

Mehr als eine Pfortnerloge

Email-Interview mit Stefan Beck
von Marcus Bohl und Sascha Buettner

Borderline [BO]: In unserem Gespräch^[1] hast Du zwischen „Ausstellungsraum“ und „Off-Space“ unterschieden. Könntest Du diesen Punkt vertiefen?

Stefan Beck [StB]: Also, Off-Spaces sind alle Räume, Projekte und Initiativen, die nicht von Institutionen (Museen, Kunstvereinen etc.) und kommerziellen Galerien ausgehen. Ein Ausstellungsraum ist für mich eine Unterform des Off-Spaces, die sich an Organisation und Operation einer Galerie orientiert, also neutrale Ausstattung (weiße Wände), regelmäßige Ausstellungen, Einladungskarten, explizite Eröffnungen etc. aufweist, sich aber nicht wie eine Galerie hinter den Kulissen für seine Künstler engagiert, also z.B. versucht, sie in anderen Ausstellungen unterzubringen, um ihren Markwert zu erhöhen. Die Grenzen zwischen Galerie und Ausstellungsraum sind selbstverständlich fließend.

BO: Welche Auswirkungen haben Deine Aktivitäten im „virtuellen Raum“ (Thing Frankfurt) auf die Aktivitäten im „realen Stadtraum Frankfurt“ (multi.trudi)?

StB: Die Frage scheint in zwei Richtungen zu gehen. Zum einen ist der Unterschied zwischen „virtuell“ und „real“ keineswegs so groß, wie ihn die Frage vielleicht implizieren mag. multi.trudi war von Anfang an mit einer Webseite präsent, die mehr sein wollte als bloße Dokumentation des multi.trudi Betriebs. Da

gibt es z.B. multi.trudi als Label für Noise Musik und als Hersteller von multiples. Zum anderen versteht sich The Thing ein wenig umfassender als multi.trudi, nämlich als Plattform für alternative Kunstformen, von denen multi.trudi nur ein Beispiel ist. Grundgedanke für The Thing Frankfurt war die Annahme, dass eine Kunst abseits von Museen und Galerien (oder etwas impliziter: nicht Mainstream-Frankfurt) ihre eigenen Begründungszusammenhänge aufbauen müsse, in denen diese Kunst dann erst entstehen könne; in etwa den Gedanken des Hamburger Theoretikers Michael Lingner folgend, dass die Qualität moderner Kunst von der Qualität der Kommunikation über moderne Kunst bestimmt werde. multi.trudi ist durchaus so etwas wie ein Testfall für die in The Thing Frankfurt verbreiteten Kritiken, sowohl zum etablierten Kunstbetrieb wie auch zur parallel existierenden Clubkultur. Gibt es etwas, dass gleichzeitig auf beides Bezug nehmen kann?

BO: multi.trudi war ja nicht nur ein kleines Pfortnerhäuschen im Osthafen von Frankfurt. Du hast regelmässig Veranstaltungen organisiert und Dich ins lokale Kulturgesehen eingeschaltet. Zudem ist multi.trudi ein Finanzierungs – und Distrubitionskonzept. Könntest Du das ausführlich darstellen und dabei (Deine) Notwendigkeiten von „Künstlerselbstorganisation“ reflektieren?

StB: Insofern das auf die Aktie anspielt, so gibt es schon bei multi.trudi einen Text über ihre Psychologie. Die Aktie ist weniger ein Finanzierungskonzept als der Versuch, quantisierende Verfahren in einen Bereich einfließen zu lassen, der weitgehend von schwer fasslichen mentalen Konstruktionen geprägt ist, wie Erwartungen, Hoffnungen, Einstellungen etc. Letzlich wird Erfolg im Kunstbetrieb dadurch bestimmt, in welchem Umfang man gekauft wird („If you're bought you're hot“). Da multi.trudi kaum herkömmliche (Sammler-) Objekte herstellt, war die Aktie ein willkommener Anlass dazu, einen Gradmesser des multi.trudi Erfolgs einzuführen, der anfangs weitgehend auf die Erwartung, ein Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung zu erhalten, ausgerichtet war. Meines Wissens war das der erste Versuch mittels eines solchen Instrumentes auf eine staatliche Fördermaßnahme zu spekulieren. Im Falle des Erfolgs hätten die Aktionäre nach Anzahl ihrer Aktien einen Anteil des Fördergeldes erhalten. Ich selbst konnte im Vorfeld etwa 3% des erwarteten Fördergeldes für multi.trudi einziehen. Aber es geht mir wirklich weniger um die Finanzierung im Einzelnen, als um eine Infragestellung institutioneller Fördersysteme. Ich hab immer noch die Vorstellung einer Online-Auktion (nach dem Muster von eBay) für Stipendien. Wer immer sich für ein Stipendium bewirbt, gibt es in die Auktion und erklärt gleichzeitig, welche Anteile des Stipendiums er/sie im Falle des Erfolgs auszuschütten gewillt ist. Auf diese Weise würde ich mir eine

heilsame Veröffentlichung des „Stipendienschungels“ erhoffen. Immer noch bleibt jede/r Künstler/in alleine mit seinen Finanzierungswünschen (und manche fühlen sich so klein und wertlos, dass sie erst gar keine Förderung beantragen). Das macht die Stärke der Vergabestellen aus, dass sie immer die individuelle Entscheidung auf die Künstler abwälzen, es nicht als Anrecht der Künstler gelten lassen wollen.

