

SPACERS

TEXTE

INSERTS

03

ELLEN WAGNER –

SHARED SPACES UND WRONG PLACES

22

ANNE GRÄFE –

>SHARED SPACE<. ÖFFENTLICHKEIT
UND ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

38

MERLE RADTKE –

ÜBER DAS KREATIVE POTENTIAL
VON IDENTITÄTSVERLUST

46

ELLEN WAGNER –

ES STEHT ETWAS IM RAUM

64

HOLGER OTTEN UND NISAAR ULAMA –

MATERIALITÄT NACH DEM INTERNET

85

ELLEN WAGNER –

WAS ZU VIEL IST

92

KÜNSTLER_INNEN/

AUTOR_INNEN

96

IMPRESSUM

18

AROOTIN MIRZAKHANI –

AN OUTTAKE OF AN
INTERVAL OF DISSONANCE

44

LEONIE DÖPPER –

LAUGHING AT MEMES ABOUT
THE WORLD GOING UNDER
AS A DISTRACTION FROM SEEING
THE WORLD GOING UNDER

58

SARAH REVA MOHR –

ZWISCHEN BLITZ UND DONNER

60

DIS –

IMAGE LIFE

75

ALLA POPPERSONI –

TECHNO-SPIRITUALITY MANIFESTO

88

NIKLAS BÜSCHER & MALTE ZANDER –

INSERT

--

ESTHER POPPE –

((CUT CONTOUR))

MATERIALITÄT NACH DEM INTERNET

Wer bei der Eröffnung der 9. Berlin Biennale zugegen war, konnte beobachten, dass viele der teilnehmenden Künstler_innen, ihre ausgestellten ›Werke‹ und Avatare, die Protagonist_innen in den Videoarbeiten und Performances und auch ihr Publikum einen Zusammenhang bildeten. Sie hatten alle den gleichen Style, von den Caps bis zu den Sneakern – und bei aller Erwartbarkeit szenetypischer Uniformitäten wirkte diese hier in ihrer Übersteigerung eher wie eine Corporate Identity. Die Zirkulation modischer Codes ist dabei nur das vielleicht offensichtlichste Merkmal einer Reihe von Grenzverwischungen: Die Rollen von Rezipient_innen und Produzent_innen, von künstlerischem Material, Gebrauchsgegenständen und modischen Accessoires sowie von Autorschaften der Bildproduktion scheinen austauschbar. Dieser Zusammenhang, der in seiner Unschärfe sowohl eine Kunstströmung als auch ein allgemeines kulturelles Phänomen beschreibt, könnte mit dem Begriff »Post-Internet« gelabelt werden. Ob der medialen und materiellen Diversität, in der die Kunst »nach dem Internet«¹ *sich zeigt*, und ob der Unterschiedlichkeit, in der der Begriff »Post-Internet« diskutiert wird, lässt sich festhalten, dass dieser das Recherche- und Materialfeld einer Künstler_innengeneration markiert, die mit dem Internet als Selbstverständlichkeit aufgewachsen ist. Das schließt alle technischen, ökonomischen und politischen Bedingungen mitsamt ihrer zunehmenden Vernetzung und Digitalisierung mit ein.

**HOLGER OTTEN UND
NISAAR ULAMA**

1 – Die Begriffe »after the internet« und »post-internet« wurden erstmals 2006 im Umfeld der Künstler_innen, Kurator_innen und Autor_innen Marisa Olson, Gene McHugh und Artie Vierkant verwendet. Michael Connor: Post-Internet: What It is and What It Was. In: Omar Kholeif (Hg.): You Are Here. Art After the Internet. London 2017, S. 57-64, hier S. 57. (Erstmals in einer früheren Version im Rhizome-Blog publiziert: Michael Connor: What's Postinternet Got to do with Net Art?, 1.11.2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet>, letzter Zugriff: 2.8.2017.)

Post-Internet Art übersetzt die Online-Kultur in die physische Welt und umgekehrt.² Weiterhin zirkulieren ihre Objekte, Assemblagen und Installationen aus den Ausstellungsräumen als zumeist nachbearbeitete Bilder im Internet. Diese sind im Verständnis vieler Künstler_innen Teil desselben ›Werks‹, wobei sie insbesondere nicht auf den Websites der Künstler_innen, sondern in den sozialen Medien wie *Facebook*, *Instagram* oder *Tumblr* als Posts und Reposts rezipiert werden, womit die User zu teilnehmenden Beobachter_innen werden, bestimmen sie doch durch ihre Aktivität das ›Werkgeschehen‹ mit.³ Auffällig ist hierbei, dass in diesem Prozess zumeist Informationen wie Titel, Daten, Ortsbeschreibungen und fast immer die Angaben zur Materialität und zu den Dimensionen eines ›Werks‹ verloren gehen, wurden sie überhaupt erst hinzugefügt.⁴ So kennzeichnet diese bildnerischen Derivate eine gewisse Kontextlosigkeit im Hinblick auf Ort und Zeit sowie auf ihre Beschaffenheit, was den ideellen wie materiellen Prozess ihrer Entstehung betrifft. Oftmals lässt sich kaum sagen, was auf einem Bild im Internet zu sehen ist, ob zum Beispiel eine bearbeitete Fotografie eines Objekts oder ein anderer Fake. Die Materialität des Objekts verflacht bis zur Unkenntlichkeit. Sie verschwindet, oder besser: Sie geht in ihrer Oberfläche auf.⁵

