

Antje Winkler

**Das politische Potenzial
postdigitaler Kunst transformieren:
Schauplätze eröffnen**

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339

Herausgeber: Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber

Band 56

Bearbeitet von Torsten Meyer und Josephine Roth (Redaktion),

Hendrike Schoppa (Lektorat),

Nathalie Amling (Satz und Layout)

© 2022 Antje Winkler. All rights reserved.

Herstellung:

Universitätsdruckerei, Köln

ISBN 978-3-943694-35-2

Editorial

Gegenwärtig tritt die Koppelung von Kunst & Pädagogik, Kunstpädagogik, weniger durch systematische Gesamtwürfe in Erscheinung, als durch eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen, die aufeinander und auf die Geschichte des Faches unterschiedlich Bezug nehmen. Wir versuchen dieser Situation eine Darstellungsform zu geben.

Wir setzen die in Hamburg begonnene Reihe fort mit kleinen Publikationen, in der Regel von Vorträgen, die im Arbeitsbereich Ästhetische Bildung der Universität Hamburg (blaue Hefte), dem Institut für Kunst & Kunsttheorie der Universität zu Köln (rote Hefte) und dem Departement Kulturanalysen und Vermittlung der ZHdK Zürich (gelbe Hefte) gehalten wurden.

Im Rahmen der Bildung und Ausbildung von Studentinnen und Studenten im Bereich der Koppelung von Kunst & Pädagogik als Unterricht, Vermittlung oder Bildung wollen wir Positionen zur Kenntnis bringen, die das Lehren, Lernen und die bildenden Effekte der Kunst konturieren helfen.

Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber

Kunstpädagogische Positionen

Band 56

Herausgegeben von

Andrea Sabisch

Torsten Meyer

Heinrich Lüber

Antje Winkler

Das politische Potenzial postdigitaler Kunst transformieren: Schauplätze eröffnen

Schauplätze eröffnen

„Es gibt eine allgegenwärtige Erzählung von Technologie als das, was uns entmenschlicht [...]. Wir positionieren uns im Kontrast dazu. Wir laufen nicht weg; wir laufen darauf zu, aber zu unseren Bedingungen.“

(Herndon 2019, beethoven2020.com)

Die Künstlerin, Komponistin, Musikerin und Wissenschaftlerin Holly Herndon veröffentlichte im Jahr 2019 das Album „Proto“. Mithilfe einer künstlichen Intelligenz namens Spawn untersucht sie gemeinsam mit Mat Dryhurst das Verhältnis von Mensch und Maschine aber unter den Bedingungen der Künstler*innen; unterstützt wird dieses zeitgenössische Musikprojekt von einem Chorensemble. Herndon gestaltet das Verhältnis zur Maschine als menschliches Miteinander und sieht darin die Schönheit – eine hybride, prozessuale, schwingende, sich aufbauende und weiterentwickelnde Interaktion. Der künstlerische Prozess, der dem Album „Proto“ zu Grunde liegt, erscheint als Zusammenspiel einer unvoreingenommenen Lust am Problem, gleich dem Tun von Hackern und Hacksen, ähnlich musikalischem, technischem Können und der Bereitschaft nach etwas zu suchen, was dem *Prinzip Hoffnung* (Bloch 2009) angelehnt – an den Rändern das Unmögliche, eben Abseits des Herkömmlichen, das Neue aufzuspüren vermag.

Im spielerischen Experiment wird sich Technik einverleibt und angeeignet, um mit menschlich-analogen Fähigkeiten, Materialien, Stimmen, Stoffen, Möglichkeiten in Schwingung versetzt zu werden.

Herndons Album ist exemplarisch für eine gegenwärtige Tendenz in der Kunst, Musik und anderen Fachkulturen. Es tritt auf besondere Weise in Resonanz mit der postdigitalen Gesellschaft, verhält sich dazu, indem es neue Form- und Klangspiele, also Räume- sowie Handlungsmöglichkeiten auslotet und erschließt.

Wie auch Holly Herndon sich kritisch mit den postdigitalen Konditionen unserer Gegenwart beschäftigt, tun dies auch die

meiner Untersuchung zugrunde gelegten Künstler*innen – Hito Steyerl, !Mediengruppe Bitnik und Simon Denny – in deren künstlerischen Arbeiten: „How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File“, „Delivery for Mr. Assange“ und „All You Need Is Data – The DLD 2012 Conference Redux“, welche ich auf mehreren Ebenen – ästhetisch, ethisch, medien-spezifisch sowie künstlerisch – analysiert habe. Der vorliegende Aufsatz bemüht sich einen Beitrag zum Diskurs um die Frage nach dem Kunstunterricht auf der Höhe seiner Zeit zu leisten und gliedert sich wie folgt: Zunächst soll der theoretische Korpus dargelegt werden. Daran anknüpfend sei die methodische Herangehensweise erörtert und knapp das Phänomen der ‚postdigitalen‘ Kunst erläutert. Anschließend erfolgt eine detaillierte Bewertung der Arbeit von Hito Steyerl und der anderen beiden Arbeiten von Simon Denny und der !Mediengruppe Bitnik. Resümierend wird das politische und ästhetische Potenzial der hier vorgestellten Arbeiten und deren Besonderheiten für einen Kunstunterricht auf der Höhe bzw. mit seiner Zeit in Verbindung gebracht.

Die ästhetische Untersuchung dreier Kunstwerke und die Bewertung ihrer jeweiligen politischen Dimension, also die Betrachtung der ästhetischen und politischen Potenziale postdigitaler Kunst im Spannungsfeld der Gegenwartsgesellschaft sind hierbei wegweisend.

Ein Begriff des Politischen

Den theoretischen Schwerpunkt bildet dabei der Begriff des Politischen im Sinne einer ästhetisch-widerständigen Kraft von Gegenwartskunst.

Vorausgeschickt sei, dass am Anfang meiner Auseinandersetzung mit dem Themenfeld der postdigitalen bzw. der zeitgenössischen Kunst ein Unbehagen über marktkonforme Gegenwartskunst, die mir wie die Kopie einer Kopie funktionierend oder nur eine bessere soziale Praxis vorgehend erschien.

Gleichwohl zum Beispiel Partizipationskunst, die mit Wolfgang Kemp gesprochen mehr als nur ‚Mehr‘ (vgl. Kemp 2015) generiert und tatsächlich kritisch mit Herrschafts- und Machtverhältnissen u.a. mit Blick auf den Kunstbetrieb einen alternativen Umgang sucht. Ich denke hier an She She Pop, Schlingensiefel, Caveng, Rau oder Pollesch. Es wäre demnach ungenau, Nicolas Bourriaud, Jeff Koons oder andere auf den Kontext des kapitalistischen Kunstmarktes zu reduzieren, Unschärfen gar Fehleinschätzungen wären die Folge, denn sowohl das Konzept der ‚relationalen Ästhetik‘ (Bourriaud 2002) sowie Arbeiten von Koons u.a. eröffnen eine relevante ästhetische Sicht auf Gegenwart. Bourriaud wie Koons scheinen demnach ein ästhetisches Bedürfnis der Gegenwart zu treffen. Jedoch im Zuge der Ökonomisierung von Museen leisten sie einen Beitrag, der den Betrachtenden zum „Allesfresser“ (Kemp 2015: 130 ff.) zu machen scheint.

Umso mehr stellte sich die Frage: Wo war die Kunst, die sich bemüht, das Neue, die Widerständigkeit und damit auch die kritische Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Welt in/ durch und über die Werke hinaus zu suchen? Mein expliziter Fokus lag dabei auf der sogenannten postdigitalen Kunst, auf die ich im Verlauf des Textes eingehen werde und die Frage, inwiefern sich deren politisches Potenzial einfangen lässt.

Doch zunächst gilt, kurz zu klären, wie ich mich Gegenwartskunst annähern konnte.

