

## AUTORSCHAFT, KOLLEKTIV

Marion Strunk

Der Begriffe wandern, sagt Mieke Bal.<sup>1</sup> Der Begriff «Autorschaft» ist aus dem literarischen Feld in das der bildenden Kunst gewandert, aus dem Kontext der Begriffs- und Theoriedebatte der Literaturwissenschaft verschoben in den der Kunst, die bisher von «dem Künstler» sprach als Sammelbegriff für das Schöpferische und Neue, für das Gemachte und Gemachtwerden, für das Sichselber-zum-Künstler-Machen. Das Künstler-Subjekt. Die Künstler-Selbstinszenierung. Künstler-Sein. Was ist ein Künstler? Das ist immer wieder die grosse Frage. «Autorschaft» wirkt scheinbar neutraler und lässt nichts Besonderes vermuten. (Die Künstler unter den Literaten wählen eher den Begriff «Schriftsteller».) Zum Beispiel dauerte es lange, bis Künstler-Sein als Beruf anerkannt wurde (heute können circa drei Prozent von ihrer Kunst leben).

Dass das Thema Autorschaft wieder interessant wird und sich in den Kunstkontext verschiebt, erklärt sich mit den gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen von Arbeit überhaupt. Arbeit ist nicht mehr garantierte Vollbeschäftigung, sondern eine zunehmend selbstständige Erfindung und Anwendung gelernter Möglichkeiten in unterschiedlichsten Bereichen. Selbstständigkeit, wie sie bisher vor allem dem Künstler zugestanden und mit einem Ideal von Autonomie verbunden war, übernimmt zunehmend die Wirtschaft als künstlerische Strategie in Think Tanks und Kreativpools. Wenn also Künstler-Sein als Arbeitsweise gesellschaftlich attraktiv wird, ist zu fragen, was sich dadurch für die Künstler/innen ändern kann und ob der Begriff «Autorschaft» für das Feld der Kunst Anregungen und Möglichkeiten bietet.

### WAS HEISST «TOD DES AUTORS»?

Dem Personenkult um das autonome Subjekt, der Verherrlichung des schöpferischen Autors im Geiste *Pygmalions*, wird mit der Debatte um den «Tod des Autors», die 1968 von Roland Barthes' Text *La mort de l'auteur* initiiert wurde, eine andere Ansicht gegenübergestellt.<sup>2</sup> Damit ist nicht das Sterben des Autors, das «Nichtvorhandensein», gemeint, sondern die Dekonstruktion des Mythos vom originären Autor, vom einzigartigen Schöpfer – letztlich immer noch mit der Vorstellung des Genies verbunden, als phallogozentrisches Konzept vom autonomen Subjekt.

1 Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002, S. 10 ff.

2 Roland Barthes, «Der Tod des Autors», in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.

In der literaturwissenschaftlichen Theoriedebatte wird zwischen Text und Autor eine Trennung gezogen, die den Text von der biografischen Stimme abgrenzt. Die Autorität des Autors verschiebt sich in die des Textes, «der Autor» wird Medium der Sprache und Schrift. Die Sprache artikuliert sich in den Sprechenden. Diese bleiben in die Sprache integriert wie in eine Gesellschaft. So wie die Einzelnen die Sprache nicht vollkommen kontrollieren können, so können sie nur versuchen, den gewählten Worten eine bestimmte Bedeutung zu geben, um das zu sagen, was sie wollen. Das Original kann es im Sinne des Neuen nicht geben. Gedanken und Ideen sind Teile eines Spiels mit den Unterschieden. Wissen, Erkenntnis, Gedächtnis und Erinnerungen lagern sich in den Individuen ab, bilden Einschlüsse und Ausschlüsse, verdichten sich zu Unterbrechungen des Bekannten oder Gewohnten. Den Unterschied zu dem Gegebenen behaupten, im Unterschied weiter zu gehen, abzubrechen, zu stören oder umzudeuten – darin positionieren sich Originalität und Eigensinn.