An Stelle von zeitlich und räumlich koordinierten Kontexten tritt aus der Perspektive des Users ein »framing«⁶, das allerdings nur lose Klammern bildet, da die Bilder und Waren im Zeitalter des Internets zwar nicht frei, doch in einer schwer nachvollziehbaren Geschwindigkeit auf sich stetig ändernden Bahnen zirkulieren. Das materielle Sinnsgeschehen schließt gewiss an jene Spielart des Modernismus an, der dem künstlerischen Material, ob Ölfarbe oder Plexiglas, nicht nur eine eigene Realität zuspricht, sondern unter anderem seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu dient, der kapitalistischen ›freien Welt‹ eine künstlerische ›Substanz‹ zu verleihen und dem (neo-)liberalen Subjektivismus Vorschub zu leisten.⁷ Doch ist die Frage der Kontinuität in der Verknüpfung der Warenförmigkeit der Werke und einer Politik der Abstraktion hier vielleicht nicht die interessantere, wird doch in der Post-Internet Art kein Hehl daraus gemacht, an der globalen Warenwelt und ihren Abstraktionen zu partizipieren. Nicht nur in dieser Haltung, die ein Jenseits des Kapitalismus für einen absurden Gedanken hält,⁸ zeigen sich ihr ›kritisches‹ Potential wie auch ihre Wahlverwandtschaft mit dem Akzelerationismus. Das muss nicht bedeuten, dass den gegenwärtigen ökonomischen Kräften kritiklos begegnet wird. So ist es wohl kein Zufall, dass das ehemalige Staatsratsgebäude der DDR, das inzwischen eine private Business-School beherbergt, ein Ausstellungsort der neunten Ausgabe der Berlin Biennale gewesen ist.⁹ Doch sind sich die Künstler_innen ihrer Distanzlosigkeit und Verflechtung im ›System‹ bewusst. Wer im Internet recherchiert, wer hier sein Material sucht oder künstlerischen Arbeiten folgt, ist selbst schon Teil der Zirkulation, die durch die Algorithmen der Suchmaschinen und sozialen Medien gesteuert und durch die User im Internet stetig bewegt wird. Das Virtuelle wie auch seine materielle Verschränkung mit der physischen Welt, die insbesondere durch den ›digitalen Kapitalismus‹ beschleunigt wird, befinden sich in einem stetigen *Prozess der Aktualisierung*.

2 – Ab Mitte der 1990er-Jahre hatten bereits Netzkünstler_innen damit begonnen, Bilder aus dem Internet ins Reale zu übertragen und auszustellen. Connor, Post-Internet, S. 60.

3 – Vgl. ebd., S. 60, u. Brad Troemel: Art After Social Media. In: Kholeif, S. 36-43, hier S. 39.

4 – Vgl. Troemel, S. 39.

5 – Ähnliches lässt sich auch bei Produkten, die im Internet beworben und gehandelt werden, beobachten. Viele Produkte, die im Internet zu sehen sind, sind keine fotografierten Gegenstände mehr, sondern 3D-Renderings. Es ist naheliegend, dass die Kunst diese Arbeitsweise und Ästhetik der digitalen Warenwelt, der Werbung, Mode und dem Produktdesign entlehnt hat. Vgl. Nikolai Richter: Post-Internet Art. Im Karneval der Zeichen.

In: Die Zeit 42 (2014), <http://www.zeit.de/2014/42/digitalisierung-kunst-kuenstler> (letzter Zugriff: 2.8.2017).

