

Birte Kleine-Benne

## Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie

### I.

Wie wären künstlerische Arbeiten zu theoretisieren, die nicht als große Gemälde von großen Meistern<sup>1</sup> in Erscheinung treten, nicht der Logik der Produkte und Waren entsprechen und sich nicht als Gemälde, Skulpturen, Objekte, Fotografien oder Installationen in den kunsthistorischen Kanon einpassen? Mit welchen Begriffen und Methoden wäre künstlerischen Arbeiten zu begegnen, die als Operationen und/oder als Dispositive auftreten, „die sich mit Existenzstrategien verschachteln“<sup>2</sup> und die damit sowohl das bzw. die Regimes der Kunst<sup>3</sup>, der Ästhetik und der Kunstgeschichte unterlaufen? Welche epistemologischen Grundlagen wären für künstlerische Arbeiten anzuwenden, die sich nicht mehr nur im System der Künste aufhalten, sich keiner tradierten Gattungsnorm unterstellen, nicht subjektbesessen und wahrnehmungsfixiert<sup>4</sup> ausgerichtet sind, auf ikonische Aspekte oder klar definierte Bedeutungsproduktionen verzichten und nicht als/in Differenz eine sogenannte Realität oder Wirklichkeit sichern? Wie wäre künstlerischen Arbeiten epistemologisch zu begegnen, die sich von der, auch theoretisch hergestellten Dominanz des Repräsentationalen, von scheinbarer Autonomie und Zweckfreiheit<sup>5</sup> unterscheiden und dabei diejenigen Vorkodierungen dekonstruieren, die Aktivitäten als kunst- oder bildwürdig ausweisen? Welches Instrumentarium wäre konzis und theoretisch stabil einzusetzen, wenn künstlerische Arbeiten das Erbe von Kants kritischer Ästhetik über die idealistische Ästhetik hin zu Adornos *Ästhetischer Theorie* verhandeln und deren Epistemologie/n entregeln? Welches Vokabular, welche Konzepte, welche Theorien wären tauglich, wenn künstlerische Arbeiten in Affektion, Perzeption, Repräsentation und Distribution verunsichern, Kontexte erzwingen, Temporalitäten und Ökologien beinhalten und sich durch Einzeloperationen vollziehen?

Exemplarisch nenne ich die *konkreten Interventionen* in Bildung, Architektur oder Soziales von Wochenklausur seit 1993<sup>6</sup>, Christoph Schlingensiefels Parteigründung *Chance 2000* zur Bundestagswahl 1998<sup>7</sup>, The Yes Mens Überaffirmationen seit Ende der neunziger Jahre<sup>8</sup>, übermorgens *Vote-Auction*-Kampagne im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 2000<sup>9</sup>, die Gründung der *Transnationalen Republik* 2001<sup>10</sup> oder von *State of Sabotage* 2003<sup>11</sup>, den gefakten Wiener *Nike Ground* von 01.org im Jahr 2003<sup>12</sup> oder die *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* mit einem eingefrorenen Kapital von 50 000 Euro zur Documenta11 2002. Zu nennen sind der *New World Summit*, ein 2012 von Jonas Staal gegründetes, regelmäßig tagendes, alternatives Parlament politischer und rechtlicher Repräsentanten von Organisationen, die auf internationalen Terrorlisten geführt sind<sup>13</sup>. Oder *Park Fiction*, eine zwischen 1994 und 2005 am Hamburger Elbufer, gegenüber von Dock 10, realisierte „kollektive Wunschproduktion“ eines öffentlichen Parks durch Christoph Schäfer und Cathy Skene in Kooperation mit lokalen Vertretern<sup>14</sup>. Oder *Conflict Kitchen*, ein Restaurant, das seit 2010 sieben Tage die Woche in Pittsburgh Spezialitäten derjenigen Länder anbietet, mit denen die USA in politischem oder auch militärischem Konflikt stehen<sup>15</sup>. Oder die Aktivitäten des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS), die 2012 25.000 Euro Belohnung für justiziable Internas des Münchener Rüstungsunternehmens Krauss-Maffai Wegmann auslobten, zum 25. Jahrestag des Berliner Mauerfalls 2014 die *Europäische Mauer* zu Fall bringen wollten oder mit *Die Toten kommen* nach Eigeninformationen auf der Flucht im Mittelmeer ertrunkene Syrer 2015 nach Berlin überführten und hier bestatteten<sup>16</sup>. Oder der vergemeinschaftende Offshore-Service *Loophole for All*, mit dem Paolo Cirio seit 2013 Anteile zuvor gehackter anonymer Briefkastenfirmen im Steuerparadies Cayman Islands ab 99 Cent zum Verkauf anbietet, „to improving offshore business

for the general public“<sup>17</sup>. Oder *analogue\_series#no.2k0023* von GeheimRat.com, mit der durch die 2003 urheberrechtlich geschützte Komposition *49\_Kennzeichen* Rückaneignungsprozesse persönlicher Daten als Teil der Selbst-Formierung in Gang gesetzt und gesetzlich garantierte, aber versagte (Menschen- und Grund-) Rechte in Anspruch genommen werden<sup>18</sup>. Oder der In-/Korporierungsprozess von Jennifer Lyn Morone zu dem Unternehmen *JLM Inc.*, das alles, was Morone hat, kann, lernt, kreiert (Name, Daten, IP-Adresse, Arbeitskraft, Schweiß, Tränen, Sozialversicherung, Ausbildung, Zukunft ...) in einer „long term performance“ kapitalisiert und in einem Online-Shop zum Verkauf anbietet<sup>19</sup>. Oder *Art Amnesty* des Künstlers Bob und Roberta Smith, ein Aufruf an KünstlerInnenkollegInnen 2014/2015, ihre Kunst in Müllcontainern des New Yorker PS1 zu entsorgen („I never want to see this work of art again“) oder sich komplett der Kunst zu entsagen („I am no longer an artist“)<sup>20</sup>. Oder das Londoner Künstler-, Architekten-, Designer- und Ethnologenkollektiv *Assemble*, das 2015 für das Projekt *Granby Four Streets*, eine gemeinsam mit lokalen Initiativen realisierte DIY-Stadtteilsanierung in Liverpool, mit dem Turner-Preis ausgezeichnet wurde<sup>21</sup>.

Zu fragen, streng genommen zu untersuchen wäre, wie diese künstlerischen Operationen zu medialisieren, zu kuratieren, zu administrieren oder auch zu lehren wären, im Weiteren, was in der Folge aus dem sogenannten autonomen Künstler und dem kontemplativen Rezipienten des Betriebssystems<sup>22</sup> des *White Cube*<sup>23</sup> sowie den dazugehörigen Institutionen und Medien, Systematisierungen und Ausdifferenzierungen wie Epochen, Künste, Gattungen und Stile sowie den sich hieraus ableitenden Konzepten wie Werk, Urheberschaft, Originalität und Intention würde<sup>24</sup>. Anhand dessen wären Rückschlüsse auf die Hegemonie einer Autonomie-Ästhetik und ihrer entsprechenden epistemischen Perspektivierungen zu ziehen, die uns ein noch immer wirksames, dominierendes Erbe an Begriffen, Konzeptionen, Theorien und Tricks hinterlassen (haben), geleitet von modernistischen Prämissen, einer Repräsentationslogik und dem Konzept der „dead-ends“, das durch einen konstitutiven und prinzipiellen Ausschluss (von Kontexten, Funktionen, Kon-

sequenzen, Realitäten und Komplexitäten) gekennzeichnet ist. Die folgenden Ausführungen sollen sich auf eine kunstwissenschaftliche Theoretisierung konzentrieren und dafür plädieren, bisherige kunsttheoretische und kunsthistorische Annahmen, Theoriepräferenzen, Perspektivierungen und Instrumentarien zu variieren. Denn bei genauer Betrachtung fallen Kunstproduktion und Kunstwissenschaft auseinander, oder anders gewendet: zeitgenössische Kunstpraktiken werden durch tradierte Theorie- und Geschichtskonzepte zurechtgewiesen, gezähmt und/oder abgeschliffen. Das trifft insbesondere auf operativ wirksame Kunstpraktiken zu, die von einer Repräsentationslogik und deren Fixierung auf ästhetische und repräsentative Dimensionen der Kunst zugerichtet werden und damit disziplinären Über-, Zu- und Umschreibungen unterlegen sind. So zeigen diejenigen Theoretisierungen, die erkennbar in der Tradition modernistischer Normative operieren, wie operativ wirksame künstlerische Praktiken durch falsche Prämissen, Werkzeuge und Oppositionen ungenügend oder sogar fehlerhaft theoretisiert werden – hierzu wäre eine gesonderte Untersuchung inklusive der geltenden Normen, Ordnungen und Wertungen der Kunstgeschichte erforderlich. Oder aber die künstlerischen Praktiken halten sich im Einsatz eben jener Methoden, Heuristiken, Modelle und Thesen modernistischer Normative als Form unbeobachtbar. (Beide Varianten sind beispielsweise bei der Institutional Critique, der Urban Art und der Public Art zu beobachten.) Hier offenbaren sich eine mindestens ungenügende Reflexion des Kunstbegriffs sowie eine mindestens ungenügende Reflexion des Formbegriffs – zwei grundlegende Begriffe der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften, die nicht hinreichend ausgeleuchtet und kontextualisiert sind.<sup>25</sup>