Über die Einzelnen spricht die Sprache sich selbst, schreibt die Schrift sich selbst, bilden sich die Bilder. Wobei Schrift oder Bild nicht mehr das nachträgliche Festhalten eines vorgängigen Sprechens, Denkens oder Visualisierens meint, sondern den Akt des Schreibens, Lesens, Gestaltens selbst, die Inskription, wie Barthes dies nennt: Sprachspiele, auch Sprachbilder und Bildsprachen genauso wie Bildspiele. «Der Autor» als Mediator, Vermittler und Akteur. Der Text wie das Bild entstehen mit und in den Lesenden oder Betrachtenden. Die Rezipient/innen werden zu Autor/innen, sie werden selbst Produzent/innen, sie nehmen den Faden auf und geben ihn weiter und setzen Autorschaft fort.

### KRITIK AN DER AUTORENPOSITION – KOLLEKTIVE AUTORSCHAFT

Die Kritik an der Autorenposition hat eine lange Tradition, aber spätestens mit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat sich ein anderes Selbstverständnis herausgebildet, dem sich die Debatte über den Autor im 20. Jahrhundert angeschlossen hat. Bei Lautréamont («Jeder ein Autor») zeigt sich schon skizzenhaft, was später Programm wird: das Konzept einer kollektiven Autorschaft.

Walter Benjamin sprach 1934 in Auseinandersetzung mit dem «zeitgemässen» epischen Theater von Bertolt Brecht vom «Autor als Produzent»: «Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische zu beschränken. Die Tendenz allein tut es nicht.»<sup>3</sup> Der Modellcharakter der Produktion – aktuell formuliert: der Projekte – galt

3 Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: *Aufsätze – Essays – Vorträge*, Frankfurt am Main 1991, S. 696.

Benjamin als massgebend: das Modell als Anleitung zur Handlung, als Aufforderung zur Mitarbeit, als Verwandlung der Konsumenten in Produzenten, die sich ihrer Mittel bewusst sind.

Michel Foucault stellte 1969 die Frage: Was ist ein Autor? Die These von Barthes fortschreibend, stimmte er zu, dass das Thema «Individualität des Autors» problematisch ist, ohne aber gleich von dem absoluten Verschwinden des Autors auszugehen. «Was man tun müsste, wäre, den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften.»<sup>4</sup>

Foucault setzt die Funktion des Autors hinzu, um «das Ereignis eines gewissen Diskurses» sichtbar zu machen. Sein Vorschlag ist, die «Autorenfunktion» über das Werk hinaus als eine «transdiskursive Position» zu bestimmen. Die Namen der Autor/innen stehen für eine «Diskursivitätsgründung», die eine Reihe von Unterschieden möglich macht. «Sie haben Raum gegeben für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben.»<sup>5</sup> «Man kann sich eine Kultur vorstellen, in der Diskurse verbreitet oder rezipiert würden, ohne dass die Funktion Autor jemals erschiene. [...] Dafür wird man hören: «Welche Existenzbedingungen hat der Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen?»<sup>6</sup> Ein Autor ist die Person, die aus den nicht zu Ende geführten Diskursen etwas noch nicht Gesehenes, noch nicht Gekanntes montiert wie einen Film, die mit dem vorliegenden Material durch Arrangements Altes anders und also neu in den Diskurs einbringt und zur Verfügung stellt. Dass diese Vorschläge allgemeine Gültigkeit hätten oder von Dauer wären, kann nur in einem Traum von der Unsterblichkeit enden. So wie die Geschichten ist auch der Autor Fiktion. Referenzfigur. Name.

Autorschaft anzuerkennen, bedeutet, so gesehen, nicht, die Individualisierung in der Kulturgeschichte zu bestätigen. Es bedeutet vielmehr, die Positionierung von Einzelnen als unverzichtbar in der Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition zu begreifen. Innovation ist in diesem Sinne eine Markierung der Unterschiede zur Tradition. Kreativität zeigt sich darin als jener Rest an Subjektivität, immer wieder verschiedene Fragmente als Spiele zu entwickeln. Die Spielenden produzieren Möglichkeiten, die im offenen Raum ohne Idol und ohne Ideologie auskommen, die keine Vorbilder werden, aber Bilder – subjektive Wirklichkeiten, Konstruktionen. Spiele sind zudem Verführungen, sie richten sich an den oder die Andere und nicht an eine Allgemeinheit. Das ist keine Sache des Neuen oder ganz Anderen, es ist eine der Interaktionen im Dialog: eine kollektive Autorschaft.

