performancekunst sowie das Konzept des Gesamtkunstwerks und gezielte Verortungen in den Bereichen Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft kontextualisieren das Werk von *ubermorgen.com* und schaffen dabei (temporäre und dauerhafte) Handlungsfelder für das Duo. Dabei prägen *ubermorgen.com* durch ihre hybriden Praktiken und Kombinationen vor allem die Grenzbereiche dieser Felder, indem sie gerade diese Grenzen immer wieder thematisieren und hinterfragen. Dieses geschieht nicht durch offensive politische Äußerungen oder Forderungen, sondern meist in Form einer Überaffirmation der zu kritisierenden Verhältnisse. Als Beispiel sind hier die Bedingungen und Regeln sowohl auf dem Kunstmarkt als auch im Bereich des so genannten E-Commerce zu nennen, die *ubermorgen.com* für ihre Zwecke nutzen, aber auch in Frage stellen. Dieses Spiel mit den herrschenden Regeln funktioniert deshalb, weil das Duo im Feld der Macht operiert und dabei die Bedingungen dieses Feldes erfüllt. Daraus kann gefolgert werden, dass die Beziehung zwischen dem Feld der Macht und seinen Kritikern immer reziprok ist. Die Kritik an den herrschenden Verhältnissen, wie beispielsweise dem Kapitalismus, ist also immer auch ein Produkt dieser.

Folglich haben Veränderungen und Störungen im Feld der Macht, wie beispielsweise durch eine Schwächung des Wirtschaftssystems, auch immer Auswirkungen auf diejenigen, die sich auf dieses Feld beziehen. So bekommt der zu Beginn dieser Arbeit erwähnte Künstler und Selbstvermarktungs-Profi Damien Hirst, ein knappes halbes Jahr nach der anfangs beschriebenen Auktion, ebenfalls die Folgen einer weltweiten Finanzkrise zu spüren. Auch einige seiner Werke konnten bei Auktionen nicht versteigert werden. Die Zeitungen sind voll mit Meldungen über Stellenstreichungen und Firmeninsolvenzen. Auch in den Feuilletons wird der Einfluss der allgemein schlechten Wirtschaftslage auf die Kunst und den Kunsthandel diskutiert. Die Gier nach immer höheren Preisen auf Auktionen ist demnach erst einmal vorbei. In Zeiten, in denen somit das ökonomische Kapital unsicher wird und eine eher negative Bewertung erfährt, erscheint das kulturelle Kapital umso wertvoller. Obwohl in den Kunstauktionen der befürchtete Einbruch bislang ausgeblieben ist, werden die Diskussionen um ein auf Spekulation beruhendes, kapitalistisches System - nicht nur im Bereich der Kunst - immer lauter.

Übermorgen.com könnten in dieser Situation ihre Flexibilität als Trumpf nutzen, und somit auch aus dieser Situation, wenn sie sie in ihre Arbeit aufnähmen, Kapital schlagen. In vielen ihrer bisherigen Projekte thematisierten sie Inhalte und Prozesse aus dem Bereich der Wirtschaft. Diesen gab das Duo, zum Beispiel durch eine überaffirmative Darstellungsweise, auch einen kritischen Aspekt, ohne sich dabei eindeutig kontrastiv zu positionieren. Da übermorgen.com allerdings mit Praktiken der Unsicherheit und Uneindeutigkeit operieren, thematisieren sie damit ohnehin Merkmale von Krisensituationen. Diese kann jedoch auch für den Kunstmarkt nicht nur negativ aufgefasst werden, sondern Anstoß und Nährboden für alternative und widerständige Vorgehensweisen sein. Die hier behandelten Protestpraktiken wie beispielsweise die Kommunikationsguerilla können eine mögliche Form der Alternative und des Protests darstellen. Wie auch beim Handel mit immateriellen Werten an den Börsen dieser Welt wird hier gegen die Symbole der Macht vorgegangen.

Im Laufe dieser Arbeit wurde immer wieder festgestellt, dass die herrschenden Regeln insbesondere in der Kunst von zwei unverrückbaren Polen bestimmt werden: Zum einem war vom Feld der Autonomie die Rede, welches dem Individuum eine größtmögliche Freiheit eingesteht, es dabei aber kaum an gesellschaftlichen und marktwirtschaftlichen Prozessen teilhaben lässt. Dem gegenüber steht das ökonomisch-marktorientierte Feld, von welchem aus - mit Einschränkungen in der individuellen Freiheit - Eingriffe in die soziale Welt möglich sind. Das Künstlersubjekt oder auch -kollektiv ist also stets von der kulturindustriellen Verwertung der eigenen Arbeit ‚bedroht‘, kann sich allerdings in diesem Verwertungsmechanismus auch Freiräume schaffen. Eine Folgerung aus dem hier dargestellten Spannungsfeld wäre, dass Veränderungen immer nur von denjenigen ausgehen können, die sich in dem zu verändernden System befinden. An diese These anschließend können auch nur die Akteure direkte ökonomische Gewinne aus einem Feld erhalten, in dem sie selbst teilnehmen. Symbolische

Gewinne sind allerdings auch durch die Abgrenzung, also von einem außen liegenden Standpunkt möglich.

In den herrschenden Verhältnissen wird hierbei denen, die ihre Arbeit und auch Kritik als Kunst deklarieren, ein durch das Gesetz geschützter Raum zugewiesen. Dieser Freiraum basiert vor allem in Deutschland auf historischen Entwicklungen, in denen zum einen dem Künstlersubjekt immer ein besonderer Status zugeordnet worden ist. Gerade diese Randständigkeit von KünstlerInnen war es zum anderen auch, die sie für totalitäre Systeme wie zum Beispiel den Nationalsozialisten zur Gefahr werden ließ. Insbesondere diese negative historische Erfahrung führte zu einer Festlegung des künstlerischen Freiraums im Grundgesetz. Dieser Freiraum ist wiederum dann bedroht, wenn das Gesetz lediglich in Streitfällen zum Tragen kommt. Zum Schutz dieses Freiraums gehört auch die finanzielle Unterstützung von KünstlerInnen durch den Staat. Die politischen Institutionen sind hier also in der Pflicht zum Beispiel durch Förderungen wie Stipendien diese Räume auch in der alltäglichen Praxis zu erhalten.

Insgesamt kann auch diese Arbeit für das hier umrissene uneindeutige, stark prozessuale Feld nur eine beschreibende Momentaufnahme liefern. Es soll abschließend darauf hingewiesen werden, wie die Eigenschaften des behandelten Feldes auch die Texte über dieses prägt. So wird insbesondere der/die LeserIn dieser Arbeit, welche/r mit dem Feld der Netzkunst nicht vertraut ist, an einigen Stellen Probleme gehabt haben, der hier vorhandenen Logik beziehungsweise der Arbeitslogik von [ubermorgen.com](#) zu folgen. Auch in der Syntax sowie der Zeichensetzung des geschriebenen Textes lassen sich Konstruktionen und Begriffe (wie zum Beispiel in Klammern gesetzte Wortteile) finden, die an einigen Stellen holprig oder unverständlich erscheinen mögen. Doch genau hier wird deutlich, dass dieses Feld nicht ohne das ‚Sowohl-als-auch‘ auskommt und, dass für die Beschreibung des Feldes die Entwicklung passender Kategorien und Begriffe noch aussteht. Gerade das Internet, durch welches Netzkunst und –Aktivismus erst möglich geworden sind, prägt diese Formen durch seine Eigenschaften wie die Dezentralität auch die möglich gewordenen Praktiken. Aus dieser Feststellung leitet sich auch die Frage ab, ob nicht auch diese Arbeit ihrem Thema mit seinen strukturellen Bedingungen folgen sollte und durch das Einfügen von Hyperlinks diesem eher gerecht werden könnte. Es erscheint mir am Ende dieser Arbeit nicht (mehr) sinnvoll, ein durch Dezentralität geprägtes Thema in einem linear angeordneten Text zu behandeln. So ließe sich diese Arbeit möglicherweise auch vom Ende zum Anfang mit dem gleichen Erkenntniswert lesen.

Schlussendlich ist aus dem beschriebenen Vorgehen von [ubermorgen.com](#) nicht nur für das künstlerische Feld zu folgern, dass es heute und in Zukunft mehr denn je darauf ankommt, informiert zu sein. Dabei ist es wichtig, sein eigenes Handlungsfeld, aber auch das des Gegenübers kennen und auch die Hintergründe kursierender Informationen zu durchschauen. Eine reflektierte Teilnahme am Diskurs der Macht scheint, zumindest in dem hier vorgestellten Fall, reizvoller und birgt eher die Möglichkeit für Veränderung oder zumindest die Offenlegung

verborgener Machtstrukturen. Die einen mögen in dieser Vorgehensweise Opportunismus oder sogar eine Kapitulation vor der Allmacht des Kapitalismus sehen. Sieht man jedoch die hier vorgestellte Form der Kunst oder auch Aktivismus als parasitäre Praxis, so sichert gerade die Marktform des Kapitalismus auch den Fortbestand dieser Handlungsformen.

Anhang

I. Glossar

Die folgenden Ausführungen zu den im Text kursiv gekennzeichneten Begriffen sollen eine Ergänzung der hier diskutierten Fragestellungen und der verbundenen Probleme und Begriffe darstellen. Dieses Glossar erhebt also nicht den Anspruch auf eine vollständige Klärung, sondern versucht den Text im Sinne der Fragestellung zu ergänzen.

Aktivismus/AktivistIn	Als Aktivisten werden Personen bezeichnet, die ohne die Verfolgung finanzieller Interessen, häufig mit radikalen Mitteln auf ein bestimmtes Ziel hinarbeiten. Dieses verfolgen sie vor allem aus persönlicher Überzeugung.
Avantgarde	Mit dem Avantgardebegriff wurden verschiedene Kunstströmungen des 19. und 20. Jahrhunderts bezeichnet bzw. eigneten sich diese die Bezeichnung selbst an. Übergreifend wird hierbei vor allem auf die Ablehnung des Vorangegangenen und der „Institution Kunst“ verwiesen. Meist steht ein politischer Anspruch hinter (künstlerischen) Avantgardebewegungen, der Veränderungen sowohl in den Strukturen der Kunst als auch im Gesellschaftlichen und Politischen anstrebt. Im Zuge dessen wird in Avantgardebewegungen versucht, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu durchbrechen.
Camouflage	Bei Camouflage-Taktiken zum Beispiel im Rahmen von →Kommunikationsguerilla steht ein Spannungsverhältnis von zu vermittelndem Inhalt und äußerer Form im Mittelpunkt. Durch die Imitation herrschender Ausdrucksweisen und Ästhetik können so Kommunikationsbarrieren überwunden werden und Aussagen in Kommunikationszusammenhänge eingebracht werden, in denen sie in anderer Gestalt nicht wahrgenommen worden wären.
Dotcom-Crash	Mitte der 1990er Jahre kam es im Zuge der schnellen und starken Ausbreitung neuer Technologien rund um das Internet oder auch Mobiltelefone zu einer Vielzahl von Unternehmens-Neugründungen. Viele dieser Unternehmen waren auch an der Börse zum Beispiel an der US-amerikanischen Marktplattform NASDAQ oder dem deutschen Neuen Markt notiert und fanden dort auch eine große Nachfrage vor. Die hohen, teilweise unrealistischen Gewinnerwartungen konnten jedoch nicht erfüllt werden, was im Jahr 2000 zu immensen Kurseinbrüchen führte. Im Zuge dessen kam es zu vielen Firmeninsolvenzen und vor allem zu massiven Vertrauensverlusten in die Versprechungen der IT-Branche. Mit dem Platzen dieser Blase kam es auch in der Netzkunst zu einem Rückzug vieler Akteure, die von den Möglichkeiten und Verhältnissen des Internets enttäuscht waren und nun auch mit einer weit verbreiteten Skepsis gegenüber dem Internet zu kämpfen hatten.
Elektronischer ziviler Ungehorsam	Die Idee des elektronischen zivilen Ungehorsams wurde u.a. von der Gruppe Critical Art Ensemble oder auch etoy geprägt. Das Prinzip des zivilen Ungehorsams, bei dem es vor allem um die Blockade physischer Orte geht, wird hierbei auf den digitalen

Raum übertragen. Virtuelle Blockadetechniken setzen u.a. auf das Besuchen möglichst vieler Nutzer einer bestimmten Seite. Die darauf folgende Überlastung der Seite macht sie temporär für weitere Besuche nicht mehr erreichbar.

