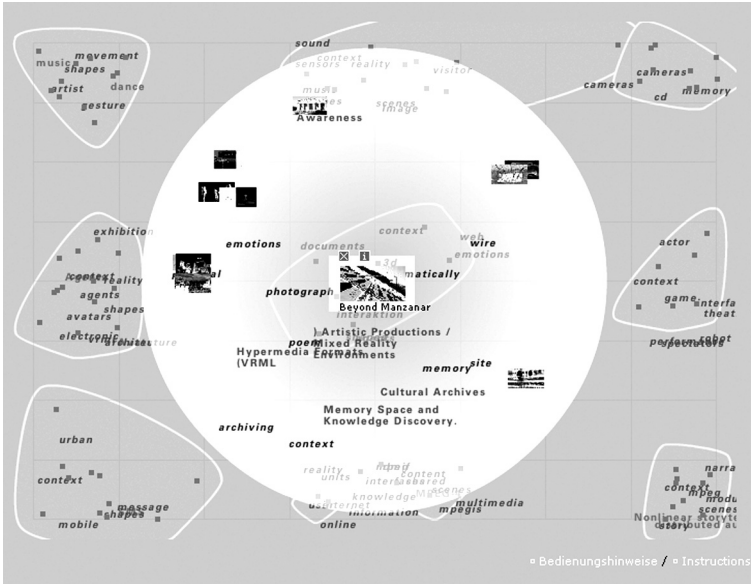


VEKTOREN



◻ Bedienungshinweise / ◻ Instructions

Stille im Studio. Draußen Schneechaos. Die Sechzehn-Uhr-Nachrichten gehen zuende. Philip Jeck setzt einen Tonarm in die Einlauf-
rille, minimale, statische Entladungen. Knistern und Knattern, eine
kreisende, sich einschleifende Bewegung. Mit jeder Umdrehung,
nach und nach, entblättert sich die Klanggestalt des Stückes. Me-
chanisch rastet etwas ein, Plastik schwingt hoch, fährt zurück; und
senkt sich wieder. Setzt auf, ein Klang erscheint, dauert – rastet wie-
der ein, hoch und zurück, senkt sich wieder: wieder der Klang. Hält
inne, geht weiter, hält an, fährt fort ...

Am Tag vor der Live-Sendung hat Jeck all seine Notizen mit
ins Studio genommen. Kurz vor Weihnachten schon hatte er ange-
fangen, zu notieren, welche Loops er von welchen Platten gemein-
sam abmischen könnte zu einer ›Vinyl Coda‹. Jetzt probt er einige
Auszüge aus dem geplanten Stück und nimmt eine Trailer-Passage
für das Programm des Bayerischen Rundfunks auf. Am Mittwoch,
dem Tag der Sendung schließlich, kommt er erst gegen Mittag ins
Studio. Aschermittwoch. Noch einmal geht er die Plattenspieler
durch, notiert die erste Verteilung der Platten, die Einstellungen von
Plattengröße und Umdrehungszahl; spielt einzelne Loops an, über-
prüft sein Diktaphon. Nimmt auf, spielt ab, spult vor und zurück.

Der Raum ist jetzt erfüllt von einem staubigen Knacksen
leicht unregelmäßig kreisender Schallplatten. Sequenzen und Loops
setzen immer wieder ein, bilden Bahnen, in die dann plötzlich, ganz
unerwartet die Vibration von etwas Neuem einsetzt. Stets mit klei-
ner Pause, einem geringen, doch merklichen Innehalten. Mechani-
sche Loops, die den Rhythmus verschleppen und verzögern durch
Hängenbleiben.

Getaktet durch dieses mechanische Ballett, dieses Kammer-
orchester musikalischer Automaten, hat sich die Studiostille verän-
dert. Das hochfrequente Neonröhren-Sirren und Lautsprecher-
Brummen, das dumpfe Knacken der Heizung, auch die diskret knar-
zenden Festplatten, all das wird nicht überdeckt, sondern nach und

nach geschält von jeder neuen Platte. Ein ambient, ein Zwischenraum ist entstanden. Bedächtiges Innehalten und Durchatmen, aus dem sich eine spezifische Bewegung erhebt. Spannung klanglicher Physik.

I. Strömungen

Eine völlig neue Situation. Das Studio ist vollkommen verändert. Die Situation legt sich nicht mehr um Philip Jeck, den Akteur, herum; kein Angebot, das von ihm entweder angenommen oder abgelehnt werden könnte. Vielmehr fließt die Situation ungefragt durch ihn hindurch. Er befindet sich in einem medium flow.

Das ambient hat Wahrnehmung und Suggestibilität außerordentlich gesteigert. Es entsteht die Empfindung – nicht nur bei Philip Jeck, auch bei uns, seinen Zuhörern –, integraler, ungeschiedener Bestandteil dieser Situation zu sein. Wir befinden uns in einem Gefüge lauter Strömungen aus Absichten und Handlungen, einer mal zäher, dann flüssiger sich bewegenden Masse minimaler, momenthafter Detailintentionen. Zu anderen Zeiten rauscht dieser kommunikative Fluss aus Absichten und Handlungen vielleicht an uns vorbei, unbemerkt. Im Zustand des medium flow aber, des Gleitens auf einer mittleren Immanenzebene, dringen all diese Strömungen direkt auf uns ein. Wir erleben uns als Teil dieser wandelbaren Masse. Es fällt uns schwer, zu unterscheiden, welche Impulse nun von außen kommen und welche unserer Handlungen allein in uns selbst begründet liegen. Wir *sind* diese Masse, die sich immer neu verflüssigt und verfestigt zu einer neuen Gestalt. Eine Trennung existiert für uns nicht. Konsistenz und Temperatur dieser Masse ändern sich fortwährend, bleiben plastisch und formbar und wir ahnen: All das hat mit uns zu tun.

Diese Erfahrungsweise lässt übliche Differenzierungen in äußere oder innere Motivationen hinter sich. Sie entspricht vielmehr der Erfahrungsweise, die wir aus hypnotischen oder Trance-Zuständen kennen können. Zustände, in denen wir *mehr* wahrzunehmen glauben als sonst, in denen wir ein besseres Gespür für die aktuelle Situation, für die verborgenen Antriebe unserer Mitmenschen zu haben meinen. In denen wir sehr viel mehr ahnen als wir sicher wissen können.