## II.

Den Kunst-Begriff zu dematerialisieren, zu operationalisieren und zu pluralisieren, ist epistemologisch spätestens mit der Dekonstruktion unabdingbar, ebenso, keine Gewissheiten anzuerkennen und scheinbar naturgegebene, essentielle Zustände auf Vereinbarungen, Machtinteressen, Autorisierungen, Tücken und Ausschließungen zu prüfen<sup>26</sup>. Den Form-Begriff zu thematisieren und zu problematisieren, verlangt seit

etwa gleicher Zeit wie die Dekonstruktion und mit gleicher motivischer Ausrichtung auf die Differenz<sup>27</sup> ein mathematischer Kalkül und zwar in/mit den *Gesetzen der Form* George Spencer-Browns von 1969<sup>28</sup>. Dieser Kalkül ist im Unterschied zur Dekonstruktion allerdings noch nicht von der Kunsttheorie entdeckt worden, obwohl, wie ich ausführen werde, hinlänglich Argumente vorliegen, ihn als Theorie, Methode, Instrument, Denkwerkzeug, Trigger, Vehikel, Denkfigur, Operation, Logik, Modellierungstechnik und/oder Praxis von den Kunstwissenschaften und für die Kunst zum Einsatz zu bringen. Gründe für die Skepsis gegenüber dem Kalkül liegen, so möchte ich vermuten, in seiner besonderen Rezeptionsgeschichte<sup>29</sup>, in seinem Effekt der Entzauberung, in disziplin-spezifischen Besonderheiten der Kunstwissenschaften, in ihren Vorbehalten etwa gegenüber der konzeptuellen Nähe des Kalküls zur Elektrik der Schaltkreise, zur Zirkularität der Kybernetik, zur Rekonzeptualisierung von Kausalität der Systemtheorie<sup>30</sup> und zur Logik der Mathematik wie auch in der epistemisch herausfordernden Unruhe, Dynamik und Verunsicherung durch den Kalkül. Seine Anwendung erinnert (mich) an Marcel Duchamps rotierende Glasplatten *Rotative plaques verre* von 1920 oder an die Offsetdrucke auf Karton *Rotorreliefs* von 1935, mit denen die Betrachter nie wissen, wo und in welcher Form sie sich gerade befinden und sich die irritierenden Indifferenzen in einen Kreisel der Konfusion steigern: „Wir wissen nicht, worauf wir uns verlassen können, aber darauf können wir uns verlassen.“<sup>31</sup> Je nach Drehgeschwindigkeit scheint sich die Spirale für die Betrachter abwechselnd zusammenzuziehen oder vorzuwölben. Selbst ihre Präsentation und ihr Distributionsversuch 1935 auf der jährlichen Pariser Erfindermesse *Concours Lépine* belegen die Unendlichkeit ihres Unterfangens: Form zeigt sich hier als eine Erkundung des fließenden, ausufernden und durchdringenden Raumes einer Unterscheidung, der wie die Form der Notation Spencer-Browns über keinen Anfang und kein Ende verfügt. Hier existieren (wie auch bei Duchamps *Readymades*) „nur“ Wiedereinführungen, Rekursionen und Selbstreferenzen. Die rezeptiven und kognitiven Herausforderungen im Umgang mit *Readymades* und fortgesetzt mit dem *Readymade*-Prinzip belegen bis heute die Schwierigkeiten, sich von kategorial und ka-

nonisiert dichotomen Schemata, einschließlich der hierin untergebrachten Hierarchien und Ideologien zu verabschieden und das Wagnis neuer Unterscheidungen einzugehen. Eine Publikation des Originaltextes *Laws of Form* oder von Auszügen etwa unter Open-Access-Bedingungen, in einer Kunstzeitschrift oder auf einer Online-Plattform wie *eipcp.net* könnte vergleichbar etwa dem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* von Gilles Deleuze<sup>32</sup> eine streuende Distribution im Kunstbetrieb in Gang setzen<sup>33</sup>.

Ökologische, poststrukturalistische und postkoloniale Positionen sind in der Formkonzeption ebenso inhärent untergebracht und angewendet wie feministische und queere Auffassungen. Hier liegt auch die politische Dimension des Kalküls: Im Anschluss an den Mathematiker Spencer-Brown ist Form die Möglichkeit, die Bezeichnung von etwas auf die hierdurch ausgeschlossenen, aber notwendigen Sachverhalte beobachten sowie bezeichnen zu können, wie dieser Ausschluss prozessiert wird. Dadurch kann mit dieser Formkonzeption immer auch danach gefragt werden, wer wann warum und wo welchen und wessen Interessen wozu nachgeht. Durch ihre Ausrichtung gegen Identifizierungen, Fixierungen und Objektivierungen, gegen Festigkeiten, Unterwerfungen und Ausschlüsse eines Dritten, gegen Statussetzung und -erhalt, Fremdzuschreibungen und Etikettierungen ist die Form mit Beweglichkeit, Dynamik, Entgrenzung, Situativität und Widersprüchlichkeit ausgestattet. Identität lässt sich mit dem Kalkül begreifen und beschreiben als Oszillation, als Ambivalenz, als Paradoxie einer festen Unsicherheit, als unentwirrbarer Zusammenhang verschiedener Beteiligter, als Raumerkundung und -durchdringung, als Überraschung und Herausforderung:

„Ein *a* ist nur ein *a* (Identität), wenn es sich von einer Außenseite unterscheidet, die es nicht ist (Negation), dessen Existenz es jedoch als Außenseite der Unterscheidung voraussetzt (Implikation).“<sup>34</sup>

Mit dieser Formulierung sind wir inmitten der Notation des Kalküls, der uns zusammengefasst mit der Möglichkeit ausstattet, eine Form *aus* und *als* Unterscheidung zu denken: Ein Beobachter<sup>35</sup> erster Ordnung B1

unterscheidet und bezeichnet (er trifft eine Unterscheidung<sup>36</sup>) und wird von einem Beobachter zweiter Ordnung B2 unterschieden, der wiederum die Beobachtungen des Beobachters erster Ordnung B1, also dessen getroffene Unterscheidungen (Form) beobachtet, und zwar hinsichtlich ihrer für die Form konstitutiven und impliziten Ausschließungen, und ebenfalls ein Beobachter erster Ordnung ist (B2 hält sich dabei innerhalb der Form im Rahmen der von B1 getroffenen Unterscheidung auf). Denn der Beobachter (erster wie zweiter Ordnung) kann nur einschließen, wenn, weil und indem er ausschließt, die Form nimmt nur Form an, wenn etwas ein- und etwas anderes ausgeschlossen wird, das in der Beobachtung als Ausgeschlossenes wieder eingeschlossen wird. Damit ist die unbestimmte Außenseite (der unmarkierte Zustand<sup>37</sup>) einer jeden Form implizit und bestimmt die Form als Unterscheidung nicht weniger voraussetzend als die bestimmte Innenseite (der markierte Zustand<sup>38</sup>) und wird – und hier liegt einer der wesentlichen Vorzüge des Kalküls – durch die Notation beobachtbar. (Übrigens nicht ohne eine erneut unbestimmte und ggf. anschließend zu beobachtende, nächste Außenseite zu produzieren.) Spencer-Browns Kalkül kombiniert also den Vorgang des Treffens von Ent- und Unterscheidungen mit dem Beobachten der getroffenen Unterscheidungen und ist damit rekursiv und selbstreferentiell aufgestellt.

Nach dieser Konzeption ist Form ein Zusammenhang von zwei Seiten, die zugleich verbunden und getrennt, zugleich Konjunktion und Disjunktion sind. „Eine Form ist also etwas, was zwei Seiten hat, die unterschieden werden.“<sup>39</sup> Sie ist eine Zweiseitenform, die vier Werte beinhaltet und dabei dem Beobachter auf die Spur kommt: Beteiligt sind die Innenseite der Unterscheidung (also das, was bezeichnet wird), die Außenseite der Unterscheidung (also das, wovon das Bezeichnete unterschieden wird), die Trennung beider Seiten durch die Operation der Unterscheidung (also der Unterschied, ohne den sich Innen- und Außenseite nicht unterscheiden), der durch die Unterscheidung entstandene Raum der Unterscheidung (indem und in dem der Kalkül abläuft) sowie der Beobachter (ohne den die Unterscheidung nicht getroffen würde, denn jede Unterscheidung setzt einen Beobachter voraus).

Der Beobachter gibt mit der Form (s)eine Beobachtung, seine Schritte in die Welt zu erkennen, er informiert<sup>40</sup>. „Formsetzung ist also Unterscheiden, und Unterscheiden ist eine Operation.“<sup>41</sup> Mit/bei Spencer-Brown wird diese Form grafisch mittels eines zweiseitigen Zeichens verdeutlicht<sup>42</sup>, das eine Innenseite ein- und eine Außenseite ausschließt, die Trennung zwischen beiden markiert und dabei den fließenden Raum der Unterscheidung anmutet.

