

VOM SUBJEKT ZUM PROJEKT

Piazza virtuale von Van Gogh TV vor dem kunsthistorischen und zeitgeschichtlichen Hintergrund

VON TILMAN BAUMGÄRTEL

Im Juni 1992 tauchte im Vormittagsprogramm von 3sat eine seltsame Sendung auf. Es gab keine Moderatoren, keine Ansagen, keine Erklärungen. Eigentlich überhaupt kein Programm. Stattdessen konnte man eine eingeblendete Telefonnummer anrufen. Und wenn man Glück hatte und durchkam, war man plötzlich auf Sendung und konnte über den Fernseher zur Welt sprechen. Bis zu vier Anrufer fanden sich so gleichzeitig in einer merkwürdigen Zufallsgemeinschaft zusammen, konnten miteinander plaudern oder eine Rede an die Menschheit halten. Viele Anrufer waren so erschrocken, dass sie gleich wieder auflegten. Andere brachten wenig mehr als ›Hallo‹ heraus. Einige versuchten mit den anderen Anrufern Konversation zu machen. Andere machten so lange Furzgeräusche, bis sie aus der Leitung geworfen wurden.



Abb. 1: *Piazza virtuale* Screenshot.

Die Sendung hieß *Piazza virtuale* und war ein einzigartiges Experiment in der Geschichte des deutschen Fernsehens. Als Begleitprojekt der *documenta 9* wurde es im Sommer 1992 hundert Tage lang in Kassel aus einem Containerstudio neben dem Fridericianum gesendet. Veranstalter von der Künstlergruppe *Van Gogh TV*, sollte das Programm aus weitgehend unmoderierten Beiträgen des Publikums bestehen, das durch Anrufe, per Fax oder Computerchat den Inhalt der Sendung

lieferte. Ihr Ziel war es, Bertolt Brechts berühmte Forderung aus seiner *Radiotheorie* in die Tat umzusetzen: Aus Konsumenten sollten Produzenten von Medieninhalten werden. Neben der Call-In-Sendung *Coffeehouse* gab es interaktive Programmteile, bei dem die Zuschauer mit der Tastatur ihres Tastentelefon gemeinsam malen oder musizieren konnten.

Van Gogh TV war ein Zusammenschluss von Künstlern und Hackern, der aus der Performance-Gruppe *Minus Delta t* hervorgegangen war. Diese hatte schon bei der *documenta 1987* einen Radiopiratensender aufgebaut, der aus einem Medienbus auf dem Friedrichsplatz sendete. Die Gründer des Kollektivs, die Künstler Mike Hentz, Karel Dusek, Benjamin Heidersberger und Salvatore Vanasco, arbeiteten systematisch daran, den Raum der Medien für sein Publikum zu öffnen.

Sie versammelten um sich einen Mitarbeiterstab, der aus handelsüblicher Technik ein komplett computergestütztes Studio baute – zu einer Zeit, als in den deutschen Fernsehanstalten noch mit magnetischem Videoband und Livesendungen aus physischen Studios mit Dekoration sendeten. Und sie schufen ein Netzwerk von Förderern und Sponsoren, mit deren Unterstützung sie 1992 mit *Piazza virtuale* ihr ambitioniertes Projekt durchführen konnten.



Abb. 2: Der Medienbus von *Minus Delta t*, Foto: *Minus Delta t*.

Abb. 3: *Minus Delta ts* »Radio littéraire« bei der Frankfurter Buchmesse 1987 im Medienbus, Foto: *Minus Delta t*.

Wie kommt eine Künstlergruppe um 1990 eigentlich auf die Idee, ein eigenes Fernsehprogramm aufzubauen? Der folgende Beitrag soll die Aktivitäten der Gruppe in einem weiteren Kontext von (Medien-)Kunst, der Entwicklung von Technik, Gesellschaft und Wirtschaft verorten. So soll gezeigt werden, wie *Van Gogh TV* eine Reihe von sozialen, kulturellen und medialen Entwicklungen nicht nur aufnahm, sondern in ihrer künstlerischen Praxis auf eine Weise weiterdachte, welche Tendenzen vorwegnahm, die sich in den 1990er Jahren entfalteten und bis heute unser Leben bestimmen.

Die Kunst hat die Entwicklung der Medien oft ästhetisch vorweggenommen. Wenn der deutsche Kunsthistoriker Dieter Daniels mit der These Recht hat, dass KünstlerInnen in ihren Werken oft mediale Entwicklungen antizipierten, die noch in der Zukunft liegen, welche er in seinem Buch *Kunst als Sendung* (2002)

formuliert, dann liefert *Van Gogh TV* mit aufwendigen und global angelegten Medienprojekten ein besonders schlagendes Beispiel für diese These. Mit den ihnen zu dieser Zeit zur Verfügung stehenden Mitteln nahmen sie nicht nur die Entwicklung des Internets und einer genuinen Netzkultur vorweg, sondern auch Methoden des wirtschaftlichen Operierens, Managementtechniken und ein Selbstverständnis von »Kulturarbeitern«, das in den kommenden Jahrzehnten um sich zu greifen begann.

Ich beschreibe diesen Prozess mit der – von Vilém Flusser übernommen, hier aber in einem anderen Sinn verwendeten – Formel *Vom Subjekt zum Projekt*. Stand in der klassischen Moderne und im Grunde seit der Romantik der kreative Selbstausdruck des individuellen Künstlersubjekts im Mittelpunkt der kreativen Arbeit, ersetzten *Van Gogh TV* dieses Selbstbild durch die Arbeit im Kollektiv, in dem ein Stab von unterschiedlich spezialisierten Mitarbeitern in einer flachen Hierarchie an einem gemeinsamen Projekt arbeitete – letzteres ein Begriff, der in den Selbstüberlegungen der Gruppe eine zentrale Rolle einnimmt. Waren Technik und Medien von Künstlern zuvor oft als das Andere betrachtet worden, von dem man sich abgrenzte oder dem man zumindest kritisch-distanziert gegenüberstand, stellten *Van Gogh TV* die Entwicklung von eigener Technologie und die Partizipation an den Medien ins Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit. Und während Künstler den kapitalistischen Markt, inklusive des Kunstmarkts, traditionellerweise bestenfalls als notwendiges Übel wahrnahmen oder gleich ganz ablehnten, arbeitete *Van Gogh TV* an einer Selbstermächtigung jenseits der Welt von Galerien, Museen und Sammlern. Dafür kooperierten sie mit Sponsoren und erprobten marktwirtschaftlichen Methoden der Existenzsicherung. Das führte letztlich dazu, dass einige der Mitglieder der Gruppe tatsächlich Unternehmer wurden und eigene Firmen gründeten.

Die kulturellen und sozioökonomischen Faktoren, die die zu dieser Entwicklung führten, prägten bereits die Arbeit von *Minus Delta t*, der Performance- und Aktionsgruppe sowie Band, aus der *Van Gogh TV* in den 1980er Jahren hervorging. Als sich diese Gruppe 1978 gründete, hatte die Kunstkritik eigentlich gerade einen neuen »Hunger nach Bildern« entdeckt: Künstlergruppen oder Kunstbewegungen wie die *Neuen Wilden* mit ihrer »heftigen« Malerei in Deutschland, *Transavanguardia* in Italien, das amerikanische *New Image Painting* oder *Figuration Libre* in Frankreich betrieben zu dieser Zeit eine Rückkehr zur gegenständlichen Tafelmalerei und Öl auf Leinwand zu signalisieren. Diese Tendenzen wurden auch als programmatische Abkehr von Performance, Konzept- und Medienkunst interpretiert, die ab Mitte der 1960er ihren Aufstieg erlebt hatte.