Meine Haltung entwickelte ich über Agambens Idee des Zeitgenossenschaftlichen, also Kunst, die sich kon-temporär – ‚mit ihrer Zeit‘ – verhält, um so zu prüfen, welche Widersprüchlichkeiten bzw. Widerstände an der Zeit zum Vorschein kommen würden (vgl. Agamben 2009). Der Bezug zur Welt der ausgewählten Werke lässt sich transferieren, indem die Einordnungsversuche des politischen Potenzials von Gegenwartskunst bewusst ambivalent in einem Dreiklang gedacht werden:

1. Ästhetische Erfahrung als dynamischer Prozess (vgl. Rebentisch 2013),
2. Reflexion als Teil des politischen Potenzials (politischer Bildung) von Kunst (vgl. Rebentisch 2013 und Fischer-Lichte et al. 2010: 251ff.) und
3. ihr Vermögen als ‚Schauplatz‘ und ‚Regelbruch‘ (vgl. Düttmann 2015).

Dieser Dreiklang bildet den Korpus, gründet sich theoretisch auf den poetischen Schriften von Peter Weiss zur Ästhetik des Widerstands, Adornos Ästhetischer Theorie sowie auf den aktuellen Gedankenfiguren von Christoph Menke und Juliane Rebentisch zur Ästhetik der Reflexion als auch auf Alexander G. Düttmanns Theorie des Widerstands.

Die politische Dimension lässt sich demnach ganz im Sinne von Benjamins Deutung des Bilds von Paul Klee *Angelus Novus* in der ästhetischen Erfahrung von Dissens und Kontingenz in und über das Werk hinaus wahrnehmen (vgl. Benjamin 2010). Auf die genannte Triade bezugnehmend, sind folgende Aspekte zu thematisieren: Erstens stellt sich die Frage, was bei einer ästhetischen Erfahrung passiert? Die ästhetische Erfahrung, so Kant, lässt sich im freien Spiel der Erkenntniskräfte, also im Schwebestand zwischen mannigfaltigen Reizen und Einordnungsversuchen erleben. Inhärent ist ihr, mit Kant gesprochen, eine ‚Zweckmäßigkeit, ohne Zweck‘ (Kant 1790); was wir in der Begegnung mit Kunst erleben, ist, trotz aller Differenz und dem Fakt, dass wir nichts neues über die Welt an sich lernen, die ‚Erkenntnis, überhaupt‘. Will sagen, wir lernen über die ästhetische Erfahrung das ‚Funktionieren unserer Erkenntniskräfte‘ (Kant 1790) und üben uns in einer Art Vertrauensbildung unserem autonomen Selbst, als Denk- und Handlungsmaschine gegenüber. Das heißt: Der Erhabenheitsbegriff nach Kant wird hier als eine besondere Kraft der Kunst fokussiert. Über die besondere Kraft der Kunst erfahren wir etwas, was über die subjektive sinnliche sowie sinngebende Erkenntnis hinausweist. Dies verstanden als dynamischen Prozess bildet die Basis

für Urteilsbildung. Hier siedle ich das politische Potenzial von Kunst an.

In Erweiterung dazu nun zu Zweitens, der Reflexion als Potenzial des Politischen. Die Reflexion als Möglichkeit der Kunst, von sich und der Welt Abstand zu nehmen, entsteht durch das Einschreiben von Zäsuren, Diskontinuitäten und Brüchen.

In der Ästhetik des Bruchs (vgl. Düttmann 2015) zeigt sich zudem das Wesen von Gegenwartskunst. Sie entspricht der ästhetischen Natur von Kunst als Suchbewegung nach Selbstfindung. Im Prozess der ästhetischen Erfahrung zwischen Subjekt und Objekt entfalten sich in der Auseinandersetzung spezifischer Formen ästhetischen Gestaltungsmaterials, dem Mix von Mitteln, Aspekte des Widersprüchlichen oder des Widerständigen an der Zeit. In diesem Moment der kritischen Begegnung von Subjekt und Objekt, entfaltet sich ein Mehr, welches subjektspezifisch reflektiert einen imaginären Rahmen entfaltet und Zeit als solche, lesbar macht. Die unterschiedlichen Bezugssysteme bieten zahlreiche Zugänge zum Selbst in Relation zum Werk.

Kunsthistorisch betrachtet entwickeln sich diese potenziellen Zugänge über die Kunstströmungen seit der Moderne bis hin zur Gegenwartskunst. Sofern lässt sich der Begriff der Gegenwartskunst ob der Theorie des offenen Kunstwerks von Umberto Eco, und um die Perspektive Rebentischs erweitert als intermedial, interkommunikativ, verfranst, entgrenzt, offen in der Form und offen in der Interpretation (vgl. Rebentisch 2013) verstehen. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Eco Adorno aufnimmt und das ‚offene Kunstwerk‘ differenziert (Eco 1977: 42). Daraus folgt, dass das politische Potenzial von Kunst nicht misszuverstehen sei mit einer ideologisch verbrämten Vorstellung, wonach das politische Potenzial von Kunst einer Kunstpraxis gleichkommt und sich schlicht im praktischen Feld politischer Arbeit niederschlägt.

Und Drittens: Die Kraft der Kunst bietet darüber hinaus die Möglichkeit als ‚Schauplatz‘ und im Vermögen eines ‚Regelbruchs‘ zu wirken (Düttmann 2015: 64f. und 163f.). Wie bereits angedeutet, können im ästhetischen Erfahrungsspiel zwischen

Objekt und Subjekt bestehende Denk- und Handlungsmuster im Prozess imaginärer Aneignung hinterfragt werden. Lebensweltliche Kontexte können durch den potenziellen Perspektivenwechsel erfahren, selbstkritisch analysiert und zu neuen Deutungen verleiten, denn über das Ästhetische im Werk erscheinen mannigfache sozialräumliche, geografische, kulturelle, ethische und politische Bezugssysteme. Im Streben nach einer menschlichen Aneignung von Welt scheint das Proben des Zukünftigen wegweisend zu sein. Dies wird im Prozess der ästhetischen Aneignung erfahrbar. Kunst, die als ‚Schau-Platz‘ fungiert, die ihrem ästhetischen Naturell entsprechend bisherige Regeln auf die Probe stellt bzw. bricht, diese ins Absurde überführt, hat das Potenzial, sinnstiftend etwas Neues, etwas Unmögliches hervorzubringen. Vorausgesetzt seien eine Lust, sich auszuliefern, eine selbstkritische Haltung, eben ‚eine Art des Denkens‘, des kritischen Hinterfragens gesellschaftlicher Systematiken (vgl. Düttmann 2015).

Demnach spielt weder die Reproduktion einer großen Erzählung im Sinne der (Post)-Moderne, noch das Abliefern von Problemlösungen für eine nächste politische Praxis des 21. Jahrhunderts eine Rolle. Insofern sind zunächst Fragen nach der nächsten Polis, ob es auf Aufklärung oder andere subjekttheoretische Konzeptionen ankommt, nicht zu berücksichtigen. Fragestellungen zum Themengebiet des politischen Potenzials sollten in einer Untersuchung zur politischen Bildung aufgegriffen werden.