Was die Künstlerselbstorganisation angeht, so muss ich sagen, dass das ein langer Weg für mich war. Vor zehn Jahren hab ich noch gehofft, auf irgendeine Weise in den Kunst- und Ausstellungsbetrieb aufgenommen zu werden (wenngleich schon damals mit etlichen Fragezeichen, was die Ausstellbarkeit meiner Arbeiten anging). Erst als das nicht eintrat, habe ich mich nach anderen Modellen umgesehen. Eines davon war, nur nebenbei, die Musik. Finanziell sind Musiker durch die GEMA weitaus besser gestellt als Künstler, denen bis heute Ausstellungshonorare verwehrt werden. Zwei weitere Modelle kamen hinzu: The Thing bot als Computernetzwerk die Möglichkeit, eingefahrene Wege der Vermittlung aufzubrechen und sich eine eigene Leserschaft zu schaffen. Und die Off-Space-Bewegung in Frankfurt und Offenbach zeigte, dass Kunstschaffen auch außerhalb von Institutionen möglich ist. Ich bin zu letzterem erst nach einigem Zögern hinzugestoßen, weil ich Mitte der 90er noch relativ viel unterwegs war und mich nicht an einen bestimmten Ort binden wollte. Mittlerweile sehe ich das genau umgekehrt: Die strikte Lokalität ist das einzige Heilmittel gegen die Wirrnisse der Globalisierung. Künstler, so will es der Ausstellungsbetrieb, kann heute nur noch der sein, der seine Produkte in einer Vielzahl von neutralen Ausstellungshallen unterbringen kann, also Parkhäuser für Kunstkurzzeitparker. Künstlerselbstorganisation ist für mich dadurch notwendig und unverzichtbar geworden, weil sie mir Freiheit und Unabhängigkeit sichert. Warum soll ich mich z.B. an Öffnungszeiten und Ausstellungsauern orientieren, mir von anderen vorschreiben lassen, wann und unter welchen Bedingungen meine Arbeiten zu sehen sein sollen, wenn ich meinen eigenen Laden haben kann, den ich auf- und zusperre, wie es mir passt.

BO: Für was braucht der Künstler den Off-Space? Steckt nicht auch hinter dem Off-Space der heimliche Wunsch nach Erfolg auf dem ersten Kunstmarkt? Entzieht sich der Off-Space wirklich den Gelüsten des Kunstbetriebs? Oder bildet er nicht eher die für das Funktionieren eines Betriebssystems so notwendige „Subebene“?

StB: Wenn man Kunstmarkt und Kunstbetrieb neutral als Diskurs Kunst (nicht Diskurskunst) auffasst, dann suche auch ich Erfolg mit meinem Off-Space, mit meiner Kunst. Wie mein Lehrer Weibel sagte: „Wer Kunst macht, will auch Kunstgeschichte schreiben.“ Diskurs Kunst meint, dass es eine Schreibweise (es

sind ja zum allergrößten Teil Texte) gibt, die nur in Bezug auf „höhere“, außerhalb ihrer liegende Zusammenhänge (Gesellschaft, Ökonomie, Menschheit, Leben) hintergebar ist, aber für sich selbst die Letztbegründung darstellt. Auch die abseitigste Theorie oder Praxis steht noch innerhalb des Verweisungszusammenhangs Kunst. Solange man das akzeptiert – und ich denke immer noch, dass ich Kunst mache, oder wenigstens das, was ich mache, innerhalb von Kunst verortet wissen will –, steht man auch im Zusammenhang von Kunstbetrieb und Kunstmarkt. Ich habe gar nichts gegen Erfolg, solange das Erfolg nach meinen Maßstäben ist. Auch ich möchte, dass meine Kunst geschätzt und geachtet wird. Wenn alle zu multi.trudi statt zum MMK gingen, fände ich das prima. Ein Off-Space kann sich durchaus den „Gelüsten des Kunstbetriebs“ entziehen, wenn man darunter bestimmte Parameter versteht, wie z.B. das Herstellen von mobilen authentischen Einzelobjekten. Es ist allerdings schwierig, das allein aufgrund von Differenzen zu erreichen. Nach Boris Groys wäre der einzige Weg, wirklich „out“ zu sein, das Etablierte und Tradierte weiter zu machen, also echten Kitsch und Klischees zu produzieren. Aber wenn man das bewusst macht, hat man eventuell wieder eine Differenz hergestellt, die für den Kunstbetrieb interessant sein könnte (siehe Jeff Koons).

BO: Verfolgen wir doch die Annahme, dass eine Kunst abseits von Museen und Galerien ihre eigenen Begründungszusammenhänge benötigt, ohne die sie nicht wirklich existieren kann. Wie sehen diese Begründungszusammenhänge aus? Reden wir hier nicht von einem (zumindest) alternativen Gesellschaftsmodell?