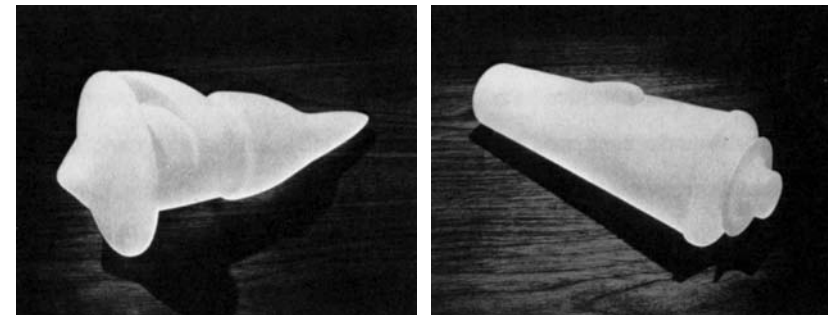
4 Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 207 f.

5 Ebd., S. 220.

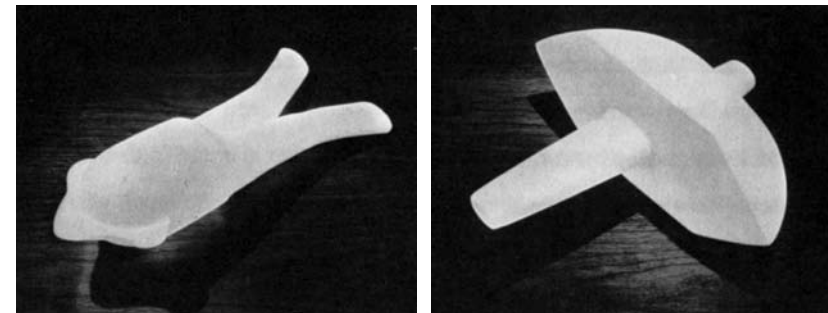
6 Ebd., S. 227.

Im Kunstkontext hat diese Debatte Diskurse und Praktiken der Appropriation hervorgebracht, wie sie beispielsweise Sherrie Levine oder Eliane Sturtevant präsentieren, die die Geste der Appropriation radikal zu ihrem Thema machten und zur Anschauung brachten: Sie wählen aus, was ihnen gefällt. Sie setzen Kennzeichen wie eine Signatur – «after Duchamp» –, und sie zeigen, wie die Form in der Wiederholung selbst zu leben beginnt und vielfältige Differenzen hervorbringt.

A | B



A



B



Dem Konzept vom Autor war das Konzept vom Werk als etwas Autonomes inhärent (Autor = Werk = ©). Der Begriff «Werk» fasst das Einssein und die Aura des Autors zusammen und hält sie fest in der Urheberschaft oder Einmaligkeit, eingepägt durch die Einzelsignatur. Sie kann zum juristischen Fall werden, Stichwort: Urheberschaft.<sup>7</sup> Foucault fragt: «Wie kann man aus den Millionen Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterlässt, ein Werk bestimmen?» und behauptet: «Die Werktheorie existiert nicht und denen, die naiv beginnen, ein Werk herauszugeben, fehlt eine solche Theorie, so dass ihre empirische Arbeit deshalb sehr rasch ins Stocken gerät».<sup>8</sup> Begriffe wie «Geschlossenheit», «Unveränderbarkeit» und «Endgültigkeit» sind dem Werk eingeschrieben und sichern den ökonomischen Wert wie den Stil, die Einmaligkeit.

Mit der Kritik an der Macht der Einzelnen und der Verfügungsgewalt über das Werk, der Totalisierung von «Autor und Werk», von Präsentation und Repräsentation, von Signifikant und Signifikat hat sich gezeigt, dass einerseits der Autor dem Werk weder vorausgeht, noch dass es von ihm erschaffen wird: Der Autor gehört dem Werk in dem Masse an, wie er darin untergeht. Vom «Verschwinden des Autors» zu sprechen, meint das Schwinden seiner Autorität und die Relativierung des Schöpfungsgedankens. Mehr als ein Identischsein mit dem Werk, für das der Name steht, kann wohl nicht erreicht werden. Auch die Fetischisierung des Werks als ein Ganzes hat sich aufgelöst. Heute spricht niemand mehr vom «Werk», sondern von «künstlerischer Arbeit» oder «Produktion», was über Kunst aussagt, dass sie erarbeitet ist.