Anhand von Bezeichnungen beobachten wir also getroffene Unterscheidungen daraufhin, was diese ausschließen, was aber vorausgesetzt sein muss, „damit sie sein wollen können, was sie sind“<sup>43</sup>. Denn Unterscheidungen beinhalten sowohl dasjenige, was bezeichnet, als auch das, wovon es unterschieden wird. Damit gehen wir nicht mehr von der Annahme aus, dass Form als ein Gegenbegriff zur Materie<sup>44</sup>, zum Inhalt (wie in bzw. seit der Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts), zum Zufall<sup>45</sup> oder zur Substanz<sup>46</sup> zu denken sei, auch nicht, dass sie als eine begrenzte Einheit, substantiell auf ein Wesen oder relational auf eine Beziehung zwischen etwas ausgerichtet zu begreifen sei. Hier ist ein Form-Begriff aufgerufen, der sich ohne Gegenbegriff und ohne einen Ausschluss selbst bezeichnet und sich als ein Zusammenhang perfekt selbst beinhaltet: „Unterscheidung ist perfekte Beinhaltung.“<sup>47</sup> Die Unterscheidung enthält abgeschlossen ihre Außenseite – und sie unterläuft sich selbst, indem sie das Ausgeschlossene nicht ausgeschlossen hält, sich also nicht selbst-identisch aufstellt. Beobachtbar wird damit auch, welche Außenseite wie auf Abstand gehalten wird, um damit Rückschlüsse auf die Operationen der Innenseite zu ziehen. Diese Form, deren Begriff sich grundlegend ändert, ist konstruktiv und ontogenetisch, komplex und prozessual, operativ und systemisch, ökologisch und prozedural aufgestellt, sie ist die Einheit einer Zweiheit, zweideutig und mehrwertig und damit eine komplexe Vielfalt, konzipiert als ein Rechenvorgang und zwar eines rechnenden und verrechenbaren Beobachters.

Diese Konzeption von Form macht die historische Abhängigkeit, die Dynamik und die begrenzte Haltbarkeit einer jeden Form deutlich, oder anders gewendet: die Annahme einer faktischen Objektivität von Formen,

kontext- und beobachterlos ist fortan nicht mehr möglich.

*„Formen sind Eigenwerte dynamisch rekursiver Gleichungen, die in den Turbulenzen komplexer Auseinandersetzungen zwischen Beobachtern auftauchen, sich eine Weile halten und wieder verschwinden.“<sup>48</sup>*

Form ist damit eine temporär und prozessual stattfindende, beobachterabhängige Operation in actu und hic et nunc auf zwei Ebenen, die erstens eine Unterscheidung zwischen einer markierten Innenseite und einer unmarkierten Außenseite herstellt, dabei ihren Ausgang in einer Unter- und damit einer Entscheidung eines Beobachters hat, und zweitens im und mit dem Moment der Beobachtung der bereits getroffenen Unterscheidung genau diese Unterscheidung bzw. das Unterschiedene in die Form wiedereintreten lässt (Wiedereintritt in die Form), da „die Unterscheidung die Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung voraussetzt“<sup>49</sup>. Sie ist damit konstitutiv ökologisch und mit Spencer-Brown als eine (entfaltbare) Gleichung zu notieren, die die Paradoxie beinhaltet, eine Ungleichheit (auf beiden Seiten des Gleichheitszeichens) als Gleiches ins Verhältnis zu setzen und dabei den, das Gleichheitszeichen setzenden, also rechnenden, gleichermaßen aber auch verrechenbaren Beobachter, der die Gleichung behauptet und verwechselt (denn das Gleichheitszeichen heißt „wird verwechselt mit“<sup>50</sup>), nicht aus den Augen verliert. Denn er ist derjenige, der nicht nur die Unter- und Entscheidungen trifft, sondern selbst auch verrechnet werden kann und für den Fortgang (für Beobachter dieses Beobachters unvorhersehbar) entscheidet, ob er die getroffene Unterscheidung wiederholt und damit „kondensiert“ und „bestätigt“<sup>51</sup> („Axiom 1. Das Gesetz des Nennens“<sup>52</sup> ist die „Form der Kondensation“<sup>53</sup>) oder ob er sie wechselt, „aufhebt“ und „kompensiert“<sup>54</sup> („Axiom 2. Das Gesetz des Kreuzens“<sup>55</sup> ist die „Form der Aufhebung“<sup>56</sup>) und die Möglichkeit für neue, noch nicht getroffene Unterscheidungen eröffnet. Während demnach ein Wiederholen einer Unterscheidung den Wert nicht verändert, hebt ein Kreuzen den Wert auf. Der Beobachter ist dabei „die Adresse für die Zurechnung von Beobachtungen, die von Beobachtern angestellt werden, für die dasselbe gilt“<sup>57</sup>, aus der Ansammlung der zusammenhängenden Beobachtungs-

operationen entsteht operativ der Beobachter. Somit sind auch Beobachter auf und anhand ihre/r getroffenen Unterscheidungen zu unterscheiden, denn verschiedene Beobachter setzen verschiedene Schnitte in die Welt und unterscheiden verschieden<sup>58</sup>.

*„Wenn man diese Theorieschwelle einmal nimmt, geht überhaupt nichts mehr pur. Es gibt dann keine beobachtungslose Welt, sondern der, der sagt, dass es das gibt, der sagt es dann eben.“<sup>59</sup>*

Trifft die erste Unterscheidung dabei erst einmal nur einen Unterschied, so führt die zweite Unterscheidung diesen Unterschied wieder in das Unterschiedene ein, um den Unterschied selbst beobachtbar zu machen. Hierin unterscheiden sich dann auch B1 und B2 und hierin unterscheiden sich auch die möglichen Operationen der ersten und der zweiten Ebene des Kalküls. Denn mit der Figur des Wiedereintritts in die Form (re-entry), also mit der Möglichkeit, die Form der Unterscheidung beobachten zu können, kann nicht mehr unterschieden, sondern „nur noch“ beobachtet werden. „Sie ist nur noch marker, nicht mehr cross.“<sup>60</sup> Während ein cross mit *Axiom 1* bestätigt oder mit *Axiom 2* aufgehoben werden kann, geht es auf einer zweiten Ebene des Kalküls um den zu beobachtenden Wiedereintritt der Unterscheidung in den Bereich des von ihr Unterschiedenen, auch als Reflexion zu verstehen. Die Unterscheidung ist nicht mehr cross (also die die Unterscheidung hervorbringende Operation), sondern marker (also die die Unterscheidung beobachtende Operation) – ein durch den Kalkül vorgegebenes Prinzip, das Beobachter zweiter Ordnung mitunter in kunstwissenschaftlichen Texten nicht praktizieren, wenn sie der (nur) zu beobachtenden Form der Unterscheidung mit eigenem cross begegnen, sie sich also nicht mehr im Rahmen der bereits getroffenen Unterscheidung aufhalten, sondern die (nur) zu beobachtende Form um eine nächste Unterscheidung verändern und damit in den Bereich der Kunstkritik überwechseln.

Der Kalkül ist „ein System von Konstruktionen und Vereinbarungen, welches Kalkulation gestattet“<sup>61</sup>, eine Notation zum Zweck der Modellierung, ein Instrument, um in-formierte Beobachtungen eines Beobachters durch einen Beobachter zu bezeichnen. Er ist als

Wissensgenerator einsetzbar und kann Zusammenhänge und ihre wechselseitigen Bedingtheiten transparent und entfaltbar machen. Unterschiede werden als Zusammenhänge konzipiert, die je nach Beobachter und Beobachtetem verdichtet, vereinfacht, erweitert, ergänzt, entfaltet, korrigiert etc. werden können, um dabei immer wieder auch auf sich selbst zurückzukommen. Und Formen sind Unterscheidungen, die durch Markierungen, Wiederholungen, Kreuzungen und Umstellungen von Unterscheidungen bestimmen und bestimmbar machen, damit aus der Unbestimmbarkeit in die Bestimmbarkeit überführt werden, wobei gleichzeitig von einem markierten und einem unmarkierten Zustand, das heißt von einem stabil instabilen, oszillierenden, paradoxalen, uneindeutigen, unabschließbaren Zustand auszugehen ist, wie ihn übrigens die Kunst als Rezeptionsergebnis in Gang setzt bzw. in Gang setzen will und setzen soll. Statt mit einem vorgeblich souveränen Über-Blick über Formen ausgestattet zu sein, hält sich der Beobachter nun inmitten der Form auf, unsicher, wo in der Form er sich gerade befindet:

*„Es ist nicht leicht, die Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, dass alles sich verändert“<sup>62</sup>,*

prognostizieren Deleuze/Guattari zeitlich nicht sehr viel später, als Spencer-Brown mit seinem Kalkül präzisiert. Statt Differenz lediglich zu deklarieren oder zu postulieren, um dann doch mit der Formbildung eine Identität zu fixieren, ist sie hier, das wird deutlich, produktiver, nämlich form-konstitutiver Faktor. Unterscheidungen sind nicht aufzuheben oder voluntaristisch zu überwinden, sondern konstitutiv zu denken.