In der Ahnung sind wir das Medium zwischen Laut, Ton und Sinn, zwischen Buchstaben und Bedeutungen.¹

So beschreibt Wolfgang Hogebe in seiner eindrucksvollen Begriffsgeschichte die Erfahrungsweise der Ahnung. Hogebe macht deutlich, dass die von Merleau-Ponty beschriebene Situationsräumlichkeit ahnend ganz ungebrochen erfahren wird. Dies ermöglicht einen anderen, nicht-logizistischen Erkenntnisweg. Im Gegensatz zu einem begrifflich orientierten Entscheidungs- und Handlungsprozess, der sich seiner Absichten und Möglichkeiten fortwährend minutiös vergewissern muss, um handeln zu können, ergeben sich hier angemessene Handlungsweisen aus dem Strömungsgefüge der jeweiligen Umgebung. Wir handeln gewissermaßen selbsttätig, vielleicht weniger bewusst, nicht planerisch oder konstruktiv, sondern szenisch und situativ.

II. Wissenschaftsakademie Berlin

Der Schriftzug »WISSENSCHAFTSAKADEMIE BERLIN« erstreckt sich über die gesamte Ladenbreite. Tag und Nacht ist das Schaufenster in der geweißelten Fassade blau erleuchtet. Ihren Lehrbetrieb hat die Wissenschaftsakademie am 20. Juni 1997 aufgenommen unter der Leitung von Gründungsdirektor Rafael Horzon. Zunächst in einem Ladenlokal in der Berliner Torstraße 66, zwischen *Farben & Lacke* rechts – Werbepappe: »Neue Teppichreste eingetroffen« – und der *Zoohandlung Ueberschär* links.²

Alle vier bis sechs Wochen finden hier Abend-Seminare zu Themen wie »Schwarze Löcher im All«, »Der Schabrackentapir« oder »Werde Nummer 1!« statt. Die Journalistin und Musikerin Christiane Rösinger spricht über »Mars – Die Landemissionen«, Hans-Gerhard Meyer von der Siemens AG über »Kernenergie – Ist der Ausstieg sinnvoll?«, spätere Seminare behandeln Themen wie: »Der poetologische Trichter – die Literaturtheorien von der Antike bis heute«, »Selbst- und Fremderkennung im Immunsystem« oder »Die UNO und ihre FreundInnen«. Abgeschlossen wird jedes Seminar von einem Multiple Choice-Test, den alle Teilnehmer bestehen. Mit zwei Seminarscheinen wird ein Vordiplom erreicht, nach zwei weiteren das Abschluss-Diplom. Einzige Bedingung für die Teilnahme am Lehrbetrieb »ist die Fähigkeit zum flüssigen Lesen und Schreiben«³, wie Horzon es formuliert. Jeder Student und jede Studentin der Wissenschaftsakademie kann Seminare anbieten, was eine Durchlässigkeit für neue Themen und Methoden gewährleistet.⁴

In den Anfangstagen der Wissenschaftsakademie findet Rafael Horzon jeden Morgen nicht nur die Fettabdrücke plattgedrückter Nasen am Schaufenster, sondern immer wieder auch Graffiti wie »Wo ist der Sinn?« oder Spuren von Speichel, Rotz und halbverdauten Hamburger-Resten. Jeden Morgen säubert er die Scheiben sorgfältig, auch ist er dazu genötigt, in kurzen Abständen die Fassade immer wieder neu zu streichen. Die Farben kauft er dann beim Nachbarn *Farben & Lacke*, »Ihr Fachgeschäft für Lacke & Farben«.

Im Herbst 1996 hat Rafael Horzon begonnen, Räume für die Wissenschaftsakademie zu suchen. Er hat den Präsidenten der Technischen und der Humboldt Universität sowie der Technischen Fachhochschule Berlin eine weitgehende Zusammenarbeit bis hin zur Fusion angeboten, woraufhin er durchweg ablehnende, teils persönlich beleidigende Reaktionen erhielt.⁵ Sogar eine Klage gegen den ursprünglich geplanten Namen »Wissenschaftszentrum Berlin« stand dem Vorhaben im Weg. Doch die Wissenschaftsakademie war nicht das erste Unternehmen von Rafael Horzon. Im Sommer 1992 war er von München nach Berlin gezogen, brach sein Komparatistik-Studium ab und arbeitete Anfang der neunziger Jahre mit Freunden und Bekannten aus Hamburg am *Club Sensor* in der Hufelandstraße 11 mit; wenig später dann auch in der *Clubgalerie berlintonkyo* (1996-1999) in der Rosenthalerstraße 39. Der Name stand für eine durchgängige Kooperation von Künstlern aus Berlin und Tokyo. Und wurde gern kolportiert zu einer Zeit als Plattencover, Videoclips und Kleider mit Elementen japanischen Designs überflutet wurden. *Sensor* und *berlintonkyo* wurden von DJ's betrieben. Sie stellten Kunst aus, zumindest aber Artefakte, die von einem breiten Publikum als solche verstanden wurden, wie etwa Ready-mades imaginärer japanischer Künstler wie *Masahiro Sugimoto*. Längere Öffnungszeiten, Schankerlaubnis und eine Dehnung betriebsrechtlicher Gesetze machten es möglich, dass *berlintonkyo* unter dem Vorwand, eine Galerie zu sein, zu einem der wichtigsten Clubs jener Zeit werden konnte. Das soziale Feld Kunst wird also schon hier eher als ein Umfeld genutzt, das Handlungsweisen legitimiert, die ansonsten rein rechtlich und ökonomisch undenkbar gewesen wären.