Die Kunst kann nicht das sein, was schöpferisch sein soll. Sie ist vielmehr als ein dynamisches System zu bezeichnen, das unter Anleitung einer Regie – von Künstler/innen – strukturiert und als Position vorgestellt werden kann. Lyotard nennt dies «Übersetzung».<sup>9</sup> Die Übersetzenden können die Vorgabe modifizieren und für andere Lektüren öffnen oder sie in ihrer Unlesbarkeit belassen, mit anderem vernetzen oder gar von ihr wegführen oder ihr widersprechen.

c

## AUTOPOIESIS

Eine andere Position, die von einer kollektiven Autorschaft ausgeht, ist die des Konzepts der Autopoiesis, der Selbstorganisation sozialer und kultureller Systeme, das von Maturana, Varela oder Luhmann entwickelt wurde: Ein autopoietisches System ist als operativ geschlossenes Netzwerk von Komponenten oder Elementen definiert, das durch die Interaktion der Elemente, aus denen

7 Felix Stalder, «Kunstfreiheit, reloaded: Zur Lage der Urheberrechtsgesetzgebung», in: *Springerin* 13:2 (2007), S. 12 f. Vgl. auch [www.kunstfreiheit.ch](http://www.kunstfreiheit.ch).

8 Foucault, «Was ist ein Autor?» (Anm. 4), S. 205 f.

9 Vgl. Jean-François Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985.

es besteht, diese Elemente selbst erzeugt. Autopoietische Systeme sind daher selbsterhaltend und selbstorganisierend, selbsterzeugend; ihre Komponenten bilden füreinander jeweils die Anfangs- und Anschlussbedingungen und so einen rekursiven Zyklus. Sie sind selbstreferenziell, weil sie die Zustände der Elemente in operational geschlossener Weise verändern.

Das Konzept der Autopoiesis beschäftigt sich nicht mehr mit der Dekonstruktion der gesellschaftlichen Konstrukte, es geht darin vielmehr um die Kreation verschiedener Möglichkeiten unter spezifischen Bedingungen. Das wird auch mit gesellschaftlichem Handeln in entsprechenden Systemzusammenhängen beschrieben, also einem Handeln, das sich nicht in statischen, dauerhaften, sondern in veränderbaren, kurzlebigen, wiederholbaren und sich immer wieder wandelbaren Systemen äussert. Judith Butler hat dies als Strategie der Performativität bezeichnet.<sup>10</sup>

Das Bemühen um Veränderung, die Errungenschaft der Moderne, bleibt bestehen, nur zielt es nicht auf das absolute Ganze. Im Moment der Veränderung strebt es nichts an und nirgends hin, geht nur weiter, bis es wieder einen Unterschied setzt und einen Anfang macht. Auch wenn Macht und Wissen Mischungen bilden, die in den Einzelnen unauflösbar zu sein scheinen, unterscheidet sich die Subjektivierung in der Fähigkeit, zu finden, zu entdecken und zu entfalten. Das sich so immer wieder vielfältig erfahrende und entfaltende Subjekt kann den bestehenden Verhältnissen nicht ausweichen und den



10

Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am

Main 1991.

D



Machtstrukturen nicht entkommen. Es kann anders mit ihnen umgehen, was auch eine Veränderung bewirkt.

Kollektive Autorschaft lässt sich also nicht als ein Programm entwerfen, sondern als eine auf Vielfalt angelegte Perspektive oder Vision der Pluralität. Der Begriff «Künstler» wäre als ein «Verdichtungsbegriff» (Luhmann) zu verstehen in einem kommunikativen Prozess der Herausbildung von Autorschaft, der die Gesellschaftsstruktur und die individuelle Umgebung einschliesst und mitgestaltet. Autorschaft eröffnet, so gesehen, verschiedene Perspektiven (Polykontextualität) und zeigt zugleich die Abhängigkeit von Umgebung und System.