Ganz im Gegensatz zu diesen Tendenzen knüpften die Aktivitäten von *Minus Delta t* und den ihnen nachfolgenden Kunstgruppen *Ponton* und *Van Gogh TV* gezielt und zielstrebig an die Kunstpraktiken der 60er und 70er Jahre an. Gleichzeitig reflektierten sie in ihrer Arbeit die aktuellsten Entwicklungen in Pop- und Medienkultur. In ihrem Werk amalgamierten sie so auf den ersten Blick vollkommen unzusammenhängende Elemente.



Abb. 4: Konzert von Minus Delta t beim Shvantz Festival in Frankfurt 1979

Foto: Minus Delta t.

Ineinander verkeilt finden sich hier kunsthistorische Entwicklung wie das Ende der ersten Periode von Videokunst und Performance Art und das Aufkommen von Kunstkollektiven, das Rebellentum und die Selbstermächtigung von Punk und New Wave, medienhistorische Prozesse wie die Einführung von Privatsendern und Kabelfernsehen sowie die zu dieser Zeit nur von Wenigen wahrgenommene Digitalisierung und Vernetzung sowie das Ende des Warschauer Pakts und die darauf folgende Durchsetzung eines neoliberalen Wirtschaftsmodells in weiten Teilen der Welt inklusive neuer Praktiken von Arbeitsorganisation und Managementtechniken. Nur wenn man die Arbeit von *Minus Delta t* und *Van Gogh TV* als Ganzes betrachtet, wird verständlich, warum eine Performance-Gruppe mit Punk-Affinität schließlich eine Art Künstlerfirma gründete und dabei Methoden des Wirtschaftens und der Arbeitsorganisation vorwegnahmen, die heute in weiten Bereichen die Arbeitswelt prägen.

DER WILLE ZUR ARTIKULATION: SELBSTERMÄCHTIGUNGSGESTEN IN PUNK UND NEW WAVE

Welche Gemeinsamkeiten sehen die Macher selbst zwischen ihren Punk-Performance-Anfängen mit provokanten, konfrontativen und extrem körperlichen Aktionen in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren und der Arbeit an dem Fernsehprogramm *Piazza virtuale* von 1992, das vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wird und in dem der menschliche Körper größtenteils nur noch als entkörperlichte Stimmen in einer Art frühem akustischen Cyberspace vorkommt?

Mike Hentz beantwortet die Frage so: »Wir haben schon sehr früh die eigenen Produktionsmittel selber in die Hand genommen, was ein Teil von diesen New-Wave-, und Independent-Produktionen von Filmen bis Musik war: die Tendenz weg von der Zensur der Mainstream-Medien, selber herstellen, selber vertreiben. Das war der Unterschied zu anderen Performance-Leuten, die sich immer wieder auf diesen Kulturbetrieb verlassen haben... [Wir wollten – Anm.] eine eigene Plattformen entwickeln...«¹ Diesen Ansatz habe man bei *Van Gogh TV* in den Bereich der neuen Medien verlegt, die auch ganz neue Möglichkeiten zur unabhängigen Produktion boten.

Dass die Punk-Bewegung, die oft als eine Jugendbewegung der Negativität und der Destruktion gilt, so eine so produktive Komponente gehabt haben soll, mag überraschen. Doch der Impuls der Selbstermächtigung war von Anfang an ein Element der Bewegung, deren Musik im Gegensatz zum Rock der 1970er Jahre keine musikalische Virtuosität verlangte. Und Punk war nicht nur ein musikalisches Genre, sondern beinhaltete auch einen Modestil, der persönliche Kreativität ohne handwerkliches Geschick zuließ, bevor er auf eine Handvoll ikonischer Kleidungsstücke wie besprühte Lederjacken mit Sicherheitsnadeln und Bondagehosen aus rot kariertem Tartanstoff reduziert wurde. Die Punkbewegung brachte in ihrem Verlangen nach Autonomie von der Musikindustrie auch erste Fanzines und Independent-Labels wie *Rough Trade* oder *Crass Records* in Großbritannien oder *Pure Freude*, *Ata Tak* und *Rondo* in Deutschland hervor.

Die Gründung von Plattenlabels, Magazinen, Galerien und Clubs sowie das unabhängige Produzieren von Platten, Kassetten und Konzerten wurde auch in der auf Punk folgenden New-Wave-Bewegung fortgeführt und damit auch das Prinzip von Selbstorganisation und Do-It-Yourself. Während Punk musikalisch weitgehend eine stark vereinfachte Version herkömmlicher Rockmusik war, erlaubte New Wave musikalische Experimente und Innovationen, welche oft von Bands und Musikern stammten, die – wie die *Einstürzenden Neubauten* oder *Throbbing Gristle* – keinerlei musikalische Ausbildung hatten oder wenigstens so taten. Einige der deutschen – vor allem West-Berliner – Bands aus diesem Umfeld wurden unter dem Begriff *Geniale Dilletanten* zusammengefasst – dem absichtlich falsch buchstabierte Titel eines Konzerts, das 1981 im Berliner Tempodrom stattfand und das – auch durch eine gleichnamige Publikation von Wolfgang Müller, der mit seiner Performance-Gruppe *Die tödliche Doris* selbst zu dieser Szene gehörte – zum Synonym einer kurzen Epoche künstlerischen Aufbruchs wurde.² Diedrich Diederichsen schreibt über die *Genialen Dilletanten*:

Offensichtlich ging vom Punk ein Impuls zur Selbstermächtigung aus, der schon sehr bald nur noch wenig mit einem musikalischen definierbaren Stil zu tun hatte, aber alles mit einer anderen Gemeinsamkeit:

¹ Interview mit Mike Hentz durch den Autor, 22.02.2019.

² Müller: *Geniale Dilletanten*.

einem Willen zur Artikulation... Es gab mithin keinen gemeinsamen, im engeren Sinne musikalischen Nenner, sondern eine Reihe von unverblühten Selbstermächtigungsakten, die von der Eroberung ökonomischer und technischer Mittel stark beflügelt wurde. Gemeinsam war ihnen allenfalls die je nachdem qualifizierte oder unqualifizierte Ablehnung von den Standards des Rocks und des richtigen Spielens.³

Auch wenn *Minus Delta t* weder bei dem Festival im Tempodrom noch in dem Merve-Buch von Wolfgang Müller vertreten war, passten sie als Künstler ohne traditionelle Kunstausbildung und Band ohne formale musikalische Ausbildung genau in diesen Kontext. Auch ihr Wille zu Provokation, bewusster Regerverletzung und – oft physischen – Konfrontation mit dem Publikum entsprach dem Zeitgeist der Post-Punk-Periode. Mike Hentz:

Wir haben deswegen immer wieder Konflikte gehabt, weil wir versucht haben, an existierenden Strukturen, die Gesetze haben, die unausgesprochen, aber abgesteckt sind, die Grenzen zu finden. Das war einerseits Provokation, aber andererseits wollten wir auch in andere Bereiche rein... Bei den interaktiven Sachen dienten die Provokationen ja auch dazu, die Leute zu provozieren, damit sie teilnehmen am Ritual oder am Geschehen oder an der Performance.⁴

Als Künstler profitierten sie von und partizipierten sie an Strukturen, die die deutsche Neue-Welle-Bewegung aufgebaut hatten: Sie traten im Düsseldorfer New-Wave-Club Ratinger Hof und bei dem Neue-Welle-Festival *Geräusche für die 80er* in der Hamburger Markthalle auf und pflegten auch bei ihren Publikationen eine Ästhetik, die an Fanzines und Plattencover der Punk- und Neue-Welle-Bands erinnerte; *Minus-Delta-t*-Mitglied Chrislo Haas war nach seinem Ausstieg aus der Gruppe Mitglied der einflussreichen Elektropunk-Bands *Deutsch-Amerikanische Freundschaft* und *Liaisons Dangereuses* sowie später bei *Crime and the City Solution*.