Postdigitale Kunst

Als nächstes möchte ich kurz auf ‚postdigitale‘ Kunst eingehen. Sie gilt als eine Strömung der Gegenwartskunst, die aus einem Zusammenspiel an kognitiven, kommunikativen und sozialen Bedingungen, die das Miteinander verändern - und als Umwelt, hier besonders von medientechnologischen Innovationen getragen, in Erscheinung tritt. In dieser neuen, durchdigitalisierten

Umwelt wurden neue Menschen („Digital Natives“) heimisch. In Anlehnung an Torsten Meyer ergibt demnach der Begriff ‚Postdigitale Kunst‘ im Gebrauch Sinn, sofern man ihn für Menschen in Anwendung bringt, die Teil der Generation der ‚Digital Natives‘ sind oder für Künstler*innen, deren Verständnis nach Kunst im ‚Internet State of Mind‘ (Chan) produziert wird (vgl. Meyer 2015), was nach Cascone bedeutet, dass alles und jeder durch digitale Computertechnologie beeinflusst ist – „The tendrils of digital technology have in some way touched everyone“ (vgl. Cascone 2002). Sofern ist das Internet nur noch ein Aspekt in unserer durchdigitalisierten Welt; es ist keine Schnittstelle mehr, ‚sondern zur Umwelt geworden‘ (vgl. Winkler 2020: 80). Die ausgewählten künstlerischen Arbeiten lassen sich meiner Meinung nach in diesem Kontext verorten.

Methode

Weiterführend möchte ich auf die methodische Herangehensweise meiner Arbeit eingehen. Um methodisch sinnvoll „die Durchdringung und Hybridisierung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Lebensbereichen“ (Winkler 2020: 14) diskutierbar zu machen, legte ich der Untersuchung eine rezeptionsästhetische Gangart zu Grunde. Dabei orientierte ich mich an Rüdiger Bubners Leitfigur und analysierte das ästhetische Phänomen der künstlerischen Arbeiten (vgl. Bubner 1989). Durch intensive Wahrnehmung im Spiel zwischen künstlerischer Arbeit und Betrachterin konnten ästhetische Besonderheiten und deren Wirkungen erfahren werden. Die drei ausgewählten Arbeiten sind komplex, plural und offen in der Form – ganz im Sinne Ecos Definition will ich diesen Arbeiten in ihrem Charakter gerecht werden, und es galt für mich „eine permanente Metamorphose begrifflicher Arbeit“ (Fischer-Lichte et al. 2010: 249) anzustreben. Es kam darauf an, diese ‚Sperrigkeit‘ im Umgang mit Mannigfaltigkeiten in meiner begrifflichen Annäherung „mit zur Geltung“ (ebd.) zu

bringen. In Form von Analysefragen - wie beispielsweise: Wie wird Gegenwart in den Kunstwerken verhandelt? - näherte ich mich an (Winkler 2020: 98).

Die drei künstlerischen Arbeiten

Delivery for Mr. Assange

Als nächstes möchte ich die drei künstlerischen Arbeiten vorstellen.

Da sei Erstens auf die 32-stündige Live-Mail-Art-Performance der !Mediengruppe Bitnik eingegangen. Vorausgegangen waren dieser künstlerischen Arbeit die politischen Ereignisse um das Asylgesuch des Wikileaks-Gründers Julian Assange an die Ecuadorianische Botschaft in London im Jahr 2012. Eine Aktualisierung zur Person Assange sei vorausgeschickt: Am 11.4.2019 wurde Assange das Asyl in besagter Botschaft entzogen, noch am selben Tag wurde er dem Richter vorgeführt. Nach langer pandemiebedingter Verzögerung nahm das Gericht die Prozessführung im September 2020 gegen den Wikileaks-Gründer wieder auf. Gemäß dpa-Meldungen wirft die US-Justiz Assange vor, der Whistleblowerin Chelsea Manning geholfen zu haben, geheimes Material von US-Militäreinsätzen im Irak und in Afghanistan veröffentlicht zu haben (Legal Tribune Online 2020). Reporter ohne Grenzen kommentieren die Urteilsverkündung vom 6. Januar 2021 wie folgt: »Eine Richterin in London hat am Mittwoch (6. Januar) die Freilassung von Assange auf Kaution abgelehnt, obwohl sie seine Auslieferung an die USA aus gesundheitlichen und humanitären Gründen zurückgewiesen hatte« (Reporter ohne Grenzen 2021). Assange befindet sich weiterhin im Belmarsh-Gefängnis in London. Diese Entwicklungen als auch die Verflechtung Assanges mit den US-Präsidentchaftswahlen 2016 dechiffrieren die künstlerische Arbeit des Zürcher Künstler*innenkollektivs. Es scheint, als habe die Realität die künstlerische Arbeit überholt. Trotzdem ist die Paketperformance als künstlerisches wie

technisches Experiment ein Beitrag in der Diskussion um Informations- und Pressefreiheit und somit eine relevante Bezugnahme auf die postdigitale Gegenwart. Konzeptionell folgt diese künstlerische Arbeit dem Versuch, Kunst an der Schnittstelle zu digitaler Technologie, dem Distributionsmedium Internet und den Möglichkeiten digitaler Bildproduktion zu schaffen. Ihre künstlerische Perspektive, dem Technischen positiv, aber nicht unkritisch zugewandt zu sein, vollzieht sich im Umgang mit der nichtkünstlerischen Ebene von digitaler Technik spielerisch.

Im Jahr 2013 wurde ein gewöhnliches Paket an Assange aufgegeben. Die im Paket befestigte Kamera übertrug in Echtzeit dessen Verlauf im Internet.

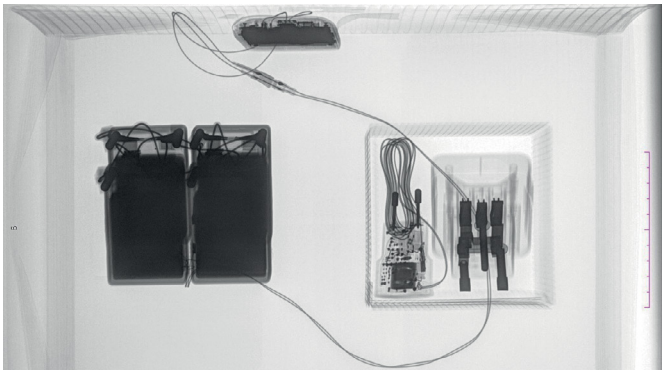


Abb.1

Als Zusammenschnitt in Form einer Wort-Bild-Inszenierung wurde der Film in Ausstellungskontexte übertragen. Das Video wurde von mir in drei Phasen eingeteilt - in Aufgabe des Pakets für Mr. Assange, Reise und Ankunft. Exemplarisch möchte ich kurz die Phase der Aufgabe näher erläutern, um einen stilistischen Eindruck zu vermitteln.

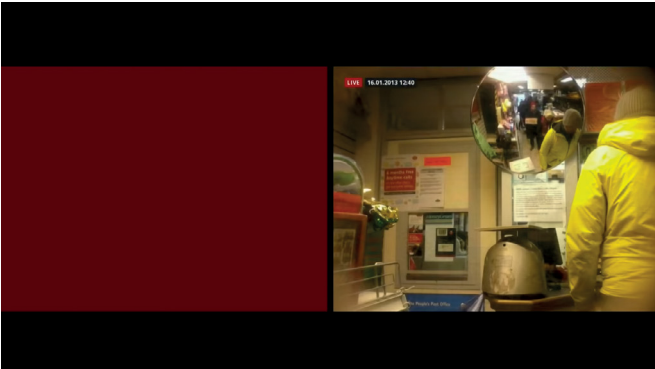


Abb.2

Das Video beginnt inmitten von mit Waren des täglichen Bedarfs gefüllten Regalen in einer Poststation in East London. Das angeschnittene Bild gibt Körperteile von Menschen zu erkennen. Das Innere dieser Poststation wirkt beengt, ist übervoll an kleineren und größeren Dingen in den Regalen. Von der Decke strömt grelles weißliches Neonlicht. Oberhalb einer nostalgischen Brief- bzw. Paketwaage aus Metall mit einem robusten haubenähnlichen Unterbau ist ein runder Standardbeobachtungsspiegel für Innenräume angebracht. In ihm ist das Innenleben des Raumes zu beobachten. Spiegel dieser Art dienen in der Regel der Kontrolle von Personenverkehr in Geschäften. Zudem wirkt der Spiegel wie ein Abbild gebendes Objekt, wie ein Bild im Bild. Die räumliche Anordnung und die Anwesenden werden gespiegelt und sind von allen Seiten beobachtbar. Eine Stimmung wie in einem Panoptikum kommt auf. Nur durch die Reflexion des Innenraumspiegels wird auch die !Mediengruppe Bitnik als Initiator*innen der Performance markiert. Durch den Auftritt Smoljos im Bild des Spiegels wird das Postpaket sichtbar und als real stattfindendes Ereignis dokumentiert. Das Paket wird schließlich den technisierten Abläufen des britischen Postsystems übergeben und nach mehr als 24 Stunden taucht das Paket aus dem Labyrinth des Royal Mail Postal vor der Botschaft Ecuadors auf (Winkler 2020: 121)