StB: Wenn man das auf die Off-Spaces bezieht, dann wird natürlich jede/r seine eigene Begründung haben. Bei mir sieht es so aus, dass sich im Laufe der Zeit Themen herausgebildet haben, die meine Arbeit bestimmten. Schon Ende der 80er Jahre war mir klar, dass die Trennung zwischen Kunst und Kritik aufgehoben werden müssen und der Künstler die Kritik im eigenen Werk einbeziehen muss. Infolgedessen habe ich nicht mehr bloß Arbeiten an sich (Zeichnungen etc.) präsentiert, sondern nur noch im Rahmen eines Vortrages auf Abbildungen verwiesen. Für die Arbeit mit Unix habe ich dann nur noch auf das Unix-System verwiesen. Kunst und Kritik in einem aufzufassen, bedeutete für mich auch die Verpflichtung, für mein eigenes Werk einzustehen, und das nicht anderen zu überlassen (wie das immer noch an Kunsthochschulen gelehrt wird). Diese Art der Vermittlung habe ich dann in Form des Seminars 1996-98 (www.thing-frankfurt.de -> Seminar) versucht, auch anderen zugänglich zu machen, als eine offene Kaffeehausrunde, die Raum zu Gespräch und Austausch geben sollte.

Später hab ich das dann auf die Formel gebracht: Kunst ist der Diskurs über die Mittel und die Kunst (statt Kunst ist der Diskurs über die Mittel und das Werk). D.h. Kunst vollzieht sich in einem reflexiven Prozess innerhalb von Kunst. Eine Auswirkung dessen in meinem Werk ist das bewußte Einbeziehen des Kunstbetriebs in Form von Kritiken (bei The Thing) und dem Nennen von Namen (Bayrle, Ammann, König etc), als eine Kontextualisierung des Zeitbezugs. Wie Lokalität so ist auch die Punktualität der Zeit für mich die einzige Möglichkeit, der Kunst ihre Überzeitlichkeit zu sichern. „Bayrle 92“ oder „Ostklub 97“ mögen für sich Marginalitäten sein, sie sind letztlich das, was uns bleibt, nicht „Wahrheit“ oder „Geschichte“.

Bei multi.trudi wird es dann noch etwas spezifischer. Im Laufe der Zeit haben sich drei Grundprinzipien herausgebildet: a) Aufhebung der Trennung von Apparat und Ausstellung. multi.trudi ist von Anfang an kein neutraler Raum, deshalb z.B. die Tapete. Gegenstände, die zum Betrieb von multi.trudi nötig sind, befinden sich im gleichen Raum wie die Kunstgegenstände, ja es ist letztlich nicht zu unterscheiden, was Kunstwerk und was nicht ist. b)

Unabgeschlossenheit der Präsentation. Im Gegensatz zu den meisten Galerien gibt es keinen abrupten Wechsel in den Ausstellungen (ich nenn das mal der Konvention halber so), sondern ich beginne mit einem Thema, füge Dinge hinzu – und beim nächsten Thema bleiben immer noch Gegenstände des alten Themas zurück, so dass sich die Präsentation in einem ständigen Fluß befindet. (Museen machen das jetzt auch, weil sie vor allem ihre Sammlung rotieren lassen wollen; aber multi.trudi hat keine Sammlung.) c) Der prozedurale Arbeitsbegriff. Ich sage manchmal, ich hab keine Besucher, ich habe nur Mitarbeiter. Jeder multi.trudi Abend ist eine Skulptur, an der meine Besucher einen wesentlichen Anteil haben. Ich kann nur Hinweise und Anregungen (in Form von Fragebögen) geben, vom Gelingen des Abends hängt die Qualität der Kommunikation mit den Besuchern (siehe auch Lingner) und dieser untereinander ab. Dazu gehört auch, dass der Erfolg nur relativ ist. Was für mich gut (an Anregungen etc.) ist, mag dem anderen nichts sagen und umgekehrt. Im Museum sind die Kunstwerke auch dann präsent, wenn niemand kommt. Bei multi.trudi stellen die Besucher die Kunstwerke zusammen mit mir erst her.

In meinem Aufsatz „Big Brother und das Ende der Kunst“ (www.thing-frankfurt.de/tt/interzin-m/interzin01.html) hab ich nochmal drei andere Themen anklingen lassen, die sich teils mit den hier Genannten überschneiden:

- a) das Ende der Willenskunst
- b) das Ende der Differenzkunst
- c) das Ende der Distanzkunst

BO: Den Wunsch, seinen eigenen Laden zu haben, den man auf- und zusperren kann, wann man will, finde ich verständlich. Jedoch: Wäre es nicht schöner, einen Laden zu haben, den man auf- und zusperren lassen kann, wann man will? Müsste also nicht das Museum, das einem nicht gehören muss, dann die Ausstellung deiner Objekte öffnen und schliessen, wann du es für richtig hältst? Individuelle Öffnungszeiten statt starrer Regelungen?

StB: Das ist sehr richtig, und in diesem Zusammenhang gab es im Rahmen der Ausstellung „Backstage“ (Hamburger Kunstverein 1993) eine interessante Initiative von drei österreichischen Künstlern, die Schlüsselgewalt über den Kunstverein zu bekommen. In der im Katalog abgedruckten Diskussion mit Kunstvereinsdirektor Schmidt-Wulffen musste dieser sich schließlich auf die Machtfrage zurückziehen: Ich hab die Schlüssel und als Direktor bestimme ich, was damit geschieht. Leider ist das nicht weiter verfolgt worden, aber letztlich geht es immer um die Schlüsselgewalt. Ein Museum, in dem andere bestimmen können, wer wann, wie und wo rein darf, ist wahrscheinlich bald keines mehr. Ich wurde beinahe zur gleichen Zeit von dem Wiener Galeristen Winter gefragt, ob ich ein Konzept für seinen ebenerdigen Ausstellungsraum in der Sonnenfelsgasse hätte. Ich meinte nur: Die Tür offen stehen lassen. Selbstverständlich wurde der Vorschlag nicht verwirklicht.