Ein wichtiges Kennzeichen der New-Wave-Szene war auch, dass sie neue Technologien, die gerade auf den Massenmarkt gekommen waren, nutzen: Billiger werdende Tonbandgeräte machten *Homerecording* auch ohne teure Aufnahmesessions im Studio möglich, billige Kassettenrekorder erleichterten den Vertrieb eigener Musik, was Anfang der 1980er Jahre zu einem kurzen Boom von Kassettenlabels führte.⁵ Neue, preisgünstige Synthesizer wie der *Korg MS-20* oder sogar musikalisches Spielzeug wie der *Casio VI Tone* oder das *Stylophone* erlaubten auch

3 Diederichsen: »Genies und ihre Geräusche. Deutscher Punk und Neue Welle 1978 – 1982«, 15f.

4 Interview mit Mike Hentz, 22.02.2019.

5 Eine Auswahl von Produktionen aus dieser Zeit findet sich auf dem Sampler »Science Fiction Park Bundesrepublik« (ZickZack) von 2016, die der Musiker und Komponist Felix Kubin zusammengestellt hat.

Nicht-Musikern die Produktion von bis dato unerhörter Musik, den *Geräuschen für die 80er Jahre*. Und Videorekorder, besonders ab der Einführung des VHS Formats 1976, führten nicht nur einer Weiterentwicklung der Videokunst und dem Entstehen einer politisch motivierten Videobewegung, sondern – neben dem Amateurfilmformat *Super 8* – zur Produktion von eigenen, schnell und billig produzierten Musikvideos und Konzertmitschnitten.



Abb. 5: Die Medienausrüstung, die beim Bangkok-Projekt von Minus Delta t mitgeführt wurde, Foto: Minus Delta t.

Minus Delta t nutzen alle diese Möglichkeiten, die ihnen diese nicht unbedingt neuen, aber nun auf dem Konsumentenmarkt zugänglich gewordenen Produktionsmittel boten. Mit einem *Korg MS-20-Synthesizer* (den Mike Hentz noch heute in seinem Atelier stehen hat) nahmen sie Musik auf, veröffentlichten eine Kassettensproduktion auf dem belgischen Independent-Label *Moral*, und ihre beiden Alben *Das Bangkok Projekt* (1984) und *Opera Death* (1987) wurden auf dem Düsseldorfer Independent-Label *Ata Tak* veröffentlicht. Ihre Auftritte und ihre Reisen durch den Ostblock oder – im Rahmen des *Bangkok Projekts* – durch Asien wurden auf VHS-Kassetten dokumentiert, die bei ihren Teilnahmen an der *ars electronica* 1986 oder beim Osnabrücker Medienkunstfestival 1988 gezeigt wurden.

Seit Anfang der 1980er Jahre nutzte die Gruppe auch die ersten PCs, die zu dieser Zeit auf den Endverbrauchermarkt kamen. Hatten sie schon für ihre *Philosophische Datenbank* einen *Sinclair-ZX-81*, einen der ersten preisgünstigen Homecomputer, eingesetzt, wurden Computer und ab Mitte der 1980er Jahre die ersten Mailboxen ein wichtiger Teil ihres künstlerischen Instrumentariums. Bei der *documenta 7* befanden sich in ihrem Medienbus neben Videoschnittplätzen und einem

Radiostudio PCs, mit denen man sich unter anderem in die kalifornische Mailbox *The W.E.L.L.* einwählen konnte. Auch die Geräte, mit denen *Van Gogh TV* bei *Hotel Pompino* und *Piazza virtuale* arbeiteten, waren größtenteils *Off-The-Shelf*-Geräte wie die zu dieser Zeit gängigen Homecomputer von *Atari*, *Amiga*, *Apple* sowie *IBM*-Klone. So vollzog die Gruppe eine der wichtigsten technischen Entwicklungen mit, die in der Kunstszene dieser Zeit ansonsten kaum reflektiert wurden: die abnehmende Relevanz der traditionellen Massenmedien und das Entstehen einer Medienlandschaft, die durch die Partizipation und Kollaboration ihrer Nutzer geprägt war.

DIE ÖFFNUNG DER MEDIEN: MEDIENKUNST UND NEUE RUNDFUNK-FORMATE

»Das Fernsehen hat uns lange genug gequält, jetzt schlagen wir zurück.« Dieser Satz von Nam June Paik ist so populär, dass er sogar auf eine Postkarte gedruckt wurde. Paik wird oft als *Videokünstler* bezeichnet, was angesichts seiner vielen Videobänder und Videoinstallationen auch gerechtfertigt ist. Doch wenn man Paiks Selbstzeugnisse und Arbeiten genauer betrachtet, wird schnell klar, dass eine entscheidende Motivation seiner Arbeit darin bestand, seine Kunst in das Massenmedium Fernsehen zu bringen. Nicht nur für ihn, sondern für viele Künstler seiner Generation war die Arbeit mit Video letztlich ein Ersatz für die mangelnden Möglichkeiten, tatsächlich selbst Fernsehen zu machen; und in diesem Sinn knüpfen *Van Gogh TV* mit *Piazza virtuale* an die Hoffnungen und Utopien an, die seit Ende der 1960er Jahre von zahlreichen Medienkünstlern gehegt wurden.

Denn viele der Künstlerinnen und Künstler, die in den 1960er- und 1970er-Jahren durch ihre Videoarbeiten bekannt wurden, wären wohl lieber *Fernsehkünstler* gewesen – doch mit wenigen Ausnahmen hat sich weder das kommerzielle Fernsehen in den USA noch das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen für Künstler geöffnet – Ausnahmen wie Gerry Schums *Fernsehgalerie* (1969 und 1970) im deutschen Fernsehen und die Videokunstprogramme des Bostoner Senders *WGBH-TV* in den 1970er Jahren bestätigen die Regel.

»Ich bin ein Kommunikationskünstler, und darum muss ich mit meinem Publikum kommunizieren.«⁶ Dieses Statement von Nam June Paik hätte wohl auch eine Reihe von anderen Künstlern unterschrieben, die versuchten, Fernsehen oder Kommunikationssatelliten für ihre Zwecke zu nutzen. Paik, der in den 1970er-Jahren in einem Bericht für die *Rockefeller Foundation* erstmals den Begriff *Information Superhighway* für die elektronischen Kommunikationsnetzwerke der Zukunft verwendete, lud bei seiner vierstündigen Fernsehperformance *Video Commune* von 1970 Passanten von der Straße zum Mitmachen ins Studio von *WGBH-TV* ein und bei der *documenta 5* 1972 richtete die Gruppe *Telewissen* ein mobiles Studio vor dem Ausstellungsgebäude ein. Der amerikanische Künstler Douglas Davis

⁶ Baumgärtel: *net.art 2.0. Neue Materialien zur Netzkunst*, S. 46.

veranstaltete 1971 für den Washingtoner Sender WTOP-TV eine Call-in-Sendung mit dem Titel *Electronic Hakkadim*, die man sich als direkten Vorläufer des *Piazza-virtuale*-Programmsegments *Coffeehouse* vorstellen kann.⁷ Davis hat auch danach wiederholt Performances mit Publikumsteilnahme für das Fernsehen entwickelt, doch die erfolgreichsten derartigen Aktionen stammten wiederum von Nam June Paik, der mit den globalen Satellitenprojekten *Good Morning Mr. Orwell* (1984), *Bye Bye Kipling* (1986) und *Wrap around the World* (1988) Fernsehgeschichte schrieb und auch einen direkten Vorgänger der Projekte von *Van Gogh TV* lieferte.