### III.

Als Variation der Voraussetzungen schlage ich eine operative Epistemologie vor, die sich an Spencer-Browns *Laws of Form* orientiert. Der diese Überlegungen tragende und damit sich nicht nur bewährende Form-Begriff wurde 1969 entwickelt, dessen Notation beschreibt Identitäten als Oszillation, begreift Komplexität als Einheit einer Vielfalt und hält wechselseitige Bedingtheiten untrenn- und unentwirrbar (beispielsweise wie die einer Außenseite als stets mitlaufende

Bedingung einer Unterscheidung zweier Seiten, die ihrerseits die Außenseite von ihrer Innenseite trennt und gleichzeitig als dritten Wert beide Seiten immanent verbindet, wobei die Unterscheidung in den Raum des Unterschiedenen wieder eingeführt und damit selbst zur Voraussetzung und zum Gegenstand wird, der als Form der Unterscheidung auch auf die andernfalls verbliebene Ununterschiedenheit des Raumes und damit auch auf die entschiedene, wie auch verletzende Wirkung der Unterscheidung selbst aufmerksam macht). Die Notation Spencer-Browns konzipiert Form *aus* und *als* Unterscheidung und ermöglicht damit, die Außenseite einer Form mitbeobachten zu können.

Für die Kunstwissenschaften, die den Kalkül bis auf vereinzelte, zaghafte Erwähnungen auf Fachtagungen (bemerkenswerterweise von Kolleginnen und Kollegen, die sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich arbeiten) noch nicht entdeckt und erkundet haben, existiert eine Vielzahl guter Gründe, sich für den Kalkül zu interessieren – ich beschränke mich im Folgenden auf eine, auch kurz gefasste Auswahl. Die Attraktivität des Kalküls sehe ich dabei in inhaltlichen, methodischen, verfahrenstechnischen, operativen, medialen, metaierenden und kontextuellen Aspekten, wobei der Kalkül als Untersuchungsgegenstand selbst nicht weniger anregend ist:

(1) Der Kalkül bietet, wenn auch nicht ohne kognitive Anstrengungen und Verunsicherungen, die Möglichkeit, kanonisierte Trägheiten zu lockern, biographische und psychogrammatistische Ansätze einer „Subjektologie“<sup>63</sup> zu überwinden, einengenden Distinktionen (Subjekt und Objekt, Kunst und Leben, Kunst und Wirklichkeit) zu entkommen, Kontexte (und zwar nicht kontextualistisch) zu berücksichtigen, sich mit dem Einsatz modernistischer Normative der Beobachtbarkeit entziehende Kunstpraktiken sinnvoll zu theoretisieren bzw. mit sinnhaften Prämissen zu begegnen. Dabei ermöglicht die Notation, sich dem Untersuchungsgegenstand in einer strengen und strikten logischen Methodik zu nähern und sich selbst als Beobachter ins Auge zu nehmen (statt sich zu verbergen), das heißt, sich im besten Fall durch eine Operationalisierung Sentimentalitäten, eigene Begehrlichkeiten,

Verkürzungen, Verkennungen, Verrenkungen, Unachtsamkeiten, Zögerlichkeiten, Ideologien und/oder Manipulationen zu er-/sparen oder aber anwesende Unwägbarkeiten in den Blick zu nehmen. Statt einer „selbstbetrügerischen Methode von Gerede und Interpretation“ ginge der Kalkül „der selbstkorrigierenden Form von Befehl und Betrachtung“ nach. Statt GI BB, kürzt Spencer-Brown.<sup>64</sup> Denn durch den Kalkül haben wir „[...] Entscheidendes bereits jetzt gelernt, nämlich darauf zu achten, welche Unterscheidungen wir treffen, wie wir sie treffen und worauf wir uns dabei einlassen [...]“<sup>65</sup>. Dabei scheint (mir) der einzige Umgang mit den (eben auch eigenen) Verunsicherungen durch den Kalkül ein permanentes und beharrliches Proben zu sein, zu prüfen, worauf eine Form beruht und sie dann durch ihr Ausgeschlossenes zu ergänzen. Die Ergebnisse dieser intellektuellen Eigendynamik bringen zum Staunen, wobei zu berücksichtigen ist, dass die *Laws of Form* in der Liebe nicht anzuwenden seien, hier stoße, so Niklas Luhmann, der Kalkül an die Grenzen seines operativen Einsatzes<sup>66</sup>.

(2) Auseinandersetzungen mit Markierungen und Grenzen, Latenzen und Paradoxien, selbstreferenzielle Bezüge, Forschungen im eigenen Medium, skeptische Sinn-Erkundungen und Sinn-Entfaltungen sind nachgerade in künstlerischen Verfahren aufgehoben. Der Kalkül fordert auf zu markieren, zu unterscheiden, zu kreuzen etc. Seine Arbeitsweise ist ein experimenteller und erprobender, seine Arbeitsergebnisse sind abduktiv, überraschend, ungewiss und prekär, er setzt Oszillationen in Gang, die transformative Auswirkungen haben: Zum Beispiel vibriert die angenommene Eindeutigkeit von Formen oder von Entscheidungen, angenommene Abgrenzungen lösen sich auf, die angenommenen (zeitlosen) Fixierbarkeiten von Formen erweisen sich vor diesem Hintergrund als Irrtum, der Betrachter ist inmitten der Formen und selbst Bestandteil. Spencer-Brown fordert auf: „Draw a distinction“, eine Anweisung, die in der deutschen Ausgabe der *Laws of Form* mit „Triff eine Unterscheidung“<sup>67</sup> übersetzt wurde, aber auch als „Mach eine Unterscheidung“, „Erkenne eine Unterscheidung“ oder „Zeichne eine Unterscheidung“ hätte übersetzt werden können. Stattdessen wählte Thomas Wolf ein Verb, das die semantische Dimension von Mut, Risi-

ko, Präzision, Verletzung und Verletztheit zugleich aufruft. Anders formuliert: „Wenn du nicht bereit bist zu unterscheiden, passiert eben gar nichts.“<sup>68</sup>

(3) Das Zeichen Spencer-Browns, von Luhmann als „Haken“<sup>69</sup>, von Dirk Baecker wegen der Doppelbedeutung von Verb bzw. Imperativ und Substantiv wie von Spencer-Brown als „cross“ bezeichnet<sup>70</sup>, repräsentiert fraglos die Form der Unterscheidung, allerdings performiert es auch die Unterscheidung, indem es den Vorgang des Treffens von Unterscheidungen in der Welt durch einen Beobachter vornimmt. Dieser Vorgang ist ein modellierender, prozessierender, performativer, operativer, ein poetischer Vorgang und weist damit Parallelen zu den eingangs vorgestellten künstlerischen Praktiken auf, die sich nicht innerhalb einer konstatierenden Repräsentationslogik und statt auf und mit Oberflächen operativ im Maschinenraum aufhalten: „Rechnen ist etwas anderes als abbilden.“<sup>71</sup> Daher antwortet Jacques Derrida auf die Was-ist-Frage: „[...] ich streiche auch das ‚ist‘ durch [...]“<sup>72</sup> und vermeidet Spencer-Brown diese Frage sorgfältig und explizit, denn die hier konzipierte Form hat keinen ontologischen Status: „Es sollte beachtet werden“, darauf weist Spencer-Brown in der *Vorstellung der internationalen Ausgabe seiner Gesetze der Form* hin, „dass es in diesem Text nirgendwo einen einzigen Satz gibt, welcher besagt, was oder wie irgendetwas ist“<sup>73</sup>. Luhmann konstatiert, dass jede Form die Welt nie erreichen und nie repräsentieren kann.<sup>74</sup>

(4) Die Rezeption des Kalküls wird über eine direkte Ansprache der Leserin und des Lesers mit einem Imperativ<sup>75</sup> in Gang gesetzt, der als Handlungsanweisung regelt, was zu tun ist bzw. zu tun wäre, alsbald sie sich herausfordern ließen, den Kalkül zu performieren. Zuvor wurden sie in Kapitel 1 (*Die Form*) mittels einer Wir-Formulierung in den Text eingebunden: „Wir nehmen die Idee der Unterscheidung und die Idee der Bezeichnung als gegeben an [...]“<sup>76</sup> Mit der Weisung wird der Leserin und dem Leser offensiv und direkt die Entscheidung angetragen, zur Autorin bzw. zum Autor des Textes zu werden<sup>77</sup> und zwar nicht in Form etwa einer syntaktischen Implikatur, sondern gewissermaßen einer Explikatur. Ohne sie wäre der Text eine Gebrauchsanweisung ohne Gebrauchsan-

wendung, sie würde, um bei Spencer-Brown zu bleiben, keine Unterscheidung und damit keine Formen hervorbringen, es passierte mit Luhmann „nichts“<sup>78</sup>. Oder, um mit anderen Unterscheidungen zu arbeiten, der Kalkül wäre Gemälde und nicht Handlungsfeld<sup>79</sup>, deskriptiv statt operativ, nur Erkenntnis-, nicht auch Handlungstheorie, er wäre nicht einmal Kalkül, denn der Kalkül wäre nur dann Kalkül, wenn er performiert würde, ansonsten verbliebe er auf der Ebene eines „System[s] von Konstruktionen und Vereinbarungen, welches Kalkulation gestattet“<sup>80</sup>, nicht aber kalkuliert.