Das Prinzip Club ist dabei tragend. Besteht *berlintonkyo* doch aus einer wachsenden und sich kontinuierlich wandelnden Substanz von Freunden und Kollegen, von Bekanntschaften gleichgesinnter Menschen und ihren Projekten, privatistischen Spielereien und ambitionierten Vorhaben. Eine Substanz, in der kaum zu unterscheiden ist, wer Besucher und wer Clubbetreiber ist. Ein Club im besten Sinne des Wortes, in dem ein stetiger Austausch herrscht, ein kommunikativer Fluss, dem schlichten Ratschlag der KLF folgend: »Hör nicht auf, mit allen zu sprechen. Lass das Feeling langsam hochkommen.«⁶

In dieser Umgebung aus Parties und Projekten, merkwürdigen Galerien und konspirativen Clubs, wird Rafael Horzon nach eigenem Bekunden klar, was er 1999 in seinem zweiten Buch *Modern sein – Fit im Kopf ins 3. Jahrtausend Vol. 2* schreiben wird:

[...] natürlich sind auch Gartenfeste, Kinderzimmer und Kissenschlachten Kunst, wenn sie zur Kunst erklärt werden. Ich möchte nur sagen, dass diese Aufzählung von ›alles‹ auf die Dauer *langweilt*, weil alle längst begriffen haben, dass ›alles‹ alles ist und alles auch Kunst. [...] Denn die Aufzählung von ›alles‹ bedeutet keine Weiterentwicklung. Die Aufzählung von ›alles‹ ist eher eine Fleißarbeit, die auf der Stelle tritt. Und daraus folgt natürlich, [...] dass Kunst zu machen heute vollkommen *unmodern* ist. (Und langweilig.)⁷

In einer von Galerien, Kunst- und Projekträumen, hybriden Club- und Agenturkonstruktionen geradezu überschwemmten Stadt wendet sich Horzon gegen eine situativ ganz offensichtliche Mehrheitsposition, die von ihren Vertretern verteidigt wird als sei sie die Position einer Minderheit. Horzon übt Kritik an einer im Feld der Kunst wiederum habitualisierten Kritik unternehmerischer und wissenschaftlicher Vorhaben.⁸ In einem Umfeld von Künstlerinnen und Gestaltern, Produzentinnen und Musikern entscheidet er sich für Unternehmungen wie die *Wissenschaftsakademie* oder auch *Moebel Horzon*,⁹ die sich diesem Umfeld offensiv entziehen. Zwar bleibt er weiterhin Teil dieser Situation, er wechselt nicht seinen Freundeskreis, studiert nicht Betriebswirtschaftslehre und schlägt auch keine Universitätskarriere ein. Für seine Ziele abseits der Kunst verwendet er weiterhin eine Heuristik, die üblicherweise als ›künstlerisch‹ bezeichnet wird

Er nimmt damit eine unentscheidbar neutrale, eine nonchalante Position zwischen den Strömungen ein. Eine Position, die sich aus der Perspektive habitualisierter Kritik wie Meinungslosigkeit oder gar blinde Affirmation ausnehmen mag, deren heuristischer Nutzen jedoch in einer intensiven Prüfung eben solcher Strömungen und Entscheidungsmöglichkeiten liegt, die in einer konkreten Situation jeweils vernachlässigt werden. Es ist eine *taktische Affirmation*, die Horzon wählt, um sich nicht mit beschränkten Entscheidungsoptionen begnügen zu müssen. Er versucht, solange wie möglich sich *nicht* zwischen nahegelegten Strömungen und Positionen zu entscheiden, sondern eher ihre prinzipielle Möglichkeit zu betonen – was bei situativ verdrängten Positionen wie etwa der Natur-»Wissenschaft« und der »freien Wirtschaft«¹⁰ dazu führt, dass diese über Gebühr gestärkt werden. Aus heuristischen Gründen.

III. Im Netz der Intentionen

Indem wir uns unser Leben leben, unseren alltäglichen Tagesablauf absolvieren, Kontakte mit Menschen, ihren Äußerungen, Artefakte rezipieren, Musik, bewegte Bilder, dreidimensionale Welten, Gebäudekomplexe oder Straßenführungen durchschreiten, indem wir uns also durch eine artifizielle, von Menschen intentional gestaltete Welt hindurchbewegen, bewegen wir uns durch deren ursprüngliche Absichten hindurch – in Gestalt ihrer Produkte.¹¹ Wir bewegen uns durch sich überlagernde Richtkräfte und Kraftfelder und können nicht anders als all diese Myriaden von Intentionen in uns aufzunehmen. Sie durch uns hindurchgleiten zu lassen und in unseren eigenen Handlungen und Äußerungen darauf zu reagieren mit veränderten, modifizierten, auch eminent gestärkten eigenen Absichten. Wir erleben uns als eine Art Strömungsbecken, in dem widerstreitende mikroskopische Absichten und Neigungen, Tendenzen und Handlungsrichtungen uns durchlaufen. Wir werden angezogen oder abgestoßen von diesen Kräften, befeuert und umschlichen von Richtkräften, die zu jedem Zeitpunkt, an jedem Ort wild in alle Richtungen schießen. Die uns treffen, verfehlen oder direkt auf uns abzielen können und zu denen immer neue hinzutreten.

Beispielhaft für das Arbeiten mit solcherart umherschießenden Intentionen ist dabei die Tätigkeit des DJ. Im Idealfall führt hier der Weg vom Eingebundensein in ein intensives Situationserlebnis direkt in die Gestaltung einer artifiziellen Klangumgebung hinein. Rainald Goetz verdeutlicht diesen Entscheidungs-, Revisions- und unaufhörlichen Transformationsprozess eines DJ-Set in einer suggestiven Passage seiner Erzählung *Rave*. Seine Darstellung beginnt mitten in der Situation des Auflegens:

Während also über Lautsprecher laut die eine Musik läuft, liegt auf dem anderen Plattenteller die möglicherweise nächste Platte, und der DJ hört am Anfang, in der Mitte und nach hinten hin an mehreren Stellen über Kopfhörer in die auf dieser Platte ge-

speicherte Musik hinein, und prüft dabei, ob er das Stück wirklich richtig in Erinnerung hatte.¹²

Eine nächste Platte wird als Handlungsoption in Betracht gezogen, erscheint jedoch im Abgleich mit der Situationserfahrung momentan als ungeeignet:

Er schaut auf. Die Situation auf der Tanzfläche hat sich in den vergangenen knapp 20 Sekunden verändert. Er reißt die perfekt eingepitchte Platte vom Teller und langt sich an den Kopf.¹³

Wie Goetz beschreibt, beginnt nun ein Suchen nach Alternativen, nach anderen Kriterien, die die zu spielende Platte erfüllen könnte, um die Richtkräfte und Bedürfnisse dieser Situation wirksam aufzunehmen, zu verstärken oder zu modulieren. Ein »Lauschen, Rühren, Ordnen und Verwerfen« mit einem »Vorrang der Reflexe« nach Goetz, »bei gleichzeitiger Reflexion auf diesen Vorrang«.¹⁴ Es herrscht also ein Vorrang der Kohäsion, wir folgen momenthaften Oberflächenspannungen im Gegensatz zu logischen Argumentationsfolgen, wir befinden uns in einem medium flow und suchen nach einer angemessenen Spannungskurve: Sollen oder wollen wir die »Hysterie-Energie«¹⁵ unter den Tanzenden aufrechterhalten, sie rapide steigern oder sie ihnen entziehen – um sie ihnen später nur umso wirkungsvoller wieder zurückgeben zu können? Wieder findet eine Feinabstimmung der persönlichen Absichten mit den empfundenen Intentionen der gegebenen Szenerie statt:

Der DJ greift nach einer Platte, wirft sie auf den Teller, und beginnt in Eile die Geschwindigkeit der neuen an die alte Platte anzupassen. [...] Der Beat der neuen Platte kommt zuerst, muss also minimal abgebremst werden [...] Immer wieder greift er an den Pitchregler, um die Feinjustierung der Geschwindigkeit noch einmal zu verfeinern. Er lässt mehrere Takte laufen und schaut, ob jetzt wirklich sowohl Tempo wie rhythmischer Ort perfekt harmonieren würden. Die Rechnung geht auf, eine Art innerliches Nicken geht über sein Gesicht. Er setzt den Tonarm am Anfang der neuen Platte auf und –¹⁶

– im Glücksfall wirkt diese neue Platte dann als begeistert oder wohligh aufgenommenener neuer Mittänzer auf der Tanzfläche: »Die neue Platte läuft. Damit hat keiner gerechnet. Auch der DJ nicht. Jubel, Schreie, neue Level von Excitement überall da draußen.«¹⁷

Die Strömungen und Kräfte einer konkreten Situation sind

also alles andere als imaginär. Sie sind nicht rein subjektiv, emotional oder impulsiv wahrgenommene Illusionen. Sie sind vielmehr in ihren Wirkungen ganz reale Neigungen und Absichten des Handelns, die sich in unserer Umgebung manifestieren. In jedem Moment, an jedem Ort unseres Lebens in dieser Welt bewegen wir uns – vor allem in einer von Artefakten oder artifizialen Handlungen maßgeblich geprägten Welt –, durch ein dicht gewobenes Netz verwirklichter oder spürbarer Intentionen.

Solch ein Entscheidungsprozess könnte als Opportunismus aus Entscheidungsschwäche gedeutet werden. Doch ist es tatsächlich ein souveränes Umgehen mit Optionen, aus einer Position der Stärke. In einem als »Leserbrief an Vittorio Hösle«¹⁸ gekennzeichneten Textabschnitt beschreibt Goetz dies darum in der Figur des *Situationsopportunisten*, die er darin der Figur eines mit ihm befreundeten DJ's zuordnet:

Ein moralfreier Situationsopportunist war ein verlässlicher Gefährte, denn er folgte einfach den automatischen Handlungsvorschlägen, die aus wirklichen Situationen kamen – und denen folgend kann man gar nicht falsch oder gar böse handeln.¹⁹

Die Kontextdemut, die in der ambient-Wahrnehmung zentral ist, wird hier also produktiv als eine Demut situativen Ahnungen gegenüber, als humaner Respekt vor den eine Umgebung prägenden und allfällige Entscheidungen bahnenden Intentionen und ihren Energien:

Der DJ muss zu einem gewissen Punkt ein schwacher Mensch sein [...] Der DJ, ein Menschenfreund. Wer das nicht hat, der wird nie ein DJ sein.²⁰

Ähnliches trifft auch auf die Vorgehensweise von Rafael Horzon zu. Er nimmt eine genau *nicht* eindeutige, weder ablehnende noch ausschließlich zustimmende Position ein. Seine nonchalante Position im Umgang mit situativen Minderheits- und Mehrheitspositionen führt dazu, dass er sich vorgegebenen, vermeintlich alternativlosen Entscheidungsrastern entzieht, denn: »man kann es eben immer auch anders sehen.« (Horzon) Zum einen verfolgt er seine Vorhaben hartnäckig, mit großem finanziellen, physischem, personellem und auch psychischem Engagement; zum anderen bezeichnet er sie selber amüsiert als »praktizierten Quatsch«. Lediglich in argumentativer Hinsicht erscheint ein solches Verhalten widersprüchlich. Werkzeugen und erfahrungsbezogen betrachtet ist es jedoch widerspruchsfrei. Sein heuristischer Nutzen für den Prozess der

Werkgenese liegt darin, dass es seinem Akteur situative Bewegungsänderungen und immanentes Reagieren auf momentane Handlungsanforderungen ermöglicht. Ein Handeln, das François Jullien als Merkmal militärisch-strategischer Konzepte des alten China beschreibt:

Es gibt keinen anderen Anspruch als den der Situation, sie ist sozusagen die einzige Instanz. Sie erlaubt es, zwischen dem zu unterscheiden, »was angemessen« und »was nicht angemessen« ist, und aus ihr kommt die gesamte Dynamik. Ebenso ist bekanntlich nichts schlimmer, als etwas wiederholen zu wollen, was früher einmal zum Erfolg geführt hat: da die Situation neu ist, ist es das Potential auch, und das Frühere hat sich verändert.²¹

Situatives Handeln gründet damit nicht auf einem begrifflich erstarrten System, sondern richtet sich jeweils neu aus an dem wechselnden Potential einer Situation und ihrer intentionalen Kräfte.