BO: Wann realisierst du die Idee der Stipendium-Online-Auktion? Könnte das nicht ein Projekt für The Thing Frankfurt sein?

StB: Durchaus, aber ich bin technisch vollkommen ungeschickt. Ich müsste jemanden finden, der mir das programmiert.

BO: Wie definierst du für dich den Werkbegriff? Wenn, wie du sagst, letztlich deine Besucher (bei multi.trudi) Mitschaffende sind (kollektives, „gemeinsames“ Arbeiten auf einer Leinwand?), sie für das Werk damit also ursächlich sind – wem gehört es?

StB: Nun, das Werk gehört letztlich allen, die daran mitgewirkt haben, also auch den Besuchern. Allerdings entbindet dieser offene Werkbegriff die Einzelnen nicht von der Verantwortung für dieses Werk. Wenn jemand seinen Besuch und seinen Beitrag bei multi.trudi als Kunst begreift, dann muss er/sie auch dafür sorgen, dass er als Kunst wahrgenommen wird. Es wäre Bevormundung, wenn ich das für die Einzelnen übernehme. Ich bin mir durchaus bewusst, dass ich nur eine Teilsicht auf die Dinge habe. (Und das ist wie bei The Thing: Wenn Künstler kein Interesse haben, ihre eigene Sichtweise zu formulieren, und das lieber Kritikern überlassen, bleibt es halt bei dem Angebot.) Wenn Du versuchst, Deinen multi.trudi Sticker über eBay zu verkaufen, dann demonstrierst

Du auch Deine eigene Sichtweise auf den Event – was ich sehr begrüße. Im multi.trudi haben die Besucher regelmäßig gefilmt und fotografiert – was ich auch begrüße –, aber wenn das nur Erinnerungstücke bleiben, dann kann ich da auch nichts machen. Kunst beginnt mit dem Anspruch auf Kunst.

BO: Noch einmal zum Begriff des Off-Space. Ich hatte mit meiner Frage nach dem „Schielen“ auf den „ersten“ Kunstmarkt impliziert, dass es so etwas wie einen zweiten Kunstmarkt, eine Art „Schattenwirtschaft“ bzw. Subkultur gibt, dass also der Off-Space absoluter Bestandteil des Kunstmarktes (der ja wiederum nur ein Teil des Betriebssystems Kunst ist) ist und sich folglich in keiner Weise diesem entzieht. Die Frage nach dem Erfolg bleibt also eher zweitrangig. Genauer gefragt: Ist der Off-Space wirklich off?

StB: Vielleicht sollten wir noch einmal klären, was wir mit „Kunstmarkt“ meinen. Ich verstehe darunter die Gesamtheit aller handelbaren Äußerungen, ungeachtet ihres pekuniären Wertes, ihrer Verkaufbarkeit und der Frage, ob wirklich etwas verkauft wurde. Daneben gibt es natürlich die Intentionalität der Äußerungen, also das, worauf eigentlich hingearbeitet wird. Boris Groys hat behauptet, man könne heutzutage nicht außerhalb des Museums, verstanden als einem finalem Archiv, arbeiten. Wir wissen, was wir sind, nur durch das, was wir sammeln. Wenn jemand das bewusst durchbrechen will, so stößt er/sie in eine kulturelle Leere vor, mit Groys gesagt, auch „Alltag“ oder „Müll“. Und in dem Moment, in dem jemand eine Mitteilung aus dieser Leere macht, besteht schon die Möglichkeit, dass sie gesammelt und archiviert, also musealisiert wird.

Ich habe an anderer Stelle über meinen Vorschlag für den Ausstellungsraum der Galerie Winter in Wien gesprochen. Dazu hätte auch gehört, keine Einladungskarten zu verschicken, niemanden davon eine Mitteilung zu machen und keine Dokumentationen (Fotos etc.) herzustellen. Hätte das Event eigentlich überhaupt stattzufinden brauchen? Oder hat es etwa stattgefunden, weil ich Dir jetzt von seiner Konzeption erzähle? Mich erinnert das ein wenig an die Paradoxien der Relativitätstheorie. Es gibt möglicherweise Parallelwelten, aber wir können von ihnen nichts wissen. Ähnlich hat Wittgenstein gegen die Möglichkeit von Privatsprachen argumentiert. Ihre Existenz würde die Trennung zwischen glauben und wissen einreißen. In diesem Sinne kann ein Off-Space nie wirklich komplett „off“ sein, sondern nur teilweise.

Ich war mir bei multi.trudi immer darüber im Klaren, dass ich in einigen Bereichen (keine Pressemitteilung, Nivelierung des Unterschieds zwischen Ausstellung und Apparat, keine abrupten Ausstellungswechsel, keine Ausstellung an sich, Einbeziehung des Publikums als Mitarbeiter) durchaus „off“ sein kann.

Wenn ich aber überhaupt Besucher haben will, dann kann ich nicht so „off“ sein, dass niemand davon etwas weiß. Und wenn ich multi.trudi als quasi-wissenschaftliches Experiment betreiben will, dann kann ich nicht auf Dokumentation verzichten, auch wenn das mehr „off“ gewesen wäre.