Wie Paik versuchten auch andere Künstler schon früh, mit den internationalen Fernsehsatelliten zu arbeiten: 1980 ließ das Künstlerduo *Mobile Image* (Kit Galloway und Sherrie Rabinowitz) bei seiner Arbeit *Hole in Space: A Public Communication Sculpture* Menschen in New York und Los Angeles über eine Satellitenschaltung live miteinander kommunizieren; *Satellitenskulpturen* sind in den folgenden Jahren fast zu einem eigenen Kunstgenre geworden, an dem sich so unterschiedliche Künstler wie General Idea, Jean-Marc Phillippe, Pierre Comte, Ingo Günther, Peter Fend, Dennis Oppenheim, Wolfgang Staehle und Paul Sharits beteiligt haben.

Ein vergleichbarer, medienemanzipatorischer Gestus ist auch bei den Versuchen von Künstlern zu beobachten, die ab Ende der 1970er Jahre versuchten, die weltweiten Computernetze, die es bereits vor dem Internet gab, für künstlerische Experimente zu öffnen. Hier sind unter anderem die Künstler zu nennen, die 1978 bei der Konferenz *Artist's Use of Telecommunication* zusammenfanden. Die Konferenz fand physisch im *San Francisco Museum of Modern Art* statt, aber über Satellit und mit dem Computersystem der Firma I.P. Sharp waren Künstler in anderen Städten und Ländern zugeschaltet. Neben dem Organisator Bill Bartlett gehörten unter anderem Gene Youngblood, Hank Bull (Vancouver), Douglas Davis und Willoughby Sharp (New York), Norman White (Toronto) und Robert Adrian X (Wien) zu den Teilnehmern dieses Symposiums, aus dem sich in den folgenden Jahren über das Time-Sharing-Netzwerk von I.P. Sharp Associates eine Reihe von Online-Schreibkollaborationen und Experimente mit Slow Scan Television entwickelten. Eine detaillierte Darstellung dieser Aktivitäten würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, aber es bleibt festzuhalten, dass Künstler immer wieder zu den Ersten gehörten, die das Potential neuer Medienkonfigurationen erkannten und sie für Zwecke zu öffnen versuchten, die den Betreibern dieser Angebote mit ihrem Fokus auf kommerzielle und massenmediale Nutzung fern lagen.⁸

Aber es waren nicht nur die Künstler, die zu dieser Zeit versuchten, die neuen elektronischen Medien für ihr Publikum zu öffnen. Dieser Zeitgeist, der diesen Versuchen zu Grund lag, erreichte in den 1970er Jahren auch Fernsehen und Radio, wo man ebenfalls nach Methoden suchte, das Publikum in die Medienproduktion einzubeziehen. Beeinflusst durch die Brecht'sche Radiotheorie und ihrer

7 Baumgärtel: *net.art 2.0. Neue Materialien zur Netzkunst*, S. 50-65.

8 Für eine ausführlichere Darstellung dieser frühen Medienexperimente vgl. Baumgärtel: »Immaterial Material. Physicality, Corporality, and Dematerialization in Telecommunication Artworks«.

Neuformulierung in Hans Magnus Enzensbergers *Baukasten zu einer Theorie der Medien* versuchten auch die öffentlich-rechtlichen Sender Fernsehsender im West-Deutschland der 1970er Jahre sich für die Teilnahme des Publikums zu öffnen.

Sendungen mit Publikumsbeteiligung hat es in Deutschland bereits seit Ende des Zweiten Weltkriegs gegeben: Bei Sendungen wie *Der Hörer hat das Wort*, die in den 1950er Jahre vom WDR produziert wurde, wurde Zuschauerpost zu einem Thema vorgelesen wurde, das vom Publikum vorgeschlagen worden war. Ähnliche Sendungen gab es beim WDR auch in den Jahren danach immer wieder, so zum Beispiel *Was meinen Sie dazu*, *Hörerbriefe im Frauenfunk* oder *Kritik Replik*, bei der vor laufender Kamera Zuschauerpost vorgelesen und beantwortet wurde.⁹ In folgenden Sendungen wurde der Brief durch Anrufe abgelöst, wie zum Beispiel bei der Fernsehsendung *Anruf erwünscht*.¹⁰

Anfang der 1970er Jahre tauchten im Fernsehen eine ganze Reihe von neuen Fernsehsendungen bei den öffentlich-rechtlichen Sendern auf, welche die Teilnahme des Publikums in den Mittelpunkt stellten. Wohl als Nachwirkung der Studentenbewegung wollte man so wie Willy Brandt »mehr Demokratie wagen«, und nahm Sendungen ins Programm, bei dem das Publikum sich einbringen konnte. Sendungen wie *Jetzt red I* des Bayrischen Rundfunks (seit 1971) oder *Hallo Ü-Wagen* im WDR-Hörfunk (1974 – 2010) ließen die Zuschauer in Live-Sendungen zu aktuellen Themen zu Wort kommen. Carmen Thomas, die Moderatorin von *Hallo Ü-Wagen*, wurde 1989 beim WDR Leiterin der Programmgruppe *Forum für Mitmach-Sendungen*, die Sendungen wie *Hörer-innen machen Programm*, *Offenes Radio* und *Funkhaus Wallrafplatz* produzierte. Um die Hörer zur Partizipation zu bewegen gab es ein öffentliches Studio in der Kölner Innenstadt und *Mitmach-Informationen* im ganzen Sendegebiet des WDR, die bei der Produktion eigener Radiosendungen Unterstützung gaben. Beim BR-TV-Magazin *Thema* konnten Anrufer »unzensuriert« 40 Sekunden lang die aktuellen Beiträge kommentieren; bei *Ventil* im ARD-Nachmittagsprogramm sollten »alle, die mögen, für zwei Minuten lang Dampf ablassen können«, wie Redakteurin Lisa Kraemer 1971 im *Spiegel* zitiert wird.¹¹

In den 1980er Jahren verschwanden diese Formate nach und nach aus dem Fernsehprogramm. Ab 1979 begann das ZDF allerdings, mit dem neuen Tele-Dialog-Verfahren (TED) ein in Zusammenarbeit mit der Deutschen Bundespost entwickeltes Televoting-Verfahren einzusetzen, das in Fernsehsendungen für nicht repräsentative Umfragen oder Abstimmungen eingesetzt wurde. Bei einem Anruf wurde ein Impuls auf einer Datenleitung ausgelöst, ein Verfahren, das in gewisser Hinsicht ein Vorläufer der Steuerung von Computerprogrammen war, die mit Hilfe des Tonwahlverfahrens bei *Piazza virtuale* stattfand.

Diese Anfänge einer technologisch-interaktiven Beteiligung des Publikums, das bald auch bei Unterhaltungssendungen wie *Wetten, dass...?* eingesetzt wurde, führte

9 Richter: »Der Fernsehfriedhof. Fernsehen im Fernsehen«.

10 Katz u.a.: *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR*, S. 202.

11 »Offener Kanal«, S. 95f.

damals noch zu politischen Kontroversen: 1987 wollte der Hamburger Bundestagsabgeordnete Peter Paterna (SPD) sogar TED-Abstimmungen in Fernsehen verbieten: »Solche elektronischen Abstimmungen, moniert der sozialdemokratische Medienexperte«, heißt es damals im *Spiegel*, seien »verfassungsbedenklich, wenn nicht verfassungswidrig«. Denn damit werde, »scheinbar ein Volkswille demonstriert, der plebiszitähnliche Formen annimmt«. Die Folge sei ein »massiver Meinungsdruck, der die Unabhängigkeit von Abgeordneten gefährdet« – das Prinzip der repräsentativen Demokratie, wonach Parlamentarier »an Aufträge und Weisungen nicht gebunden« sind (Artikel 38 des Grundgesetzes), gerate in Gefahr. Dabei stütze er sich auf den BTX-Staatsvertrag von 1983, der Abstimmungen per Bildschirmtext ausdrücklich verbot: »Die amtliche Begründung zum Btx-Staatsvertrag paßt [sic!] freilich haargenau auch aufs Fernsehen, wenn die Telefonleitung als ›Rückkanal‹ genutzt wird.«¹² Einen solchen ›Rückkanal‹ ins Massenmedium einzubauen, war freilich genau das Ziel, das *Van Gogh TV* bei *Piazza virtuale* mit verschiedenen technischen Verfahren anstrebte. Diese Einbeziehung des Publikums passt nicht nur zum Gestus der Selbstermächtigung, der die Arbeit von *Minus Delta t* und *Van Gogh TV* prägte, sondern auch zu der sich veränderten Arbeitskultur der kommenden Jahre, in der dem Mitarbeiter größere Freiheiten und ausgeprägtere Teilnahmemöglichkeiten eingeräumt werden sollten.