Fake

Der Fake ist u.a. in der →Kommunikationsguerilla eine weit verbreitete Vorgehensweise, bei der zu kritisierende Begebenheiten imitiert, oft auch verfremdet werden. Im Mittelpunkt der Imitation stehen vor allem legitimierende Zeichen und Symbole wie Stempel, Briefköpfe oder auch der Habitus einer Person. Beim Fake nehmen AktivistInnen für einen begrenzten Zeitpunkt durch die Imitation eine mächtigere Position ein, die in der Aufdeckung der Fälschung gipfelt. Hierbei werden schließlich die imitierten (als selbstverständlich angesehenen) Machtverhältnisse offen gelegt und eine Diskussion über diese angeregt. „Ein gelungenes Fake spielt mit der Zuordnung von Autor und Text“ (→ Handbuch der Kommunikationsguerilla, S. 67)

Fine Art

= Schöne Künste. Die Bezeichnung der Schönen Künste umfasst die Literatur, die Musik und die bildenden, darstellenden sowie reproduzierenden Künste und ist seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich.

Futurismus

Der Futurismus war eine radikale, →avantgardistische künstlerische Bewegung in Italien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Begründet wurde er mit einem Manifest des Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti in der Zeitung „Le Figaro“ vom 20. Februar 1909. Es folgten weitere Manifeste anderer Künstler. Die Strömung des Futurismus wurde somit in Italien begründet und richtete sich unter der Verherrlichung von Krieg und Gewalt gegen Traditionen und die vorhandene Ordnung. Die Werke des Futurismus sind gekennzeichnet durch die Abwendung von der realistischen Darstellung hin zu Zergliederung in der Kollage, Montage oder in kubistischen Werken. Grundlegende Ideen der Futuristen wurden u.a. im Dadaismus und der Aktionskunst weitergeführt.

Hack, Hacker

Mit dem Begriff Hack wird das Aufsuchen von Schwachstellen in einem System und das darauf folgende Eindringen in dieses bezeichnet. Bei dem erwähnten System kann es sich zum Beispiel um ein Programm oder eine Internetseite handeln. Die Idee des Hacks geht auf eine Gruppe von Informatikern in den 1960er Jahren zurück. Diese arbeiteten am Massachusetts Institute of Technology (MIT) mit dem ersten Computers „TX-0“. Unter Hackern ist ein Kodex weit verbreitet, dass das eigene Vorgehen keinen Schaden hinterlassen darf. Vielmehr steht hinter dem Aufspüren von Fehlern und Sicherheitslücken auch immer die Weiterentwicklung des jeweiligen Systems. In Abgrenzung zum Hack werden Techniken, die bei Eingriffen in fremde Systeme nachhaltige Spuren oder sogar Schäden hinterlassen, als „Cracks“ bezeichnet.

Hoax

Als Hoax (engl. für Schwindel) wird die Verbreitung einer Falschmeldung zumeist per Email bezeichnet. Da bei einem erfolgreichen Hoax die Falschmeldung nicht als solche erkannt wird, leiten die Empfänger diese an weitere Personen weiter und tragen somit zu ihrer Verbreitung aktiv teil. Auch das Verschicken von Viren per Email fällt unter die Definition des Hoax. Es sind

darüber hinaus andere Formen des Hoax zum Beispiel in Form von Kettenbriefen oder Urban Legends zu nennen. Bei diesen geht es ebenfalls um die Verbreitung von Inhalten, die für wahr gehalten werden.

Kommunikationsguerilla/ Informationsguerilla

In der Kommunikationsguerilla geht es nicht um (politische) Aufklärungsarbeit, sondern vor allem um die Organisation und Durchführung punktueller Aktionen und Kampagnen. Hierbei werden u.a. →Fakes oder →Camouflagetaktiken verwendet. Ziel der Bewegung ist die Infragestellung herrschender Machtverhältnisse und -strukturen sowie von Selbstverständlichkeiten innerhalb einer Gesellschaft. Hierbei agieren die lose organisierten Akteure von keinem festen Ort aus, sondern wechseln ihre Standpunkte stetig.

Der in diesem Kontext verwendete Begriff von Kommunikation und Information ist ein sehr weitläufiger und ist nicht zwangsläufig an technische Medien geknüpft. Häufig werden Aktionen der Kommunikationsguerilla dort angewendet, wo Informationen scheinbar nicht (mehr) aufgenommen werden. Sie kann somit aber vorbereitend für Gegeninformationen sein. Beschrieben und geprägt wurde das Konzept der Kommunikationsguerilla insbesondere durch das Handbuch Kommunikationsguerilla der autonomen a.f.r.i.k.a. gruppe (→Literaturverzeichnis).

Konzeptkunst

In der Konzeptkunst (seit den 1960er Jahren) steht die Idee eines Werkes im Mittelpunkt und nicht seine Ausführung. Anstatt dessen werden die RezipientInnen in den Prozess der Bedeutungsproduktion als Teil des Werkes verstanden. Durch die stattfindende Entmaterialisierung tritt die sinnliche Wahrnehmung hinter nicht-hierarchischen verschiedenen Denkanstößen zurück. Als Vertreter der Konzeptkunst sind zum Beispiel Sol LeWitt, Valie Export, Peter Weibel und Joseph Beuys zu nennen.

Media Hacking

Der Begriff Media Hacking wurde in seiner hier verwendeten Form maßgeblich durch ubermorgen.com geprägt. Beim Media Hacking werden Massenmedien und die damit verbundene hohe Reichweite für die Verbreitung von jeglichen auch subversiven Informationen genutzt. Wie es bereits die Bezeichnung erkennen lässt, geht es hier – wie beim →Hack – vor allem um das Auffinden von Schwachstellen in medialen Systemen und nicht um die Zerstörung dieser Kanäle.

Net.art

net.art bezeichnet erstens eine 1994 gegründete Künstlergruppe u.a. bestehend aus den KünstlerInnen Heath Bunting, Olia Lialina und Vuk Cosic. Die einzelnen Arbeiten der Mitglieder hatten kaum inhaltliche Ähnlichkeiten. Alle nutzten jedoch das Internet.

Zweitens ist net.art auch eine unter vielen Bezeichnungen für Netzkunst. Es werden hier Kunstformen und -praktiken einbezogen, die das Internet als grundlegenden Bestandteil nutzen und auch nur mit Anschluss an das Internet vollkommen rezipiert werden können.

Performancekunst

Die Performancekunst stellt etwa seit den 1960er Jahren eine Kunstform innerhalb der Aktionskunst dar. Oft sind Performances multimedial, immer aber steht das Künstlersubjekt (oder auch eine Künstlergruppe) im Mittelpunkt und lässt das Publikum in einem begrenzten Zeitraum direkt an einem Prozess des Kunst-Schaffens

teilhaben. Im Gegensatz zum Happening wird das Publikum in der Performance nur in der Form eingebunden, als dass es dem Vorgeführten einen Sinn gibt. Durch die Zentrierung des Künstlersubjekts und seines Körpers findet in Performances immer auch eine Verhandlung von Kunst und Leben statt, was zu einer starken Einbindung zeitgenössischer Problematiken und Auseinandersetzung führt. Mit dem Aufkommen der Performancekunst entwickelte sich auch eine Debatte um die Grenzen und Kriterien eines Kunstwerks, da die Performance durch ihren prozessualen Charakter zum Beispiel nicht mehr als Werk gehandelt werden konnte. Zudem waren diese bis zum Entstehen medial vermittelter Performances stets an Raum und Zeit gebunden.

Rhizom

In dem Aufsatz „Rhizom“ leiten Gilles Deleuze und Félix Guattari von dem rhizomatischen Wurzelgeflecht aus der Botanik das Modell einer postmodernen Weltbeschreibung ab, welches sich von der hierarchisch organisierten Baumstruktur abwendet. Als grundlegende Prinzipien des Rhizoms beschreiben Deleuze und Guattari die folgenden: 1.Konnexion, 2.Heterogenität, 3.das Prinzip der Vielheit, welches die nicht-hierarchische Anordnung der einzelnen Elemente beschreibt. 4.das Prinzip des asignifikanten Bruches, welcher aussagt, dass das Rhizom sich an jeder beliebigen Stelle ausbreiten kann, ohne, dass das Ganze grundlegend verändert wird. Die Prinzipien 5 und 6 der Kartographie und des Abziehbildes.

Spin Doctor

So genannte Spin Doctors üben eine Beratertätigkeit meist im Bereich der Politik aus. Hierbei sorgen diese für eine möglichst positive (mediale) Präsentation beziehungsweise um die Vermittlung eines bestimmten Bildes. Wie der englische Begriff „spin“ schon besagt, sorgt der/die Spin Doctor also dafür, dem Image einer Person den richtigen ‚Dreh‘ zu verschaffen.

URL

URL ist die Abkürzung für „Uniform Ressource Locator“ und wird auch als Internetadresse bezeichnet. Die URL gibt eine eindeutige Auskunft über die Verankerung der entsprechenden Seite oder Daten im Internet. An erster Stelle steht das Übertragungsprotokoll (meist http), nachfolgend wird der Server angegeben (meist →www). Danach folgt ein übergeordneter Adressenbereich (zum Beispiel ubermorgen). Daraufhin folgt ein Länder- oder Funktionskürzel (zum Beispiel .de oder auch.com).

Verwertungsgesellschaft

Eine Verwertungsgesellschaft ist eine private Einrichtung, die die Schutzrechte von Urhebern und Inhabern überwacht. Für den Bereich der Kunst ist die Verwertungsgesellschaft „VG Bild-Kunst“ zuständig. Diese nimmt u.a. für KünstlerInnen durch Nutzung, Vermietung oder Verkauf entstehende Ansprüche wahr. Im Zuge dessen vergeben Verwertungsgesellschaften auch die Nutzungsrechte für Werke, die dabei allgemein zugänglich sein sollen.

Web 2.0

Die Entstehung des Begriffs Web 2.0 ist auf die Zeit nach dem →Dotcom-Crash zu Beginn des 21. Jahrhunderts zurückzuführen. Nach anfänglichem Pessimismus, was die Weiterentwicklung der Technologie Internet anging, wurde ab diesem Zeitpunkt verstärkt auf nutzerzentrierende Ansätze anstatt auf statische

Websitegestaltung gesetzt. Der Begriff selbst leitet sich aus der gleichnamigen Konferenz (2004) zwischen O'Reilly und MediaLive International ab, aus der Web 2.0 als Marketingkonzept hervorging. Kritiker bemängeln die Unschärfe des Begriffs und Konzeptes und merken an, dass es sich um nicht mehr als eine gängige Weiterentwicklung der Technologie Internet handele. So waren Interaktionspotentiale wie soziale Netzwerkanwendungen auch schon vorher möglich, nur wurden sie lediglich von wenigen Nutzern verwendet. Wenn sich allerdings die Bedingungen nicht grundlegend verändert haben, so ist doch eine Veränderung in der Nutzung des →WWW durch die breite Masse festzustellen. Diese entstand nicht zuletzt auch an den niedriger gestalteten Hürden, eigene Inhalte zum Beispiel in Blogs oder Wikis online zu stellen. Mittlerweile wird der Begriff Web 2.0 auch durch die Bezeichnungen Social Web oder Social Software ersetzt.