6 – »Kontext ist hauptsächlich ein Substantiv, das sich auf etwas Statisches bezieht. Er ist eine ›Sache‹, eine Datensammlung, deren Faktizität nicht länger bezweifelt wird, sobald ihre Quellen als verlässlich eingestuft werden. ›Daten‹ bedeuten ›Gegebenes‹, als würde der Kontext seine eigenen Bedeutungen mitbringen. [...] Wie bereits erwähnt verweist ›framing‹ als Verbform auf einen Prozess. Ein Prozess erfordert Zeit und erfüllt sie gleichzeitig. Er ist eine Größe von Dauer und Sequenz. Und wo es Dauer gibt, gibt es Veränderung; über die Zeit entwickeln sich Unterschiede. Hier hat die Geschichte unausweichlich und wesentlich Anteil an jedem interpretativen oder analytischen Akt.« Zit. n.: Mieke Bal: Lexikon der Kulturanalyse. Wien 2016, S. 40-46, hier S. 41-43.

7 – Nur wenige Worte zur Erläuterung: Nach Karl Marx bildet im Kapitalismus die abstrakte Arbeit die ›Substanz‹ der den Waren zugesprochenen Tauschwerte. In den 1950er- und 1960er-Jahren wurde der Abstrakte Expressionismus zwecks antikomunistischer Propaganda von der US-Regierung instrumentalisiert und gefördert. Weiterhin ist insbesondere in der amerikanischen Kunstgeschichte der Moderne eine enge Verbindung zwischen Kunstproduktion und dem kapitalistischen Wirtschaftssystem zu beobachten. Siehe Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie. Erster Band. Hamburg 1867; Eva Cockcroft: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. In: Artforum XII, 10 (Juni 1974), S. 39-41; Sebastian Egenhofer: Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München 2008.

8 – Nick Land: Kritik am Transzendentalen Miserabilismus. In: Armen Avanesian (Hg): #Akzeleration. Berlin 2013, S. 16-20, hier S. 18.

9 – »Die ESMT European School of Management and Technology, eine private Wirtschaftshochschule, befindet sich im ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR. Die sozialistische Vergangenheit des Baus wird überlagert von den aktuellen Codes der globalen Wirtschaft; staatssozialistische Ästhetik wacht über Liveübertragungen des deutschen Aktienindex und eine hochmoderne Wirtschaftsausbildungseinrichtung für künftige Führungskräfte.« Zit. auf: <http://bb9.berlinbiennale.de/de/besuch> (letzter Zugriff: 2.8.2017). Das Treppenhaus des Gebäudes zierte ein monumentales Glasfenster von Walter Womacka, das im Stil des sozialistischen Realismus eine ›Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung‹ zeigt. Die Restauration wiederum wurde maßgeblich ermöglicht durch Gazprom: Hier faltet sich die Geschichte von Sozialismus, Kommunismus, Kapitalismus zusammen.

Charakterisiert man diese Generation als teilnehmende Beobachter_innen, ließe sich sagen, für sie verwandelt sich das Irritierende in das Interessierende. Mit dieser Selbstverständlichkeit, ungelentk verkürzt im Präfix *Post-*, hat das ›große Andere‹ in Gestalt von Kapital, System oder Staat seine Rolle als Bezugspunkt verloren – gegen das eine kritische Distanz aufzubauen, das zu attackieren und zu desavouieren *gewesen war*. Für viele Künstler_innen, so erklärt es Christopher Glazek, wirkte nicht der Kapitalismus unterdrückend, sondern die »institutional codes and guild vocabularies«.¹⁰ Ob die Klage über Codes und Jargons nicht ins Leere läuft, weil deren Funktion eben nie in etwas anderem bestand, als Abgrenzung zu produzieren – und ob dies für Institutionen, mehr aber noch für künstlerische und subkulturelle Gruppen gilt, sei dahin gestellt. Aber Glazek trifft insofern einen Nerv, als das Vokabular marxistischer Theorie und ihrer Nachfolgerinnen, einst sich als subversive Kraft verstehend, selbst zum akademischen Mainstream geworden ist. Aus dem avantgardistischen Gestus, durch die Kunst das Leben zu politisieren,¹¹ ist ein unendlich breiter Politikbegriff geworden, infolge dessen in jeder noch so vagen künstlerischen Position ein ›kritisches Potential‹, eine ›Infragestellung gesellschaftlicher Normen‹ gesehen wird. Das philosophie- und kulturwissenschaftliche Pendant hierzu sind Vulgärauslegungen von Michel Foucault und Gilles Deleuze, die letztlich jede menschliche Handlung, vom Arbeiten über Essen, Schlafen, Sprechen und Kopulieren, zu Schlachtfeldern des Politischen machen.¹²

So könnte man eine künstlerische Strategie der Kunst *nach dem Internet* als ›kritische‹ Affirmation anstelle einer »paläomarxistischen«¹³ Kritik identifizieren, die sich über die künstlerischen Arbeiten hinaus in einem größeren Zusammenhang äußert.