BO: Kann man, ähnlich wie das „Haus Ur“, multi.trudi auf die Biennale von Venedig temporär verpflanzen?

StB: Wenn man multi.trudi nur als Display, also sehr äußerlich, betrachtet, so würde ich mich einer temporären Verpflanzung sperren, wie ich es schon bei ähnlichen Angeboten getan habe. Solange multi.trudi noch in der Franziusstraße lokalisiert war, habe ich gesagt, sie sollen doch besser zu mir kommen. Ich würde auch einen Reisebus (trudi.tours) organisieren. Wenn man multi.trudi in seinem Prinzip versteht und mir einen entsprechend langen Zeitraum überliesse (mehr als ein Jahr), dann würde ich multi.trudi auch anderswo aufbauen. Man darf nicht übersehen, wie lange die Vorlaufzeit von multi.trudi war, wieviel Forschungsarbeit es bedurft hat, um die Voraussetzungen zu klären, wieviel der laufende Betrieb an Klärungen brachte; ebenso auch die Zielrichtung, die auf Veränderung (alternative Kunstpraxis aufbauen) und Vernetzung ausgerichtet ist. Ich habe den Leuten von Fernsehen, die einen Bericht über multi.trudi machen wollten, gesagt, sie sollten sich nicht vorstellen, sie könnten mit der Kamera wie einem visuellen Staubsauger kommen, alles absaugen und glauben, sie hätten es dann. Ähnliches würde ich auch von den Besuchern einer Ausstellung befürchten, deren Blick aller Wahrscheinlichkeit vom Fernsehen präkonfiguriert ist.

BO: Wo verläuft die Grenze beim Nennen von Namen zwischen „Namedropping“ und der Kontextualisierung des Zeitbezugs, was Du für Dich in Anspruch nimmst?

StB: Die Grenze ist natürlich konventionsabhängig. Wenn Elaine Sturtevant Bilder anderer nachmalt und mit ihrem eigenen Namen signiert, dann kann man durchaus sagen: a) Fällt der nichts eigenes ein? b) Will die sich nicht lieb Kind machen, bei denen, die sie abmalt? Solche Vorwürfe lassen sich konzeptionell nur dadurch entkräften, dass man immer wieder rekontextualisiert. Ich weiß allerdings nicht genau, inwiefern Du im Kontext meiner Arbeit überhaupt die Gefahr des „Namedropping“ siehst.

Ich wollte noch anmerken, dass die aufgezeigten Konfusionen bezüglich des Status von Off-Spaces im Wesentlichen von der Verschränkung des Realen und des Symbolischen bestimmt werden. Real gesehen ist der Off-Space immer da; sein „off“ kann allerdings in der symbolischen Repräsentation (Zeitschriften,

Museen, Sammlungen -> Diskurse) nicht auftauchen. (In dem Beispiel von Lacan: Das Buch ist in der Bibliothek nicht aufzufinden, wenn es von seinem Platz verrückt wurde, der ihm der Katalog zugewiesen hat.)

Man kann natürlich eine Art Diagramm zeichnen, in dem die Off-Spaces nach Graden ihres „offs“ eingetragen werden. Mögliche Parameter wären Öffentlichkeit (wie macht der Off-Space auf sich aufmerksam), Verfahrensweisen (gibt es z.B. Ausstellungen im herkömmlichen Sinne) und Interaktion (bleibt das Publikum unbeteiligt oder muss es sich engagieren). Letzterer Punkt spielt in die beiden ersten mit hinein.

BO: Stefan, Du hast dich im Rahmen deiner künstlerischen Ausbildung mit Unix und Linux beschäftigt. In unserem Gespräch hast auf den semiologischen Gehalt von Programmiersprachen hingewiesen – einmal als Herrschaftsmittel (Passwort/Zugangskontrolle/Hierarchie), zum anderen hast Du mit dem Code als Sprachsystem und künstlerisches Ausdrucksmittel experimentiert. In welchem Zusammenhang stehen diese beiden Phänomene für dich?

StB: Vorweg muss ich ersteinmal erklären, dass ich mich bei Unix vorwiegend mit einer Benutzerebene beschäftigt habe, die „Shell“ genannt wird. Diese stellt dem Benutzer ein gewisses Vokabular zur Verfügung, mittels dessen er Befehle in relativ einfachen Zusammenhängen wie „copy“, „move“, „list“ etc. über eine Befehlszeile (die sogenannte „command line“) an die Maschine übermitteln kann. Hinter der „Shell“ steckt ein Interpreter, der diese Befehle wiederum in einen maschinennahen Code übersetzt. Auf diese Weise kann eine bestimmte Version von Unix auf verschiedenen Maschinentypen laufen, ohne dass sich der Anwender mit ihren jeweiligen Spezifikationen beschäftigen müßte. Das Vokabular der „Shell“ ist in einem eher weitergefaßten Sinne eine Programmiersprache, eine, die als maschinenfern bezeichnet wird und in ihrer Komplexität nicht mit C, Pascal, Fortran o.ä. zu vergleichen ist.