DER ›NEUE GEIST DES KAPITALISMUS‹: DIE ARBEITSKULTUR BEI *PIAZZA VIRTUALE*

Zuletzt soll die Arbeit von *Van Gogh TV* im Kontext der größeren tektonischen Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft und Politik betrachtet werden, die um 1990 in Europa stattfanden und die von dem Projekt reflektiert wurden. Durch den Fall der Mauer und den Untergang des Sozialismus war zwar die kapitalistische Wirtschaftsordnung als Sieger aus dem *Wettkampf der politischen Systeme* hervorgegangen. Doch es waren nicht nur die ehemaligen Länder des Warschauer Paktes, die sich nach der Systemumstellung von Sozialismus auf Kapitalismus einer drastischen Rosskur unterziehen mussten. Die Ostblockstaaten mussten sich im Tausch für die Unterstützung des Internationale Währungsfonds (IWF) dem *Washington Consensus* unterwerfen, zu dem unter anderem Privatisierung von Staatseigentum, Deregulierung der Wirtschaft und Liberalisierung der Finanzmärkte gehörten. In westlichen Ländern wie Großbritannien oder den USA war bereits im Zuge von *Thatcherismus* und *Reagonomics* schon seit fast einem Jahrzehnt der öffentliche Sektor nach den Dogmen des Neoliberalismus umgebaut worden. In Deutschland wurde das neoliberale Instrumentarium erst durch die CDU-geführte Regierung unter Helmut Kohl eingeführt, als ab Anfang der 1990er Jahre die Wirtschaftskrise, die durch die Wiedervereinigung mit der praktisch bankrotten DDR ausgelöst worden war, bekämpft werden musste.

¹² »Klimbim mit Ted«, S. 199



Abb. 6: Der Transporter von Minus Delta t mit Sponsoren-Logos, Foto: Minus Delta t.



Abb. 7: Containerstudio bei der documenta 1992 mit Sponsorenlogos, Foto: Altschaffel.com.

In den neuen Bundesländern wurde von der Treuhand in großen Stil Staatsbesitz privatisiert, und in ganz Deutschland wurde in den folgenden Jahren der Staat zugunsten der »Kräfte der freien Marktwirtschaft« zurückgedrängt. In der Folge wurde es in der Kultur zunehmend üblich, Ausstellungen und andere Kunstaktivitäten wegen fehlender öffentlicher Mittel mit der Hilfe von Sponsoren durchzuführen, eine Praxis, die *Minus Delta t* bereits in den 1980er Jahren erprobt hatte. Schon auf dem Laster, mit dem *Minus Delta t* bei ihrem *Bangkok Projekt* von 1982 bis 1984 einen Stein aus Wales nach Bangkok transportierte, klebten die Logos von Sponsoren wie *Miele*, *Continental*, *Sinclair* und *Milde Sorte*, die das Projekt unterstützt hatten; weitere Mittel wurden durch den Verkauf einer *Kunstaktie* erwirtschaftet.

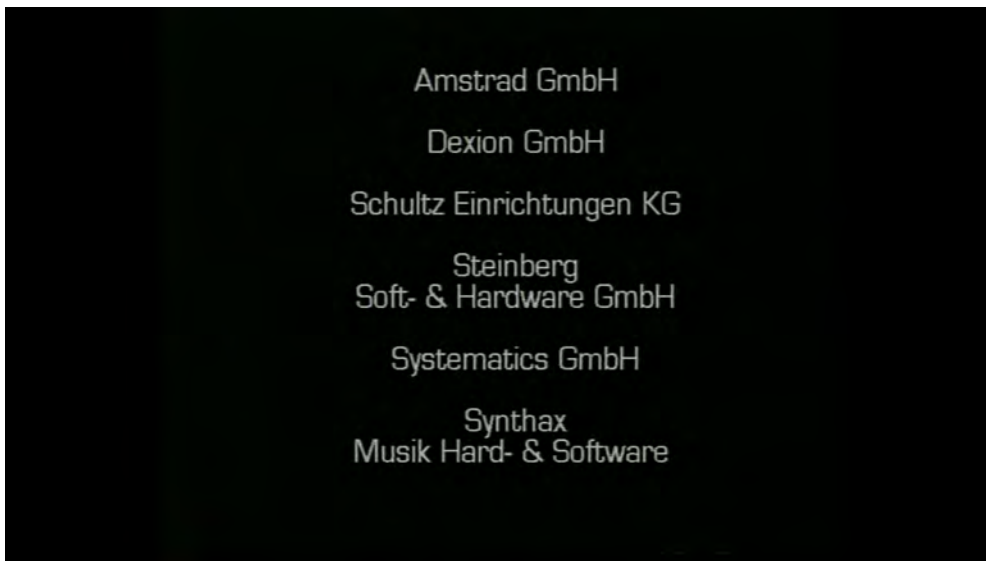


Abb. 8: Sponsorennamen im Abspann von *Piazza Virtuale* Screenshot.



Abb. 9: Die Kunststake von Minus Delta t.

Zu dieser Zeit war die Arbeit mit Sponsoren in der Kunst noch verpönt und hat der Gruppe viel Kritik eingebracht, die man sich heute, wo Kunstaussstellungen *Goldsponsoren* haben und mit internationalen Marken kooperieren, kaum noch vorstellen kann. *Van Gogh TV* führte diese Praktiken bei *Piazza virtuale* nicht nur weiter, sondern professionalisierten sie auch: Nun war eine eigene Mitarbeiterin für die Arbeit mit den Sponsoren zuständig; auf den Containern in Kassel, aus denen die Gruppe *Piazza virtuale* sendete, prangte nicht nur das Logo der Telekom, ohne deren gesponserte Satellitenverbindung das Programm nicht hätte stattfinden können, sondern auch die Namen von Computerfirmen wie *Apple* oder *Armstrad*, der Computerzeitschrift *Mac-Up*, von *Lavazza* und des amerikanischen Computerdienstleisters *Electronic Data Systems*.

Gleichzeitig nimmt die Arbeitsweise und die Organisationsform des Projekts schon einige der Operationsweisen und Managementtechniken vorweg, die in den

kommenden Jahren bei vielen Unternehmen Einzug hielten, besonders bei Neugründungen im Bereich von IT und Internet, für die *Van Gogh TV* in gewisser Weise ein Vorläufer war. *Van Gogh TV* erreichte seine Ziele mit einem Mindestmaß an Unkosten und Manpower, die an die Art der Unternehmungsführung erinnerte, die unter Schlagworten wie *lean management* oder *schlanke Produktion* bekannt wurde, also auf die zielgerichtete Gestaltung der wirtschaftlichen Aktivitäten und den Abbau unnötiger Kosten ausgerichtet ist. Auch wenn das Projekt natürlich kein Wirtschaftsunternehmen war, operierte es doch wie die Art von Firmen, die im Zuge von wirtschaftlicher Deregulierung und Flexibilisierung Hierarchien abbauten und aufwendige bürokratische Organisation durch Netzwerk und Projekt ersetzten. Bei der Umsetzung seiner Ziele agierte es oft unkonventionell und ohne allzu großen Respekt für Regeln und Vorschriften. *Move fast and break things*, das einstige Unternehmensmotto von Facebook, das die Firma aus den Methoden der Hackerkultur abgeleitet hatte, beschreibt tendenziell auch das Vorgehen von *Van Gogh TV*.