(5) Diese Autorschaft vollzieht sich in der Anwendung dessen, was im Text wie ein Algorithmus notiert ist (von der Diktion ausgehend über die verschiedenen Schritte, sich in der Form aufzuhalten, die Form zu verdichten, zu reduzieren, zu entfalten, zu verändern, anzureichern, zu erkunden etc. – aufbereitet in 12 Kapiteln, bestehend aus einer Prämisse, einer Definition, zwei Axiomen und damit drei Möglichkeiten, mit Unterscheidungen umzugehen, einer Handlungsanweisung und neun Kanones, um in der Konsequenz eine operative Form mit zwei Seiten und vier Werten herstellbar und den beobachtenden Beobachter beobachtbar zu machen) und erinnert darin an zeitgleich wie der Kalkül veröffentlichte konzeptuelle Arbeiten, etwa an *Proposal for Wall Drawing* von Sol LeWitt aus dem Jahr 1970: Voraussetzungen für die Prozessierung des im Katalog der New Yorker Ausstellung *Information*<sup>81</sup> publizierten Konzepts (ebenfalls eine Notation), das qua Konzept die Präsentation einerseits auszuhebeln in der Lage wäre, andererseits durch die Ortsspezifität und In-Situ-Produktion wiederum heraushebt und damit Konzept, Planung und Ausführung unterscheidbar macht, ist eine durch den Titel der Arbeit eingeforderte Wand, eine Wandgröße von 4x4 Zoll, 4 Zeichner, die bereit sind, für 4 Dollar pro Stunde 4 Stunden pro Tag über 4 Tage 4 Zoll lange, gerade Linien in allen der 4 vorgegebenen, nebeneinanderliegenden Felder zu zeichnen, hierfür immer den selben der 4 bereit gestellten, verschieden farbigen (schwarzen, roten, gelben und blauen) Stifte mit dem Härtegrad 9 zu verwenden.<sup>82</sup> 1967 pointiert LeWitt in seinen *Paragraphs on Conceptual Art*: „The idea becomes a machine that makes the art“<sup>83</sup> – ein Leitmotiv, das auch für den mathematischen Kalkül Spencer-

Browns gilt, wobei es sich hier bei der Maschine um ein Denkwerkzeug, ein Vehikel oder auch eine Modellierungstechnik handelt, das nach einer logischen Notation auf zwei Ebenen verfährt. 1969 entscheidet sich LeWitt mit seinen *Sentences on Conceptual Art* für eine deklaratorische Form in 35 Sätzen, die einen strikt nach Maßgaben der Eigenlogik der Idee verlaufenden Herstellungsprozess von Kunst beschreiben, der endlich und in sich geschlossen konzipiert ist, dessen Materialität variabel ausfällt, dessen physischer Transfer optional ist, der eine Temporalität und eine Performativität beinhaltet, der mit seiner inhärenten, nicht aufhaltbaren Zielgerichtetheit eine Operationalität einschließt, der Dimensionen einer Operabilität beinhaltet, geht es doch um die Operationsfähigkeit bzw. -eignung einer Vielzahl beteiligter Einzelelemente, die heterogen verfasst sind und als Komplex prozedural prozessiert werden. Hier wie da, bei LeWitts *Proposal* wie bei Spencer-Browns *Laws of Form*, existieren allerdings unkalkulierbare Einflussgrößen und Unwägbarkeiten, sie als maschinenlesbaren Code zu kennzeichnen, scheidet folglich aus. Beide textlich verfassten Konzeptionen liegen in einem offenen „Quelltext“ vor, für den das Urheberrecht gilt.

(6) Der durch die Weisung in Gang gesetzte Unterscheidungsakt bringt in einer Sowohl-als-auch-Operation einen Raum hervor und zerteilt ihn in mindestens zwei Räume (Innen- und Außenseite), Raum ist damit immanenter Bestandteil der Form wie auch Zeit, Verräumlichung (als Raum-Werden von Zeit) wie auch Temporalisation (als Zeit-Werden von Raum). Und wie Raum und Zeit existieren auch Skulptur und Plastik, Zeichnung und Installation, Montage und Demontage, Bildende und Darstellende Kunst, Repräsentation und Operation, Konstruktion, Destruktion und Dekonstruktion, Algorithmus und Poesie gleichzeitig und gleichermaßen. Der Kalkül kann multimedial, multidimensional und polykontextual zwei-, drei- und vierdimensional begriffen werden, er ist Lucio Fontanas Riss der Leinwand und Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, Verletzung und Vollständigkeit, Konkretion und Abstraktion in einem.

(7) Spencer-Browns Kalkül verlagert den Blick von dem Umgang mit einer sog. Realität auf Beschreibun-



gen, Wahrnehmungen und Konstruktionen der Welt im Blick anderer. Diese konstruktivistische Perspektive auf die Welt, die gleichzeitig auch eine ikonoklastische ist, teilt der Kalkül mit der Kunst, die versucht, die Welt in eine Form zu bringen, die sich mit Wahrnehmungs- und Anschauungsprozessen, mit Beobachtungen von Beobachtungen und mit Wahrnehmungen von Wahrnehmungen diszipliniert (hat), für Formen- und Grenzauseinandersetzungen sensibilisiert, Transformationen von Konstanten in Variablen erzeugt, haltlose Ambiguitäten hinterlässt sowie für prozessierende Irritationen sorgt, dabei das Ungesehene, Ungesagte und/oder Ungehörte, das auf Abstand Gehaltene in der Form kenntlich und beobachtbar macht<sup>84</sup> und in sich selbst Unterscheidungen als Direktiven einbaut, wie sie beobachtet werden soll<sup>85</sup>. Die Notation des Kalküls nimmt in genau dem Moment, in dem die asymmetrische Unterscheidung auf ihren Unterscheidungswert befragt wird, eine Entgrenzung vor, denn die Unterscheidung, die nun beobachtbar wird, wird resymmetrisiert und damit dem vorherigen Wert entgrenzt. Die Unterscheidung unterwandert sich selbst, folglich wäre von einem Hack zu sprechen: „eine etablierte Erwartung [wird] bezeichnet und durch Zweckentfremdung unterlaufen“<sup>86</sup>.

(8) Der Kalkül tritt im Kontext von Elektrifizierung, Digitalisierung und Computerisierung auf die Bildfläche oder wie Baecker zum Unterschied zwischen moderner und nächster Gesellschaft pointiert: „Schaltkreise überlagern Hebelkräfte.“<sup>87</sup> Er weist integral die Kennzeichen Konnektivität, Komplexität, Prozessualität, Dynamik, Exponentialität, Wiederholbarkeit und Kombinatorik auf und trägt demnach in/mit seiner ontogenetischen, prozessualen, temporalen, dynamischen und dynamisierenden Form die Spezifika seines Kontextes. Der elektrifizierte, digitalisierte und computerisierte Kontext wird vom Kalkül vorausgesetzt, übersetzt und fortgesetzt. Auf den Konnex des Kalküls mit dem „Fall zweiwertiger, repräsentationsentlasteter Operationen in Computern“ weist auch Elena Esposito hin:

*„Computer setzen nichts voraus als die Differenz zwischen 0 und 1 und arbeiten unleugbar zweiwertig. Aber sie repräsentieren nichts. Für die*

*Maschine gibt es keine externen Objekte: Es gibt nur Operationen.“<sup>88</sup>*

#### IV.

Meiner Einschätzung nach ist der operative Form-Begriff derjenige „missing link“, also diejenige gesuchte und erforderliche Theoriebildungsoption, die die Rede von einer Krise der Theorie zu widerlegen in der Lage ist. Gleichzeitig ist sie aber auch in der Lage, der Rede von einer Krise der Theorie mit überarbeiteten Setzungen in Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu entgegnen: Hierzu zählen beispielsweise die Beschränkungen auf Zweiwertigkeiten, etwa die des wahrnehmenden Subjekts und zu erkennenden Objekts, die Differenz von Kunst vs. Leben/Alltag/Realität/Wirklichkeit/Gesellschaft oder auch hierauf aufsetzende Ausdifferenzierungen, wie sie sich in den Formeln ‚gesellschaftliche Ästhetisierung (Verkunstung) vs. Entkunstung von Kunst‘ oder ‚Politisierung von Kunst vs. Ästhetisierung von Politik‘ äussern. Sie ist in der Lage, bisherige, disziplinierende Versuche des Regimes der Kunst epistemologisch sinnvoll zu überarbeiten, wenn künstlerische Praktiken beispielsweise als sozio-ästhetische oder sozial-engagierte, techno-ästhetische oder polit-aktionistische Experimente pejorativ bedeutet werden und despektierlich von „Statistenkunst“, „Medienkunst“, „GSG9-Kunst“ oder „Nato-Kunst“ die Rede ist.<sup>89</sup>