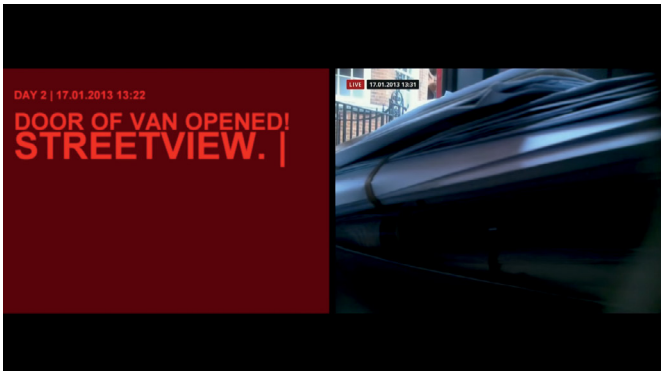


Abb.3

Die Hochspannung ist spürbar, denn mit der Auslieferung des Pakets erreicht den Zuschauenden die Information, dass das Paket nun im Sicherheitsbereich der Botschaft liegt. Das Bild dazu: schwarz. In den nächsten Einstellungen folgen Ansichten von Katzen.

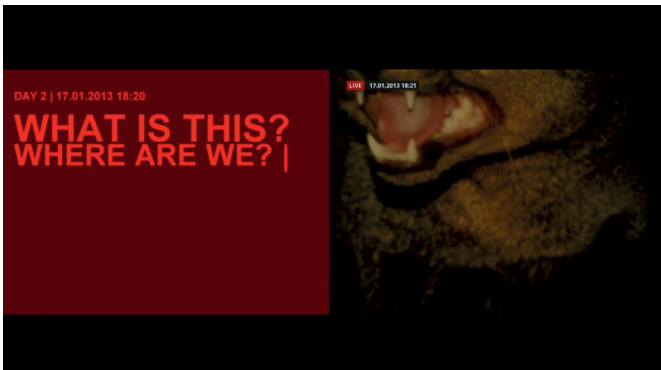


Abb.4

Die Katze im Bild gleicht nicht einer herkömmlichen Hauskatze. In der Direktheit der Darstellung begegnet dem Betrachtenden das aufgerissene Maul der Katze ebenso das Fleischige der Zunge und das Weiß der fletschenden Zähne. Hervorzuheben ist dabei die Fokussierung, also die fragmentierte Abbildung.

Durch das fragende „What is this? Where are we?“ (!Mediengruppe Bitnik 2013) wird das Unwissen über das Kommende ausgedrückt. Ob der Größendivergenz, der Anordnung vom Was zum Wo, wird eine Reihenfolge der Wichtigkeit nahegelegt und die zentrale Frage mit ‚Was ist das?‘ formuliert. Unterstützt wird diese Suchbewegung durch den anschließenden nach Orientierung suchenden Satz ‚Wo sind wir?‘. Orientierung suchen in der Formulierung ‚wir‘. Das ‚wir‘ meint alle, die zusehen und macht sie gleichzeitig zu Mitreisenden. Die Szene wirkt so insgesamt bedrohlich. Dabei ist zunächst sekundär, ob die Katze sich aktiv oder passiv verhält; bleibend ist, dass die ‚Kamera‘ bedroht ist, die hier für das sehende Auge steht – das Publikum. Es folgen Selfies von Assange mit politischen Losungen, wie die Forderung: „Free Bradley Manning“ (!Mediengruppe Bitnik 2013) - resp. Chelsea Manning. Im Anschluss an diese Schilderungen stellt sich die Frage, welchen ästhetisch-politischen Erfahrungsraum die künstlerische Arbeit der !Mediengruppe Bitnik eröffnet.

Im Zusammenspiel künstlerischer und nichtkünstlerischer Elemente wird die künstlerische Arbeit als ein Hybrid aus analoger und digitaler Welt wahrnehmbar und stellt dadurch das eigene Sehen und Verstehen von Wirklichkeit auf die Probe. Der Rezipierende wird in den Erfahrungsraum einer digitalisierten Welt hineingezogen. Ständiger Alarm, Unsicherheit, Anspannung sowie Ungewissheit über das, was sich als Nächstes ereignen könnte, gestalten die Erzählung der Paketreise durch das Postsystem bis hin zur Auslieferung, also bis zu dem Moment, in dem der Adressat tatsächlich und wahrhaftig interagierend vor der Kamera im Bild erscheint. So entsteht eine hochspannende Begegnung mit der Frage, was technisch und menschlich in Zeiten umfassender „Datensammelwut“ möglich ist, oder konkreter: zwischen offenen digitalen Kommunikationszugängen und der „Undercoverreise“ durch ein scheinbar unscheinbares System. Es lässt sich festhalten, dass nicht der Adressat Assange im Zentrum der Videoperformance steht, sondern das Sichtbarmachen des weltweiten Ausmaßes zum einen von staatlicher Personenüberwachung und zum anderen die

gleichzeitigen Möglichkeiten parallel von überall auf der Welt via Internetverbindung an Ereignissen teilzuhaben ohne in unmittelbarer Weise selbst körperlich-räumlich abgebildet zu sein und trotzdem in Form von Social Media den Verlauf eines Geschehnisses kommentierend zu begleiten und ggfs. mitgestalten zu können. Die medientechnische Narration des Systemtests beweist nicht mehr, nicht weniger, dass es in Wirklichkeit auf den Versuch ankommt, das System demnach immer wieder auf die Probe zu stellen. In diesem Punkt erfüllt es die Idee des politischen Potenzials und deutet auf eine Ästhetik des Widerstands. Es ist eben nicht nur die Kontrastierung der Systeme: Altes versus Neues bzw. Analoges versus Digitales. Denn diese Systeme bilden nicht nur einen Gegensatz, sondern schließen das jeweils andere mit ein: Indem der Postweg benutzt wird, ist es so, als ob das Schutzrecht des Postgeheimnisses Teil digitaler Kommunikation wäre. Insofern verhandelt dieses Kunstwerk das zentrale Problem dieser digitalisierten Tage: die Schwierigkeit der Hoheit über Wissen und Information (Winkler 2020: 155f).

HNTBS

Inwiefern der Eingangs beschriebene theoretische Dreiklang im ästhetischen Erleben der künstlerischen Arbeiten *How Not to Be Seen* von Hito Steyerl verhandelt werden kann, soll weiterführend dargelegt werden.