D

#### KÜNSTLERKOLLEKTIVE: BEISPIELE

Im Kunstkontext sind immer wieder Kollektive gebildet worden, um die Künstlermythen zu dekonstruieren: kollektive Autorschaft im Sinne der Gruppe, des Vereins, des Kollektivs.

Dies geschah zumeist unter dem Begriff der «Avantgarde», mit dem Ziel, über die Kritik an der Kunst und Kultur ein Gegenmodell zu entwickeln (Dada, Fluxus, Warhols Factory, Performance Art usw.). Im Unterschied dazu haben die gegenwärtigen Kollektive keine derartige Absicht mehr. Sie handeln situationsspezifisch, nehmen lokale Interventionen vor, ähnlich den Situationisten aus den 60er Jahren, und haben ein anderes Kollektivsubjekt gefunden: die Projektgruppe. Das Kunstwerk als grosse individuelle Einzelleistung tritt hinter ein funktionierendes Ensemble zurück, in dem sich die Einzelnen «synergetisch» aufeinander beziehen und – spezialisiert auf bestimmte Fragestellungen – ihre Positionen einbringen, womit Arbeitsweisen übernommen werden, wie sie in der Filmgestaltung oder der Teamarbeit vorkommen. Das ästhetische Objekt ist das Projekt. Die Methoden: Switching, Sampling, Morphing. Auswahl und Verknüpfung. Copy, Cut & Paste. Künstler/innen installieren Bars, kochen und forschen, exponieren sich als Stars und schlafen im Museum (wie z. B. das Kollektiv PAC, das Anfang 2000 für zwei Monate im Migros-Museum Zürich lebte). Netzwerk statt Kunstwerk.

Die heutigen ökonomischen Bedingungen erzwingen Flexibilität – auch im Kunstkontext. Die (Projekt-)Gruppen sind aber kein Gegenmodell zur «bestehenden Ordnung», sondern eher eine «Versuchsanordnung». Das optimistische «Wir», Kürzel für Solidarität im klassischen Sinn, ist dabei verloren gegangen. Keine Fahne und kein Verein für das Ganze, kein Beitritt in eine Internationale. Die Einzelnen gehen nicht in der Gruppe unter, sie kommen vielmehr erst durch sie hervor. Das soziale Interesse tritt an die Stelle des Politischen, oder der Begriff des «Politischen» bekommt eine andere Bedeutung: nicht mehr die Haltung des Dagegen für einen utopischen Entwurf von Gesellschaft, sondern die Bildung kleiner Gesellschaften, eben von Kollektiven, die für sich Alternativen bilden und meist selbst organisiert werden.

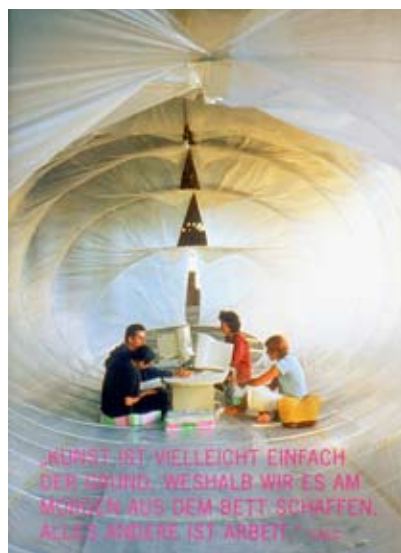


E

Diese Selbstorganisationen orientieren sich an den konkreten Lebensvorstellungen, die sich aus Lebensumständen ergeben und zu pragmatischem Handeln führen. Der Widerspruch, dass diese Kollektive wie auch die Einzelnen einerseits flexibel und selbstverantwortlich in ökonomischen Bedingungen handeln sollen – was meist zu einer Übernahme traditionell sozialstaatlicher Aufgaben führt – und andererseits Flexibilität auch ein Emanzipationspotenzial beinhaltet, führt zu Ambivalenzen. Anscheinend werden alternative gesellschaftliche Perspektiven nicht mehr vorstellbar als revolutionäre Erneuerung. Die Perspektiven richten sich auf kleine Kreise, auf die überschaubare Umgebung oder auf Freundschaft und Verbundenheit.