White Cube

Das Konzept des White Cube beschreibt einen Katalog von Regeln und Eigenschaften der Ausstellungs- und Rezeptionspraxis vor allem in Kunstmuseen. Gleichzeitig wird mit dem Begriff auch der traditionelle Ausstellungsraum bezeichnet. Bei dieser weit verbreiteten Form der Kunstpräsentation soll der Ausstellungsraum mit seinen möglichst weißen Wänden hinter dem Kunstwerk zurücktreten. Somit wird das auratisierte Werk vom Banalen, Alltäglichen abgegrenzt. Den RezipientInnen wird hier die Rolle von genießenden, passiven Betrachtern zugeteilt. Bei der Präsentation von Werken im White Cube findet immer auch eine Einordnung in das System Kunst statt.

WWW

Die Abkürzung WWW steht für World Wide Web und bezeichnet die grafische Oberfläche des Internets. Hinter dieser Oberfläche verbirgt sich ein weltweit unter bestimmten technischen Voraussetzungen (Internetanschluss, Hardware, Software) abrufbares netzartiges Hypertext-System, welches verschiedene Programmiersprachen und Protokolle nutzt.

II. Kurzer Überblick über ausgewählte ubermorgen.com Projekte

a. etoy.CORPORATION (seit 1994)

Etoy ist kein ubermorgen.com Projekt, sondern eine eigenständige Gruppe, die vor allem in den 1990er Jahren aktiv war⁴⁰⁰. Die Verbindung zu ubermorgen.com besteht darin, dass Hans Bernhard Gründungsmitglied des Dispositivs ist. Ubermorgen.com kann also als Nachfolgeprojekt von Hans Bernhard angesehen werden. Der Bezug auf und auch die Abgrenzung von etoy ist in der Arbeit von ubermorgen.com ein wichtiger Bestandteil. Im Zuge dessen wird etoy hier nur kurz beschrieben und zwei Aktionen – der „digital hijack“ aus dem Jahr 1996 und der „toywar“ Ende der 1990er Jahre - exemplarisch vorgestellt.⁴⁰¹

Bei etoy handelt es sich neben einem künstlerisch aktivistischen Team um eine Aktiengesellschaft, welche seit 1994 existiert. Durch die Verbindung von Wirtschaft und künstlerischem Handeln sollten neue Möglichkeiten der Einflussnahme im kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Bereich möglich werden. „etoy nutzt die Strukturen einer Firma, um kulturelle Werte zu maximieren [...] etoy.SHAREHOLDERS sind Teil eines dynamischen Kunstwerks, das 24 Stunden am Tag inmitten unserer Gesellschaft operiert -- online und offline.“⁴⁰² So lautet die Beschreibung des Projekts in der ubermorgen.com-Pressemappe. Bereits hier wird der umfassende Anspruch der Gruppe deutlich, sämtliche Bereiche des Lebens zu thematisieren und zu verbinden, wobei der künstlerische Aspekt nicht zwangsläufig im Mittelpunkt steht. Neben der beschriebenen Verbindung von Kunst, Wirtschaft und Gesellschaft beinhaltet etoy auch einen stark selbstinszenatorischen Charakter. Demnach spielten laut Hans Bernhard bei der Gründung von etoy vor allem hedonistische Faktoren wie die Installation einer ‚Internet-Boygroupp‘ eine Rolle:

„The myth of the pop-star and the construction of a fascist global uber-corporation was the driving force behind etoy. [...] etoy was organized like a Formula-1 team. Highly efficient, strongly hierarchical, very high-tech, glamour and stylish to the outside. But deep inside, etoy was a hardcore cult.“⁴⁰³

Bei dem 1999 und 2000 von etoy im Netz durchgeführten ‚toywar‘ wurde ein Streit um ähnliche Domainnamen zwischen dem US-amerikanischen Spielzeugversand eToys und der Künstlergruppe etoy ausgetragen, welcher schließlich in einer juristischen Auseinandersetzung mündete. eToys bot der Künstlergruppe im Jahr 1999 500.000 US-Dollar für den Verkauf der Domain, deren URL angeblich bei Kunden zu Verwechslungen führen könne. Nachdem etoy dieses ablehnte, erwirkte der Spielzeugversand eine einstweilige Verfügung gegen die Verwendung der URL, woraufhin die zuständige Provider Firma „Network Solutions“ die Seite

⁴⁰⁰ <http://www.etoys.com>

⁴⁰¹ Einen guten Überblick über etoy bietet Kleine-Benne 2006, die diese Gruppe unter dem Aspekt der künstlerischen Handlungsfelder untersucht hat.

⁴⁰² http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf, S.5

⁴⁰³ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

vom Netz nahm. Somit war die ausschließlich im Internet bestehende Existenz von etoy gelöscht und nicht mehr öffentlich zugänglich. Als Reaktion hierauf wurde u.a. von der Aktivistengruppe RTMark⁴⁰⁴ ein Solidaritätsfonds und die Toywar-Plattform installiert. Zusätzlich dazu wurde die eToys-Homepage mehrfach mit virtuellen Sit-Ins blockiert. Im Zuge dieser Auseinandersetzung fiel der Kurs der eToys-Aktie an der Börse, wobei die genaue Ursache hierfür nicht eindeutig zu klären ist. Scheinbar verknüpfte auch der Spielzeugversand diese Netzaktion mit dem Einbruch seiner Aktie, so dass im Januar 2000 die Klage gegen etoy fallen gelassen wurde. Hans Bernhard war allerdings an der toywar-Aktion nicht mehr aktiv beteiligt. Da er aber zu dieser Zeit noch etoy-Mitglied war, tauchte sein Name in der Anklage durch die Firma eToys auf.

Grundlegend beteiligt war Hans Bernhard an dem ersten etoy-Projekt „The digital hijack“, welches 1996 mit dem Prix Ars Electronica ausgezeichnet wurde. Hierbei nutzten etoy ihr Wissen über die Manipulation von Suchergebnissen. Es wurden Homepages programmiert, die bei populären Suchwörtern, wie „Porno“ oder „Porsche“ weit oben in der Liste der angezeigten Ergebnisse erschienen. Besuchte ein Nutzer diese programmierten Seiten, so öffnete sich ein Fenster, welches den Satz anzeigte: „Don't fucking move. This is a digital hijack.“ Dieser Eingriff in das System des Internets, das bis dato von den meisten Usern als sicher und als System flacher Hierarchien galt, zielte auf „die Hinterfragung vermeintlich flacher Hierarchien durch gezielte Unterwanderung systemimmanenter Bedingtheiten“⁴⁰⁵ ab.

Hans Bernhard bezeichnete die etoy-Zeit im Interview mit Slavo Krekovic als Zeit der Selbstexperimente: „Although in the beginning – with etoy – we did not really consider our work as art but rather as radical self-experiments, social and technological experiments – but after eliminating all other fields (such as sports, politics, etc...) there was nothing left but art.“⁴⁰⁶

b. Psych/OS Cycle

Dieser Werk-Komplex ist der am schwierigsten darzustellende, da er sehr vielschichtig und umfassend, dabei aber auch der am wenigsten öffentlich rezipierte ist. Er besteht aus dem hansbernhardblog, einer Serie von Malereien, und verschiedenen Fotoserien, die insbesondere Selbstportraits von Hans Bernhard enthalten. Zusätzlich dazu gibt es ein Video, welches auf der ubermorgen.com-Homepage - allerdings nur in Form von Videostills - einsehbar ist. Das Material für die meisten dieser Arbeiten ist um das Jahr 2002 entstanden. Bearbeitet und ausgestellt wurden die Werke bis etwa 2006.

Hintergrund dieser Serie ist ein von Hans Bernhard erlittener Zusammenbruch im März 2002 während einer Vortragsreise nach Südafrika. Hier erlitt er eine starke manische Phase seiner bipolaren Störung und wurde im Zuge dessen zurück nach Wien transportiert, wo er stationär psychiatrisch behandelt wurde. Sowohl dieser Ausbruch als auch die Erkrankung selbst bildet

⁴⁰⁴ <http://www.rtmk.com>

⁴⁰⁵ http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf, S. 13

⁴⁰⁶ <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=47&pos=0&textid=0&lang=de>

den Kern des Psych/OS Cycles. Immer wieder taucht die folgende Beschreibung der Erkrankung und Verknüpfung mit den Lebens- und Arbeitsumständen von Hans Bernhard auf:

'We(3) are the children of the 1980s, We are the first internet-pop-generation. We grew up with radical Michael Milken [The King of Junk Bonds] and mythical Michael Jackson [The King of Junk Pop]. Hans Bernhard is loaded with 10 years of internet & tech [digital cocaine], mass media hacking, underground techno, hardcore [illegal] drugs, rock&roll lifestyle and net.art jet set [etoy]. His neuronal networks and brain structures are similar to the global synthetic network he helped build up and maintained subversive activity within. And now they are "infected" by a manic-depression [WHO ICD-10, F31.1.] (1), both Hans Bernhard and The "Network" are infected by this structural disorder. Waves of mania and depression are running through the technical, social and economic structures. Contemporary high-tech societies deal with hardcore brains using bio-chemical "agents" to control the internal information flow, we call them psychotropic drugs. Hans Bernhard was legally sloshed by Zyprexa®, Temesta®, Dominal®, Depakine®, Neurotop® (4). But how can we treat a mentally ill global network?'"⁴⁰⁷

Die hier beschriebene Synthese von neuronalen und technischen, digitalen Strukturen ist ein Schwerpunkt im Schaffen von Hans Bernhard. Dieses geschieht unter intimen Eindrücken in das Leben von Hans Bernhard und lizvix.

Die weiteren Arbeiten aus dem Psych/OS Cycle beschäftigen sich vor allem mit der Psyche des Individuums und implizit auch mit den Wechselwirkungen des Individuums und der Gesellschaft.

Psych/OS Video (2005)

Das Video aus der Psych/OS-Werkgruppe wird nur durch wenig Hintergrundinformation ergänzt und erhält durch folgende Beschreibung, in der die Herkunft des Materials als unbekannt beschrieben wird, eine Mystifizierung:

„In March 2002, ubermorgens Hans Bernhard(0) experienced a manic outbreak [bipolar affective disorder(1)(2)] in Capetown, South-Africa. He was airlifted to Austria – General Hospital Vienna. Two and a half years later, UBERMORGEN found video footage of his stay at the Mental hospital – Station 4B, Department of Psychiatry. They decide to release the material unedited, only with minimal contextual information to go along with.“⁴⁰⁸

Das Video wurde als Installation u.a. im HardwareMedienKunstVerein Dortmund im Jahr 2004 ausgestellt.⁴⁰⁹ Die Projektion auf eine dünne Membrane – dünn wie eine Haut – erzeugt ein diffuses Bild. Der Ton ist leise im Ausstellungsraum und laut über Kopfhörer anzuhören. Durch

⁴⁰⁷ http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/index_long.html

⁴⁰⁸ <http://www.hansbernhard.com/>

⁴⁰⁹ http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/txt/VVS_Katalog_web_02.pdf S. 64

fehlende weitere Ausschmückung oder Beleuchtung soll eine vergleichbare Atmosphäre zu einer psychiatrischen Anstalt geschaffen werden.⁴¹⁰

Psych/OS Foto-Serien (2005)

Es gibt verschiedenste Fotos/Fotoserien von ubermorgen.com. Allerdings möchte ich hier nur kurz die Fotos nennen, die zu den Psych/OS Werken zählen. Sie zeigen meistens Hans Bernhard, einmal im Krankenhaushemd auf einer grünen Wiese und unter dunklem Himmel. Eine andere Aufnahme zeigt ein sehr nahes Selbstportrait von Bernhards Gesicht. Auf weiteren Fotos sind das Krankenhauszimmer bzw. die psychiatrische Abteilung zu sehen. Die Bilder waren auch bereits Teil multimedialer Installationen zum Beispiel in Wien oder Kenia. Sie wurden nicht von Hans Bernhard oder [lizvix](http://lizvix.com) selbst aufgenommen, vielmehr wird der Fotograf Oliver Jiszda als Urheber angegeben.