PONTON PROJEKTE bis heute	
1986 Ars Electronica, Linz	- Containercity/Mobile Unit
1987 documenta8, Kassel	- Medienbus/Radiostation
1987 Frankfurter Buchmesse	- Radioprojekt
1988 European Media Art Festival	- TV-Projekt/Van Gogh TV
1988 Videonale, Bonn	- Medienbus
1989 Ars Electronica, Linz	- TV-Projekt/Van Gogh
TV/3sat	
1989 European Media Art Lab	- Gründung in Hamburg
1989 Hochschule f. bild. Künste	- TV-Symposium Hamburg
1990 Sommerfestival Amsterdam	- TV-Projekt
1990 Ars Electronica, Linz	- TV-Projekt
1991 Riga	- TV-Projekt/USSR

Abb. 10: »Ponton Projekte« aus einer Selbstdarstellung der Gruppe.



Abb. 11: Einladung zu »University TV: Das Projekt« in Hamburg 1989.

Besonders bei dem, was bei Wirtschaftsunternehmen *Mitarbeiterführung* heißt, erinnert die Vorgehensweise von *Van Gogh TV* an die Methoden, die seit den 1980er Jahren von amerikanischen *Management-Gurus* wie Tom Peters und Alvin Toffler Drucker gepredigt wurden:

Sie propagieren Partizipation statt formaler Autorität, Eigenverantwortung statt hierarchischer Kontrolle, Autonomie statt Fabrikdisziplin... Mit der institutionellen Hierarchie soll auch das Arkanwissen der oberen Etagen verschwinden, an die Stelle von pyramidenförmigen Organisationen sollen eigenverantwortliche Teams treten, die in einem Netzwerk miteinander verbunden sind... Gefordert wird ein schöpferisches Subjekt, das sich nicht in der vermeintlichen Sicherheit von Routinen ausruht, sondern seine Arbeit jeden Tag neu erfindet.¹³

Die Mitarbeiter von *Van Gogh TV* waren nicht primär durch finanzielle Interessen geleitet – bei Industrieunternehmen hätten gerade die Programmierer und Techniker viel mehr verdienen können als die Monatslöhne zwischen 500 und 1200 Mark, mit denen die anspruchsvolle und verantwortungsvolle Arbeit an *Piazza virtuale* während der *documenta* honoriert wurde. Aber dafür bot ihnen diese Tätigkeit eine große persönliche Freiheit und die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung, die es bei traditionellen Unternehmen wohl nicht gegeben hätte.

Manuel Tessloff, der einen Teil der Musik der Sendung komponiert hatte und bei den Live-Sendungen für die Tontechnik zuständig war, beschreibt die Arbeitsatmosphäre bei *Piazza virtuale* als »extrem emotional und extrem hungrig, was wirklich Einzigartiges zu machen... Das war uns auch bewusst, [...] dass wir mit Technologie arbeiten, die eben nicht auf jedem Schreibtisch steht, sondern was ganz Besonderes und total Neues ist, mit dem wir jetzt auch etwas machen können, was einfach noch nicht gemacht wurde.«¹⁴

Christiane Klappert, zuständig für Marketing und Pressearbeit, beschreibt es ähnlich: »Es gab also einerseits die Anspannung, den Druck, jeden Tag auf Sendung zu sein und die ganzen organisatorischen Aufgaben zu erledigen. Aber es gab natürlich auch immer das Gefühl, Teil eines avantgardistischen wirklich total spannenden Projekts zu sein. Bei *Ponton* hatte man immer das Gefühl: Da, wo wir sind, ist vorne.«¹⁵ Und Nicolas Baginski, Schöpfer der Roboterkamera im Studio, erinnert sich: »Alle waren natürlich auch extrem angefixt von der Herausforderung... Alle saßen dort und haben gearbeitet von früh bis spät... Alle waren von der Arbeit beiseelt und unheimlich ambitioniert und haben versucht, da was Einzigartiges zu stemmen, was es noch nicht gab.«¹⁶

¹³ Bröckling: »Bakunin Consulting, Inc.«, S. 19.

¹⁴ Interview mit Manuel Tessloff durch den Autor, 28.03.2019.

¹⁵ Interview mit Christiane Klappert durch den Autor, 20.02.2019.

¹⁶ Interview mit Nicolas Baginski durch den Autor, 21.02.2019.

Eine besondere Rolle scheint für die Mitarbeitermotivation auch die Tatsache gespielt zu haben, dass man an einem Kunstprojekt mitarbeitete: Christian Wolff, der als Programmierer das Telefoninterface und andere Technologien mitentwickelt hatte, die eine wichtige Grundlage des Projekts war, beschreibt es so: »Richtig bezahlt wurde ja keiner von uns. Wir haben wirklich alles aus freien Stücken gemacht und weil es uns interessierte... Aber haben dann eben auch immer eine gute Zeit gehabt da in den Containern. Da waren ja immer sehr viele Künstler, da waren auch viele andere von den Documenta-Künstlern, die vorbeikamen und sich sehr interessierten, was wir denn da machten.«¹⁷

Arbeit, bei der man sich selbst verwirklichen kann und die eine Herausforderung für die eigene Kreativität ist, ist für französischen Wirtschaftswissenschaftler Luc Boltanski und Eve Chiapello Kennzeichen einer neuen, postindustriellen Arbeitskultur, die sich in den 1990er Jahren entwickelt. Interessanterweise entwickelt sich diese Arbeitskultur aus einer Kritik an der Arbeitswelt der Nachkriegszeit, die sie als *Künstlerkritik* bezeichnen. Für ihr Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999) analysierten sie Managementliteratur aus den 1960er und aus den 1990er Jahren und beobachteten dabei signifikante ideologischen Veränderungen des Kapitalismus. Während zwischen 1930 bis 1960 »das große, zentralisierte, durchbürokratisierte und gigantomatische Industrieunternehmen« vorherrscht, wird dies im Untersuchungszeitraum durch einen globalisierten *Konzernkapitalismus* abgelöst, der auf neuen Technologien beruht und bei dem die Arbeitnehmer ganz neue Anforderungen an ihre Tätigkeit stellen. Diese Veränderungen des Kapitalismus seien ausgelöst durch zwei Arten von Kritik: Einerseits eine Sozialkritik, die den Kapitalismus als ungerecht und ausbeuterisch betrachtet, andererseits aber auch durch eine Künstlerkritik, die den Kapitalismus ablehnt, weil dieser das autonome Subjekt unterdrücke und es zu fremdbestimmter, unkreativer Arbeit zwingt. Diese Form der Kritik sei durch die Studentenbewegung und die ›68er‹ in die Debatte eingeführt worden. Diese Künstlerkritik

hat sich zunächst in kleinen Künstler- und Intellektuellenkreisen entwickelt... (Diese) kritisieren die Unterdrückung in einer kapitalistischen Welt (die Herrschaft der Märkte, die Disziplin, die Fabrik), die Uniformierung in einer Massengesellschaft und die Transformation aller Gegenstände in Waren. Demgegenüber pflegt sie ein Ideal individueller Autonomie und Freiheit, ihre Wertschätzung gilt der Einzigartigkeit und Authentizität.¹⁸

Diese Kritik orientiert sich am Künstlerleben,

seit jeher ein attraktives Modell der Lebensführung. Künstler führen, so sagt man zumindest, ein freies Leben und arbeiten selbstbestimmt.

¹⁷ Interview mit Christian Wolff durch den Autor, 22.05.2018.

¹⁸ Boltanski/Chiapello: »Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel«, S. 67.