Aber unabhängig davon, wie sehr die affirmative Geste eine Rebellion gegen den Mainstream der Kritik ist, hat ja tatsächlich ›der Kapitalismus‹ insbesondere seit den 1990er-Jahren tiefgreifende Wandlungen erfahren, begründet vom und sich gegenseitig bedingend im Zerfall des Ostblocks, in einer entfesselten Globalisierung und vor allem in mit dem Begriff ›Digitalisierung‹ nur unzureichend beschriebenen Änderungen der Ökonomie von Waren, Informationen und Menschen. Und aus dieser Gegenwärtigkeit heraus stellt sich die Frage, inwiefern das Koordinatensystem der Kritik noch zeitgemäß ist. Insbesondere Begriffe wie Entfremdung, Fetischismus, Verblendung oder Manipulation scheinen für die Post-Internet Art keine Rolle zu spielen – oder jedenfalls nur *ex negativo*, denn der Vorwurf der Affirmation setzt ja eigentlich genau hier an: dass die Kunstwerke selbst sich ohne kritische Distanz dem Warenfetischismus und seinem Schein hingeben, ununterscheidbar von der Bilderwelt in Werbung und Medien sind und es auch sein wollen. Wobei der Begriff Warenfetischismus wiederum zu unpräzise ist oder jedenfalls suggeriert, es ginge allein um Oberflächenphänomene, wie es vielleicht zu Zeiten der Pop Art der Fall war.

Die Parallele zur Pop Art ist aus vielen Gründen naheliegend, aber dennoch letztlich falsch. Warhol hatte seine *Brillo Boxes* aus Holz zusammengezimmert: Das Innen der Kisten war unwichtig gegenüber dem Außen ihrer Erscheinung. Das würde im Falle der Objekte heute keinen Sinn machen, ist es doch gerade die fehlende Kluft zwischen Innen und Außen, zwischen Materialität und Erscheinung, die ihren besonderen Status markiert. Spielt auch damals wie heute eine Zuwendung zur Alltagskultur durch die Kopie eine große Rolle, so ist weiterhin das jeweilige Verhältnis zu ihr ein grundlegend anderes. Während in der Pop Art schließlich eine Unterscheidung von Original und Kopie und hiermit eine gewisse kritische Distanz notwendig blieb, um die ästhetischen Brechungen, Übertreibungen und die Ironie der Werke erfassen zu können, lässt sich in der Post-Internet Art eher ein Verständnis von Kopie nach dem Shanzhai-Prinzip beobachten, das jede Kopie als neues Original ansieht: »Sie lässt kein abgeschlossenes, in sich ruhendes Kunstwerk zu, das eine endgültige Form besäße und sich jeder Veränderung entzöge.«¹⁴ Mehr noch: Der Ferne Osten »kennt solche präkonstruktiven Größen wie Original, Ursprung oder Identität nicht«, die Grundfigur seines Denkens ist »nicht das eingestaltige, einmalige *Sein*, sondern der vielgestaltige, vielschichtige *Prozess*.«¹⁵

Mit den proliferierenden Bild- und Warenwelten des Internets jedenfalls, die leichtfüßig Eingang in die künstlerische Produktion finden, lässt sich seit geraumer Zeit ein verändertes Interesse am Materiellen beobachten. Diese Kluft zwischen dem Virtuellen und dem Materiellen führt das Kunstwerk zusammen in Montagen und Setzungen von digitalen Bildern und plastischen Objekten. Doch bei allem Reiz der Gegensätzlichkeit gibt es mehr Gemeinsamkeiten zwischen den digitalen Bildwelten und den verwendeten Materialien, als man auf den ersten Blick annehmen mag.

10 – Christopher Glazek: *Shopkeepers of the World Unite*. *Artforum*, 6.12.2014, <https://www.artforum.com/slant/id=47107> (letzter Zugriff: 2.8.2017).

11 – Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.

12 – Philipp Kleinmichel: *Political Academic Normcore*. Blogeintrag auf »Schlosspost« der Akademie Schloß Solitude, 7.9.2016, <https://schloss-post.com/political-academic-normcore> (letzter Zugriff: 2.8.2017).

13 – Land, S. 18.

14 – Byung-Chul Han: *Shanzhai*. Dekonstruktion auf Chinesisch. Berlin 2011, S. 19.

15 – Ebd., S. 20.