Psych/OS Paintings (2005-2006)

Zwei Gemälde bzw. Digitaldrucke des Psych/OS Cycle⁴¹¹ tragen den Namen eines Medikaments, das u.a. zur Behandlung der bipolaren Störung verschrieben wird: Zyprexa. Im Titel der Bilder – „Zyprexa Lilly 1112“ und „Zyprexa Lilly 4117“ – ist neben dem Markennamen auch der Herstellername enthalten. Der Text, der auf der Homepage neben den Bildern erscheint⁴¹², bezieht sich nicht auf die Bilder selbst, sondern auf den in „Zyprexa“ enthaltenen Wirkstoff Olanzapin. Auf den Bildern selbst ist auf einer Farbfläche in schwarz oder gelb jeweils ein Kreis zu erkennen, der wie eine Blase anmutet. Hierin befinden sich Zeichnungen von chemischen Verbindungen, die die molekulare Struktur des Medikaments abbilden sollen. Ausgestellt wurden die Bilder u.a. in Brescia (Italien) in der Galerie FabioParisArtGallery, unter dem Titel „Lilly steuert meine Foriginals“. Diese Aussage weist über die Bilder wieder auf Hans Bernhards Biographie hin. „Lilly“ steht hierbei als Synonym für die von Bernhard eingenommenen Medikamente und beschreibt diese als Instanz, welche zwischen dem System Hans Bernhard und der Außenwelt vermittelt⁴¹³.

Hansbernhardblog/Psychotropic Drug/Blog Karaoke (2005)

Diese beiden Werke stellen neben dem Psych/OS Generator die einzigen Projekte internetbasierten des Werkzyklus dar. In einem Blog⁴¹⁴ gibt Hans Bernhard seit Februar 2005 fast täglich Auskunft zu den von ihm eingenommenen Medikamenten und Speisen. Auch über die Dosierung der Medikamente macht Hans Bernhard hier Angaben. Domenico Quaranta bezeichnet den Blog in seiner Offenlegung intimer Details als „digitalen Intimismus“⁴¹⁵. Der

⁴¹⁰ Vgl. http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf S. 17

⁴¹¹ <http://www.hansbernhard.com/X/pages/painting/pages/psychos.html>

⁴¹² <http://www.hansbernhard.com/X/pages/painting/pages/psychos.html>

⁴¹³ Vgl. Quaranta 2006

⁴¹⁴ www.hansbernhardblog.com

⁴¹⁵ Quaranta 2006. http://www.ubermorgen.com/publications/FabioParis2006/Lilly_controls_Foriginal.htm

Hansbernhardblog hat mit gleichnamiger *URL* eine eigene Domain, was es in erster Linie als Einzelprojekt Hans Bernhards und nicht als *ubermorgen.com*-Projekt erscheinen lässt.

„Psychotropic Drug/Blog Karaoke“⁴¹⁶ wiederum ist über die Homepage Hans Bernhards⁴¹⁷ zu erreichen und stellt eine Seite dar, auf der zentriert die aktuell eingenommenen Medikamente erscheinen und zusätzlich dazu ein Song des Netzkünstlers Abe Linkoln läuft. Durch die direkte Verlinkung zum *hansbernhardblog* erscheint diese Seite als eine Art Intro bzw. Startseite des Blogs. Klickt man allerdings auf den Link „continue“ gelangt man auf die Homepage Hans Bernhards (*hansbernhard.com*).

Psych/OS Generator (2006)

Siehe unten: Generator Trilogie

c. Vote Auction (2000)

Bei dem im Jahr 2000 durchgeführten Projekt „Vote Auction“⁴¹⁸ übernahmen *ubermorgen.com* die Idee des U.S.-amerikanischen Studenten James Baumgartner, Wahlstimmen im Kampf zwischen den Präsidentschaftskandidaten George W. Bush und Al Gore auf einer Internet-Plattform ver- bzw. ersteigern zu können. Das weiterentwickelte Konzept Baumgartners stellte das Duo unter den Slogan „Bringing capitalism and democrazy closer together!“ online.

„Vote Auction“ erreichte durch die Inszenierung der scheinbaren Verquickung von Wirtschaft und Politik die mit Abstand größte mediale Resonanz aller bisherigen Aktionen. *Uberrmorgen.com* gaben zeitweilig „am Tag bis zu fünf Radio- und TV-Interviews und bis zu 20 Interviews per E-Mail und Telefon.“⁴¹⁹ Im Rahmen der Aktion wurden insgesamt 13 Gerichtsverfahren in verschiedenen Bundesstaaten der USA angekündigt. In Missouri, Chicago, Massachusetts und Wisconsin wurden schließlich auch Verfahren eingeleitet. Im Zuge dieser Verfahren wurde die *Vote Auction*-Homepage mehrfach gesperrt, konnte aber mit veränderter *URL* regelmäßig und zum Wahltag pünktlich wieder online gestellt werden. Diese Reaktionen erscheinen unverhältnismäßig, wenn Hans Bernhard und *lizvix* betonen, dass nie die Intention und die Technologie bestanden hätte, um tatsächlich Wählerstimmen verkaufen zu können. Es gab lediglich die Eingabemaske auf der *Vote Auction*-Homepage, die auch rege genutzt wurde. Im Nachhinein bezeichnen *ubermorgen.com* „Vote Auction“ als globales Kommunikationsexperiment.⁴²⁰ Das Projekt wurde im Zuge der Auseinandersetzungen auch in einer Sendung des US-amerikanischen Fernsehsenders CNN diskutiert⁴²¹. Auf die Frage der Moderatorin van Susteren, worin sich die gängige Praxis der Wahlkampfspenden in US-Wahlkämpfen und dem Handel mit Wählerstimmen unterscheidet, antwortete William Wood

⁴¹⁶ <http://www.hansbernhard.com>

⁴¹⁷ <http://www.hansbernhard.com>

⁴¹⁸ <http://www.vote-auction.net>

⁴¹⁹ http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf S.14

⁴²⁰ <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php>

⁴²¹ http://www.vote-auction.net/movies/CNN_Burdenofproof_360x288.mp4

Oberstaatsanwalt von Kalifornien: „It’s different because it’s fundamentally different.“⁴²² Dieser Satz wurde schließlich der neue Slogan des Projekts und wird nach wie vor von ubermorgen.com genutzt.

d. [F]originals

Der Begriff des [F]originals stellt eine Wortschöpfung von ubermorgen.com aus den englischen Wörtern „to forge“ (fälschen) und „original“ da. Dementsprechend thematisiert das Duo in dieser Werkreihe das Verschwimmen von Fakt und Fiktion, insbesondere unter dem Einfluss digitaler Medientechnologien und massenmedialer Berichterstattung.

Vor allem die aus den juristischen Auseinandersetzungen um das Projekt „Vote Auction“ entstandenen Dokumente von Staatsanwaltschaften und Anwälten wurden im Rahmen der [F]originals weiterverwertet und in verschiedenen Ausstellungen zugänglich gemacht. Die Verwendung standardisierter Formulare, welche maschinell erstellt werden und somit „im engeren Sinne keine Originale mehr sind“⁴²³, wird in diesem Zirkel der [F]originals hinterfragt und in den Zusammenhang von Virtualität und konsensueller Halluzination gestellt.

Im Folgenden sollen nun exemplarisch für diese Werkgruppe der Foriginal Media Hack No.1 und No.2 aus den Jahren 2006 und 2007 vorgestellt werden.

Foriginal Media Hack No.1 (2006, Stuntfirma Mazzotti Action und Stefan Eipeltauer)

Wie bereits im Titel erkennbar wird, handelt es sich bei dieser Aktion um einen Media Hack, der aus zwei Teilen besteht (siehe auch „Foriginal Media Hack No.2“). Im Mittelpunkt des Hacks steht ein Handyvideo, welches 4 Personen zeigt, die einen Polizisten im Rahmen der 1.Mai-Proteste 2006 in Berlin Kreuzberg zusammenschlagen. Das Video beruht jedoch nicht auf einer wahren Begebenheit, sondern wurde von der Stunt-Firma „Mazzotti Action“ aufgezeichnet. Dieses wurde dann am 01.Mai 2006 bzw. in der Nacht zum 02. Mai an verschiedene Email-Empfänger aus den Bereichen Journalismus, Kunst und politischem Aktivismus mit einer Erklärung versendet. Zudem wurde das Video unter dem Namen und Account einer fiktionalen Person, dem Drama Marketing Charakter Barbara Alex, bei YouTube online gestellt. Der Text der versendeten Mail lautete wie folgt:

“Subject: police officer killed in Berlin?”

I got this video from a berlin woman.
Really R-rated material...

I linked it from our server and uploaded it on youtube.com
<http://www.foriginal.com/happyslapping/>

⁴²² <http://www.ubermorgen.com/ubermorgenselbstvermarktung.doc> S. 5ff

⁴²³ http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf

conceptual mms peer-to-peer street art. I hereby declare this found footage (happyslapping video) to be an actionist UBERMORGEN.COM art piece named "Mayday 2006"... a physical manifestation that is to be viewed as a document of the art."⁴²⁴

In einigen Listen wurde die Mail/das Video jedoch zensiert und dementsprechend nicht weitergeleitet. Nachdem das Video beziehungsweise die Erklärung(en) dazu relativ schnell als (Kunst-)Aktion ausgemacht wurde, entwickelten sich Diskussionen in Blogs, Foren und Mailinglisten, in denen die Grenzen von Kunst verhandelt wurden.

Foriginal Media Hack No.2 (2007, Stuntfirma Mazzotti Action)

Dieser Hack ⁴²⁵ ist ein Nachfolgeprojekt des „Foriginal Media Hack No.1“ und operiert ebenfalls mit einem Handyvideo, das eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen Polizei und Demonstrant(en) zeigt. Der Rahmen hierfür waren die Proteste anlässlich des G8-Gipfeltreffens in Heiligendamm Anfang Juni 2007. Allerdings gehen hier die Übergriffe von Polizisten aus und das Opfer wird durch einen Demonstranten im Rollstuhl dargestellt. Auch hier wird wieder eine höchst schockierende Szene von der Stuntfirma „Mazzotti Action“ produziert und von ubermorgen.com über verschiedene elektronische Wege verbreitet. Die dargestellte, moralisch verwerfliche Szene ist Ausdruck der von ubermorgen.com verwendeten negativen Affirmation, bei der durch Übertreibungen die Grenzen von Realität und Fiktion hinterfragt beziehungsweise Machtverhältnisse deutlich gemacht werden sollen.

e. Generator Trilogie (Tetralogie)

Die Werkgruppe der Generatoren involviert die User/RezipientInnen in das (künstlerische) Werk von ubermorgen.com und steht thematisch, insbesondere in der Thematisierung von Fakt und Fiktion, den [F]originals nahe.

Injunction Generator (2001)

Dieser Generator ist durch die Vote Auction-Kampagne inspiriert worden, bei der mehrere Homepages des Projektes auf Beschluss US-amerikanischer Bundesstaaten abgeschaltet wurden. Diese Beschlüsse und Verfügungen wurden den DNS-Registren – teilweise nur per Mail - zugeschickt und ohne Prüfung umgesetzt.

Wie das englische Wort „injunction“ schon besagt, können User mit diesem Generator eigene einstweilige Verfügungen erstellen und versenden. Nach Ausfüllen eines Formulars auf der Homepage des Injunction Generators⁴²⁶, kann eine ebensolche Abmahnung gegen jede beliebige Homepage verschickt werden. Die Abmahnung wird sowohl an den DNS-Registren und den Besitzer der Webseite geschickt als auch an Journalisten, die dann über diesen Fall berichten können.