Ich bin mit Unix zum ersten Mal 1990 am Institut für neue Medien in Frankfurt in Berührung gekommen. Zuvor hatte ich in Wien zwei Jahre auf Apple Macintosh Computern gearbeitet. Unix als das ältere Betriebssystem stellte einige Eingewöhnungsschwierigkeiten: Statt durch „point and click“ Dateien auszuwählen und zu manipulieren, verlangte eine Befehlszeile jegliche Anweisung an das Betriebssystem mittels schriftsprachlichen Kommandos einzutippen. Zudem war der Zugang zum Computer keineswegs frei, sondern musste durch Eingabe einer Benutzeridentität und eines Passwortes erzwungen werden. Das allein hätte sicher nicht ausgereicht, meinen Argwohn zu wecken, hätten sich nicht aus der Programmatik des Institutes neue Schwierigkeiten ergeben. Während der Leiter Peter Weibel in seiner Wiener Zeit (als Leiter einer Fachklasse

für visuelle Mediengestaltung an der Hochschule für angewandte Kunst) noch relativ tolerant gegenüber den, ohnehin nicht sehr üppigen, digitalen Produktionsmitteln auftrat, entwickelte sich am Institut für neue Medien relativ schnell eine subtile Tyrannei gegenüber allem, was nicht mit Unix und Silicon Graphics, den damals neu angeschafften „Supercomputern“, zu tun hatte. Besonders heftig bekam das mein Kollege Marko Lehanka zu spüren, der mittels der objektorientierten Programmiersprache Smalltalk auf einem Atari sich selbst generierende Texte erzeugte. Er musste sich allen Ernstes anhören, dass seine Sachen keinen Wert hätten, weil sie „nur“ auf einem Atari entstanden wären. Bei mir kam daraufhin der Entschluß derartige Ideologien an ihrer Wurzel zu untersuchen, die ich im Folgenden im Unix-Betriebssystem ausmachte. Dass ich dabei in Unix eine Spezialität der formalen Sprachen entdeckte und so an einen ganzen Strang der Sprachphilosophie und Poetik im 20. Jahrhundert anschließen konnte, spielt in diesem Zusammenhang eine eher untergeordnete Rolle. Wichtiger für mich war an einer Grenzlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu bohren, die bis dahin nicht zu existieren schien. Hatte sich doch die Medienkunst Peter Weibels dadurch ausgezeichnet, dass sie in einem gewaltigen Umfassungsmanöver jegliche Medientechnik für die Kunst zu usurpieren und zu legitimieren versuchte. Folglich durfte es innerhalb dieses „Kessels“ keine Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst mehr geben. Genau das Gegenteil trat ein. Die Künstler wurden zu Anwendern definiert, die in einem durch Technik und Systemadministratoren definierten Bereich kreativ zu sein hatten. Mittel und Werkzeug dieser Grenzziehung war für mich das Unix-Betriebssystem, das es erlaubte, die Systemressourcen nach einem ausgefeilten System von Zugriffsrechten unter den Benutzern zu verteilen. Insofern machte es für mich Sinn, dieses Programm durch einige Maßnahmen ans Licht zu holen, quasi auszustellen. Dass ich den Befehlen und der Befehlsstruktur sprachpoetische Qualitäten zuerkannte, war nur ein Mittel, ein anderes war große Siebdrucke der Befehle im Institut aufzuhängen und auf Nachfragen als Stützen des Selbstlernprozesses zu definieren. Ebenso bot ich selbst für interessierte Studenten der Städelschule Kurse in Unix an, obwohl ich mich selbst nicht mehr als einen Anfänger bezeichnen konnte. Als Weigerung, sich mit den nächsten Schritten, nämlich den auf Unix aufbauenden Grafik- und Animationsprogrammen zu beschäftigen, konnten diese Aktivitäten auch als leiser Protest gegen die Institutsstrukturen aufgefasst werden. Wenn, so meine Überlegung, das Nächste das Erste, auf dem es aufbaut, vernachlässigt, so entfällt für das Nächste auch die Legitimation, Nachfolgendes zu sein.

BO: Welche Qualitäten weist eine Programmiersprache, ein Code als Künstlerisches Mittel auf? Oder andersherum worin unterscheidet sich Code von anderen künstlerischen Mitteln oder Ausdrucksformen bspw. Musik für dich?

StB: Wenn man einmal davon absieht, dass das Vokabular von „Shell“ keine echte Programmiersprache ist, so ist es dennoch im engeren Sinne eine formale Sprache, d.h. sie wird von einem bestimmten Kalkül beherrscht. Sie hat sowohl eine Syntax, als auch eine Semantik und ist produktiv, d.h. man kann neue Begriffe und Verfahrensweisen aus ihr entwickeln. Insofern ich davon ausgehe, dass Kunst (und damit schließe ich jedwede Form mit ein, also auch Musik) als eine bestimmte Form von Code zu sehen ist, bietet sich hier ein ideales Experimentierfeld an. Zunächst einmal kommt es auf die Identifikation an: Kunst (als nicht Code) wird mit Code (als nicht Kunst) überlagert. Dabei werden strukturelle Ähnlichkeiten (Homöomorphismen) ausgemacht. Ausgehend von der Maschinensprache kann man erkennen, dass Befehle wie „copy“ (= Unikate und Vervielfältigung, Multiples etc.), „move“ (= Orts-/abhängigkeit/unabhängigkeit von Kunstwerken), aber auch bestimmte Strukturen wie das hierarchische Dateisystem (insofern es einen Entscheidungsbaum repräsentiert, nach dem Merkmale katalogisiert werden können) durchaus in einem Kunstzusammenhang Sinn machen. Umgekehrt kann man von der Kunst ausgehend die Maschinensprache als konkrete Poesie begreifen, die es (typo-) grafisch und musikalisch zu interpretieren gilt.