Die komplexe Theorieanlage des Form-Kalküls scheint mir geeignet, dem komplexen Untersuchungsgegenstand künstlerischer Praktiken, wie eingangs vorgestellt, zu begegnen, um von hier aus nach Medialitäten und Materialitäten, nach Arbeitsweisen und Autorschaften, nach Ästhetiken und Interessenslagen zu fragen. Durch sie sind von vornherein und zwar bereits bei der Herstellung des Untersuchungsgegenstandes Kontextberücksichtigungen und zwar durch eine Neumodellierung von Form möglich. Mit diesem Komplexitätstauglichen Instrumentarium sind Forderungen aufgefangen, wie sie Wolfgang Kemp schon 1991 für die Kunstgeschichte veranschlagte, als er mit seinem differenztheoretisch ausgerichteten *Methodenprogramm der Kontextforschung in sechs Thesen* auf disziplinäre Bündnisse, aktualisierte Fra-

gestellungen, Gegenstandsneubestimmungen, Kontextualisierungen, Komplexierungen, ja auf eine veränderte Haltung, mehr noch, auf eine veränderte „Praxis, mit tiefgreifenden Folgen für die Untersuchungsobjekte“<sup>90</sup> drängte. Diesen Forderungen ging Kempfs Diagnose des Grunddilemmas der Kunstgeschichte voran: Deren Geburtsfehler äussere sich darin, in Forschung und Praxis das Einzelwerk als gängige Orientierungsgröße anzunehmen, obwohl es sich hierbei um ein historisch bedingtes Produkt handle, das mittels reversibler und irreversibler Aufhebung von Kontexten hergestellt worden sei. Postulate der Einfachheit und Isolierung sowie die Reduktion von Komplexität auf ein methodisches Problem seien hierfür ur-sächlich.<sup>91</sup>

Prozessual, zielorientiert, methodisch strikt und non-dualistisch (1), störend, riskant, mutig, überraschend und experimentell (2), performativ, operativ, poetisch und abduktiv (3), beobachterabhängig und kalkulierend (4), prozedural und komplex (5), sowohl-als-auch, paradoxal, multimedial, multidimensional, polykontextual und mehrwertig (6), multiperspektivisch, transformativ und subversiv (7) sowie kontextuell und ökologisch (8) sind künstlerische Praktiken, wie sie eingangs vorgestellt wurden, nun beobachtbar und zugleich können ausgewählte bisherige Funktionen und Operationen der Kunstwissenschaften und der Kunstgeschichte aufgenommen und ausdifferenziert werden: die Anwesenheit erstens von Zeit, zweitens des Beobachters und drittens von Selbstreferenz: Mit Spencer-Brown ist in jeder Form Zeit enthalten, denn die Form wird in operativer Abfolge erstellt, angereichert und entfaltet. Dabei wird Zeit, die in der westlichen Kunstgeschichte bisher bevorzugt als Chronologie nützlich gemacht und in Gestalt von Gegenständen und Ausstellungen arretiert wird, als eine Differenz von Vergangenheit (was nicht geschah), Zukunft (was geschehen kann) sowie Gegenwart (was als laufend aktualisierte Potentialität vibriert) berücksichtigbar. In jeder Form ist der Beobachter enthalten (bei dem es sich aber nicht zwingend um ein psychisches System handeln muss), denn der Beobachter trifft die Unterscheidung, die zur Formbildung führt. Formen sind somit per se beobachtergebunden, den Beobachter auszuschließen, auszublenden oder zu verber-

gen, ihn mit anderen Beobachtern zu einer selben Beobachtung in Übereinstimmung zu zwingen<sup>92</sup> oder das Beobachtete als vom Beobachter unabhängig zu denken, ist mit diesem epistemologischen Ansatz nicht möglich. Und drittens ist in jeder Form Selbstreferenz – eine mit dem Programm der Moderne in der Kunstgeschichte berücksichtigte Größe – untergebracht, die sich als Form „selbstkorrigierend“<sup>93</sup> zu gestalten und zu beobachten und die Anfangs- und Endlosigkeit der Form zu erklären in der Lage ist.

## V.

Zwei bereits eingangs erwähnte künstlerische Arbeiten sind mit dem Form-Kalkül unter anderem daraufhin bestimmbar, dass und wie sie Varianten der Zusammenhänge zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen erkunden<sup>94</sup> und dabei auf Pluralisierungen, Variabilisierungen, Virtualisierungen und Imaginierungen des Möglichen und des Wirklichen stoßen: Während die eine – und hier handelt es sich um *analogue\_series#no.2k0023* von GeheimRat.com<sup>95</sup> – je nach Perspektivierung Mögliches wirklich und/oder Wirkliches unmöglich werden lässt, wird der anderen – und hier handelt es sich um die künstlerische Arbeit des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS)<sup>96</sup> – nicht selten der Vorwurf gemacht, dass sie Wirkliches (zu) wirklich mache, um zu übersehen, dass sie in einem nächsten Schritt Wirkliches nahezu unwirklich macht.

Doch zunächst zu den Gemeinsamkeiten: Beide künstlerische Praktiken, sowohl von GeheimRat.com als auch des Zentrums für Politische Schönheit, sind zunächst einmal Hacks auf Leerstellen, Begriffe und Ideologien des Betriebssystems Kunst, etwa auf das Regime der Ästhetik: Sie unterlaufen die tradierte und etablierte, eben erwartete Form der Kunst, ihre behauptete oder auch nur eingeforderte Zweckfreiheit, Autonomie, Funktionslosigkeit, Konsequenzlosigkeit und Echtzeitunterbrechung, aber sie stören nicht nur, sondern führen die hierin ausgeschlossene Komplexität, Kontextualität, Temporalität, Prozessualität, Dynamik, Wirklichkeit und Funktion in das zuvor Ungestörte wieder ein. Es drängt sich geradezu auf, in Analogie zum Politischen<sup>97</sup> vom Künstlerischen zu sprechen, das die hier aktivierten performativen, prozessualen, temporalen, dynamischen, ökologischen,

systemischen und ontogenetischen Dimensionen operativ „in Szene“ zu setzen vermag. Beiden künstlerischen Praktiken ist, und das beschränkt oder konzentriert sich ganz und gar nicht auf das Betriebssystem Kunst, eine Unruhe im Foucaultschen Sinne inhärent, permanent und wiederholt zu verhandeln, „dass man nicht derartig, im Namen dieser Prinzipien da, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren regiert wird“<sup>98</sup>. Dafür praktizieren sie einen je eigenen operativen Umgang mit Regierungstechniken und Gouvernementalitäten, greifen mit unterschiedlichen Operationen, Konzentrationen und Ergebnissen auf rechtlich verbindliche Maxime und Vorschriften zu und nehmen das gesetzlich garantierte Recht für jede/n auf unmittelbare Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten ihres/seines Landes<sup>99</sup> in Anspruch. Sie machen Verletzungen im und am demokratischen Rechtsstaat kenntlich, ja sie prozessieren diese Verletzungen am eigenen und am Leib<sup>100</sup> aller Beteiligten und sie treten aktiv differierend und ungeschützt involviert in eine konfrontierende, veri- und falsifizierende, aktualisierende und ggf. korrigierende, das heißt entfaltende Auseinandersetzung mit dem Rechtsstaat um seine Potenzialitäten und Handlungsvolumina. Beide künstlerische Praktiken kreieren oder suggerieren damit weder die Imagination herrschafts-, macht- oder institutionsfreier Räume (schon lange nicht der Kunst), noch begegnen sie Herrschaft, Macht oder Institution individualistisch oder eskapistisch mit Figuren etwa der Distanzierung, der Flucht, der Selbstmedikation<sup>101</sup>, der Selbstaufgabe oder des Exodus<sup>102</sup>, noch hadern sie mit einer Verstricktheit, Komplizenschaft, Eingeschlossenheit oder Ausweglosigkeit mit/in einem Herrschafts-/Macht-/Institutionsgewebe. Vielmehr prozessieren sie mit ihren jeweiligen Varianten der „Entunterwerfung“<sup>103</sup> eine operative Institutions-, Sozial- und Rechtsstaatskritik, die über eine (nur) reflexiv-ästhetische Kritik hinausgeht und zwar dergestalt, dass sie nicht im Unbestimmten verbleibt und dennoch in einem „Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst“<sup>104</sup> steht, dass sie nicht nur an Instituierungsprozessen teilnimmt, sondern hieran mittels instituierender Praxen<sup>105</sup> teilhat, wenn nicht sogar in Gang setzt und in Gang hält. Beide Praxen – und hier komprimiere ich die vorangehenden Ausführungen zum Form-Kalkül – er-/finden und entfalten im Wagnis ei-

ner neu getroffenen Unterscheidung ihr Potential und durchkreuzen bisherige Unterscheidungen, das heißt mit Spencer-Brown bisherige Formen.