Zum Beispiel: Der Projektkunst der 90er Jahre<sup>11</sup> – in Zürich waren das u. a. Projekte wie «Hotel», «Klinik – Morphing Systems», «Hermann» oder «message salon» – ging es nicht mehr um die Erweiterung des Kunstbegriffs oder um die Frage nach dem Kunststatus, sondern um einen Handlungsraum, der ein Konglomerat aus Idee, Umsetzung, Präsentation und Rezeption bzw. Vermittlung geworden ist – in jeder Hinsicht vielfältig und multimedial. Offene Formen der Zusammenarbeit wurden im Kontext kultureller Möglichkeiten erprobt, etwa wie in *Cittadelarte* von Pistoletto, der eine Sammlung von künstlerischen Arbeiten vorstellte, also selbst nichts mehr produzierte, oder bei den

E



11 Dorothea Strauss, «Intimate Social Affairs: Die Suche nach dem Subjekt in der Kunst der Neunziger Jahre anhand ausgewählter Beispiele», in: Marion Strunk (Hg.), *Subjekte, Stars und Chips: Subjektpositionen in den Künsten*, Zürich 1999, S. 176–196.

Guerilla Girls. So nennen sich anonyme Künstlerinnen in Gorilla-Masken, die in den Medien und auf der Strasse gegen Rassismus und Geschlechterdiskriminierung kämpfen und institutionskritisch agieren, nachts Flyer auf New Yorker Museumswände kleben («Do women have to be naked to get into the Met. Museum?») oder zu Symposien reisen, reden und Bananen essen. Handlungsformen werden wichtiger als Ausdrucksweisen: Die Gruppe Haha hat für die Aids-Erkrankten einen Gemüsegarten angelegt. Projekte, die zu sozialen Aktionen werden, erweitern ihren Wirkungsradius über den Kunstkontext hinaus.

Ob sie dort als Störungs- oder als Entstörungsdienste fungieren,<sup>12</sup> hängt wie bei jeder Kunst von der Beharrlichkeit ab, sich nicht von den Mainstream-Bedingungen vereinnahmen zu lassen, denn auch Projekte können einen Wert bekommen wie Tafelbilder. Die Öffentlichkeit, für deren kritische Information die kulturellen Praktiken zu intervenieren vorgeben, könnte dafür lediglich zum Vehikel werden, mit dem das Wohlwollen der Geldgeber gefördert wird, die aus den Projektkünstler/innen eine hippe, bunte Event-Kultur machen wollen.

## ORTE

Die Wiener Kunsthalle zeigte von Oktober 1999 bis Januar 2000 projektbezogene Gemeinschaftsarbeiten von Künstler/innen aus den 90er Jahren: *Get together: Kunst als Teamwork*, eine zukunftsweisende Form derzeitiger Kunstentwicklung.<sup>13</sup> Mehr als 30 Gruppen waren daran beteiligt, darunter: Die Damen/Lawrence Wiener, Tracy Emin, Art & Language/Bank, ASII Art Ensemble, Carsten Höller/Philippe Parreno/Rirkrit Tiravanija, Labin Art Express, Calc, @TMark. Das Basler Künstler/innen-Kollektiv @Home beispielsweise zeigte eine «Seins-Fiction-Hütte». Ein Pentagon-Dodekaeder (ein von zwölf fünfeckigen Flächen begrenzter Raum) – der letzte platonische Körper aus der goldenen Reihe, im 20. Jahrhundert als Grundform für das Pentagon (USA) und jetzt als Form, als Gefäß oder Gefährt für ein paar Leute; heimlich, unheimlich und rätselhaft.<sup>14</sup>

Vier Jahre lebten und arbeiteten die @Homies zusammen: drei bis neun Leute, Frauen und Männer. Sie kannten sich von der Basler Hochschule für Gestaltung, die sie alle besucht hatten. Zusammen mieteten sie ein altes Gewerbehaus neben dem Hauptbahnhof und sanierten es. Was denn die Gruppe zusammenhält, fragte ich in einem Gespräch, das ich im Februar 2000 mit ihnen führte. «Freundschaft. Das Konzept der Freundschaft. Die Sorge füreinander.» Mit Foucault: die Sorge um sich? «Gelegentlich, Theorie ist anwesend.