Das privilegierte Interesse richtet sich auf einen omnipräsenten wie gesichtslosen, auch kunsthistorisch unbelasteten globalen *Trash*, Alltagsgegenstände wie Sportartikel oder Einkaufstaschen, Billigprodukte aus Versandhandel oder 1-Euro-Läden. Die Objekte verdanken ihre Existenz so oder so einem bestimmten Stadium der Vernetzung: Entweder weil sie ausschließlich oder bevorzugt im Internet bestellbar sind. Oder aber, weil sie als Billig- und Massenware ebenfalls nur existieren können, da globale Netze der Produktion und Distribution es möglich machen, dass alles nahezu überall *aktuell sein* kann. Das gilt für die erwähnten Billigprodukte ebenso wie für die mit Markenlogo versehenen teureren Varianten, die aber letztlich aus den strukturell gleichen Produktionsorten und -bedingungen stammen. Dies gilt aber sogar für die Basics unserer stofflichen Welt, Baustoffe wie Zement, Holz, Metalle oder Marmor. Wo auch immer sie ihren Ursprung haben – was insofern irrelevant ist, als teilweise enorme Wege in Kauf genommen werden, nur um sie günstiger verpacken zu lassen – sie sind sowohl im Baumarkt um die Ecke als auch via Internet bestellbar. Mit anderen Worten, auf vielen Ebenen zugleich – Herstellung, Design, Arbeitsteilung, Vertrieb, Werbung – macht es überhaupt keinen Unterschied mehr, *was* am Schluss beim Konsumenten ankommt.

So sehr es also um Materie geht, so sehr geht diese Materie auch im digitalen Bild auf: weil sie mit der vermeintlich selben Leichtigkeit um den Globus geschickt wird, weil ihr Herstellungsprozess (Kopie und Montage) Prinzipien des Digitalen zu imitieren sucht und weil schließlich ihre hyperartifizielle stoffliche Substanz kaum ›realer‹ scheint als ein Digitalprint. Der zuvor erwähnte Übergang von Irritation in Interesse findet statt auf den Bildumschlagplätzen des Internets. So gibt es dort eine wahre Obsession die visuellen Absonderlichkeiten der Warenwelt aufzunehmen und widerzuspiegeln.

Ebenso wie schon Künstler_innen der Pictures-Generation den Standpunkt vertreten haben, man sollte keine Bilder mehr produzieren, sondern stattdessen mit den schon vorhanden aus der medialen Flut weiterarbeiten, so ließe sich diese Maxime auf alles Materielle übertragen: Wozu noch mit der Herstellung von Stoff und Materie experimentieren, wenn doch schon alles da und verfügbar ist? »Formfindung als Postproduktion und Contentmanagement«,¹⁶ wie es Kolja Reichert passend formulierte; und man sollte die Herkunft der Begriffe ernst nehmen und sie nicht mit ›Aneignung‹ verwechseln. Denn eine solche Aneignung zielte immer auf eine Differenz zwischen Kunst und ihrem Außen, auf die Einverleibung von Etwas, das dieses Außen *repräsentiert*. Aber wenn Bilder, Objekte und Materialien alle über globale Netze zirkulieren, spannen diese eine Sphäre der Verfügbarkeit auf, die jedes Außen vielleicht nicht inexistent, zumindest aber künstlerisch uninteressanter machen. Wenn die Logik des Kanons und der Repräsentation dazu angehalten hat, über Differenzbildung zu staunen, so richtet sich das Interesse *nach dem Internet* eher auf eine neuartige Indifferenz zwischen den Dingen.

Dies unterscheidet sich signifikant von einem Verständnis *vor dem Internet*.¹⁷ Die Bewegungen zur Dematerialisierung in der Kunst seit den 1960er-Jahren, in denen Staub und Licht, Luft und Töne zu künstlerischen Materialien avancierten, zielten letztlich, und sei es in Form ihres Verschwindens oder ihrer Ausdünnung, immer noch auf eine stoffliche Physis.¹⁸ Eine erste epistemische Verschiebung markierte Jean-François Lyotards Ausstellung *Les Immatériaux* 1984 in Paris, in der die sogenannten Zukunftstechnologien in den Ausstellungsraum geholt wurden. Wie auch immer diese im Einzelnen aussehen sollten, sie definierten für Lyotard neue Bedingungen dafür, was Materie, was aber letztlich auch der Mensch als Erbe eines »cartesischen Programms« der Naturbeherrschung sein konnte. Denn »offenbar sind alle Fortschritte in den Wissenschaften, wahrscheinlich auch in den Künsten eng verbunden mit einer immer genaueren Kenntnis dessen, was man allgemein ›Objekte‹ nennt [...]. Wenn nun diese Objekte in Analysen zerlegt werden, wird klar, daß sie offenbar nur für den Menschen Objekte sind; aber in dem, was sie konstituiert, sind sie komplexe Agglomerate aus kleinen Energieteilchen, aus Partikeln, die als solche überhaupt nicht greifbar sind. Letztendlich gibt es keine Materie mehr, es gibt nur noch Energie; es gibt kein Material im ältesten Sinne des Wortes mehr, also ein Objekt, das sich einem Entwurf widersetzt, der es von seiner ersten Zweckbestimmung abbringen will...«¹⁹ Die Materie, die Energie wird, ist aber zugleich Träger von *Informationen*, d. h. sie ist Teil der menschlichen Artikulationsformen – mithin dessen, was Lyotard »Geist« nennt. »Zwischen Geist und Materie ist die Beziehung nicht mehr die zwischen einem intelligenten, seine Absichten verfolgenden Subjekt und einem leblosen, trägen Objekt. In der Fami-