Deshalb galt ihre Lebensgestaltung lange Zeit als eine Alternative zu einem entfremdeten, fremdbestimmten Leben... Es ist leichter, etwas zu kritisieren, wenn man ein Modell angeben kann, wie es besser sein könnte. Die Künstlerexistenz war ein solches Modell.¹⁹

Beim Kunstprojekt *Piazza virtuale* fanden die Mitarbeiter genau diese Art von »künstlerischer Freiheit«, die ihnen in einem traditionellen Unternehmen verwehrt geblieben wäre. Dafür nahmen sie nicht nur eine wesentlich schlechtere Bezahlung in Kauf, es motivierte sie sogar noch zu Höchstleistungen, weil sie die künstlerischen Ziele des Projekts als ihre eigenen annahmen und so aus einer extrinsischen eine intrinsische Motivation wurde.

Auch der deutsche Soziologe Andreas Reckwitz hat diesen Mechanismus beobachtet, und zwar nicht nur im Bereich der *Creative Industries*, sondern in jeder Art von modernem Unternehmen:

Heutzutage *will* und *soll* jeder kreativ sein. Dahinter steht das, was ich »Kreativitätsdispositiv« nenne: Eine individuelle und gesellschaftliche Orientierung am Kreativen, die Wunsch und Zwang zugleich ist. Früher waren Religion und Politik klassische Orte, wo Sinn und Befriedigung gefunden werden konnten. Diese Funktion erfüllt in der modernen Gesellschaft zunehmend das Ästhetisch-Kreative.²⁰

Auch für Reckwitz ist die Figur des Künstlers und seines Lebensmodells für diese Art der Arbeit der zentrale Bezug:

Wenn im sogenannten postmodernen Management flache Hierarchien, Teamorientierung und die Rücknahme der strikten Arbeitsteilung innerhalb der Unternehmen gefordert werden, scheint hier [...] das Künstlerkollektiv Pate zu stehen, als das Modell einer strikt funktional und hierarchisch orientierten Matrixorganisation. Zentral wird auch die Idee, dass der Arbeitsprozess emotional und affektiv – und gerade nicht rein zweckrational und damit gefühlsneutral – sein soll.²¹

Diese affektive Bindung an die Arbeit beschreibt auch Manuel Tessler bei *Piazza virtuale*: »Wir haben Feste gefeiert, gemeinsam auch mit den Leuten in Kassel auf dem Marktplatz, und die live übertragen. Und es war [...] immer wieder emotional, es war immer wieder eine andere Situation durch die verschiedenen Konstellationen, die sich eingestellt haben.«²² So positiv die Arbeitssituation bei manchen ehemaligen Mitarbeitern von *Van Gogh TV* auch in Erinnerung geblieben sein mag – bei

¹⁹ Misik: »Was ist der »neue Geist« des Kapitalismus, Frau Chiapello?«

²⁰ Kretschmer: »Bloß nicht kreativ sein«.

²¹ Ebd.

²² Interview mit Manuel Tessler, 28.03.2019.

einigen führte die Identifikation und die Hingabe an die Arbeit auch zu Burn-Out und Erkrankungen. Salvatore Vanasco erinnert sich daran, dass »wir ab Mitte August öfters die Befürchtung hatten, eine Sendung nicht mehr fahren zu können, weil alle krank waren, weil einfach die Anstrengung von zwei Jahren auf einmal ausbrach.«²³ Der französische Soziologe Alain Ehrenberg hat in seinem Buch *Das erschöpfte Selbst* dargestellt, dass solche Symptome oft *Selbstverwirklichungserkrankungen* sind, die von der Überforderung durch die eigenen hohen Ansprüche ausgelöst werden.²⁴

Bei aller Möglichkeit zur kreativen Tätigkeit und Selbstverwirklichung gaben die Gründer von *Ponton* freilich die Ziele und den Rahmen des Projekts vor, innerhalb derer sich die Mitarbeiter beweisen konnten – wie natürlich auch bei jedem Unternehmen, das den *neuen Geist des Kapitalismus* (Boltanski/Chiapello) praktiziert. Mike Hentz beschreibt es so:

Karel, Salve, Benji and I together acted as mediators, canvassers, team leaders, mediators and idea generators. We prepared the *Piazza virtuale* project for almost a year. We set goals and pursued ideas together with the team, the implementation of which was monitored, supplemented and developed in weekly meetings. In the event of financial bottlenecks or deadline pressure, we as a ›gang of four‹ set the priorities in a thoroughly authoritarian manner. The team accepted our authority, but always smiled upon our stress. They could always concentrate on their projects in the lab, while we, busy with acquisition and negotiations, were permanently on the road.²⁵

Indem sie ihren Mitarbeitern weitreichende kreative Freiheit im vorgegebenen Rahmen gaben, operierten die vier Gründer von *Van Gogh TV* wie die Art von Unternehmensführer, die Boltanski und Chiapello als *Neomanager* bezeichnen, »ein kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften«. Dieser würde dem Bedürfnis nach Authentizität und Freiheit seiner Mitarbeiter entgegenkommen, indem er Eigenschaften wie »Autonomie, Spontaneität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Plurikompetenz (und) die Fähigkeit, Netzwerke« zu bilden, ermutige. Diese Eigenschaften seien »direkt der Ideenwelt der 68er entliehen«.²⁶

Gerade die Fähigkeit, Netzwerke aufzubauen und sich ihrer zu bedienen, gehörte zu den Charakteristika der Arbeit von *Minus Delta t*, *Ponton* und *Van Gogh TV*. *Piazza virtuale* wäre ohne die mannigfaltigen Netzwerke, die ihre Gründer – besonders Mike Hentz – geschaffen hatten, überhaupt nicht möglich gewesen.

23 Interview mit Salvatore Vanasco durch den Autor, 08.06.2018.

24 Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst* – Depression und Gesellschaft in der Gegenwart.

25 Interview mit Mike Hentz, 22.02.2019.

26 Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 143f.

Christiane Klappert spricht in diesem Zusammenhang von einer *Aura*, die die *Ponton*-Gründer hatten und die ihnen eine gewisse *Unnahbarkeit* verliehen habe: »Natürlich war das auch alles sehr, sehr mystisch. ›Wir sind subversiv, wir kommen aus der Punk-Szene, wir können aber auch jederzeit mit dem Papst und mit dem Dalai Lama sprechen. Wir kennen die auch alle persönlich.« Das war schon so ein Nimbus oder so ein Ruf, der ihnen vorseilte.«²⁷

Das Netzwerk von *Ponton* verdichtete sich bei *Piazza virtuale* zu einem *Projekt*, ein Begriff, der sowohl bei *Minus Delta t/Ponton* wie auch bei Boltanski/Chiapello immer wieder vorkommt. Bei *Minus Delta t* beginnt das mit dem *Bangkok Projekt*. Auch *Die philosophische Datenbank* wird im Katalog der *Ars Electronica* als *Projekt* bezeichnet, ebenso später *Hotel Pompino*. Weil der Begriff heute – ebenso wie das *Team*, von dem bei *Ponton* auch immer wieder die Rede ist – heute so gebräuchlich geworden ist, fällt vielleicht schon gar nicht mehr auf, wie ungewöhnlich es zu dieser Zeit war, wenn eine Künstlergruppe in ihren Selbstdarstellungen ausschließlich *Projekte* aufzählt so wie traditionellere Künstler ihre *Werke*.