Die Videoarbeit von Hito Steyerl fragt nach Gelingensbedingungen dafür, unsichtbar bzw. individuell unbeobachtet sein zu können. Die Künstlerin und Käthe-Kollwitz-Preisträgerin (2019) geht gesellschaftspolitischen Fragestellungen nach, indem sie auf komplexe Weise verborgene Verknüpfungen des Sozialen dokumentarisch und diskursanalytisch erforscht. Auf essayistische Weise wird das Publikum in fünf Kapiteln auf eine Reise in die kalifornische Wüste geführt, um nicht nur die Geschichte militärischer Luftaufnahmetechnik am Beispiel von Kalibrierungstafeln vermittelt zu bekommen - man gelangt

auch in eine Gated Community namens *Paras Irene* und darf sich bei dieser Gelegenheit fragen, wie es wäre, wenn man verschwindet. In Form von Lernvideos verhandelt die Künstlerin verborgene Verknüpfungen zur Frage ‚How not to be seen‘ in postdigitalen Zeiten. So wird sowohl trickreich als auch mit einem Augenzwinkern empfohlen, sich zu bemühen, schier kleiner als ein Pixel zu sein. Sie befeuert mit ihrer künstlerischen Arbeit die Suche nach Möglichkeiten der Veränderung und des Widerstands im Zeitalter digitaler Bildproduktion, so meine These.

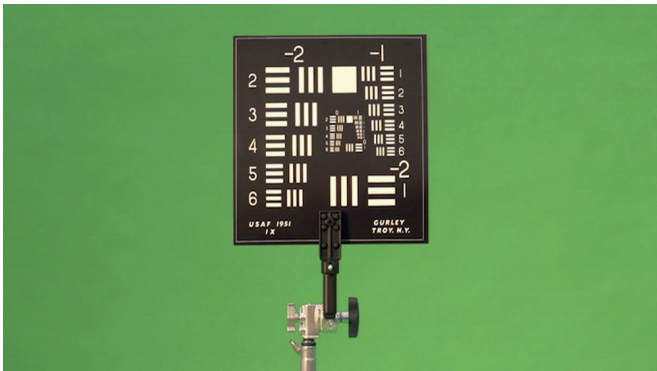


Abb.5

Im abgebildeten Screenshot zu sehen ist zunächst das Schema des *Resolution Target* auf schwarzem Grund. Zum eingeblendeten Testbild des Typs ‚USAF‘ ertönt die Ansage diverser Handlungsmöglichkeiten: ‚There are seven ways to be invisible in plain sight‘. Mit dem Raymond Scott-Song *Little Miss Echo* ist diese Szene musikalisch untermalt, in der die Künstlerin als ‚Dummy‘ - gleich einer Dirigentin souverän und professionell - sieben Möglichkeiten gestikulierend beschreibt, unsichtbar zu sein. Steyerl höchstpersönlich im schwarzen Kimono betritt den Raum. Sie ist Teil der Hintergrund-Vordergrund-Beziehung, denn sie posiert zwischen dem Testbild, der Kamera bzw. dem Publikum und hat direkten Blickkontakt aufgenommen, woraufhin die Zuschauenden aktive Rezipient*innen werden.

‚Pretend you are not there‘, spricht die iPhone-Off- Stimme und Steyerl lässt aus ihrer rechten Hand heraus diesen Satz mit unterstreichender Hand- und Armgeste von rechts nach links auf dem Bildschirm erscheinen (vgl. Winkler 2020: 176).



Abb.6

Hervorgehoben sei folgende Filmsequenz, in der die Schrift-ebene, der popmusische Disco-Sound, die intonierenden *The Three Degrees*, diffus sich drehende Figuren in grünen Anzügen, Kameramänner, die Menschen hinter den Kulissen von Filmsets sowie wir als Zuschauende involviert werden und miteinander in eine filmische Interaktion treten. Diese Szenerie pulsiert durch ästhetisch-künstlerische Phänomene des Switchens, Springens, des sich Transformierens, denn sie lassen sich an mehreren Stellen im Film beobachten und sie stehen an dieser Stelle für die Einkerbungen, Irritationen, die Spannungsbögen, die Diskontinuitäten, Zäsuren und Brüche, die dazu führen, dass der Film, das Objekt, die künstlerische Arbeit zum Werk wird. Hier entsteht über die ästhetische Erfahrung mit dem Objekt das Werk, dass über die Arbeit hinaus zur Reflexion, Interpretation und Aneignung animiert.

Ein weiteres Beispiel dafür sind die hier abgebildeten Vögel, die wiederkehrend im Filmverlauf, aber ohne eine lineare Logik imstande sind, sich zu verflüssigen. Dadurch entsteht der Eindruck einer hyperrealistischen Welt. Diese schlichte

Austauschbarkeit der Bilder entspricht dem Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit von Bildern. Sie birgt zum einen die Gefahr, dass gesellschaftliche Komplexität unsichtbar wird, denn Widersprüche werden fortwährend Ausschlüsse erzeugend reproduziert. Gleichwohl ist hier auch die Möglichkeit, sich dieser Gefahr Gewähr werdend, determinierend zu stellen. Der lustvolle Einsatz von Sound, der häufig kontrastreich zum Dargebotenen auf der Bild- und Textebene zu erleben ist, unterstützt diesen Reflexionsprozess. Der intonierte Refrain ‚When will I see you again‘ des *The Three Degrees* Songs wirkt als stilistische Übertreibung, wie eine Persiflage auf die Schwere der im Film verhandelten Problematik. Die Frage ‚Wann wir uns wiedersehen?‘ verlangt unter den Bedingungen endloser Sichtbarmachung nicht einmal eine individuelle Antwort, denn die Zielperson kann ja immer gesehen werden. Real tritt hier das Paradoxe einer Gesellschaft, in der Kontrolle, Sichtbarkeit und Sicherheit immer stärker zum unhinterfragten gesellschaftlichen Wert an sich werden, zu Tage.



Abb.7

Ästhetisch interessant sind die wiederkehrenden Personen im grünen Morphsuis. Der enganliegende metallisch-grüne Overall verkörpert keine Individualität, sondern Homogenität und Anonymität und kann hier als Tarnkappe gelesen werden. So spielt der grüne Morphsuis auf die im Subtext des Films ver-

handelte Thematik der muslimischen Verhüllungspraxis an. Figuren in weiten, fließenden Gewändern sind immer wieder im Film zu sehen, ob auf dem US-Militärgelände in der kalifornischen Wüste oder in der Gated Community. Die Niqab-Trägerinnen gehüllt in lange Gewänder scheinen diese perfekt konstruierten Orte zu verunsichern. Muslima und Muslime stehen seit den Terroranschlägen in New York und Washington am 11. September 2001 unter permanentem Terrorismusverdacht und werden entsprechend beobachtet. Sie gehören zu den marginalisierten Gruppen an den gesellschaftlichen Rändern. Ist die selbst gewählte Ghettoisierung in Form von homogenisierten Gated Communities die eine Seite, so symbolisieren die Bilder der Verhüllten eine andere Seite des gesellschaftlichen Systems der Kontrolle und Überwachung (Winkler 2020: 220f.). Eine riesige Desktop-Ansicht projiziert auf einer Leinwand gehalten von Metallträgern wird zum Schauplatz dieser These. Sobald die Pixelwand sich annähernd der Tiefe nach flach am Boden ausrichtet, strebt das Muster der bereits bekannten USAF-Kalibrierungstafel in die Senkrechte, um schließlich auf der bunt blinkenden Pixelwand zum Erliegen zu kommen. Just erscheinen drei Verhüllte in diesem Feld und drehen sich rhythmisch im Uhrzeigersinn um sich selbst. Sie werden verdoppelt und verdreifacht. Im Vorder-, Mittel- und Hintergrund drehen sich die neun grün verhüllten Personen bzw. die Kopien der Kopien. Auf dem Screenshot des Desktops ist eine Wüstenaufnahme abgebildet und es sind Datei-, Dokument-, Festplatten- und zwei Programmbuttons abgelegt. Dieser formale Kippmoment, in dem die ‚Pixelwand‘ in ein anderes konstruiertes Bild langsam hineinfällt, changiert die Aufnahme eines ‚echten‘ Fotoshooting-Studios mit großen Leinwänden, ausgestattet mit den projizierten Bildern des Desktopscreenshots sowie mit der ‚Pixelwand‘. Während die Hologramme sich fortwährend drehen, verschwimmt das Bild, auf dem sie tanzen, zu der Luftaufnahme der Kalibrierungstafel aus dem Jahr 1996. In dieser Kulisse bilden die neun Figuren ein sich drehendes Muster einer Tanzformation, die nicht miteinander agiert. Diese vervielfachte Welt der Tanzenden nimmt nicht aufeinander Bezug. Es ist ein digitales

Bild, bestehend aus Verflechtungen von Vektoren. Synästhetisch wirken diese Ebenen zusammen.