⁴²⁴ <http://foriginal.com/no1/protocol/PROTOCOL.htm>

⁴²⁵ <http://www.foriginal.com/no2>

⁴²⁶ <http://ipnic.org/intro.html>

Übermorgen.com beschreiben diesen Generator als Form der Demokratisierung, da sonst das Versenden von Abmahnungen großen, finanzstarken Firmen vorbehalten sei, „um die Veröffentlichung von vermeintlich kritischen Informationen über ihre Produkte oder ihr Verhalten zu unterdrücken.“ Diese bloßen Androhungen hätten häufig trotz fehlender juristischer Grundlagen dieser Mahnungen Erfolg.⁴²⁷

Bankstatement Generator (2005)

Der Bankstatementgenerator⁴²⁸ ermöglicht es dem User, einen imaginären Kontoauszug auf der Basis einiger vorher abgefragter Angaben zu erstellen. Es wird dabei nach dem Namen, der „bank credibility“, der Anzahl der gewünschten Transaktionen, dem Anfangskontostand, dem psychischen Zustand und einer zufälligen Zahl gefragt. Daraufhin erhält der User einen Kontoauszug in elektronischer Form. Es ist auch möglich, bereits von anderen Usern erstellte Auszüge anzusehen. Beim Vergleich dieser fällt die Willkürlichkeit des Generators auf. Thematisch greift dieses Projekt also auch die Frage nach der „konsensuellen Halluzination“ von Authentizität im Zeitalter digitaler Dokumente und digitaler Unterschriften auf. Nicht die Inhaltsebene, also der Kontostand, steht hier im Mittelpunkt, sondern die Struktur: die Anordnung der Pixel auf dem Papier beziehungsweise dem Bildschirm.

Psych/OS Generator (2006)

Der Psych/OS Generator ist der dritte Generator aus der Generatoren-Reihe. Für diesen wurde das Konzept des „Injunction Generators“ übernommen und in den Bereich psychischer Erkrankungen transformiert. Auf der Psych/OS Generator-Homepage⁴²⁹ kann der User durch die Beantwortung kurzer Fragen zu seinem Befinden eine psychische Erkrankung feststellen lassen. Auf die erste Frage „How do you feel?“ mit den Antwortoptionen „Better than usual“, „Ok“ und „Worse than usual“ folgt beispielsweise die Frage „With whom do you interact socially?“ Auf diese Weise folgen nach der Beantwortung weitere Fragen zu sozialer Umgebung, sexueller Aktivität und persönlichem Befinden. Am Ende wird eine Diagnose – zum Beispiel „F44.8 MULTIPLE PERSONALITY DISORDER“ also eine multiple Persönlichkeitsstörung – vorgeschlagen. Der User hat nun die Möglichkeit, sich durch kurze Angaben über diese Störung zu informieren und durch das Klicken auf „Click here to create a prescription“ ein Rezept mit einem passenden Medikament auszudrucken. Die Angaben auf der Homepage basieren auf allgemein gültigen Beschreibungen durch das Krankheitsklassifikationssystem der Weltgesundheitsorganisation WHO⁴³⁰ und dem „Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders“ (kurz DSM-IV-TR®)⁴³¹.

⁴²⁷ Vgl. http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf S.15

⁴²⁸ <http://www.ipnic.org/BANKSTATEMENTGENERATOR/V2/4.html>

⁴²⁹ <http://www.ipnic.org/psychos/frameset.html>

⁴³⁰ <http://www.dimdi.de/static/de/klassi/diagnosen/index.htm>

⁴³¹ <http://www.dsmivtr.org/index.cfm>

Sieht man den Generator in Verbindung zu der von Hans Bernhard immer wieder hergestellten Analogie zwischen neuronalen und technischen Strukturen, so ist die Technologie hier gleichzeitig Krankheit und Heilmittel; Heilmittel insofern, dass es für die bipolare Störung Ausdrucksmöglichkeiten bietet⁴³².

Superenhanced Generator (2009)

Bei Abschluss dieser Arbeit im Januar 2009 wurde die Generator Trilogie um den „Superenhanced Generator“ zu einer Tetralogie erweitert. Um den zu Beginn dieser Arbeit gesteckten (zeitlichen) Rahmen nicht zu sprengen, kann auf dieses Projekt jedoch nicht mehr eingegangen werden, obwohl es viele interessante Anknüpfungspunkte böte⁴³³.

f. Die EKMRZ-Trilogie

In dieser Trilogie werden die erfolgreichsten Internet-Unternehmen wie Google, Amazon und Ebay in ihrer Machtposition thematisiert. Der Begriff „EKMRZ“ steht dabei für die lautmalerische Abkürzung des Wortes „E-Commerce“, welches für elektronischen Handel steht. Die hierfür insbesondere vor dem *Dotcom-Crash* entwickelten, häufig mangelhaften Software-Produkte werden in dieser Trilogie von *ubermorgen.com* karikiert. Die von ihnen ausgewählten Unternehmen stehen hierbei für die Möglichkeit, in diesem Bereich massive Gewinne zu erwirtschaften.⁴³⁴

Google will eat itself (2005, mit Paolo Cirio und Alessandro Ludovico)

„Google will eat itself“ (GWEI) stellt das erste Projekt der EKMRZ-Trilogie dar und operiert mit dem „Klick“ als Wirtschaftsfaktor. Hierbei schalteten *ubermorgen.com* Anzeigen auf verschiedenen Seiten, für welche Google, wenn diese von Nutzern angeklickt wurden, einen Cent-Betrag an den Inhaber dieser Seite zahlt. Das so verdiente Geld wurde von *ubermorgen.com* direkt in den Kauf von Google-Aktien investiert. Führt man den so entstandenen Kreislauf von Verdienst und Re-Investition weiter, wurde somit ein auto-kannibalistischer Prozess in Gang gesetzt: Google frisst sich schlussendlich selbst. Die genaue Dauer bis zu diesem Punkt ist auf der Projekt-Homepage⁴³⁵ nachzulesen. Da jedoch der Schwerpunkt ein konzeptueller ist, ist der dort angegebene, sehr lange Zeitraum zweitrangig.

Die Aktien respektive Google gehören am Ende der Aktion allerdings nicht *ubermorgen.com*, sondern gehen an die „GTTP Ltd.“ [Google to the people Public Company], welche die Aktion verwaltet und schließlich an die Internet-Nutzer und somit an die Öffentlichkeit distribuiert.⁴³⁶

⁴³² Vgl. Quaranta 2006

⁴³³ <http://ipnic.org/superenhanced/>

⁴³⁴ Vgl. <http://www.art-magazin.de/szene/8112.html>

⁴³⁵ <http://www.gwei.org>

⁴³⁶ Vgl. http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.htm , S.18

GWEI erweiterte die um das Jahr 2004 entstandene „google art“ um viele Aspekte, beschäftigten sich die meisten dieser Projekte lediglich mit dem Aspekt der Datenbank und der künstlerischen Bearbeitung von Suchergebnissen. Hans Bernhard beschreibt die übergreifende Intention des Projekts als eine Strategie „nach Schwachstellen innerhalb starker bzw. hoch-skaliertes Systeme zu suchen und diese dann aggressiv auszuschlachten.“⁴³⁷

Der Google-Konzern reagierte auf die Aktion mit einem Schreiben, in dem auf die strafrechtlichen Folgen bei Missbrauch der so genannten AdSense-Anzeigen hingewiesen wird. Den Brief haben ubermorgen.com auf der Homepage von GWEI online verfügbar gemacht⁴³⁸.

Das Werk funktioniert jedoch nicht nur online, sondern auch im Ausstellungsraum. Für die Offline-Präsentation, bei der die Funktionsweise von GWEI visualisiert in verschiedenen Diagrammen⁴³⁹ mit mehreren Overhead-Projektoren an die Wände von Galerien und Museen geworfen wird. Außerdem wurde ein Siegel mit dem GWEI-Logo auf Leinwand gedruckt.

Amazon Noir –The big book crime (2006/07, mit Paolo Cirio & Alessandro Ludovico)

Das zweite Projekt der EKMRZ-Reihe, in dem ein großes Online-Unternehmen eine Rolle spielte, war „Amazon Noir“. Hier kopierte eine von Paolo Cirio konzipierte Software mit Hilfe der „Search Inside-Funktion“⁴⁴⁰ ganze Bücher. Es wurden in die Suchmaske von Amazon kontinuierlich verschiedene Stichwörter eingegeben und so die Seiten verschiedener Bücher zusammengestellt, bis am Ende eine komplette Kopie vorhanden war. Bei der Stichwortsuche wurden vorrangig häufig verwendete Wörter wie zum Beispiel „und“ eingegeben, um alle Seiten des Buches erfassen zu können. Die hierbei verwendete, selbst generierte Software wurde schließlich von ubermorgen.com an das Unternehmen Amazon verkauft, auch, um rechtlichen Sanktionen entgehen zu können. Somit besitzen ubermorgen.com zwar nach wie vor die Rechte an dem Werk selbst, nicht aber die Nutzungsrechte der generierten Software. Insgesamt sind sieben pdf-Dokumente mit gestohlenen Büchern auf der Amazon Noir-Homepage zugänglich gemacht. Es handelt sich hierbei u.a. um Dan Browns „Da Vinci Code“ oder um das Buch „Steal this Book“ von Abbie Hoffmann. Das Projekt wurde mit einem Stipendium des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst in Oldenburg unterstützt. Zudem wurde das Projekt den zweiten Preis des „transmediale awards“ ausgezeichnet.

Der Name und auch die Gestaltung der Homepage⁴⁴¹ verweisen auf das Filmgenre „film noir“, bei dem die ‚dunkle Seite‘ der Welt z.B. in Form von Kriminalität thematisiert wird. Die Inszenierung des Helden aus der Unterwelt greifen auch ubermorgen.com auf, indem sie auf

⁴³⁷ <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=47&pos=0&textid=0&lang=de>

⁴³⁸ <http://www.gwei.org/pages/google/legalletter1.html>

⁴³⁹ <http://www.gwei.org/pages/diagram/diagram.html>

⁴⁴⁰ Mit dieser Funktion können Bücher des Internet-Versandhandels Amazon gezielt nach bestimmten Stichwörtern durchsucht werden. Diese Funktion ist für viele Bücher eingerichtet. Es wird jeweils die Seite als Leseprobe angezeigt, die den Suchbegriff enthält. Oft kann auch noch einige Seiten vor und zurückgeblättert werden.

⁴⁴¹ <http://www.amazon-noir.com>

der Amazon Noir-Homepage von sich als „Bad Guys“ sprechen und ihr Projekt entlang einer filmischen Handlung konstruieren. Die Gruppe nimmt die Position der Gangster ein, die gegen bestehende Urheberrechte kämpfen. Das Versandhaus Amazon nimmt dementsprechend die Rolle des guten Gegenspielers ein, welcher nach geltendem Recht handelt und dieses auch vertritt. Der Kampf zwischen den beiden Parteien wird laut Hans Bernhard von der Software ausgefochten, welche die Daten des globalen Akteurs Amazon stiehlt.⁴⁴² Mit dem Verkauf der Software an das Unternehmen, geht Amazon als Gewinner aus diesem Kampf hervor: „The good guys (Amazon) won the showdown and drove off into the blistering sun with the beautiful femme fatale, the seductive and erotic massmedia.“⁴⁴³ Des Weiteren werden Stilmittel des Genres Film Noir, wie das Spiel mit Licht und Schatten und die spezifische Schwarz-Weiß-Ästhetik, in der visuellen Darstellung des Projekts im Internet verwendet.

Für die Präsentation des Projekts im Ausstellungsraum haben ubermorgen.com wie auch schon bei vorangegangenen Aktionen so genannte „Seals“ erstellt.⁴⁴⁴ Außerdem wurde zum Beispiel auf der transmediale 2008⁴⁴⁵ das kopierte Buch „Steal this Book“ von Abbie Hoffman in einem Inkubator vor einer Projektion der Projektstartseite und einem Diagramm⁴⁴⁶ der Funktionsweise ausgestellt.