12 Christian Höller, «Störungsdienste», in: *Springerin* 1:1 (1995),

S. 24 f.

13 *Get together: Kunst als Teamwork*, Kunsthalle Wien, Wien/Bozen

1999.

14 Vgl. ebd., S. 70–83.

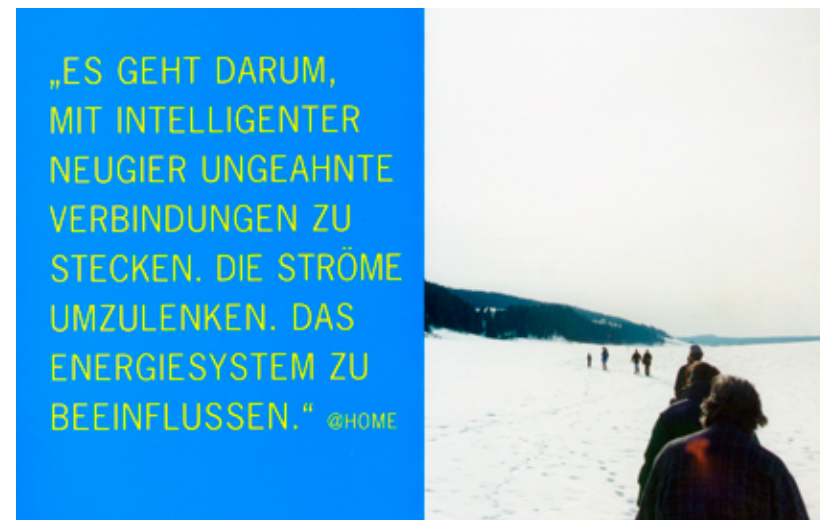
Aber je näher die Einzelnen bei ihren Fertigkeiten sind, desto besser machen sie die Sache.» «Door of perception». Fragen stellen und Experimente durchführen. Die Idee: ein Netzwerk, Verbundenheit zwischen ein paar Leuten, zusammenleben, arbeiten und wohnen als Kunst, als Lebenskunstwerke (LKW). Wie lebt man zusammen? Wie wirken digitale und analoge Vernetzung auf das Zusammensein? Kunst als Forschung. Projektkunst im Labor. «Hypertext mark up language. Das Grundprogramm: direkt verlinken», sagt Paco.<sup>15</sup>

@Home ist ein grosser Raum für die Öffentlichkeit. Das Label ist ein Bienenhaus für einen Schwarm ohne Königin. Kleine Waben sind für das Private, mit Vorhang statt Türe abgegrenzt. Das Schwarm-Modell. Eine Ansammlung. Die Organisation eines Schwarms ist hoch kultiviert und verlangt eine integrative Kraft von allen. «Der Schwarm hat vieles, was seine Teile nicht haben, denn das einzelne Bienenhirn arbeitet mit einem Gedächtnis von sechs Tagen, der Schwarm operiert mit einem Gedächtnis von drei Monaten.» Also ein kollektives Muster, ein Patchwork vielfältiger Aktivitäten. Internet. Inter-aktivität. Inter-esse. Im Hintergrund tippte Kater Warhol irgendwann auf eine Computertaste. Später seien Dollarzeichen aus dem Drucker geflogen, sagt Christina.<sup>16</sup>

F

Die Idee @Home geht auch extern: Einzelprojekte, die unter Made@Home oder unter eigenem Label auftraten: Club Integral, experimentelle und elektronische Performances. Oder Skisuisse, ein Musiklabel auf dem

F



15 Interview mit den @Homies – Mona, Christina und Paco – von Marion Strunk, Februar 2000.

16 Ebd.

Netz mit einem interaktiven Computerspiel, das die DJ-Aktivitäten von @Home integriert. Mit einem sanften Mausklick abrufbar (unter: [www.ski-suisse.ch](http://www.ski-suisse.ch)).