BO: Würdest Du die künstlerische Aneignung von Code als „Fortschritt in der Kunst“ bezeichnen wollen?

StB: Wenn man das als Metapher versteht: Ja. Es geht darum, zu begreifen, dass Kunst ein ihr zugrunde liegendes formales System hat, das genauso wenig willkürlich und zufällig wie natürliche Sprache ist. Die Kenntnis formaler Sprachen, und darunter fällt auch eine Programmiersprache, kann dabei behilflich sein. Keineswegs geht es darum, per se Programmiersprachen zu verkunsten. Es soll ja Leute geben, die drucken sich Programmzeilen aus und hängen sie an die Wand, oder faseln etwas von der „Schönheit“ des Codes. Dahinter steckt sicher die Faszination für das Andere, nicht-menschliche, das die Maschine ab und an repräsentiert. Mir geht es darum zu verstehen, wie Kunst funktioniert – und nicht der Computer. Keineswegs dachte ich an so etwas wie „open source“. Soweit ich das überhaupt verstehe, interessiert sich ja die „open source“ Bewegung nicht explizit dafür, was überhaupt in dem Code steht, sondern nur dafür, dass er für alle frei zugänglich und manipulierbar ist.

BO: Ist Programmcode eigentlich eine neue oder sogar erste universale Sprache? Und damit eigentlich vielleicht auch „das Messer in der Hand der Globalisierung“, der wir damit unbeabsichtigt, aber willfährig den Arm führen?

StB: Programmiersprachen sind eine Untergruppe der formalen Sprachen. Ihre Entwicklung stellt einen Meilenstein in der Philosophie des Geistes und der Sprachwissenschaft dar. Auch die Kunst kann sich dem nicht entziehen. Man muss allerdings auch sehen, dass formale Sprachen vor allem als Werkzeuge zur Untersuchung der Probleme der natürlichen Sprachen entwickelt wurden und daher in Umfang und Reichweite teilweise künstlich eingeschränkt sind. Eine Sprache, die zur Steuerung von Industrierobotern dient, muss keine Gedichte oder nur natürliche Sprache verstehen können – und umgekehrt. Die Idee einer Universalität des Codes stammt wohl eher aus den euphorischen Anfangszeiten der Programmiersprachen. Heute gibt es derer beinahe so viele wie natürliche Sprachen, und es kommen eher noch mehr dazu, als dass es weniger werden.

BO: In der Kurzvorstellung deiner CD MO.S.O.M.cord sprichst Du von der „Rekonstruktion des Hörerlebnisses gegenwärtiger Clubmusik“. Unter Clubmusic verstehe ich eher eine „Tanzmusik“ die für mich eben erst durch das „Tanzen“ interessant wird und außerhalb eines Raumes/Zeit (z.B. der Disco/Freitagabend) keine besondere Aufmerksamkeit findet. Für mich liegt in der Clubmusik folgendes Arbeitsbündnis vor: „Tanzen und Freunde treffen“. Ein DJ legt auf und das Publikum tanzt, hierbei entsteht dann das Ereignis/ Erlebnis Club/Musik. Verändert sich eine der beiden Variablen/ Erwartungshaltungen, so kommt es zu Irritationen, die mehr oder weniger produktiv sein können. Was meinst Du mit „Hörerlebnis Clubmusik“?

StB: Ich verstehe unter einem Hörerlebnis das Innehalten und Sich-vergegenwärtigen der Stimme des inneren Ohrs. Das ist ohne ein Abstandnehmen nicht zu realisieren. Und schließlich braucht es Hilfsmittel, die ich beschrieben habe. Zu Anfang bin ich mit einem Aufnahmegerät in Clubs gegangen, aber das Resultat war unbefriedigend, weil das Gerät auf meine subjektive Verfassung keine Rücksichten nahm, also zum Beispiel die interchangierenden Momente von Aufmerksamkeit und Nichtaufmerksamkeit, wie auch die zeitlichen Momente des Hängenbleibens an einer bestimmten Passage oder des Vorbeifließenlassens des Musikstroms.

BO: Du sprichst in obigen Zitat von der Rekonstruktion von Clubmusik: Was unterscheidet für dich „gegenwärtige“ von „früherer“ Clubmusik? Oder anders herum: Warum möchtest Du die frühere rekonstruieren?

StB: Das ist ein Mißverständnis. Ich meine allein die Rekonstruktion des Hörerlebnisses von Clubmusik, also eines subjektiven Eindrucks. Wie die Clubmusik wirklich war, und ob es sich um gegenwärtige oder frühere handelt, was ja nur durch Rückgriff auf ein außer mir liegendes Archiv entschieden werden kann, interessiert mich nicht. Eigentlich ist für mich alles frühere, zurückliegende Clubmusik, denn im Moment des Sicherinnerns ist sie ja nicht mehr.

BO: Du verweist im Begleittext zu deiner CD darauf, dass die Aufnahme nicht weiter bearbeitet wurde. Siehst Du hierin ein musikalisches Stilmittel oder liegt hier eine besondere Qualität Deiner Musik?