Sound of Ebay (2008, mit Stefan Nussbaumer, LIA, Grischinka Teufl & Erich Kachel)

Das letzte Projekt der EKMRZ-Trilogie thematisiert die Online-Auktionsplattform ebay. Auch hier geht es um die Ermittlung von Daten durch eine Software. Gibt ein User auf der Sound of Ebay-Homepage⁴⁴⁷ seinen Ebay-Nutzernamen und seine Email-Adresse an, werden seine Nutzerdaten ausgelesen und zu einem Minimal-Techno-Song verarbeitet. Dieser kann dann über einen zugeschickten Link angehört werden. Ubermorgen.com bezeichnen das Projekt als „affirmative high-end low-tech contribution to the atomic soundtrack of the new peer-to-peer hyper-catastrophic shock capitalism“ und als „lustful entertainment“⁴⁴⁸. Der „poetisch-affirmative Ansatz“ steht zumindest, was die Rezeption angeht, bei diesem Projekt im Mittelpunkt.⁴⁴⁹ Die auditiven Eindrücke werden einerseits durch dazugehörige „Visuals“ und durch die Gestaltung der Homepage mit „teletext-porn“⁴⁵⁰ visuell ergänzt. Die Homepage ist erstens als eine Darstellungsform des Ganzen gedacht und steht zweitens als eine Art Hommage an den Pixel für sich. Der Inhalt der Aktion steht also nicht in einem direkten Zusammenhang mit der visuellen Repräsentation.

Auch „Sound of Ebay“ ist wie alle EKMRZ-Projekte eine Kooperationsarbeit. Allerdings sind die Kooperationspartner andere, als noch bei den ersten beiden Projekten. In der im Juni 2008

⁴⁴² <http://tagr.tv/2008/amazon-noir-interview>

⁴⁴³ <http://www.amazon-noir.com/index0000.html>

⁴⁴⁴ Siehe <http://www.ubermorgen.com/CATALOGUE/>, http://www.halle-fuer-kunst.de/web/ubermorgen/2_2.html

⁴⁴⁵ <http://tm08.gate111.com/exhibition/pages/PICT9303.html>

⁴⁴⁶ http://www.amazon-noir.com/diagram_large.html

⁴⁴⁷ <http://www.sound-of-ebay.com>

⁴⁴⁸ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

⁴⁴⁹ <http://www.art-magazin.de/szene/8112.htm>

⁴⁵⁰ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf

veröffentlichten Presseerklärung und auf der Projekthomepage werden sowohl das Projektteam und die Arbeitsweise erläutert als auch eine detaillierte Beschreibung der verwendeten Technik und Programme/der Programmierung gegeben. Bei der Präsentation im Ausstellungsraum wird der Schwerpunkt auf die „Visuals“ beziehungsweise die Verbindung von Ton und Bild gelegt.

III. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Ackermann, Andreas (2004). Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn. Handbuch der Kulturwissenschaften, Themen und Tendenzen. Band 3. Stuttgart. S. 139-154
- Ackers, Susanne; Grassmuck, Volker (2008). Raum für Kreativität, Zu einer künstlerisch-analytischen Zusammenarbeit über die Zukunft der Urheberarbeit. In: Arns, Inke; Hunger, Francis; HardwareMedienKunstVerein. Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System, Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. Dortmund. S. 10-18
- Almhofer, Edith (1986). Performance Art, Die Kunst zu leben. Graz/Wien. S. 7-11
- Arns, Inke (2008). Use=Sue, Von der Freiheit der Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. In: Arns, Inke; Hunger, Francis; HardwareMedienKunstVerein. Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System, Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘. Dortmund. S. 20-38
- Arns, Inke (2002). Netzkulturen. Hamburg.
- Autonome a.f.r.i.k.a. Gruppe; Blisset, Luther; Brünzels, Sonja (2001). Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin, Hamburg, Göttingen
- Bachmann-Medick, Doris (2006). Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg. S. 7-57 und S.104-133
- Bahl, Anke (1997). Zwischen On- und Offline, Identität und Selbstdarstellung im Internet. München/Tübingen (Magisterarbeit)
- Baudrillard, Jean (1990). Towards the vanishing point of art. In: Rötzer, Florian; Rogenhofer, Sara (Hg.). Kunst machen? Gespräche und Essays. München. S. 201-210
- Baumgärtel, Tilman (2002). Absturzkünstler. In: Die Zeit, 49/2002. <http://www.zeit.de/2002/49/Netzkunst> (15.01.2009)
- Baumgärtel, Tilman (2001). Net.art 2.0. Nürnberg. S.49
- Baumgärtel, Tilman (1999). Jetzt wird aufgetischt: Netzkunst am Fließband. In: Telepolis vom 20.10.1999 <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3444/1.html> (29.01.2009)
- Benjamin, Walter (1975) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main
- Bernhard, Hans (2005). Media Hacking – Digitaler Aktionismus. In: Gründler, Josef; Höldrigh, Robert (Hg.). Medienkunst, Beiträge zur Ringvorlesung 2004. Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Universität Graz. Graz
http://www.ubermorgen.com/publications/iem_cube_2005/CubeMediaHacking.htm und <http://iem.at/projekte/publications/bem/bem12/bem12> (S.73-82)
- Berressem, Hanjo (2001). Jean Baudrillard. In: Nünning, Ansgar (Hg.) Metzler Lexikon Literatur- & Kulturtheorie, Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart. S. 50f
- Bianchi, Paolo. (2006 a). Das Selbst als Nerd und Blogger. In: Kunstforum International Bd 181 Juli-September 2006. S.74-79
- Bianchi, Paolo. (2006 b). Das Selbst als Fakt + Fiktion. In: Kunstforum International Bd 181 Juli-September 2006. S.148-151

- Bianchi, Paolo (1998). Das LKW, Vom Gesamtkunstwerk zum Lebenskunstwerk oder Ästhetisches Leben als Selbstversuch (Teil I). In: Kunstforum International Bd 142 Oktober-Dezember 1998. S.50-61
- Blask, Falko (2002). Jean Baudrillard zur Einführung. Hamburg
- Bohl, Marcus u.a. (Hrsg.) (2002). Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Kongressband. Wiesbaden
- Bourdieu, Pierre (1999). Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur eines literarischen Feldes. Frankfurt/Main
- Bourdieu, Pierre (1983). Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckl, Reinhard (Hg.). Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt, Sonderband 2. Göttingen. S.183-198
- Bourdieu, Pierre (1982). Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main
- Brock, Bazon (1983). Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main. S.22-39
- Brock, Bazon (1977). Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln. S. 178-209
- Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus (2002). Kunstfreiheit. In: Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus. Artikel ‚Kunstfreiheit‘. Leipzig/Mannheim. S. 439
- Bruns, Karin; Reichert, Ramon (2007). Hacker Culture – Kollektive Strategien – Networking, Einleitung. In: Bruns, Karin; Reichert, Ramon (Hg.). Neue Medien, Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation. Bielefeld. S. 313-324
- Burkhardt, Sara (2007). Netz Kunst Unterricht, künstlerische Strategien im Netz. München
- Certeau, Michel de (1988). Kunst des Handelns. Berlin
- Cölln, Julia (2008). Broadcast Yourself™. Zur Selbstdarstellung in Personal Vlogs bei Youtube. Hamburg (Magisterarbeit)
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977). Rhizom. Berlin
- Dreher, Thomas (2001/2002). Rezension: Interview Yourself! Amy Alexander. <http://iasl.uni-muenchen.de/links/lektion9.html> (04.05.2008)
- Dreher, Thomas (2000/2001). NetArt: Einführung. <http://iasl.uni-muenchen.de/links/NAEinf.html> (15.09.2007)
- Fabo, Sabine (1996). Konzepte des Gesamtkunstwerks in den Neuen Medien. In: Kunsthochschule für Medien Köln. LAB Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate. Köln. S. 76-87
- Faßler, Manfred; Hentschläger, Ursula; Wiener, Zelko (2003). Webfictions, Zerstreute Anwesenheiten in elektronischen Netzen. Wien
- Finger, Anke (2006). Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen

- Fischer-Lichte, Erika; Wulf, Christoph (Hg.) (2004a). Praktiken des Performativen. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 13 2004 Heft 1
- Fischer-Lichte, Erika (2004b). Theatralität als kulturelles Modell. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias. Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen. S. 7-26
- Fischer-Lichte, Erika (2000a). Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika. Pflug, Isabel. Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel. S. 11-27
- Fischer-Lichte, Erika (2000b). Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Fischer-Lichte, Erika. Pflug, Isabel. Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel S. 59-70
- Fornoff, Roger (2004). Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim
- Goffman, Erving (2004). Wir alle spielen Theater, Die Selbstdarstellung im Alltag. München
- Ha, Kien Nghi (2004). Ethnizität und Migration reloaded, Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs. Berlin
- Haarmann, Anke (2007). Artistic research – Künstlerische Forschung. Vortrag am Institut für Kunst und Kontext, Berlin. <http://www.aha-projekte.de/HaarmannArtisticResearch.pdf> (14.11.2008)
- Heiz, André Vladimir (1983). SATZ zum Gesamtkunstwerk. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main. S. 450-478
- Hengartner, Thomas (2007). Volkskundliches Forschen im, mit dem und über das Internet. In: Göttsch, Silke; Lehmann, Albrecht. Methoden der Volkskunde; Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin. S.189-218
- Hilgendorf, Eric (2003). Artikel: ‚Kunst‘. In: Dtv-Atlas Recht, Grundlagen Staatsrecht Strafrecht. Band 1. München. S. 131
- Hirsch, Daniel (2008). Tactical Media. In: Shortguide Net.art, Gemeinschaftsprojekt des Seminars Net.art am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Hamburg. S.121-131
- Hirsch, Marion (2005). Selbstvermarktung von Künstlern; Grundlagen, Strategien, Praxis. Berlin
- Hirschsteiner, Guido (2000). Netzkunst als Avantgarde. München (Magisterarbeit) http://www.hirschsteiner.de/netzkunst_als_avantgarde.pdf
- Hilty, Reto M (2007). Sündenbock Urheberrecht? In: Ohly, Ansgar; Klippel, Diethelm (Hg.). Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit. Tübingen. S. 107-144
- Hofmann, Jeanette (2000). Das ‚digitale Dilemma‘ und der Schutz des geistigen Eigentums. Beitrag zur Tagung „Wem gehört das Wissen?“ der Heinrich Böll Stiftung im Oktober 2000. <http://www.wissensgesellschaft.org/themen/publicdomain/dilemma.pdf> (22.12.2008)
- Huber, Hans Dieter (2001). Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz. <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaetze/digging.html> (28.03.2008)

- Huber, Hans Dieter (1998). Zur Geschichte der Netz.Kunst.Problemstellungen, Stand der Dinge, Ausblicke. Leipzig 1998 <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/netzkunst/geschichte> (29.01.2009)
- Huszai, Villő. Netzkunst und Kunstbetrieb, eine Denksport-Aufgabe. Zürich 2005 <http://www.xcult.org/texte/huszai/denksport.pdf> (08.03. 2008)
- Kleine-Benne, Birte (2006). Kunst als Handlungsfeld. Berlin
- Kolesch, Doris (2004). Rollen, Rituale und Inszenierungen. In: Jaeger, Friedrich; Straub, Jürgen (Hg.). Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen. Band 2. Stuttgart. S. 277-293
- Kuni, Verena (2002). „Was ist ein Netzkünstler?“ Nutzen und Nachteil der Legende vom Künstler im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit. In: Bohl, Marcus (Hrsg.) u.a. Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Kongressband. Wiesbaden S. 87-108
- Lange, Wolfgang (1994). Gesamtkunstwerk Madonna. In: Hans Günther (Hg.). Gesamtkunstwerk: Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld. S. 273-291
- Levy, Steven (2007). Die Hacker Ethik (1984). In: Bruns, Karin; Reichert, Ramon (Hg.). Neue Medien, Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation. Bielefeld. S. 325-334
- Lindner, Rolf (1981). Die Angst des Forschers vor dem Feld Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozess. In: Zeitschrift für Volkskunde 77/1981. S. 51-66
- Marquard, Odo (1983). Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeemann, Harald. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main. S. 40-49
- Medosch, Armin. Adieu Netzkunst. In: Telepolis vom 01.07.1999 <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3391/1.html> (29.01.2009)
- Merte, Angela (1998). Totalkunst, Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt. Bielefeld
- Misik, Robert (2006). Politischsein ist immer peinlich. Interview mit Katja Diefenbach im September 2006. <http://www.misik.at/die-grossen-interviews/politischsein-ist-immer-peinlich.php#more> (28.01.2009)
- Misik, Robert (2005). Genial dagegen, Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore. Berlin
- Misoch, Sabina (2004). Identitäten im Internet, Selbstdarstellung auf privaten Homepages. Konstanz
- Möllmann, Dirck (2007). Artistic Research, künstlerische Forschung und „Bologna“, Buchbesprechung: Lesage, Dieter; Busch, Katrin (Hg.). A Portrait of the Artist as a researcher: the Academy and the Bologna Process. Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen. [http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list\[0\]=M%F6llmann](http://www.thing-hamburg.de/759.pdf?no_cache=1&sword_list[0]=M%F6llmann) (14.11.2008)
- Münker, Stefan (2002). Praxis Internet: Kulturtechniken der vernetzten Welt. Frankfurt/Main
- Neumann, Eckhard (1986). Künstlermythen, Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt/Main.