Mit dieser Formulierung sind wir allerdings auch schon inmitten der Unterschiede: Während die eine künstlerische Arbeit Situationen herstellt, „nicht so und nicht dafür und nicht von denen da regiert“<sup>106</sup> zu werden, hier auf die Unterscheidung gesetzlicher Wirklichkeiten zu faktischen Wirklichkeiten stößt und diese in eine für digitale Zeiten aktualisierte Übereinstimmung bringt, stellt die andere Situationen her, ausdrücklich, ich persifliere Foucault, so und dafür und von denen da regiert zu werden, indem sie den instituierten und instituierenden Apparat und die rechtlichen Kodifizierungen zunächst bestätigt, somit ihre auf Abstand gehaltenen Wirklichkeiten in den Blick nimmt, um dann und damit geradezu ikonoklastisch eine Bild- und Selbstbildstörung in Gang zu setzen, um danach einen Überhang an beobachterabhängigen Unwirklichkeiten zu entfesseln. Während die eine eine Unterscheidung zwischen Anspruch und Faktizität markiert und auf dieser Grundlage aufsetzend die Möglichkeit für neue, noch nicht getroffene Unterscheidungen schafft, spitzt die andere konfrontativ auf den Wert der Trennung zu, informiert dabei die Operationen, die in die Lage versetzen, „im Namen dieser Prinzipien da, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren“<sup>107</sup> zu regieren/regiert zu werden, um dann im Weiteren Möglichkeiten und Unmöglichkeiten herzustellen und zu aktualisieren. Beide künstlerische Arbeiten rekurren in je unterschiedlicher Weise auf existierende Rechtsnormen, doch während die eine Rechtsversprechen wirklich werden lässt und dabei die Krise von Institution und Repräsentation durch Stärken ihres operationalen Kunst-Begriffs füllt, stellt die andere in performativer und narrativer Nähe zu kodifizierten Verboten Unwirklichkeiten her und lässt Schwächen des repräsentationalen Kunst-Begriffs offenbar werden. Während die eine – und hier handelt es sich um *analogue\_series#no.2k0023* von GeheimRat.com – möglich Wirkliches als Enactment entfaltet und damit wirklich Unmögliches durchkreuzt, schnitzt die andere – und hier handelt es sich um die künstlerische Arbeit des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS) – zuge-

spitzt Szenarien aus dem wirklich Wirklichen und nimmt über deren Re-Enactment den Weg zum Enactment des unwirklich Wirklichen.

*analogue\_series#no.2k0023*<sup>108</sup> von GeheimRat.com<sup>109</sup> ist eine operative Form, die Mail Art, Performance, Intervention, Netz- und Netzkunst als digitale Konzeptkunst synthetisiert und dabei Recht, Datenpolitik, Ökonomie und Logik künstlerisch-wissenschaftlich miteinander verbindet. Im ausgewiesenen Forschungshorizont der Themen Mobilität, Delokalisierung und Verantwortung im digitalen Zeitalter nimmt die prozessuale Arbeit am 12.3.2003 einen notariell beglaubigten Zertifizierungsakt der zuvor am 27.2.2003 urheberrechtlich markierten Komposition *49\_Kennzeichen* vor – bei denen es sich auf einen ersten, bestätigenden Blick um bürgerliche Adressdaten handeln könnte, zu denen mit der urheberrechtlichen Markierung eine, den ersten Blick kompensierende Unterscheidung eingezogen wird – und bemisst den Nennwert der aufgelegten 24 Zertifikate mit je 12 000 Euro. Diese Operation wird durch weitere Operationen (*Adress-Differenz*, *2k0023\_Regelungen*, *Lizenzgebührenkatalog* und *OP2k0023*) prozessual und rekursiv angereichert, so dass die Arbeit eine bzw. ihre Verschließung und Arretierung bereits konzeptuell verunmöglicht; in Gang gesetzte Resonanzen werden irreversibel in den formbildenden Prozess einbezogen.

*analogue\_series#no.2k0023* nimmt die Rechtsprechung strikt beim Wort: Sie nimmt gesetzlich fixierte<sup>110</sup>, aber faktisch versagte Versprechungen und zwar einer Bewegungs- und Aufenthaltsfreiheit in Anspruch, indem sie diese mit dem im Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland und in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte verbürgten Urheberrecht<sup>111</sup> konzeptuell verschleißt. Der Widerspruch einer (einklagbaren) Menschenrechtswirklichkeit, die eine Freiheit verspricht, und einer bundesdeutschen Gesetzeswirklichkeit, die eine Freiheit einschränkt, wird durch die operative, rechtliche und ästhetische Markierung *49\_Kennzeichen* durchkreuzt, eingegeben und das Rechtsversprechen mittels der künstlerischen Unterscheidung in aller Entschiedenheit selbstinstituiert. Damit konfrontiert die künstlerische Operation den Staat (selbstreferenziell) mit sich selbst und weist

unzweideutig darauf hin, dass untergeordnete Rechtsordnungen auf der einfachen Gesetzesebene in keinem Fall die Grundrechte in ihrem Wesensgehalt antasten dürfen, oder anders gewendet, dass Pragmatismen und Gewohnheiten, die auf der einfachen Gesetzesebene eingezogen werden bzw. wurden, verfassungs- und menschenrechtswidrig sein können<sup>112</sup>. Hier wird gesetzlich in Form eines Gebotes Angelegtes, aber durch untergeordnete Rechtsordnungen Eingeschränktes oder Unterbundenen und damit faktisch Unrealisiertes durch eine Kunstoperation wirklich gemacht, die mit einer klaren, strengen, bedeutenden, entschiedenen, verdichteten, minimalistischen Geste der Conceptual Art eine Form herstellt, die sich mit Spencer-Brown vollständig selbst beinhaltet<sup>113</sup>. Das gesetzlich Mögliche wird wirklich und das faktisch (und den Geboten widerstrebende) Wirkliche wird unmöglich.

Der Titel von *analogue\_series#no.2k0023* weist wie die Inhalte der Einzeloperationen auf eine eingebaute Analog-digital-Unterscheidung und damit auf das Handlungsfeld der Arbeit hin: Hier geht es um das Ausprobieren eines in digitalen Kontexten verfassten Subjektivierungsprozesses und zwar inmitten eines rechtlich, realpolitisch, logisch und ökonomisch widersprüchlichen Spannungsfeldes: Eine analog kodifizierte Menschkonstruktion mit einer normierenden Referenzier- und Dokumentierbarkeit über Briefkasten und Ausweispapiere prallt auf digital verfasste Kommunikations-, Arbeits- und Sozialverhalten sowie auf die Kommerzialisierung persönlicher Daten und die Algorithmisierung von Menschen durch automatisierte Entscheidungen. In Folge unterschiedlicher Regelungsmechanismen kollidieren, erodieren und kollabieren in Auseinandersetzung mit der Mobilitätsfreiheit weitere bürgerliche Rechte wie etwa Persönlichkeitsrechte, die Kunstfreiheit und die Freiheit der Wissenschaft. Mittels der konzeptuellen Verklammerung mit dem Urheberrecht insistiert die Arbeit dabei unmissverständlich auf die Hoheit persönlicher Daten als Teil von Selbst-Formierung und Menschenwürde. Angelegt als ein ergebnisoffener, forschender, unvorhersagbarer und unberechenbarer Selbstversuch führt/e *analogue\_series#no.2k0023* seit 2003 dazu, administrative und technische Zugriffs-, Enteig-

nungs-, Entfremdungs-, Kontroll- und mobilitätsverhindernde Prozesse diagnostizieren und systemische Labilitäten registrieren zu können. Dabei finden künstlerische Verfahren wie De- und Konstruktion, *Récupération*, *Détournement*, Subversion, Appropriation, serielle Wiederholung, Nachahmung und Inversion ihre Anwendung, wenn auf der Grundlage des Urheberrechts Lizenz-Editionen ausgestellt, Lizenz-Prüfungen vorgenommen, Lizenz-Verletzungen angemahnt, Forderungs-Schenkungen vergeben und Forderungs-Beitreibungen vorangetrieben werden, was auch bedeutet, dass die registrierten Defizite in aller Konsequenz nicht nur metaphorisch in Rechnung gestellt werden.

Die Aktivitäten des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS) für einen selbstdeklarierten „aggressiven Humanismus in Deutschland“<sup>114</sup> sind eine operative Form, die Poesie, Happening, Fluxus, Performance Art und Pop Art als Re- und Enactment synthetisiert und dabei auch auf Medialisierungen und Mediatisierungen von Grafik, Design und Marketing zurückgreift. Der *Erste Europäische Mauerfall*<sup>115</sup> führte die Mitglieder des ZPS und weitere etwa einhundert Interessierte zum 25. Jahrestag des Berliner Mauerfalls im November 2014 vom Berliner Maxim Gorki Theater mit zwei Reisebussen an eine europäische Außengrenze im Südosten Bulgariens zur Türkei, um von serbischen, später von bulgarischen Polizeiaufgeboten eskortiert und letztlich gehindert zu werden, an die Grenzanlagen zu gelangen und diese, wie geplant, mit Bolzenschneidern einzureißen<sup>116</sup>. Mit *Die Toten kommen* überführte das ZPS im Juni 2015 nach Eigenaussagen eine auf ihrer Flucht im Mittelmeer ertrunkene Syrerin nach Berlin, beerdigte sie auf dem Friedhof Berlin-Gatow und wurde später zusammen mit mehreren Tausend Demonstranten von Polizisten gehindert, im Berliner Regierungsviertel eine Friedhofsanlage anzulegen. Die mittels eines Baustellenschildes angekündigte Gedenkstätte für die Opfer der „militärischen Abriegelung Europas“ mit dem Titel *Den unbekanntem Einwanderern* vor dem Bundeskanzleramt<sup>117</sup> verblieb im Ankündigungsstatus. Im Rahmen der Aktion *Flüchtlinge fressen* verhinderte die vom ZPS über die Partei *Die Linke* beantragte, aber abgelehnte Aufhebung des Beförderungsverbots in § 63 des Aufent-

haltsgesetzes<sup>118</sup> durch die Bundesregierung<sup>119</sup>, dass am 28. Juni 2016 mit dem vom ZPS gecharterten Flug AB9717 offiziell und ohne Strafandrohung für das Beförderungsunternehmen Air Berlin 115 syrische Kriegsflüchtlinge aus der Türkei nach Berlin geflogen und mit ihren Familien zusammengeführt werden konnten<sup>120</sup>.