IV. CAT – Culture, Arts and Technology

Dreiviertel neun am Abend, in der Lounge des WMF, Johannisstraße, 12. Januar 2000. Musiker des Labels *Staalplaat* legen im Hintergrund Musik auf, am Bücherstand von *b_books* drängeln sich die neu ankommenden Gäste vorbei. Gerade werden noch Laptops und Videobeamer für die Präsentationen des Abends eingerichtet, das einundzwanzigste Treffen der *mikro.lounge*: eine Veranstaltungsreihe von *mikro*, einem eingetragenen Berliner Verein »zur Pflege von Medienkulturen«.²²

»Medien-Zentrum/Labor/Netzwerk« war in verschiedenen Mailinglisten als Thema des Abends annonciert worden. Als alle Verbindungen hergestellt, die Laptops ausprobiert und ihre funktionierende Kommunikation mit dem Beamer sichergestellt ist, berichtet zunächst der Moskauer Wirtschaftsjournalist Ivan Zassoursky über die Situation der Medien in Russland, aus Anlass seiner soeben erschienenen Studie. Zum Thema des Abends wurden dann drei Vertreter eingeladen: Lutz Engelke von der Projektgesellschaft *Triad* berichtet über deren Ideen für ein Berliner Medienlabor; Marie Ringle erzählt von ihrer Arbeit bei *Public Netbase* in Wien und Wolfgang Strauss und Monika Fleischmann stellen das Projekt *CAT* vor, das sie mit einer Arbeitsgruppe aus Studierenden und Doktoranden in ihrem Labor *MARS – Media Arts Research Studies*²³ vorbereiten. Es ist eine Zeit, in der die mediale und auch merkantile Euphorie um all die neuen Möglichkeiten digitaler Unternehmungen noch andauert.

Strauss und Fleischmann schlägt eine feindselige Stimmung entgegen. Gelächter und spöttische Kommentare begleiten ihre Präsentation. Unter dem Titel *Culture, Arts and Technology* wollen sie eine offene Plattform anbieten zur Vernetzung und Arbeit an gemeinsamen Projekten von Instituten, Initiativen und Unternehmen zwischen Kunst, Kultur und Neuen Medien. Sie zeigen erste grafische Studien, Demo-Websites, auch den Modellversuch einer funk-

tionierenden Video-Konferenz während des Symposions *Memoria Futura*²⁴ am GMD – Forschungszentrum Informationstechnik, der damaligen Heimatinstitution von MARS (heute angesiedelt am Fraunhofer Institut für Medienkommunikation). All diese Angaben verstärken jedoch die Skepsis der Zuhörer nur: Dieses Projekt soll uns unterstützen? Wozu brauchen wir das? Dass der Staat und die Industrie uns etwas überstülpen, das mit uns nichts zu tun hat?

Jasminko Novak, Mitarbeiter bei MARS seit Herbst 1999, steht schließlich wütend auf und hält eine beeindruckende Brandrede, höchst erregt: Aus seiner Sicht sei CAT eine absolut notwendige Plattform! Damals, in Kroatien, als er noch nach Kontakten mit Institutionen aus West-/Mitteleuropa suchte, hätte er sich eine solche Plattform sehnlichst gewünscht! Doch die Antipathie bleibt bestehen. Die Referenten von *Public Netbase* und *Triad*, zwischen denen schon eine ähnliche Konfrontation zu spüren war, versuchen die Wogen zu glätten. Doch der Konflikt scheint unüberbrückbar.

Die Präsentation von Monika Fleischmann und Wolfgang Strauss könnte als gescheitert betrachtet werden – wenn auch eher nicht von ihnen selbst verschuldet. In einer E-Mail von Wolfgang Strauss, wenige Tage später, stellt sich die Situation jedoch ganz anders dar:

Das Gefuehl nach Mikro war, dass wir CAT besser definieren muessen, was es leisten soll und was nicht. Darueber hinaus haette man -der Moderator- in einer kleinen kurzen Analyse den offensichtlichen Unterschied der drei vorgestellten Konzepte erlaeu-tern muessen. So war das Publikum einem Sammelsurium von Konzepten ausgeliefert. Der Berliner Stil ist uns schon bekannt, klar ist auch, dass nachdem die CAT Foerdersumme von 4,5 Mio DM fiel, ebenso die Klappe fiel.²⁵

Strauss und Fleischmann ziehen also aus der gereizten Reaktion Schlüsse, die direkte Folgen für das weitere Vorgehen haben. Obwohl der Gegensatz zwischen vermeintlich staatlich-kommerziellen und demgegenüber unabhängig-oppositionellen Projekten von den anwesenden unabhängigen Projektmachern, Medienkünstlern und Netztheoretikern in der mikro.lounge eher künstlich hochstilisiert wurde und kaum den Tatsachen entspricht – staatliche Förderung und kommerzielle Notwendigkeit prägt die unabhängigen Projekte mindestens ebenso stark wie die offensichtlich geförderten –, so wird dieser Widerstand, diese reflexhafte Skepsis doch ernst genommen. Denn die Umgebung, in der CAT präsentiert wurde, ist keine beliebige. Sie ist vielmehr eine der Umgebungen, in der sich

CAT, wenn es realisiert werden soll, tatsächlich zu bewähren hat. Von eben den Personen, die jetzt noch abwehrend reagiert haben, soll CAT angenommen und genutzt werden: Ihnen soll es dienen.