In dem Moment als sich die drei Verhüllten verdoppeln und verdreifachen, ist zwar klar, dass es Kopien, also die Duplikate von einem Original sind, aber diese bildhafte Wiederholung bleibt Oberfläche. Es ereignet sich demnach kein qualitativer Sprung oder eine Verdichtung zu einer aufständischen Menge. Wenn die Animation der Verhüllten als Metapher für die Anrufung von Angst vor Terror und Gewalt gelesen werden soll, dann vergrößert sich zwar augenscheinlich das vermeintliche Gefahrenpotenzial, aber von dieser Formation selbst geht nichts darüber Hinausweisendes aus. Die Figuren verweilen stattdessen drehend auf ihren Punkten, es fehlt die zwischenmenschliche Interaktion. Vielmehr lässt sich der Film als Konstrukt der digitalen Generierungs- und Bildbearbeitungstechniken lesen.

Kontrastierend steht die Gated Community *Paras Irene* wohl für Sicherheitsund Überwachungsstandards exklusiver Wohngebenden. Der Name der Anlage verkündet ‚Frieden‘, so die griechische Übersetzung des Begriffes ‚Irene‘ und bietet dem gestressten Großstädter mit hohem Einkommen, der sich am Ende eines langen Arbeitstages nach Ruhe und ‚Frieden‘ sehnt, samt seiner Familie eine hochmoderne Architektur mit Komfort, Luxus und herausragender Infrastruktur. Vor allem die Kamerafahrten im Raum setzen besonders beim Umkreisen der *Resolution Target* oder bei der animierten Präsentation der Gated Community auf hochtechnische Standards der Digitalisierung und wirken exakt und professionell. In dieser Präzision verbirgt sich eine Ästhetik des schönen, sanften Fließens, dem man sich als Zuschauende gefällig ergeben kann. *Paras Irene* wird in diesem High-End-Animationsfilm als ein Markenprodukt des höheren Preissegments als lukrative Anlage auf dem Immobilienmarkt oder eben für den Eigenbedarf angepriesen.

Hito Steyerl greift dafür auf einen kommerziell produzierten Animationsfilm zurück, der auf einer Online-Plattform für Videos hinterlegt ist (*Paras Buildtech* 2015). Das tatsächlich geplante hochmoderne Wohnobjekt, dass in Gurgaon/Haryana in Indien errichtet wird, kontextualisiert sie neu, indem sie diesen Film

als ‚Poor Image‘ in ihre Videoarbeit einfügt und mit dem Thema der *Resolution Target* verbindet. Durch die Konstruktion der Architektur und durch den Subtext der *Resolution Target* wird die Gated Community als exklusives Panoptikum wahrnehmbar, das sozioökonomisch und klassenspezifisch normiert ist (Winkler 2020: 196ff).

Komplex ist die Welt von Steyerl, die den gangbaren Weg im kritisch-aktiven Denken, im sinnvollen Urteilen und in der Entscheidungsfindung verlangt. Somit erinnert der Film auch an Hannah Arendts Credo, dass es eben nicht um „Erkenntnis und Wahrheit, sondern [...] um das urteilende Begutachten und Bereden der gemeinsamen Welt und die Entscheidung darüber [...]“ (Arendt 1994:300) geht. Es lässt sich feststellen, dass der Film eine anregende Atmosphäre zum Nachdenken eröffnet und folgende Fragestellung evoziert: Kann sich eine digitale Subalterne entwickeln? Ist sie im Stande sich mit diesen neuen Formen von Machtverhältnissen auseinanderzusetzen? Wie ist es möglich, Formen zu finden, sich einer eigenen Sprache zu ermächtigen? Und inwiefern lassen sich diese Formen in einem zeitgenössischen Kunstunterricht anregen?

All You Need Is Data

Dass dies wichtig zu sein scheint, lässt sich auch an der Mixed-Media-Installation *All You Need is Data* von Simon Denny nachvollziehen. Abschließend möchte ich diese Arbeit in aller Kürze darlegen.

Diese Arbeit macht sich eine Konferenz zum Gegenstand, die unterschiedliche Perspektiven aus Wissenschaft, Technologie, Kunst, Kultur und Politik zum Thema Digitalisierung zusammenbringt. In den Blick genommen werden die Verwertungsinteressen an Informationen im digitalisierten Zeitalter. Das Algorithmische, nicht Dinghafte des Systems dieser Konferenz wird in Form des speziellen Designs mit künstlerischen Mitteln in eine neue Form transformiert.



Abb.8

An hüfthohen metallisch-silbrig matten Geländerstangen ist die Mehrzahl der digital bedruckten 89 Leinwände angebracht, die den chronologischen Ablauf bzw. das Programm der DLD 2012 dokumentieren. Dicht an dicht ist der Raum gegliedert und die gesamte Fläche wird von den Leinwänden bespielt. Folgt man dem System der Geländer, wird man durch die Installation geführt – und zwar in eine Richtung. Um am Ende der Installation anzukommen, muss man quasi umkehren und erneut den Weg durch die Leinwandreihen nehmen. Auf diesem Weg ist man mit den blanken herkömmlichen Rückseiten klassischer Leinwände konfrontiert. Wird das Publikum zuerst medial, inhaltlich und farbenfroh durch die Vorderseite der Leinwände unterhalten, wirkt die Rückseite wie der blanke Entzug des bisherigen Entertainmentprogramms (Winkler 2020: 241f.). Erfahrbare werden die zwei Seiten der Medaille, (nicht nur) der DLD-2012-Konferenz. Kontrastreich erscheint das, was einst da und uns so lebendig erschien, nun nach dem Ende des Events irgendwie obsolet. Als ob der Inhalt der Veranstaltung verpufft wäre. Die Visionen und Zukunftsprognosen, die auf der Konferenz ausgetauscht und gefeiert wurden, scheinen so blank wie der Rücken einer Leinwand zu sein. Formal-ästhetisch besonders ist die Verwobenheit der analogen und digitalen Formen als eigene Formensprache. Bemerkenswert an dieser Arbeit ist die Leichtigkeit im Rückgriff

auf digitales Material. Denny spielt regelrecht auf der Klaviatur der digitalen Reproduktionsmöglichkeiten von Bildern. Auf dem analogen und insbesondere klassischen Grund der Leinwand arrangiert er Bilder und Grafikelemente in der Optik analoger, haptisch erfahrbarer Werkstoffe. Dabei imaginiert sich die digitale Welt in die Welt des Manuellen. Erfahrbar wird eine Oberfläche, die als technisch-generierte und ins Leere laufende Erzählung einer High-Tech-Fachtagung übrig bleibt. Diese künstlerische Arbeit verhandelt die exklusive Konferenz als eine Art anthropologisch-soziologische Studie. Zum Vorschein kommt ein Rhythmus, der stets nach Neuem hungert und so das Immergleiche produziert und nichts Neues hervorbringt. Das Verfallsdatum gleicht dem einer Eintagsfliege und doch lebt es für die Geste der Wiederholung. Steril, stringent, smart, etwas unterkühlt wirkt die Fassade der Visionäre, Denker und Schöpfer des digital Zukünftigen – und doch ist auf dem Kessel der Druck – ‚Weitermachen!‘ die Devise. Obwohl das Bergmassiv im Hintergrund farbig angeleuchtet ist, regt sich doch nichts. Spannungsvoll und unerwartet schließlich der Moment, wenn das Ende der Timeline erreicht wird, zeigt sich doch jetzt nur noch der kahle Rücken der Leinwände. Ab hier weht ein anderer Wind und die Atmosphäre der Installation verändert sich. Erst durch die Reflexion wird die Erkenntnis möglich, dass der Schauplatz dieser Parallelwelt konstruiert ist und ein Paradoxon der Verflüssigung darstellt (Winkler 2020: 274f.).