16 – Kolja Reichert: Für einen neuen Zirkulationismus. ›Post-Internet‹ und Kritik. In: *Kunstforum International* 242 (2016), S. 94-111, hier S. 95.

17 – Hingegen sieht Joshua Simon im Verständnis der Dematerialisierung in den späten 1960er- und 1970er-Jahren insofern eine Kontinuität, als »[t]hus, from dematerialization we actually move to the materialization of a symbol and arrive at neo-materialism.« Joshua Simon: *Neomaterialism*. Berlin 2013, S. 51.

18 – Vgl. Lucy Lippard u. John Champller: *The Dematerialization of Art*. In: *Art International* XII, 2 (Februar 1968), S. 31-36; Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.

19 – Jean-François Lyotard: *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985, S. 66.

lie der ›Immaterialien‹ sind sie Vettern.«²⁰ Was auch immer man von dieser Emphase halten mag, diagnostizierte Lyotard den Umstand, dass angesichts der Ausbreitung elektronischer Netze die Materialität als menschliches Gegenüber mehr und mehr in Energie aufzugehen schien. Das galt vor allem im Hinblick auf *das* Medium des abendländischen *logos* – die Sprache, die nun als Code, Nachricht oder Information nicht nur durch neue Medien und Netze, sondern ebenso durch humanwissenschaftliche Theorien wie die der Genetik wanderte.

Insofern hat, was mit den ›Immaterialien‹ *vor dem Internet* konzipiert wurde, auch für eine Kunst *nach dem Internet* seine Gültigkeit, leben wir doch mehr denn je in einer Epoche, die durch Digitalisierung und die tendenzielle Auflösung des Materiellen geprägt ist.²¹ Doch sind es für *Post-Internet* nicht mehr die Auflösungserscheinungen einer physischen Materialität als Bedeutungsträgerin, die interessieren. Eher geht es um die Plastizität und Affektivität der Materie, sozusagen deren Softskills. Hieran geknüpft ist ein Begriff von der Wirklichkeit der Materie, die im Netz und in der ›Welt‹ zirkuliert. Kunst findet hierbei nun auch da statt, wo die anderen profanen, ›schmutzigen‹, begehrten Bilder sind und wo es kaum eine institutionelle Deutungshoheit gibt. Das gilt natürlich nicht als Ausschließlichkeit, die besagte Berlin Biennale (von der manche hofften, sie würde das Fanal von Post-Internet Art sein) wäre ein Gegenbeispiel. Doch der klassische Kunstgeschichtskanon, wie er eben durch Museen und Institutionen geschrieben wird, hat jedenfalls seine Position als Richtschnur und Gegner verloren, er ist einfach da: Man kann sich an ihm bedienen, sich abarbeiten und reiben, aber er bleibt nur eine von vielen nebeneinander existierenden Bildquellen.

Die künstlerische Beschäftigung mit Materialien findet ihr theoretisches Gegenüber im bereits erwähnten Akzelerationismus und weiterhin in Reflexionen über ›spekulative‹ Realismen und ›neue‹ Materialismen, in Akteur-Netzwerk-Theorien oder Objekt-Orientierten Ontologien.²² So notwendig heterogen dieses zeitgenössische Diskussionsfeld ist (und so schnell die Liste der mitunter sehr sperrigen Labels anwächst, die es produziert), so lassen sich doch zwei bedeutende Prämissen benennen: Erstens wird das ›Reale‹ hier in Anschlag gebracht gegenüber einer grob unter ›postmodern‹ subsumierten Theorietradition, der jeder Weltbezug unter dem Dogma eines sozialen oder sprachlichen Konstruktivismus versperrt sei. Zweitens soll damit ein Bruch gesucht werden mit der Vorstellung eines exklusiv vernunftbegabten menschlichen Subjekts, welches im Zentrum der Welt steht, um eben diese zu erkennen. Es geht damit um ›posthumane‹ Verhältnisse.