Der offensichtliche Widerstand wird von Fleischmann und Strauss als eine der für ihre Arbeit relevanten Kräfte verstanden. Eine Gegenkraft, die weder wegzuleugnen noch abzuschaffen ist. Sondern die signalisiert, dass bei der Entwicklung von CAT bislang die Wirkung einer maßgeblichen Kraft wohl falsch eingeschätzt und trotz vieler Bemühungen immer noch nicht hinreichend eingebunden wurde. Dies gilt es zu ändern – wenn CAT tatsächlich für diese natürliche Umgebung geschaffen sein soll, als ein offenes Archiv zur gegenwärtig sich entwickelnden Medienkunstgeschichte und ihrer Wissenschafts- und Technikgeschichte (anders als vergleichbare, jedoch exklusive Initiativen) und eben genau nicht das staatliche Renommierprojekt ist, für das es seine Kritiker halten. Das Team zieht seine Konsequenzen:

Das wichtigste Ergebnis von Berlin: Nicht die technische Entwicklung, sondern die sozial-kulturelle Implementierung (in der Medienszene) ist das schwierigste und wichtigste Moment. Integration der Szene ist das Stichwort, dafür gilt es Strategien zu entwickeln.²⁶

In einem Frühstück am Morgen nach der Präsentation werden darum mit Andreas Broeckmann und anderen Vertretern von mikro e.V. Arbeitstreffen und Workshops geplant, bei denen CAT gemeinsam mit Berliner Medienkünstlern und -theoretikern zu einem für die Medienkunstszene sinnvollen Arbeitswerkzeug weiterentwickelt werden soll:

Wir werden in etwa 4 Wochen ein Arbeitstreffen in Berlin machen. Auf jeden Fall suchen wir einen CAT standort fuer CAT satellit in Berlin. Wir arbeiten unverdrossen an der Realisierung von CAT weiter, so dass bald eine erste einfache Kommunikations-ebene fuer Interessenten da sein wird.²⁷

Die harsche Kritik wird also nicht abgewehrt, sondern aufgenommen. Sie verändert den weiteren Arbeitsprozesses, sodass die Energie der Kritiker das Projekt nicht hemmt, sondern vorantreibt. Denn seit Frühjahr 2001 ist ein Teil von CAT unter dem Namen *netzspannung.org* online. Mit verändertem Design und Aufbau, eine online-Plattform mit Workspaces zum kollaborativen Arbeiten und eine offline-Zeitschrift im Posterformat.

V. Vektoren

Jeder Prozess der Genese vollzieht sich in einer konkreten, personell, institutionell, technisch und topografisch, historisch und atmosphärisch bestimmaren Umgebung. Diese Umgebung, so war an den vorangegangenen Beispielen der Wissenschaftsakademie Berlin, bei Monika Fleischmann und Wolfgang Strauss, aber auch an den Passagen von Rainald Goetz zu sehen, bildet dabei nicht nur einen akzidentellen, austauschbaren Rahmen, über den sich ein hinreichend willensstarkes Subjekt hinwegsetzen könnte – sei es als Künstler, Autor oder auch Manager. Die Umgebung mit ihren tatsächlich bestehenden und objektiv wirksamen Kräften und natürlichen Neigungen ist vielmehr die grundlegende Substanz einer Arbeit.

Diese Umgebung ist nicht amorph oder unbestimmbar, wie dies noch im Kapitel *ambient* und der dort dargelegten Erfahrungsweise den Anschein haben konnte. Sie ist vielmehr durchzogen von Richtkräften, die sich nicht nur auf Absichten und Abneigungen der Akteure oder Teilnehmer eines Prozesses der Genese beschränken. Die vermeintlich materielle Umgebung einer Arbeit, die Orte des Arbeitens, benutzte Gegenstände und Maschinen, das Klima oder auch die topografische Gestaltung der Umgebung stellen ebenso relevante Wirkkräfte dar wie eine Denkfigur, die zum Zeitraum der Entstehung weite Personenkreise erfasst, angeregt durch eine sich medial ausbreitende Welle der Hysterie, mündend in einen für das Tätigkeitsfeld relevanten Habitus. Die Ausweitung der für eine Arbeit relevanten Faktoren zu einer Fülle widerstreitender Kräfte auf unterschiedlichen Ebenen mag verwirrend, unklar und schwer beherrschbar erscheinen. Doch ist Beherrschung auch nicht die Aufgabe eines Akteurs der Werkgenese.

Bewegen wir uns im Prozess der Genese, im *medium flow*, so manifestieren sich die soeben abstrakt aufgezählten Richtkräfte in konkreten Hindernissen und Obsessionen, in sich widersetzenden Kollegen, Auftraggebern oder Teammitgliedern, im Widerstand von

physischen Materialien und gedanklichen Stoffen. Wir spüren die Beschaffenheit der realen Umgebung, für die wir arbeiten. Zum ersten Mal im Verlauf der Genese werden wir mit dem Widerstand der Realität konfrontiert, der in der Folge zunehmen und deren Konsistenz eine immer größere Bedeutung für unsere Arbeit annehmen wird. Wir legen uns die Totenmaske der Konzeption über, von der Benjamin spricht. Oder ist es nicht eher eine Gussform der Realisation?

Wenn wir uns diesen real wirksamen Kräften, den Vektoren einer Arbeit zuwenden, so erkennen wir nicht mit einem Schlag die gesamte Konstellation. Vielmehr finden wir nach und nach, mit jedem Schritt der Arbeit neue Vektoren, neue Antriebe, neue Hindernisse, verstehen wie ein bislang für zentral gehaltener Vektor tatsächlich aus mehreren anderen sich zusammensetzt, von denen einer dann wiederum tatsächlich zentral ist. Wir arbeiten so lange, bis wir glauben, den letzten noch relevanten Vektor entdeckt und seine Wirkweise verstanden zu haben.

Jeder einzelne Vektor, jede einzelne wirksame Kraft ist damit ein Richtungsanzeiger, der einen möglichen Weg anzeigt, wie unser Vorhaben zu realisieren wäre. Da aber in den seltensten Fällen eine Kraft allein uns antreibt bzw. auf uns einwirkt, entstehen Widersprüche, Konkurrenzen und Hierarchien. Im Regelfall sind diese Kraftwege von derart unterschiedlicher Kraft und Dynamik, dass sie drohen unser Projekt zu zerreißen. Wir sehen kaum eine Möglichkeit, diese Bedürfnisse, Interessen, Absichten und Abneigungen miteinander zu vereinbaren.