Zusammenführung

Resümierend lassen sich die Gedanken und Beschreibungen zu den drei künstlerischen Arbeiten folgendermaßen einfangen. Zunächst: sie eröffnen alle drei ein ästhetisches wie politisches Potenzial, weil sie künstlerisch und ästhetisch eine Welt inszenieren, die stark an der Wirklichkeit angelehnt ist. In ihnen wird jeweils eine besondere Blickrichtung auf unsere gegenwärtige/aktuelle Gesellschaft eingenommen: In der Arbeit *Delivery for*

Mr. Assange ist es die Welt, in der es ‚Zwitschermaschinen‘ und Whistleblower*innen braucht, um zu erfahren, dass das, was wir vermeintlich als Wahrheit zu wissen glauben, nur ein Bruchteil von dem ist, was sich gesamtgesellschaftlich ereignet. Besonders Steyerl macht auf Begrenzungen der gegenständlichen Welt aufmerksam: Vor den inszenierten Kulissen materialisiert sich mit pulsierender Schubkraft Wirklichkeit, bedrückend und hedonistisch zugleich. Eine authentische Narration von einer Welt unter digitalen Bedingungen wird erfolgreich eröffnet. Die Verfahrensweise des Kopierens der Kopie, also eines Arbeitens nach dem Modus des Internets, wird spielerisch benutzt, um es zugleich zu dekonstruieren. Insofern handelt es sich nicht um die bloße materielle, künstlerische oder formale Zitation, sondern um ein Formspiel, das etwas Neues zum Vorschein bringt. Die Verfahrensweise des Kopierens der Kopie, also eines Arbeitens nach dem Modus des Internets, wird spielerisch benutzt, um es zugleich zu dekonstruieren. Insofern handelt es sich nicht um die bloße materielle, künstlerische oder formale Zitation, sondern um ein Formspiel, das etwas Neues zum Vorschein bringt. Diesen Arbeiten ist gemein, dass sie den Diskurs über die Verquickung des menschlichen Körpers, die vorherrschenden Reglementierungs- und Normierungsprozesse und dessen Einhegung in Befehlsstrukturen sowie die vermeintlich freiwillige, aber eigentlich fremdbestimmte Kontrolle über den eigenen Körper weiterführen. Indem sie das Sehen und Verstehen von Welt als tägliches Experimentieren inszenieren und mit der Herstellung von Wirklichkeit in Verbindung setzen, sind ihre Werke kleine Motoren des kritischen, subversiven Umgangs mit dem Überangebot an Letztbegründungen oder neoliberalen Losungen und können für die Herausbildung einer eigenen diskursiven handlungsorientierten Praxis geltend gemacht werden (Winkler 2020: 287ff.).

Mit dieser Arbeit soll der kunstdidaktische Diskurs um eine offene Diskussion einer »Ästhetik des Widerstands« für die Kunstvermittlung bereichert und ein ästhetisches Denken von Kunst und dessen politisches Potenzial im Diskurs um Gegenwartskunst bestärkt werden.

Mich interessiert ein Kunstunterricht, der sich postdigital und politisch zugleich bemüht öffnend und spürend zu wirken. Vorstellbar wäre über diese Arbeit hinaus, das Politische postdigitaler, zeitgenössischer Kunst stärker für die kunstdidaktische Arbeit zu transformieren. Eine pädagogisch motivierte Herangehensweise könnte vertiefende Untersuchungen zu Fragen anstreben, wie, inwiefern postdigitale Kunst für politische Bildungsprozesse relevant sein könnte. Folglich ist ein Kunstunterricht auf der Höhe seiner Zeit ein solcher, der im Hier und Jetzt benennt, was benannt werden muss, die Zukunft im Blick hat und die Vergangenheit als Motor nutzt. Für, mit und durch Schüler*innen zu denken und zu handeln beinhaltet das Politische wie Postdigitale zu fokussieren. Dabei gilt es sich mit postdigitalen Konditionen ästhetisch, künstlerisch, politisch, kritisch und didaktisch auseinanderzusetzen, um der Komplexität der Gegenwart gewahr zu werden. Für mich klingt Kunstunterricht der Zukunft nach Chilly Gonzales, Daft Punk, Bach, Boys Noize oder Holly Herndon. Die Wesensmerkmale von Kunstunterricht sollten funktionieren wie künstlerische Arbeiten von She She Pop, Hito Steyerl, Simon Denny oder der !Mediengruppe Bitnik – radikal öffnend, fragend, virulent clever, undogmatisch sowie verblüffend und erheiternd.

Algorithmen, Fake News, QAnon, Code, Meme, Instagram, Google Street View, Virtual Reality, Facebook, Künstliche Intelligenz, Plattformen u.a. sind Strukturen postdigitaler Lebenswirklichkeiten. Sie kennzeichnen, bedingen und problematisieren die Realitäten von Schüler*innen. Gleichsam reflektieren Netzwerke, Medien und Technologien Gegenwart und haben die Eigenschaft intransparent zu werden (Pinkrah). Insofern ist die ästhetische Auseinandersetzung mit postdigitalen Konditionen u.a. bedeutend für Pädagogik, Fachdidaktik und sofern für die Identitäts- und demokratische Meinungsbildung heranwachsender Menschen.

Von der Kunst bzw. vom Ästhetischen aus gedacht eröffnen sich spannende Vermittlungszugänge, um zeitgenössische Erfahrungs- und Handlungsräume im Umgang mit postdigitalen Konditionen zu ermöglichen. Für die pädagogische, wie künst-

lerisch ästhetische Arbeit sollte Offenheit für Form, Inhalt, Intermedialität und Freiheit im Zusammenspiel mit Lernenden und Lehrenden sowie anderen Akteur*innen im Praxisfeld Schule als auch an außerschulischen Vermittlungsorten gelten. Die Frage nach dem Kunstunterricht bzw. der pädagogischen Transformation von (postdigitaler) Ästhetik ist demnach auch die Frage nach der Schule von Morgen. Und: es ist die Frage nach dem, wie wir miteinander leben, lernen und uns entwickeln wollen. Lassen Sie uns kontrastierend zur durchdigitalisierten Welt in Position gehen und einen Kunstunterricht der Zukunft gestalten.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): Ästhetische Theorie. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2009): »What is the Contemporary?«. In: ders., What is an Apparatus and other Essays. Stanford: University Press.
- Arendt, Hannah (1994): Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München: Piper Taschenbuch.
- Benjamin, Walter (2010): Über den Begriff der Geschichte. In: Raulet, Gérard (Hrsg.): Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst (2009): Das Prinzip Hoffnung. 3 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourriaud, Nicolas (2002): Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel.
- Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag.
- Cascone, Kim (2002): The Aesthetics of Failure. »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music. Online: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html [13.5.2021]
- Düttmann, Alexander Garcia (2015): Was weiss die Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstandes. Konstanz: University Press.
- Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika; Hasselmann, Kristine; Rautzenberg, Markus (Hrsg.) (2010): Ausweitung der Kunstzone. Interart-Studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag.
- Stahl, Julian (2019): Holly Herndon, Proto. In: beethoven2020, 19.6.2019 Online: <https://beethoven2020.com/holly-herndon-proto-volksbuehne-berlin/> [18.10.2021]
- Kant, Immanuel (1790): B. Vom Dynamisch-Erhabenen der Natur, § 28. Von der Natur als einer Macht. In: Kritik der Urteilskraft, 261. Online: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa05/> [17.5.2021]
- Kant, Immanuel (1963): Kritik der Urteilskraft. Stuttgart: Reclam.
- Kemp, Wolfgang (2015): Der Explizite Beobachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz: University Press.
- Legal Tribune Online (2020): Assange erneut angeklagt. US Justiz. 25.6.2020. In: Legal Tribune Online. Online: <https://www.lto.de/recht/nachrichten/n/assange-wikileaks-whistleblower-us-justiz-strafrecht-anklage-erweitert/> [18.5.2021]