- Nippe, Christine (2006). Kunst der Verbindung, Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung. In: Berliner Ethnographische Studien 9. Berlin
- O'Reilly, Tim (2005). What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software.. <http://www.oreilly.de/artikel/web20.html> (18.04.2008)
- Ortland, Eberhard (2007). Urheberrecht contra Kunstfreiheit. In: Juridikum 2007/1. S.40-44 http://www.voe.at/zeitschriften/admin/juridikum/200701_09.pdf (24.12.2008)
- Reck, Hans Ulrich (2005). Immersive Environments, Ein Gesamtkunstwerk des 21. Jahrhunderts und ein Plädoyer für das ‚totale Museum‘. Telepolis vom 18.09.2005 <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=20714&mode=print> (05.09.2008)
- Reck, Hans Ulrich (2003). Kunst als Medientheorie, vom Zeichen zur Handlung. München
- Röbke, Thomas (2000). Kunst und Arbeit, Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. Essen
- Roth, Wolf-Dieter (2004). Echtes Gift und falsche Firmensprecher. Telepolis vom 06.12.2004 <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/18/18956/1.html> (04.06.2008)
- Schäfer, Mirko Tobias; Bernhard, Hans (2008). Subversion ist Schnellbeton! Zur Ambivalenz des ‚Subversiven‘ in Medienproduktionen. In: Ernst, Thomas (Hrsg.) u.a. SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart. Bielefeld. S. 63-81 und auf http://mitschaefer.net/media/uploads/docs/Schaefer_Bernhard_2008.pdf (23.07.2008)
- Schmid, Wilhelm (1998). Das Leben als Kunstwerk, Versuch über Kunst und Lebenskunst ihre Geschichte von der Antiken Philosophie bis zur Performance Art. In: Kunstforum International Bd 142 Oktober-Dezember 1998. S.72-79
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2005). Stammbäume der Kunst, Zur Genealogie der Avantgarde. Berlin. S. 1-15; S. 429-435
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher (2006). The Challenge of Practice. In: Dies. (Hg.). Contemporary Art and Anthropology. Oxford/New York. S.1-27
- Schönberger, Klaus (2006). Online-offline, Persistenz – Auflösung – Rekombination – alte und neue Grenzen und Differenzen in der Nutzung neuer Informations- und Kommunikationstechnik, Ein Überblick zum Forschungsstand in der kulturwissenschaftlichen Internet-Forschung. In: Hengartner, Thomas; Moser, Johannes. Grenzen & Differenzen, Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. Leipzig. S. 627-637
- Schönberger, Klaus (2005). Wie falsche Informationen, ‚wahre (‚Real Life‘-) Ereignisse‘ schaffen, Persistente und rekombinante Formen aktivistischer Kommunikation durch Internet-Fakes. <http://www.code-flow.net/fake/book/schoenberger-dowethics-de.html> (04.05.2008)
- Schönberger, Klaus (2001). Der Internetforscher im eigenen Feld, Der Fall Claudion Belmonte oder die Unmöglichkeit, ohne die Ausnahme die Regel zu denken. In: Eisch, Katharina; Hamm, Marion (Hg.). Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen. S. 184-195. Und: <http://max.lui.uni-tuebingen.de/fp/belmonte.pdf> (03.09.2008)
- Schröder, Johannes Lothar (1990). Identität/Überschreitung/Verwandlung, Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern. Münster
- Schulz-Schaeffer, Ingo (2000). Akteur-Netzwerk-Theorie, Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Weyer, Johannes (Hg.). Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. München u.a. S. 187-209

Schwingel, Markus (2003). Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg

Storch, Wolfgang (2001). Gesamtkunstwerk. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2. Stuttgart. S.731-791

Claude Lévi-Strauss (1968). Das wilde Denken. Frankfurt/Main. S. 29-36

Szeemann, Harald (1983). Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt/Main.

Thimm, Caja (Hg.) (2000). Soziales im Netz, Sprache Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet. Opladen

Treibel, Annette (1997). Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart (4. Auflage). Opladen. S. 115-120 und 151-166

Warneken, Bernd Jürgen (2006). Die Ethnographie populärer Kulturen. Wien, Köln, Weimar. S.109-125

Warneken, Bernd Jürgen; Witte, Andreas (1997). Die neue Angst vor dem Feld, Ethnographisches research up am Beispiel der Unternehmensforschung In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997, S. 1-17

Quellen I (selbst geführte Interviews, Emails und Gespräche)

Gespräche während meines Aufenthalts in Wien zwischen dem 13.05. und 15.05.2008 (Gedächtnisprotokoll, Tagebuchnotizen)

Email von Hans Bernhard vom 03.11.2008

Interview mit Aram Bartholl vom 24.05.2008 in Berlin

Quellen II (Material von [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com), nach Projekten geordnet)

Pressemappe von [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com)
http://www.ubermorgen.com/2007/pressfolder/UBERMORGEN_PRESSE_D.pdf (14.07.2008)

Allgemeine Geschäftsbedingungen der Firma [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) vom 11.10.2001.
<http://www.ubermorgen.com/agb/> (13.08.2008)

Zusammenstellung von Projekten und Texten unter dem Titel „Der Verdacht der SELBSTVERMARKTUNG erhaertet sich!“ von [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) im September 2001
<http://www.ubermorgen.com/ubermorgenselbstvermarktung.doc> (30.07.2008)

Über:philosophy von [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com)
<http://www.ubermorgen.com/2000/information/philosophy.html> (29.01.2009)

Presseerklärung zum Projekt „Sound of Ebay“ vom Juli 2008. http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Press_Release_no_1.pdf (04.07.2008)

Homepage des Projekts „Sound of Ebay“ <http://www.sound-of-ebay.com/100.php> (29.01.2009)

Förderantrag zu „Sound of Ebay“, Einreichung Projekt 2007-1 Ebay Generator/Hans Bernhard. Auf [Netznetz.net](http://netznetz.net/wiki/Einreichung_Projekt_2007-1_Ebay_Generator_Hans_Bernhard) http://netznetz.net/wiki/Einreichung_Projekt_2007-1_Ebay_Generator_Hans_Bernhard (13.08.2008)

Technische Details zur Software von „Sound of Ebay“ http://www.sound-of-ebay.com/pdfs/SoE_Technology.pdf und <http://wiki.basislager.org/ebay-generator> und <http://www.sound-of-ebay.com/400.html> (29.01.2009)

Presseerklärung zu „Amazon Noir“ vom November/Dezember 2006 http://www.amazon-noir.com/TEXT/PRESS_RELEASE_151106.pdf (29.01.2009)

Homepage des Projekts <http://www.amazon-noir.com/> (29.01.2009)

Diagramm aus dem Projekt „Amazon Noir“ http://www.amazon-noir.com/diagram_large.html (30.01.2009)

Homepage des Projekts „Google will eat itself“ <http://www.gwei.org/index.php> (29.01.2009)

Presseerklärung zum Projekt „Google will eat itself“ vom 26.12.2005
http://www.gwei.org/pages/press/press/press_source/Press_Release_20122005.pdf
(29.01.2009)

Legal Letter von Google im Projekt „Google will eat itself“
<http://www.gwei.org/pages/google/legalletter1.html> (17.07.2008)

Diagramme aus dem Projekt „Google will eat itself“
<http://www.gwei.org/pages/diagram/diagram.html> (17.07.2008)

Homepage des Projekts „Vote Auction“ <http://vote-auction.net/index00.htm> (29.01.2009)

Legal Letter der Generalbundesanwältin von Missouri Jill C. LaHue im Projekt „Vote Auction“ vom Januar 2001 http://www.ubermorgen.com/va_wisconsin_dismiss.jpg (29.01.2009)

Legal Letter des Wahlausschusses der Stadt Chicago im Projekt „Vote Auction“ aus dem Jahr 2001. http://www.ubermorgen.com/va_chicago_censored.jpg (29.01.2009)

Videomitschnitt der Fernsehsendung „Burden of Proof“ des Senders CNN vom 24.10.2000
http://www.vote-auction.net/movies/CNN_Burdenofproof_360x288.mp4 (30.01.2009)

Homepage der [F]original-Projekte <http://www.foriginal.com/> (29.01.2009)

[F]original Media Hack No.1 <http://www.foriginal.com/no1/> (29.01.2009)

Protokoll des [F]original Media Hack No.1 <http://foriginal.com/no1/protocol/PROTOCOL.htm>
(30.01.2009)

[F]original Media Hack No.2 <http://www.foriginal.com/no2/> (29.01.2009)

Homepage des „Injunction Generator“ <http://ipnic.org/intro.html> (30.01.2009)

Homepage des „Bankstatement Generator“
<http://www.ipnic.org/BANKSTATEMENTGENERATOR/V2/4.html> (30.01.2009)

Homepage des „Psych/OS Generator“ <http://www.ipnic.org/psychos/> (30.01.2009)

Homepage des Projekts „Superenhanced“ <http://ipnic.org/superenhanced/> (30.01.2009)

„Geburtsanzeige“ der zweiten Tochter von Hans Bernhard und Iizvix Lola Mae
<http://rhizome.org/discuss/view/25097/> (05.08.2008)

Begleittext zum Video des Aufenthalts von Hans Bernhard in der Psychiatrie im Jahr 2002
http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/index_long.html (17.07.2008)

Begleittext zu Psych/OS. Digital Cocaine – Children of the 1980s (DVD Installation) 2005.
http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/index_long.html (17.07.2008)

Begleittext zu Psych/OS: Hans 1 and 2 (Fotodrucke, Serie) 2004.
<http://www.hansbernhard.com/X/pages/photo/index.html>

Begleittext zu Psych/OS. Painting “Zyprexa Lilly 1112” und “Zyprexa Lilly 4117”
<http://www.hansbernhard.com/X/pages/painting/pages/psychos.html> (29.01.2009)

Begleittext zu den „Seals“ von ubermorgen.com <http://hansbernhard.com/X/pages/seals/>
(30.01.2009)

Homepage von Hans Bernhard/Psychotropic Drug Karaoke <http://www.hansbernhard.com/>
(29.01.2009)

Übersicht über die Texte von Hans Bernhard
http://hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/index.html (21.07.2008)

Lebenslauf von Hans Bernhard im Jahr 2002
<http://www.hansbernhard.com/curriculum/cv/index.html> (19.08.2008)

Auflistung der von Hans Bernhard eingenommenen Drogen. „Drug History“ von Hans Bernhard
http://www.hansbernhard.com/curriculum/medical_documents/2001_11_drug_history.html
(16.07.2008)

Seite mit DNS-Sequenzen der so genannten „Bernhard Family“
http://hansbernhard.com/curriculum/family/2002_01_THEBERNHARDFAMILY_v1_0/index.html
(29.01.2009)

Brainmeltdown-Text von Hans Bernhard
http://hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/2002_BRAIN_MELTDOWN/2002_BRAIN_MELTDOWN.html (10.08.2008)