In einem solchen Konflikt befanden sich auch Fleischmann und Strauss. Doch indem sie ihr Selbstverständnis als Medienkünstler mit den Erfordernissen von CAT in Einklang zu bringen bemüht waren, gelang es ihnen, den Widerstreit der Kräfte zu einer Neubewertung der relevanten Vektoren zu nutzen. Ihre Aufgabe bestand jetzt nicht mehr nur darin, Projektphasen und -teams zu konzipieren, koordinieren und zu evaluieren. Sondern es war ebenso ihre Aufgabe, die Bedürfnisse und Interessen, die Aversionen und Affinitäten der Personen offensiv zu berücksichtigen und anzusprechen, die CAT nutzen sollten. Eine solche fortschreitende Reflexion des Selbstverständnisses ist Teil ihrer Heuristik. Eine Form der *Selbstausbildung*, wie sie Thomas Lehnerer in seiner *Methode der Kunst* fordert:

Erweitere alle deine theoretischen und praktischen Fähigkeiten. Denn je mehr du als Künstler weißt und je mehr du kannst (gerade heute), desto mehr Möglichkeiten

bringst du ins Spiel, desto interessanter, wichtiger und reichhaltiger wird deine Kunst.²⁸

Diese Selbstausbildung, verstanden als eine ambitioniert-existenzielle Autodidaktik, erfuhren Monika Fleischmann und Wolfgang Strauss auch bei anderen Projekten, wie etwa *Murmuring Fields*.²⁹ Dieses Interface sollte es erlauben, akustische Daten via Körperbewegungen zu collagieren. Nach Publikumstests im Jahr 1999 auf der *Transmediale* in Berlin, dem Bochumer *Tanzfest*, sowie während *Memoria Futura* führte dies dazu, dass Fleischmann und Strauss das Fehlen von »akustischem Wissen« (Strauss) erkannten und planten ein Studio aufzubauen um die Tradition akustischer Collagen und Audio Art besser kennen zu lernen. Selbstausbildung ist aber auch ein Element in der Arbeit von Rafael Horzon, wenn er während der Gründung von *Moebel Horzon* ein Buch namens *Modern sein vol. 2. Fit im Kopf ins 3. Jahrtausend* schreibt und sich hierzu auf seine Weise – d. h. nicht unbedingt akademisch, sondern von seinen individuellen Interessen bewegt – Grundlagen von Wissenschafts- und Marketingtheorie aneignet; oder beim Entwerfen und Bauen der ersten Prototypen des Universal-Regals *modern*³⁰ sich Prinzipien des Schreiner- oder Design-Handwerks zu Eigen macht.

Antizipierende Selbstausbildung ist es letztlich auch, wenn Philip Jeck an einer britischen Artschool zwar Malerei und Skulptur studiert, schließlich aber beginnt, mit Vinyl zu arbeiten. Und dies dann in einer deutlich skulpturalen und malerischen Weise tut: indem er herauschneidet und formt, mischt und neu zusammenfügt, Flächen entstehen lässt und akustische Figuren platziert.

Genau dieser Reichtum an hochspezifischen Konflikten, diese Fülle widerstreitender Ziele und Wünsche, diese unüberschaubare Menge von Detailüberlegungen und strukturierenden Absichten sind es jedoch, die am Ende nicht nur die innere Konsistenz, sondern mehr noch die wirksame Substanz einer Arbeit ausmachen. Spürbare Richtkräfte sind nicht beliebig ein- oder ausschaltbare Faktoren einer Werkgenese. Ihre Unumgänglichkeit ist vielmehr notwendig für einen produktiven und ernsthaften Fortschritt der Arbeit. Diese Wirkkräfte nicht als Motivationen des Prozesses zu nutzen, wird unsere Tätigkeit vielleicht simpler und umstandsloser machen; im gleichen Maße wird aber auch das Ergebnis umso kraftloser, unausgegorener und letztlich uninteressanter sein.

Man muss den Menschen schmackhaft machen, dass es interessant ist, sich völlig preiszugeben mit all den Fehlern, die man hat. Ich will nur den Menschen anregen,

nicht zu warten auf einen idealen Bewusstseinszustand. Sie müssen mit den jetzigen Mitteln beginnen – mit ihren Fehlern beginnen.³¹

Der Prozess der Genese, so lässt sich zusammenfassen, besteht in einem unaufhörlichen Abgleichen und Ausprobieren verschiedener Vektorenkombinationen, verschiedener Verkettungen von Absichten, Neigungen, Tendenzen, Richtkräften, persönlichen und solchen der Umgebung – an deren Ende eine plausible und gegenüber allen neuen Varianten stabile Kombination der Vektoren steht.

VI. Im Praxistest

Die Verteilung der Kräfte kann schnell wechseln im Laufe einer Arbeit. Manche fallen weg, andere kommen hinzu, ändern damit die Richtung der Gesamtbewegung, sie bremsen, beschleunigen oder verändern den Modus der Dynamik einer Arbeit. Doch bewegen sich diese Mikro-Intentionen in einem Schwarm, einer Myriade von Einzelbewegungen und Absichten. Eine zu Anfang der Arbeit noch unberechenbare Drift der Neigungen und Kohäsionen erscheint nunmehr auf einzelne Richtkräfte verteilt. Vektoren, die an Mitarbeiter, Materialien, Artefakte, überindividuelle Traditionen oder unsere persönlichen Wünsche geknüpft sind.

Diese Klarheit entsteht jedoch nicht von allein. Die Widerständigkeit, Unmöglichkeit oder auch die Grenzen unserer eigenen Absichten werden unmittelbar spürbar in der Umgebung, in der die Arbeit sich schließlich bewähren muss. Bei ihrer Aufführung, Ausstellung und alltäglichen Benutzung, ihrer Existenz in einem gesellschaftlichen Feld mit bestimmten Gesetzmäßigkeiten, Publikations-, Ausstellungs- und Aufführungs-Orten, mit Gästen, Benutzern, Besuchern und deren bevorzugten Handlungs- und Ausdrucksweisen, ihren Reaktionen, einer Gemeinschaft, in der ein spezifisches Repertoire von thematisch-stilistischen Figuren dominiert und andere randständig erscheinen. Diese Erfahrung, wie unser Artefakt tatsächlich in der von uns anvisierten, von außen vorgegebenen oder sich durch die Umstände so gebildeten Umgebung aufgenommen, benutzt oder wahrgenommen wird, dieser Realitätsschock kann nicht abstrakt vorweggenommen werden. Wir werden es so gut wie möglich versuchen. Doch selbst am Ende einer langen Karriere werden unvorhersehbar immer wieder neue Vektoren wichtig für unsere eigene Arbeit. Diese Erfahrung ermöglicht uns nur der *Praxistest*.