- Menke, Christoph (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp.
- Paras Buildtech (2015): Paras Irene Exteriors Official – Upcoming & New Residential Projects in Gurgaon. Imagefilm. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=PGoC3OcNQn4> [8.7.2016]
- Pinkrah, Nelly Y. (2021): Das Digitale ist alt. Online: <https://www.gwi-boell.de/de/2021/02/11/das-digitale-ist-alt> [10.4.2021]
- Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- RSF (Reporter ohne Grenzen) (2021): Assange sofort freilassen. Grossbritannien/USA. 6.1.2021. In: RSF Reporter ohne Grenzen. Online: <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/pressemitteilungen/meldung/assange-sofort-freilassen> [18.5.2021]
- Weiss, Peter (1998): Ästhetik des Widerstands. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Winkler, Antje (2020): Schauplätze postdigitaler Kunst und ihr politisches Potenzial. Eine Annäherung an drei Kunstwerke der Gegenwart – „Delivery for Mr. Assange“, „How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MovFile“, „All You Need Is Data – The DLD 2012 Conference Redux“. Hannover: fabrico Verlag.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: !Mediengruppe Bitnik: *Ultraschallaufnahme des Paketes adressiert an Julian Assange* (2013), Copyleft !Mediengruppe Bitnik, all rights reserved. Online: https://www.bitnik.org/assange/img/assange/assange_parcel_scan.jpg [18.10.2021]
- Abb. 2: At The Post Office. Queuing Up. Still aus !Mediengruppe Bitnik: *Delivery for Mr. Assange*, Min. 00:18. (2014), Copyleft !Mediengruppe Bitnik, all rights reserved. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=zlZTghhCuxg> [18.10.2021]
- Abb. 3: Door of Van Opened! Streetview. Still aus !Mediengruppe Bitnik: *Delivery for Mr. Assange*, Min. 06:30. (2014), Copyleft !Mediengruppe Bitnik, all rights reserved. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=zlZTghhCuxg> [18.10.2021]
- Abb. 4: What Is This? Where Are We? Still aus !Mediengruppe Bitnik: *Delivery for Mr. Assange*, Min. 07:52. (2014), Copyleft !Mediengruppe Bitnik, all rights reserved. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=zlZTghhCuxg> [18.10.2021]

Abb. 5: Resolution Target. Still aus: Hito Steyerl: *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File*, HD Video, Min. 00:19. (2013) Copyright Hito Steyerl. Online: <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-hownot-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> [18.10.2021]

Abb. 6: The Three Degrees. Still aus: Hito Steyerl: *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File*, HD Video, Min. 12:47. (2013) Copyright Hito Steyerl. Online: <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-hownot-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> [18.10.2021]

Abb. 7: Personen im grünen Morphsuit. Still aus: Hito Steyerl: *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File*, HD Video, Min. 12:57. (2013) Copyright Hito Steyerl. Online: <https://www.artforum.com/video/hito-steyerlhow-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> [18.10.2021]

Abb. 8: Simon Denny: *All you Need Is Data – The DLD Conference REDUX* (2013), Installationsansicht. Foto: Ulrich Gebert, Kunstverein München, Copyright Simon Denny. Online: <http://www.kunstverein-muenchen.de/en/program/exhibitions/past/2013/simon-denny-all-you-need-is-datathe-dld-2012-conference-redux> [4.5.2021]

Antje Winkler

hat als Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung Kunst und Geschichte auf Lehramt für Gymnasium an der TU Dresden studiert. Sie lehrt als Dozentin an der Universität der Künste Berlin und arbeitet als Lehrerin an einem Berliner Gymnasium. Künstlerisch arbeitet sie u.a. an Lecture-Performances (Performance Garten 7 »Deborah geht dazwischen«, 2020). Forschungsschwerpunkte sind Politische Ästhetik und Gegenwartskunst, Zeitgenössische Didaktiken, Postdigitale Ästhetik und ihre Potenziale für gegenwartsbezogene Vermittlungsansätze.

Mail: an.winkler@udk-berlin.de | antje.winkler@rlg.berlin

Zuletzt in dieser Reihe erschienen

Olaf Sander: Kunststunde

Ein Gefüge aus Geschichten und Geschichten, Bildern und Filmen zur ästhetischen, politischen und ethischen Bildung

Heft 55.2021. ISBN 978-3-943694-34-5

Iris Laner: Sehen in Gemeinschaft

Heft 54.2021. ISBN 978-3-943694-33-8

Florian Pfab: Blackbox Kreativität: Ein systemtheoretischer Begriffsentwurf

Heft 53.2020. ISBN 978-3-943694-32-1

Rahel Puffert: Umräumen statt aufräumen

Heft 52.2020. ISBN 978-3-943694-30-7

Fabian Ginsberg: Scripted Reality

Heft 51.2020. ISBN 978-3-943694-29-1

Birgit Engel: Ästhetische Aufmerksamkeit – Movens einer reflexiv-offenen und kritisch-innovativen Praxis in Kunst und Pädagogik

Heft 50.2020. ISBN 978-3-943694-28-4

Jan G. Grünwald: Der Zweifel als produktive Möglichkeit in der kunstpädagogischen Praxis

Heft 49.2020. ISBN 978-3-943694-27-7

Alexander Henschel: Kunstpädagogische Komplexität – Logiken und Begriffe der Selbstbeschreibung

Heft 48.2019. ISBN 978-3-943694-26-0

Andreas Brenne: „Künstlerisch-Ästhetische Forschung“ – Kunstpädagogik im Kontext der frühen und mittleren Kindheit

Heft 47.2019. ISBN 978-3-943694-25-3

Georg Peez: Beobachten, Erheben, Aufbereiten und Interpretieren

Heft 46.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Christina Griebel: Ungehorsam übersetzen. Kunstpädagogik als Poesie

Heft 45.2019. ISBN 978-3-943694-23-9

Juuso Tervo: Intimacy with a Stranger: Art, Education and the (Possible) Politics of Love

Heft 44.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Preuss, Rudolf: Lehrperformanz: Navigieren in offenen Lehr-Lernprozessen des Kunstunterrichts

Heft 43.2019. ISBN 978-3-943694-21-5

Schuhmacher-Chilla, Doris: Anthropologische Kunsttheorie Kunst – Theorie – Anthropologie

Heft 42.2018. ISBN 978-3-943694-20-8

Kunz, Ruth: Zwischen Bildtheorie und Bildpraxis

Heft 41.2018. ISBN 978-3-943694-19-2

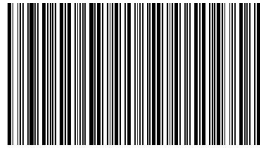
Leeker, Martina: (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen

Heft 40.2018. ISBN 978-3-943694-18-5

Burkhardt, Sara: Objekte und Materialien – Zur Bedeutung des Zeigens in kunstpädagogischen Zusammenhängen

Heft 39.2018. ISBN 978-3-943694-14-7

Frühere Veröffentlichungen dieser Reihe finden sich online unter <http://kunst.uni-koeln.de/kpp/>



978-3-943694-35-2