Präsentation zu Media Hacking im Jahr 2007/08.
www.ubermorgen.com/2007/talks/A_2008/index.html (07.10.2008)

Rundmail von ubermorgen.com in der Mailinlisterohrpost vom 31.10.2001. Betr.: ubermorgen feat. ALEXEI + ;one fat load.. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0110/msg00377.html> (13.08.2008)

Ubemorgen.com. Attack on democracy [America]
http://www.ubermorgen.com/ATTACK_ON_DEMOCRACY/ (13.08.2008)

Quellen III (Interviews mit ubermorgen.com, chronologisch)

Interview von Alain Bieber mit ubermorgen.com. Lieblink: The Sound of Ebay. Art-online vom 08.07.2008: <http://www.art-magazin.de/szene/8112/?mode=print> (21.07.2008)

Interview von Emanuel (Internetportal tagr.tv) mit Hans Bernhard und Paolo Cirio auf der transmediale 08 vom 08.02.2008 <http://tagr.tv/2008/amazon-noir-interview> (14.07.2008)

Interview von Giulia Buono mit ubermorgen.com im März 2007.
http://www.ubermorgen.com/2007/textsTDestruction_Interview_07/interview_Destruction.pdf

Interview des Blogs „we-make-money-not-art“ mit ubermorgen.com vom 26.10.2006
<http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2006/10/-ubermorgen-wha.php> (11.05.2008)

Interview von Slavo Krekovic. Wird Google sich selbst fressen? In: Springer Heft 02/2006
http://www.ubermorgen.com/2007/texts/springerin_2006/springerin_UBERMORGEN_int.pdf
(29.01.2009)

Interview von Franz Thalmair mit ubermorgen.com zu Amazon Noir Ende 2006
http://www.amazon-noir.com/TEXT/CONTEXT-INTERVIEW/interview_amazon_noir.pdf
(30.07.2008)

Interview von Mark Cooley mit ubermorgen.com vom 26.10.2006.
<http://www.rhizome.org/editorial/fp/reblog.php/2893> (29.01.2009)

Interview des blank-Magazins für Medienkultur mit Hans Bernhard
<http://www.blankmagazin.at/node/95> (05.08.2008)

Interview des Internetportals „Culture Jamming“ mit Hans Bernhard um 2005
<http://www.culture-jamming.de/interview1.htm> (22.05.2008)

Interview von Alessandro Ludovico zu „anuScan“- Webpainting im Februar 2005.
<http://www.hansbernhard.com/X/pages/webpainting/index.html> (14.08.2008)

Interview des rebel:art-Magazins mit Hans Bernhard. Februar 2004.
http://www.ubermorgen.com/rebel_art_magazine/rebel_art_mag_02_2004.pdf (29.01.2009)

Email-Interview von Sascha Büttner mit ubermorgen.com. In: AG Borderline-Kongress.
Borderline, Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002. S. 21-31

Interview von David Arenson mit Hans Bernhard im Design Indaba Magazine 1,2002.
<http://www.designindabamag.com/2002/1st/artical02-netact.html> (09.08.2008)

Email-Interview von Irina Koch mit Hans Bernhard. 2001
http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_1101_var_engl.txt (08.08.2008)

Interview von dplanet mit Hans Bernhard etwa 2001
http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_RSA_DPLANET.txt (10.08.2008)

Interview von Christine Boehler mit ubermorgen.com. In: Literatur im Netz – Projekte,
Hintergründe, Strukturen und Verlage im Internet. Wien 2001. auch:
http://www.ubermorgen.com/uberINTERVIEW_0701_german.txt (26.07.2008)

Zorbach, Thomas. Email-Interview mit Lizvlx vom 14.11.2001 zum Thema Virus Marketing.
http://www.ubermorgen.com/interview_Marketing_liz1101.txt (22.06.2008)

Interview mit ubermorgen.com über die Wahlplattform voteauction.com. von Karin Hinterleitner
im November 2000. [http://www.medienkultur-
stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm](http://www.medienkultur-stuttgart.de/thema02/2archiv/news2/mks_2_00_voteauction.htm) (13.08.2008)

Quellen IV (weitere Texte und Rezensionen zu ubermorgen.com)

Beschreibung von ubermorgen.com bei der Plattform „Medienkunstnetz“.
<http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/etoy/biografie/> (11.05.2008)

Beschreibung von [ubermorgen.com](http://www.ubermorgen.com) im Programmheft des European Art Festival „Wir sind woanders“ 2007 in Hamburg. S.41.

http://www.wirsindwoanders.de/files_2007/uploads/WSW2_programmheft.pdf (13.08.2008)

Stellungnahme der Jury zur Stipendienvergabe des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst 2006.
http://www.ubermorgen.com/2006/projects/AMAZON_NOIR/Edith_Russ_Haus/Stipendia_Mediaart.htm (13.08.2008)

Arns, Inke u.a (2005). Vom Verschwinden, Weltverluste und Weltfluchten - Ausstellungskatalog. Frankfurt/Main 2005

http://www.hansbernhard.com/X/pages/video/txt/VVS_Katalog_web_02.pdf

Jacobsen, Lenz (2006). Bücherklau um Namen der Kunst. In: sueddeutsche.de vom 26.09.2006. www.sueddeutsche.de/computer/artikel/7/86920/print.html (17.05.2008)

Köver, Chris (2005). Der große Bücherklau. In: Die Zeit 41/2005
<http://zuender.zeit.de/2006/42/netz-kunst-amazon-noir-ubermorgen> (17.05.2008)

Krempf, Stefan (2000). Schock-Marketing aus dem Netz-Untergrund. Telepolis vom 03.09.2000. <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=8654&mode=print> (13.08.2008)

Kommentar vom 07.09.2000 zum Artikel: Krempf, Stefan. Schock-Marketing aus dem Netz-Untergrund. Telepolis vom 03.09.2000. <http://www.heise.de/tp/foren/S-correction-etoy-is-not-connected-with-uebermorgen-gmbh/forum-17894/msg-812174/read/> (13.08.2008)

Pettauer, Ritchie (2006). Geistiges Eigentum rekombinieren, Ein Gespräch mit Hans Bernhard von Ubermorgen.com über die Aktion „Amazon Noir“. Telepolis vom 22.11.2006

<http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=24034&mode=print> (13.08.2008)

Quaranta, Domenico (2006). Lilly controls my Foriginals. Text zur gleichnamigen Ausstellung in Brescia/Italien.

http://www.ubermorgen.com/publications/FabioParis2006/Lilly_controls_Foriginal.htm (30.01.2009)

Zimmermann, Annina. Konsensuelle Halluzinationen. In: regioartline:kunstmagazin vom 06.06.2005.

http://www.hansbernhard.com/X/pages/press/2005/regioartline_kunstmagazin/Halluzinationen_05.html (28.07.2008)

Quellen V (Weitere Texte, Links, Archive, Dokumentationen)

Amy Alexander. Projekt „Interview yourself“ 2001-2003: <http://plagiarist.org/iy> (29.01.2009)

Bazon Brock – Negative Affirmation: www.brock.uni-wuppertal.de/cgi-bin/echo.pl?vorlage=v_white_32&stw=Negative%20Affirmation (29.01.2009)

Etoy - Mission Eternity Dokumentation: <http://www.missioneternity.org/cult-of-the-dead/> (29.01.2009)

HartwareMedienKunstVerein Dortmund. Katalog der Tagung „Arbeit 2.0, Kreative Arbeit und Urheberrecht in der digitalen Welt.“ http://www.hmkv.de/dyn/_data/A20_Katalog_47RZweb.pdf (18.12.2008)

Maresch, Rudolf. Kummer über Kummer. In: Telepolis vom 31.05.2000.

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/8/8205/1.html> (06.01.2009)

Rauterberg, Hanno. Der Mann mit den Goldhänden. Zeit Nr. 38, 11.09.2008.
<http://www.zeit.de/2008/38/Damien-Hirst> (05.01.2009)

Wikipedia-Artikel "Spin Doctor": http://de.wikipedia.org/wiki/Spin_Doctor (29.01.2009)

Wikipedia-Artikel (England) „ubermensch“: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ubermensch>
(29.01.2009)

Wikipedia-Artikel „Kunst“ <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunst> (29.01.2009)

Artikel zum 3sat Beitrag Chemie-Unfall in Bhopal, Indien vom 03.12.2004
<http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/nano/astuecke/73722/index.html> (04.06.2008)

Grundrechte des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland
http://www.bundestag.de/parlament/funktion/gesetze/grundgesetz/gg_01.html (29.01.2009)

Information zu GNU-Lizenz: <http://gplv3.fsf.org/doclic-dd1-guide.html> (29.01.2009)

Informationen zur Google AdSense Werbung
<https://www.google.com/adsense/login/de/?hl=de&gsessionid=3HpFVbsoKWYzpqkV28tUOw>
(29.01.2009)

Zweites Gesetz zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft (so genannter „zweiter Korb“) bei irights.info: <http://irights.info/index.php?id=605> (19.12.2008) und: Florian Mächtel, Ralf Uhrich und Achim Förster. Gesetzestexte und Synopse zum „zweiten Korb“ der Urheberrechtsreform von im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit“ an der Uni Bayreuth http://gkrw.uni-bayreuth.de/fileadmin/user_upload/Version_1.2.pdf (23.12.2008)

Allgemeines zur Künstlersozialkasse
http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/download/daten/Versicherte/Das_Wichtigste_zu_r_KSV_in_Kuerze.pdf (30.01.2009)

Offizielle Stellungnahmen zur Debatte um die Abschaffung der Künstlersozialversicherung im Herbst 2008:
http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/aktuelles/meldungen/2008_09_10_38974128_Pressmeldung.php und
http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/aktuelles/meldungen/2008_09_22_KSK_bleibt_meldung.php (05.01.2009)

Informationsportal zu Urheberrecht und digitalen Medien <http://www.irights.info/index.php?id=1>
(29.01.2009)

Information zur Internationalen Verschlüsselung von Krankheiten
<http://www.dimdi.de/static/de/klassi/diagnosen/index.htm> und <http://www.dsmivtr.org/index.cfm>
(30.01.2009)

Dokumentation des etoy-Projekts Mission-Eternity <http://history.etoy.com/stories/entries/75/>
(29.01.2009)

Archivierte Homepage der transmediale 2008:
<http://dev.transmediale.de/site/index.php?id=168&L=1> (29.01.2009)

Archivierte Homepage der documenta X
http://www.documenta12.de/archiv/dx/deutsch/frm_home.htm (30.01.2009)

Homepage des „Hybrid Workspace“ auf der documenta X
<http://www.xplicit.de/xface2face/f2fprojects/f2fprojects.html> (30.01.2009)

Archiv der Mailingliste rohrpost <http://coredump.buug.de/pipermail/rohrpost/> (29.01.2009)

Debatte „Medienkunst gibt es nicht“ in der Mailingliste rohrpost: <http://www.mail-archive.com/rohrpost@mikrolisten.de/msg02348.html> (29.01.2009)

Blog der Tagung „Arbeit 2.0, Kreative Arbeit und Urheberrecht in der digitalen Welt.“
<http://irights.info/blog/arbeit2.0> (24.11.2008)

Semantic Map des Portals netzspannung.org <http://netzspannung.org/about/tools/semantic-map/> (29.01.2009)

Projektbeschreibung „Chat“ von Aram Bartholl <http://www.datenform.de/chat.html> (30.01.2009)

Homepage der „Cavellini Archive Foundation“ <http://www.cavellini.org/> (29.01.2009)

Am Ende dieser Arbeit sei auf eine bei Abschluss noch nicht erschienene Publikation zu ubermorgen.com verwiesen. Diese wird voraussichtlich im Frühjahr 2009, herausgegeben von Domenico Quaranta, unter dem Titel „ubermorgen.com“ im Verlag „fpeditons“ erscheinen.

Ich versichere des Eides Statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc.
Mit der späteren Einsichtnahme in meine Hausarbeit erkläre ich mich einverstanden.

Datum

Unterschrift