Die angebliche Unmöglichkeit, ein Reales außerhalb der Sprache zu akzeptieren, die unter anderem der Postmoderne oder dem *linguistic turn*²³ unterstellt wird, bildet hier nicht einfach eine philosophische Gegenposition. Sie wird als ein letztlich strukturelles Problem der Moderne überhaupt identifiziert, für Quentin Meillassoux beispielsweise bezeugt durch die kantische Transzendentalphilosophie und ihren »Korrelationismus«²⁴, die kein Objekt ohne erkennendes Subjekt erlaubten. Im Ergebnis sei uns Wirklichkeit nicht nur als erkenntnistheoretischer Begriff, sondern ebenso als politischer Handlungsraum abhanden gekommen. Im Streit über Sprache, Bedeutung oder Repräsentation oder, anders ausgedrückt, in der säuberlichen Trennung zwischen objektiven Fakten und subjektivem Diskurs – »links die Erkenntnis der Dinge, rechts Interesse, Macht und Politik der Menschen«²⁵ – verschwänden *wirkliche Probleme* in einem unzugänglichen Jenseits. »Währenddessen, unterhalb dieses endlosen Streits, rumort die Realität. Auch wenn die Sprachphilosophie und ihre angeblich reaktionären Widersacher sich beide zum Sieger erklären, strotzt die Arena der Welt vor mannigfaltigen Objekten und ihren entfesselten und ungeliebten Kräften...«²⁶ Die sich bei verschiedenen Autor_innen wiederholende Rhetorik eines drohenden Realen markiert dabei den politischen Einsatz, um den es geht – sind doch jene Kräfte gemeint, die beispielsweise das Klima bestimmen. Gerade hier zeige sich, darauf pocht insbesondere Bruno Latour immer wieder, dass ein dämmernder planetarer Exodus keine weiteren Erklärungen, sondern Handlungen, das heißt eine Politik der Dinge oder eine ›politische Ökologie‹ erfordere.²⁷

Die Möglichkeit, Objekte, Dinge, Materie unserer Welt, also jenes in der ›Realität Rumorende‹, nicht als sprachliche Repräsentation, sondern als *Wirklichkeit* anzunehmen, führt letztlich auf immer wieder neue Versuche, das Verhältnis

20 - Lyotard, S. 83.

21 - Wobei diese Auflösung des Materiellen eben Teil jenes abendländischen Phantasmas der Naturbeherrschung ist.

Vgl. Dieter Mersch: *Ordo ab chao – Order from Noise*. Zürich/Berlin 2013, insbes. S. 11-22.

22 - Vgl. für eine überblicksartige Kritik: Dieter Mersch, *Objektorientierte Ontologien und andere spekulative Realismen. Eine kritische Durchsicht*. In: Magdalena Marszałek/Dieter Mersch (Hgg.): *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Zürich/Berlin 2016, S. 109-159.

23 - Vgl. Richard Rorty: *The Linguistic Turn*. Chicago 1967.

24 - Quentin Meillassoux: *Metaphysik, Spekulation, Korrelation*. In: Armen Avanessian (Hg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*. Berlin 2013, S. 23-56.

25 - Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a. M. 2008, S. 9.

26 - Graham Harman: *Objekt-Orientierte Philosophie*. In: Avanessian, *Realismus Jetzt*, S. 122-136, hier S. 124.

27 - Vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a. M. 2010.

des Menschen zu seinem Außen neu zu definieren: Das souveräne Subjekt, welches sich die Natur mitsamt ihrer Materie, ihren tierischen wie pflanzlichen Lebewesen zum Objekt machen kann, soll vom Thron seiner privilegierten Erkenntnisposition gestoßen werden. Während also einerseits mit dem ›Anthropozän‹ eine erdgeschichtliche Epoche ausgerufen wird, die eine neue – irreversible – Macht des Menschen über die Natur markieren soll, wird andererseits dessen Abtritt beschworen. Wider einen Universalismus der Vernunft versuchen ›posthumane Theorien‹ die Eigenkraft von nicht-menschlichen Akteuren und Objekten zu betonen, um im Gegenzug die Rolle des menschlichen Subjekts neu zu definieren.²⁸ Das alles ist nicht neu, zielte doch die Ausstellung *Les Immatériaux* auf ähnliche Auflösungseffekte zwischen Mensch und Technologie. Und auch hier lässt sich bereits ablesen, dass sich mit dem Subjekt der Aufklärung auch die Kritik an dessen Unfreiheit auflöst. »Was machen wir«, so fragt Lyotard, »wenn wir keinen Horizont der Emanzipation haben, wo bieten wir Widerstand?«²⁹ Das ließe sich heute genauso fragen. Aber inzwischen ist aus den sehr abstrakten Beobachtungen Lyotards eine konkrete, eben selbstverständliche Realität geworden: Wenn damals noch avancierte Theorien von Linguistik, Informationstheorie oder Physik mobilisiert wurden, um die These einer tendenziellen Entmaterialisierung von Objekten zu stützen, ist diese heute Teil unserer Alltagspraxis. Der mitunter fließend erscheinende Übergang zwischen Materialität und Immaterialität und eine damit einhergehende Vernetzung und Zirkulation von Informationen, Bildern oder Dingen sind zur lebensweltlichen Erfahrung geworden.