Für Boltanski/Chiapello ist das *Projekt* ein *temporärer Knoten im Netz*. Das *Projekt* kommt aus dem Netz und löst sich darin wieder auf, das Individuum findet sich in dieser neuen Arbeitswelt in einer Kette von *Projekten* wieder; an die Stelle einer linearen Karriere tritt das Vermögen, sich möglichst prominent in *Projekten* einzubringen und diese als Sprungbrett für das nächste *Projekt* zu nutzen. Auch diese Beschreibung trifft auf *Piazza virtuale* zu: Alle Beteiligten wussten, dass die Mitarbeit an *Piazza virtuale* auf einen Zeitraum von einigen Monaten beschränkt war, und man in dieser Zeit das Maximum an kulturellem Kapital, Netzwerkverankerung und neuen Fähigkeiten *mitnehmen* musste. Der Künstler Ronald Gonko – der bei *Piazza virtuale* mit der *Piazzetta Bremen* ein Ministudio in der Kunsthochschule organisierte – das Live-Programme für die Sendung lieferte, sagte später im Interview: »Ich habe so viel gelernt in der Zeit, wie danach nie wieder in so kurzer Zeit.«²⁸ Ähnlich äußert sich auch Janine Sack, die als Mitglieder Gruppe *Frauen und Technik* an der *Hamburger Piazzetta* mitarbeitete: Die Mitarbeit an *Piazza virtuale* sei »eigentlich der wichtigste Teil meiner Ausbildung (gewesen – Anm.)«, ein »wahnsinnig wichtigen Schritt, um bestimmte Grundkompetenzen zu erwerben, die mich bis heute tragen. Ein selbstständiges Arbeiten, auch eine Angstfreiheit, sich in immer wieder neue Kontexte und Strukturen hineinzubegeben und immer Kollaborationen zu suchen, in denen man *Projekte* machen kann.«²⁹

Für viele der Mitarbeiter war *Piazza virtuale* der erste Schritt auf einer persönlichen Laufbahn, die einige von ihnen zu höchst prestigeträchtigen Arbeitsstellen an Hochschulen, Forschungseinrichtungen oder Medien- und IT-Unternehmen führte, für andere aber auch der Beginn einer Existenz als selbstbestimmte und selbstorganisierte Freiberufler, als Künstler, Kuratoren, Gestalter oder Autoren, oder als

27 Interview mit Christiane Klappert, 20.02.2019.

28 Interview mit Ronald Gonko durch den Autor, 22.02.2019.

29 Interview mit Janine Sack und Cornelia Sollfrank durch den Autor, 08.06.2018.

Unternehmer mit eigenen Medienfirmen. So profitierten viele der Mitwirkenden ganz direkt von ihrer Teilnahme an *Piazza virtuale*, sowohl von der Einbindung in das Netzwerk, dessen Teil sie durch die Mitarbeit wurden, aber auch von den Erfahrungen und Qualifikationen, die sie durch die Mitwirkungen an dem Projekt sammelten.

FAZIT

Wenn hier die Parallelen zwischen *postmodernen* Managementtechniken und der Organisation von *Van Gogh TV* so ausführlich dargestellt werden, dann ist dies nicht als Kritik an ihrem Vorgehen gedacht und auch nicht als mokanter Hinweis darauf, wie die Gruppe aus den Selbstermächtigungsgesten der Punkbewegung und den Möglichkeiten, die neue Medien wie Video und vernetzte Computer boten, eine neue Form der Selbstausbeutung schmiedete. Vielmehr soll so deutlich gemacht werden, wie die Gruppe die Erfahrungen in punkto Selbstorganisation und Motivation, die sie in ihrer Kunstpraxis gesammelt hatten, in Methoden verwandelten, mit denen sich so ein aufwendiges und komplexes Projekt wie *Piazza virtuale* überhaupt nur durchführen ließ.

So nehmen *Van Gogh TV* die Entwicklung von einem individuellen, künstlerischen *Subjekt* zu einem Mitarbeiter an einem kreativen *Projekt* vorweg, der nicht nur in den *Creative Industries*, sondern auch in der Unternehmenskultur vieler der erfolgreichsten Firmen der Gegenwart praktiziert wird. Nicht nur bei Internetfirmen wie Facebook, Google oder Uber, sondern selbst beim ehemaligen Sponsor Deutsche Telekom setzt man heute auf eine Rhetorik vom Mitarbeiter, der selbstverantwortlich und kreativ Risiken eingeht und sich selbst auf eine Weise einbringt, die in traditionellen Industrieunternehmen nicht vorgesehen war.

So nehmen *Van Gogh TV* mit *Piazza virtuale* einen Zeitgeist voraus, der sich kurz danach nicht nur in der Wirtschaft, sondern in vielen gesellschaftlichen Bereichen durchzusetzen begann: einer Entwicklung, in der die Verantwortung für das Individuum nicht mehr vom Staat (und auch von keiner anderen Institution) übernommen wird, sondern vom Individuum selbst. Diese neue Form der Gouvernamentalität hat Foucault in *Die Geburt der Biopolitik* auf diese Formel gebracht: »Ich werde dir die Möglichkeiten zur Freiheit bereitstellen. Ich werde es so einrichten, dass du frei bist, frei zu sein.«³⁰ So könnte man wohl auch das (unausgesprochene) Programm der Arbeitsorganisation bei *Piazza virtuale* beschreiben, die der Hintergrund für die Art von Fernsehen war, die *Van Gogh TV* 100 Tage lang im Sommer 1992 veranstaltete.

30 Foucault: *Die Geburt der Biopolitik*. Geschichte der Gouvernamentalität II, S. 97.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baumgärtel, Tilman: »Immaterial Material. Physicality, Corporality, and Dematerialization in Telecommunication Artworks«, in: Neumark, Norie/Annemarie Chandler (Hrsg.): At A Distance. Precursors to Art and Activism on the Internet, Cambridge, MA 2005, S. 60-71.
- Baumgärtel, Tilman: net.art 2.0. Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 1999.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Eve: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2003.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Eve: »Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel«, in: von Osten, Marion (Hrsg.): Norm der Abweichung, Zürich 2003, S. 57-58.
- Bröckling, Ulrich: »Bakunin Consulting, Inc.«, in: von Osten, Marion (Hrsg.): Norm der Abweichung, Zürich 2003, S. 19-38.
- Diederichsen, Diederich: »Genies und ihre Geräusche. Deutscher Punk und Neue Welle 1978 – 1982«, in: Emmerling, Leonhard/Weh, Mathilde (Hrsg.): Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland, Ostfildern 2015, S. 10-22.
- Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst – Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Frankfurt 2004.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979, Frankfurt 2006.
- Katz, Klaus u. a.: Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR, Bd. 3, Köln 2006.
- Kretschmer, Winfried: »Bloß nicht kreativ sein. Wie die Kreativität erfunden wurde und wie sie unsere Gesellschaft bestimmt – ein Gespräch mit Andreas Reckwitz«, http://www.changex.de/Article/interview_reckwitz_bloss_nicht_nicht_kreativ_sein/, 05.03.2021.
- Misik, Robert: »Was ist der der »neue Geist« des Kapitalismus, Frau Chiapello?«, https://misik.at/2006/10/was_ist_der_neue_geist_des_kapitalismus_frau_chiapello/, 05.03.2021.
- Müller, Wolfgang: Geniale Dilletanten, Berlin 1982.
- O.A.: »Offener Kanal«, in: Spiegel Nr. 33, 1971, S. 95f.
- O.A.: »Klimbim mit Ted«, in: Spiegel, Nr. 7, 1987, S. 198f.
- Richter, Christian: »Der Fernsehfriedhof: Fernsehen im Fernsehen«, Quotenmeter.de, 25. Februar 2016, <http://www.quotenmeter.de/n/83997/der-fernseh-friedhof-fernsehen-im-fernsehen>, 05.03.2021.

INTERVIEWS

- Baginski, Nicolas: Interview, 21.02.2019
- Gonko, Ronald: Interview, 22.02.2019
- Hentz, Mike: Interview, 22.02.2019.

TILMAN BAUMGÄRTEL

Klappert, Christiane: Interview, 20.02.20219.

Sack, Janine/Sollfrank, Cornelia: Interview, 08.06.2018.

Tessloff, Manuel: Interview, 28.03.2019.

Vanasco, Salvatore: Interview, 08.06.2018.

Wolff, Christian: Interview, 22.05.2018.