Wir müssen anderen, fremden Personen unsere Arbeit, die vielleicht nur ein Fragment ist, ein Torso, ein Modell oder eine Demoversion, vorstellen: Voraufführung, Testphasen, Probeläufe, Zwischen- oder Entwurfspräsentationen – »lies vor (Ultratest)«³²

(Rainald Goetz). Je weniger diese Menschen mit uns, unserem Vorhaben oder auch nur dem Bereich unserer Tätigkeit vertraut sind, umso harscher und grundsätzlicher, umso überzeugender, da nicht intern-verstrickt wird ihre Kritik sein. Und das ist es, was wir suchen im Praxistest.

Wenn wir diesen Praxistest aber vorwegnehmen wollen, so betrachten wir unsere Arbeit vom Ende her: Wie wird sie, soll sie erscheinen, wenn sie fertig ist? Wie wäre die ideale Reaktion bei einem Praxistest? Imaginär oder schriftlich entsteht so eine Rezension, ein Review des fertigen Artefakts. Sie beschreibt, lobt und kritisiert, was wir daran beschrieben, gelobt oder kritisiert sehen wollen. Diese vorwegnehmende Rezension umreißt die Wirkungskontur, die wir mit unserer Arbeit erreichen möchten und klärt unsere Absichten – ein Nutzen, den Sascha Kösch auch in seinen Überlegungen zu den Paratexten eines entstehenden Tracks beschrieben hat:

Der erste Review von einem Track entsteht meist vor dem spezifischen Track. Er setzt Rahmenbedingungen seiner Produktion.³³

In einer *vektoriellen* Sichtweise solcher Reviews oder Kritiken, seien sie vorweggenommen oder nachträglich, erkennen wir, dass nichts von dem, was im Umfeld einer Arbeit an uns herantritt, sei es als Anregung, Kritik, Reaktion oder eigenes Zögern, eigene Begeisterung, nichts davon ist von geringer Bedeutung. Jeder Hinweis und Zweifel, jede noch so geringe Äußerung, Anregung oder Assoziation von anderen und uns selbst ist wichtig. Bedeutsamer als wir uns selbst zumeist eingestehen wollen. Äußert sich darin doch die Erwartung und Reaktion einer Person, die Teil des mutmaßlichen Publikums sein wird und uns mit ihrer Kritik, ihrem Review dabei hilft, den Katalog relevanter Vektoren zu vervollständigen.

Wir brauchen diese Kritik, wir brauchen den wiederholten, nicht selten unaufhörlichen Austausch mit harten und aufrichtigen Kritikern. Wenn das notwendige Netz situativer Antriebe und mikroskopischer Intentionen fehlt, wenn wir ohne Resonanz anderer Menschen, einer Gemeinschaft – und sei sie durch Kunstprodukte wie Bücher, CD's, Filme, Games oder Designobjekte vermittelt –, wenn wir ohne das alles allein für uns arbeiten müssen, leiden wir darunter.³⁴ Wir können geradezu eine Art produzenten- oder künstlerethische Forderung formulieren, die mit François Jullien gesprochen, darin besteht, »das Reale zu ›begleiten«.³⁵ Oder konkret-alltäglich gesprochen, in den Worten der KLF:

Verbringe Montag abend bei einem Kumpel. Schau, ob er irgendwelche leihenswürdige Platten hat. Noch wichtiger, erzähle ihm von Deinem Vorhaben, um zu sehen, ob er brauchbare Ideen hat. Nur die wenigsten wissen, daß die Mehrheit aller Menschen sich als geniale Kreativtalente erweisen, wenn es um's Ideen haben geht. Dein Kumpel muss also einer von ihnen sein. Die meisten Leute trauen sich einfach nicht, ihre genialen Ideen in die Realität umzusetzen.³⁶

Frag Deine Freunde, was für ausgeflippte Ideen sie haben. Nur kein falscher Stolz – benutze ihre Ideen. Sie werden Dich dafür lieben.³⁷

Die theoretischen Überlegungen, untheoretischen Wünsche, faktischen Unternehmungen und Verhaltensweisen, die eine jede Gemeinschaft von Menschen charakterisiert, gehen durch dieses Sprechen und Austauschen unmerklich in unser eigenes Denken und Verhalten über. Je mehr und häufiger wir uns in dieser Gemeinschaft bewegen, um so mehr sind die vorherrschenden oder auch nur für uns relevanten Positionen, Neigungen und Meinungen in unserem Denken repräsentiert als Vektoren. Während wir arbeiten erscheinen sie unwillkürlich in unseren Überlegungen. Ein Synchrontext, den wir gedanklich sprechen, im Kopf hören, wir denken mit den Menschen, die einmal das Publikum bilden werden. Durch dieses imaginierte Parlament unserer Ratgeber nehmen wir in Teilen den Praxistest vorweg. Doch ersetzen können wir ihn nicht: »Alle Fakten sind Fakten – auch die, die einem nicht passen.«³⁸

Die Beschreibungen dieses Kapitels repräsentieren Erfahrungswerte, die sich jeder Produzent, jede Produzentin im Laufe seiner kleinen oder auch ihrer größeren Karriere als eine Art *Individaethik* formuliert; Teil jeder individuellen Poetik oder Produzententheorie. Eine Ethik, die die höchstmöglichen Ansprüche an die eigene Arbeit mit den eigenen Bedürfnissen und Fehlern und den Anforderungen und Erwartungen des jeweiligen gesellschaftlichen Feldes zu vereinbaren sucht.

Think Not Yourself as Established [...] A man who thinks he is established is unwise; a man content with fixed views won through considerable effort has already fallen into a trap.³⁹