So emphatisch gegenwärtige Theorieentwürfe an einer Neujustierung unseres Weltverständnisses arbeiten, so schwierig bleiben dabei die Erfüllung ihres politischen Anspruches und die Frage, was eigentlich ›Kritik‹ noch bedeuten soll. Wobei hier vielleicht tatsächlich das Problem liegt: Kritik und Krise sind ein »eingespieltes Paar«³⁰, sie brauchen sich gegenseitig, um ihren Tanz in staatlich subventionierten Institutionen (mit zahlreichen prekär beschäftigten Akteur_innen) aufführen zu können.³¹ Und insofern eröffnet auch der sorgfältig gepflegte, also *kuratierte* ›künstlerische Widerstand‹ in den zahllosen Museen und auf Biennalen der westlichen Hemisphäre keinen Horizont der Emanzipation, mögen auch die reichlich vorhandenen Erklärungen in Begleitpublikationen und Wandtexten das gerne suggerieren. Das heißt mitnichten, dass die beschriebenen Zirkulationsbewegungen weg von den Institutionen, hin zum (mitunter virtuellen) *real life* ihrerseits überschätzt werden sollten. Auf theoretischer Ebene lässt sich behaupten: Es ist leichter, die Suspension gewisser Fixpunkte der abendländischen Episteme zu fordern – *des Menschen oder der Kritik* –, als *tatsächlich ohne sie zu denken*. Insofern stellt das Feld ästhetischer Phänomene *nach dem Internet* vielleicht den Versuch dar, etwas hinter sich zu lassen, ohne zu wissen, in welche Richtung zu schreiten wäre.

In diesem Sinne ließen sich eine Vielzahl historischer Exempel finden. Sehr interessant erscheinen beispielsweise die Weimarer 1920er-Jahre, eine Zeit virulenter Kritik und Krise. Den Ersten Weltkrieg noch als Erfahrung präsent, entwickelte sich hier aus einem dadaistischen Geist und einem starken Zukunftsbegehren heraus ein neuer Konstruktivismus, dessen Credo es war, Form nicht aus Ideen oder Ideologien, sondern aus technologischen Materialien sich realisieren zu lassen, um schließlich zeitgemäße Bedingungen zu schaffen, in denen sich ein ›Neuer Mensch‹ entfalten könne.³² Bei aller Vorsicht, die in solchen Vergleichen geboten ist, drängen sich gedanklich durchaus Parallelen auf. Und gibt es so etwas wie eine historische Logik, so stellt sich diesen Gedanken folgend die Frage, was für konstruktive Formen aus den materiellen Bedingungen *nach dem Internet* wohl noch resultieren werden.

28 – Vgl. für einen Überblick Stefan Herbrechter: *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*. Darmstadt 2012.

29 – Lyotard, S. 69. Vgl. auch Christa Bürger: *Moderne als Postmoderne: Jean-François Lyotard*. In: Dies./Peter Bürger (Hgg.). *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1987, S. 122-143.

30 – Armen Avanesian: *Krise – Kritik – Akzeleration*. In: Ders., #Akzeleration, S. 71-77.

31 – Ein Glaubwürdigkeitsverlust der Institutionen ist mitunter auch dadurch begründet, dass diese oftmals als Gralshüter von Gesellschafts- und Kapitalismuskritik auftreten und zugleich neoliberal handeln, was insbesondere ihr Verhältnis zu sozialen und ökologischen Fragestellungen betrifft.

32 – Diese Transformation lässt sich insbesondere an der Zeitschrift *G – Material zur elementaren Gestaltung* ablesen, die zwischen 1923 und 1926 von dem Experimentalfilmer Hans Richter herausgegeben wurde und Beiträge enthält von u. a. Hans Arp, Walter Benjamin, Theo van Doesburg, Viking Eggeling, Naum Gabo, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, El Lissitzky, Ludwig Mies van der Rohe, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Man Ray, Kurt Schwitters und Tristan Tzara. Siehe <https://monoskop.org/G> u. z. B. Karin Fest/Sabrina Rahman/Marie-Noëlle Yazdanpanah (Hgg.): *Mies van der Rohe, Richter, Graeff & Co. Alltag und Design in der Avantgardezeitschrift G*. Wien/Berlin 2014.