Das Statement: «Strategien der Kunst haben in den 90ern zusehends die politischen Strategien abgelöst. In unserer vollständig ästhetisierten und maskierten Realität scheint die Einforderung des selbstgewählten Abdrucks ins Realitätsgefüge die vordringlichste Gratwanderung zu sein. Das Leben will als Erfahrungsraum begriffen werden und die Kunst als Schlitten. [...] Wir liefern mit @Home nicht sehr viel Neues zu diesem Thema. Wir bemühen uns, konsequent zu sein, um aufrechte Wesen zu bleiben. Wir benutzen die Kunst, um unsere Geschichte mit unserer Kultur zu erzählen, indem wir Wirklichkeiten bilden. Trivial magic.»<sup>17</sup>

Das Gelände ist inzwischen abgerissen. Dauer ist nicht inbegriffen, das erfolgreiche und anregende Experiment aber kann fortgesetzt werden. Das Haus, @Home, als sozialer, lebendiger Ort, in dem sich die verschiedenen Geschichten verbinden, ist zugleich Modell für ein Netzwerkprojekt als auch Netzkultur: eine vielfältige Vernetzung verschiedener Materialien, Medien und Handlungsprozesse. Es ermöglicht Verschachtelung und Schichtung, gibt hierarchische Muster auf und vermeidet Konsensstrukturen. Die Grenzen liegen auf der Hand: Unterbrechungen durch Jobs. Mit kollaborierten Environments ist (noch) kein Geld zu verdienen. Für die Entwicklung dieser kollektiven Kunstform ist der Kunstmarkt nicht bereit oder der falsche Ort. So gesehen, bilden diese Gruppen ein Ausserhalb, dass mittendrin ist, auch «in between». Leben wie im Netz heisst auch, ohne doppelten Boden zu leben, also flexibel zu sein und Unsicherheiten auszuhalten. Und auch Computer zeigen: Es gibt Abstürze.

G

Das Kunstprojekt bietet einen Proberaum und evoziert ein Näheverhältnis als eine andere Art des Umgangs miteinander: die offene Werkstatt als Pool von kompetenten, interessierten und künstlerisch motivierten Leuten jenseits kurzlebiger Hypes. Ist die Produktionsform selbst ein Thema, kann Handlung auf realer Wirkung beharren und gegen die relative gesellschaftliche Folgenlosigkeit einzelner ästhetischer Objekte insistieren. Kunst ohne Werk und Ästhetik ohne Absicht verbinden sich in den offenen Systemen der Kunstprojekte zu Entwürfen von Leben und Lebendigkeit. Es sind neue Formen der Zusammenarbeit, die nicht als Ideal oder Avantgarde daherkommen wollen, auch nicht als originelle Hervorbringung eines Subjekts, sondern einfach als ein Projekt und eine Lebensweise.

H

17 «Vibrationen der Neugierde: Gespräch mit Mona von @Home», aufgezeichnet von Paolo Bianchi, in: *Get together* (Anm. 13), S. 78.

G



H



## ABBILDUNGEN

- A Sherrie Levine, *The Bachelors (After Marcel Duchamp)* (1999), Detail  
Aus: Sherrie Levine, *Newborn*, Philadelphia/Frankfurt am Main 1993, S. 19
- B Eliane Sturtevant, *Beuys Fat Corner* (1969), Fett, Kabel, 62 × 98,5 cm  
Aus: Elaine Sturtevant, *Oktagon*, München/Stuttgart 1993, S. 127
- C Marion Strunk, *Foto/Faden. Serie #7: Leute die aussehen wie andere, ohne es zu wissen* (2005), embroidered images, je 50 × 70 cm
- D Marion Strunk, *Foto/Faden. Serie # 8: Diven* (2005), embroidered images, je 50 × 70 cm
- E Calc, *Timecluod* (1998), Installationsansicht in der *Cittadellarte*, Biella  
Foto: Antonio Canevarolo, aus: *Get together: Kunst als Teamwork*, Wien 1999, S. 143
- F @Home (Gruppe aufgelöst circa 2002), *Auf dem Weg ins Goldene Zeitalter. Mondmilchfahrt* (1999)  
Eye by Christian Schnur, aus: *Get together: Kunst als Teamwork*, Wien 1999, S. 82–83
- G @Home, *Die diplomatische Vertretung: Blueprint*, das Team (Mona, Christine, Stefan) und seine Kinder  
Eye by Fonzi, aus: *Get together: Kunst als Teamwork*, Wien 1999, S. 75
- H @Home/Christina Hagmann, *Astralbags*  
Eye by Andri Pol, aus: *Get together: Kunst als Teamwork*, Wien 1999, S. 76