StB: Ich denke, es ist für mein Verfahren konstitutiv, dass ich nach der Aufnahme daran nichts mehr verändere, weil ich mich ganz dem Prozeß des Machens ausliefern möchte. Das bedeutet allerdings nur, dass die Arbeit des Auswählens und Konfigurieren des Materials und der Maschinerie vorher geschehen muss, damit ich mich während des Machens voll auf die Behandlung des Klangs konzentrieren kann. Man kann natürlich genauso aufbauend arbeiten, kleine Elemente gruppieren, neue hinzufügen, und Mischung und Struktur solange verändern, bis es für einen paßt. Die allermeisten Audiowerkzeuge sind auf dieses Verfahren hin ausgerichtet. Von meiner Seite kommt dagegen der konzeptionelle Einwand, dass das sehr risikolos ist, wenn man immer auf „undo“ drücken kann. Von Sequenzer-Musik kommt nach meiner Meinung nichts mehr Neues; aber das ist eher eine Geschmacksfrage, man kann das Gleiche auch über meine Musik sagen. Die Sequenzer-Technik ist m.E. sehr stark von dem Gedanken geprägt, dem Musiker die Angst zu nehmen, Fehler nicht mehr korrigieren zu können. Aber wer definiert überhaupt, was ein Fehler ist? Da scheint mir immer noch die Tradition notierter Musik drinzustecken, die es möglichst brillant und virtuos zu reproduzieren gilt. (Ich spreche daher auch ungern von improvisierter, sondern lieber von realisierter Musik. Nur in Bezug auf eine Musik, die weitgehend auf Noten basiert, kann man von Improvisation sprechen. Naturvölker ohne Noten realisieren Musik.) Die Auffassung von Fehlern beruht weitgehend auf Konvention. Ich möchte dahin kommen, dass mir auch das Mikro aus der Hand rutschen kann oder ich den „falschen“ Knopf drücke, ohne dass meine Musik dabei Schaden nimmt.

BO: Gibt es für dich in deiner musikalischen Entwicklung einen „roten Faden“ oder ein Ziel auf das Du hinarbeitest?

StB: Siehe oben. Ich möchte Musik machen, in der ich mich angstfrei bewegen kann. Und es gibt, so glaube ich, vielfältige Ängste: Nicht das richtige (als amtlich betrachtete) Equipment zu besitzen oder nicht den Konventionen zu

genügen, was als angemessen im Hinblick auf die Hörer oder den angestrebten Musikstil betrachtet wird. „Bist Du denn auch cluborientiert?“, wurde ich beispielsweise einmal gefragt, als ich beim hiesigen Bürgerradio in einer sog. „DJ Night“ Musik machen wollte. Das war ein Einschüchterungsversuch, es war die Aufforderung, sich einer fragwürdigen Instanz (Club) unterzuordnen.

BO: Leider konnte ich im Netz (multi.trudi) den Link zu dem „noise music konzept“ nicht öffnen, so möchte ich Dich an dieser Stelle bitten, es vielleicht kurz zu umreißen.

StB: www.noize-concept.de, eine Seite, die sich Noise Musik im Allgemeinen und meines speziellen Ansatzes im Besonderen widmet.

Noize Concept ist ursprünglich mein eigenes System aus Geräten, mit denen ich die Signale meiner manipulierten Plattenspieler weiterbearbeite. Wie bereits erwähnt bin ich nach ein paar frustrierenden Versuchen, den Höreindruck von Clubmusik durch bloßes Abspielen von Club-Schallplatten (wie sie in Spezialgeschäften für Clubmusik erhältlich sind) zu reproduzieren, dazu übergegangen den Tonarm des Plattenspielers mittels eines Bindfadens und einer Schraube als Gegengewicht zu fixieren. Dadurch blieb der Tonarm immer im gleichen Abstand vom Mittelpunkt der Platte; den Klanginhalt dieses Kreises konnte ich dadurch beliebig lang untersuchen. Das unweigerliche Knacksen, ausgelöst durch das Zurückspringen der Nadel (Achtung, Fehler!) habe ich als Stilmittel akzeptiert, insofern es nicht in schon ohnehin verzerrter Musik (Drum'n Bass) oder in der nachgeschalteten Verzerrung unterging. Letzteres ist fast schon wieder schade, weil es der Angst entgegenkommt, etwas einwandfreies zu produzieren. Dieses Knacksen ist die Stimme des Apparates, die man nicht überhören sollte. Üblicherweise werden Medien als beinahe vollkommen transparent konzeptioniert (möglicherweise hoher Rauschabstand), mit dem Effekt, dass man sie gar nicht bemerkt. Was bei einem Aufnahmegerät wie einer Kamera oder einem DAT zur privaten Nutzung noch akzeptabel sein mag, wird spätestens bei Medien-Mega-Maschinen wie Fernsehen oder Radio zu einem erheblichen Problem. Ihre Transparenz-Illusion (alles ist wirklich so wie dargestellt) öffnet der Manipulation Tür und Tor. Insofern sehe ich mein kleines Hobby-Studio als einen Beitrag zum emanzipativen Mediengebrauch. Erst wenn man Fehler zulässt und sich für sie öffnet, kann man die Eigenheit des Mediums verstehen.

Editorische Notiz:

^[1] Dem Email-Interview ging ein dreistündiges Gespräch mit Stefan Beck über seine Arbeit voran. Das erste Treffen fand anlässlich des ersten „multi.trudi Laptop-Contest“ statt.