So klar und eindeutig die Einzelaktionen des ZPS auch bestimmbar und zum Beispiel mittels Fabeln oder Parabeln auf den Wert der Trennung durch die Operation der Unterscheidung konzentriert und zugespielt sind, die die gewünschten, erdachten und/oder erhofften Wirklichkeiten, ein mit Unwissen, Desinformation und Glaubenssätzen gepaartes Selbstbild und repressive Gesetzgebungen, Gewohnheiten und Rituale scheidet: Die Aktionen sind medial, material, figural und personal opulent angereichert und zirkulieren zwischen Geschichten, Zeichen, Zeiten, Bildern, Mythen, biblischen Figuren, Gesetzestexten, Moral-subtexten etc., so dass sich die Schärfe des Grundplots durch und inmitten eines dynamischen Überschusses an Imaginationen, Fiktionen, Illusionen und Absurditäten zu einem uneingrenzbaaren Spin des jeweiligen Beobachters entgrenzt und mit dieser Unruhe ein eingeübter Verlauf von Praktiken zerlegt, aufgebrochen, gedehnt, umgelenkt und/oder übertrieben wird. Hier finden zwei formbildende Operationen statt: Zunächst aktivieren die Aktionen gesetzliche Wirklichkeiten, die als vorab antizipierbare Rechtsverletzungen in die Form eingebaut werden (zum Beispiel, indem sie Demonstrationen im befriedeten Bannkreis stattfinden<sup>121</sup>, Bestattungen außerhalb öffentlicher Friedhöfe vornehmen<sup>122</sup> oder Ausländer ohne erforderlichen Pass und Aufenthaltstitel in das Bundesgebiet befördern<sup>123</sup> lassen oder lassen wollen) und die Vorwürfe gegenüber dem ZPS begründen, das Scheitern vorhersagbar eingeplant zu haben und bestehende Routinen nicht zu unterbrechen, sondern zu wiederholen und auszuhärten. In diesem Echoraum werden diejenigen (zum Teil auch verborgenen, verstellten oder ungewussten) Operationen beobachtet- und reflektierbar, die den Ein- und Ausschluss innerhalb der Form prozessieren: Rechtliche Verbote, Restriktionen, Gewohnheiten, Gewissensrituale, Privilegien, ethisch-moralische Verabredungen stoßen in diesem Brenn-

glas der Markierungen auf Imaginationen, Fiktionen, Projektionen, Klischees, Ideologien, Mythen, Aus- und Überblendungen, die in der Folge auch daraufhin zu ordnen wären, wer wann warum und wo welchen und wessen Interessen wozu nachgeht und welche Funktion hierbei die eingesetzten Ästhetiken übernehmen. Dann und danach ufert im Formbildungsprozess Unwirkliches aus, etwa dass Kunstprozessesteilnehmer an der Grenze Bulgarien-Türkei vom Grenzschutz erschossen, Geflüchtete in unmittelbarer Nähe zur Berliner Museumsinsel von libyschen Tigern gefressen oder im Mittelmeer auf ihrer Flucht vor dem Krieg Ertrunkene in Berlin auf der Grünfläche zwischen Bundeskanzleramt und Bundestag begraben werden könnten. Die Wirklichkeit wird wirklich, um im Anschluss an die in Kauf genommenen (vielleicht auch nur in Aussicht gestellten) Rechtsverletzungen nur noch unwirklich sein zu können. Das Ausufernde und sich in eine indifferente Leere Bewegende wird, so verlangt und ermöglicht der Form-Kalkül gleichzeitig, nur in eine Form gebracht werden können, wenn der Weisung „Triff eine Unterscheidung“<sup>124</sup> Folge geleistet, demnach eine Entscheidung getroffen und eine Haltung eingenommen wird. Mit dem ZPS und Spencer-Brown wird auch deutlich, dass das Entdecken, Prozessieren und Bearbeiten der Grenze einer Form<sup>125</sup>, dass also Grenzwertuntersuchungen und Grenzwertverschiebungen gerade wegen ihrer Konzentration und Fokussierung, ihrer Zuspitzung und Pointierung, ihrer Verengung und Komprimierung Aufmerksamkeiten und Aufregungen evozieren. Hier sind auch die Gründe gelagert, dass die Aktionen des ZPS auf eine neugierige Beachtung bei den Verbreitungsmedien stoßen: Deren Interesse an zugespitzter Dramatik, pointierten Skandalen und prägnanten Spektakeln trifft sich mit dem hohen Maß der Konzentration beim Grenzwert (aber auch mit dem grenzenlos scheinenden Möglichkeitsangebot an Spekulationen). Demnach sind Provokationen mit Spencer-Brown auch als eine auf den Grenzwert verdichtete Ver- oder auch Zuengung zu verstehen.

Beide künstlerische Operationen, sowohl von GeheimRat.com als auch des ZPS, markieren und konturieren mit dem hier performierten Kunst-Begriff die poetische, das heißt die welterschaffende und welt-

hervorbringende Dimension des Künstlerischen, denn gerade das Poetische des Künstlerischen war und ist in derjenigen Form der Kunst, die von modernistischen Prämissen, einer Repräsentationslogik und dem Konzept der „dead-ends“ gekennzeichnet ist, ausgeschlossen. Der künstlerische Konstruktivismus, der die Dekonstruktion zwingend beinhaltet, zieht im Ergebnis in vermeintlich gesicherte Erwartungsstrukturen, in Konsistenz- und Evidenzversprechen – auch als Realität bezeichnet – (offene) Möglichkeiten ein. Angesichts der hier diskutierten Operationen bedarf es einer gleichlautenden, poetischen Kunsttheorie, die die von einer ästhetischen und bildwissenschaftlichen Hegemonie geprägte Kunsttheorie auf eine poetische Dimension umstellt und die Poetik der Kunst perspektiviert. Eine operative Epistemologie ist hierfür eine erste Unter- und Entscheidung.

## VI.

Baecker beendet einen seiner vielfachen Übersetzungstexte der *Laws of Form* mit einer Übung für die Leser, um sich mit dem Form-Kalkül Spencer-Browns vertraut zu machen:

*„Man nehme einen Gegenstand seines Interesses, etwa ein a, rahme ihn durch den Unterschied, den man längst getroffen hat, ohne seiner gewahr geworden zu sein [...] und frage danach, was man ausgeschlossen haben könnte – etwa ein b –, indem man dieses a in den Fokus eines Interesses eingeschlossen hat [...] und mache sich klar, dass das ausgeschlossene b für die Identität von a so wichtig ist wie die Markierung des a als unterschieden von b [...]. Man wiederhole diese Übung an kleinen und großen, wichtigen und unwichtigen, leblosen und lebendigen Dingen. Sie alle geraten ins Oszillieren und verraten uns so etwas über ihre Existenz.“*

Baecker schließt: „Man gebe auch sich selbst eine solche Form [...] und probiere aus, was man dadurch zu sehen bekommt.“<sup>126</sup> Mit Spencer-Browns Kalkül ist die Welt demnach in der Lage, sich selbst zu sehen und damit „Selbsterfahrungsliteratur ‚at its best‘“<sup>127</sup> zu praktizieren, wobei sie, die Welt, wenn sie in eine Form zu bringen versucht wird, auch und gerade dann unsichtbar bleibt<sup>128</sup>.

## Endnoten

1. Vgl. hierzu u. a. Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists*, in: ARTnews, Januar 1971, S. 22–39 und S. 67–71.
2. Nicolas Bourriaud, *Das ästhetische Paradigma*, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinelismus. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin 1995, S. 39–64, hier S. 59.
3. Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006. Ders., *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.
4. Vgl. Armen Avanessian, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, in: *Texte zur Kunst*, März 2014, 24. Jhg., Heft 93, S. 53–66, hier S. 53.
5. Vgl. hierzu u. a. Michael Lingner, *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst*, [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/ml\\_kt\\_h-a99.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/ml_kt_h-a99.html), 1999, Abs. Zweckfreiheit.
6. <http://wochenklausur.at>. Dieser und alle weiteren Links im Text sind letztmalig am 12.10.2016 aufgerufen worden. Andernfalls sind sie ggf. über <https://archive.org> aufzurufen.
7. <http://schlingensief.com/projekt.php?id=t014>.
8. <http://theyesmen.org>.
9. <http://vote-auction.net>.
10. <http://transnationalrepublic.org>.
11. <http://sabotage.at>.
12. <http://t0.or.at/nikeground>.
13. <http://newworldsummit.eu>.
14. <http://park-fiction.net>.
15. <http://conflictkitchen.org>.
16. <http://politicalbeauty.de>.
17. <http://loophole4all.com>.
18. <http://geheimrat.com/2k0023.html>.
19. <http://jenniferlynmoroneinc.com>.
20. <http://bobandrobartsmith.co.uk/throw-embarrassing-art-momaps1>.
21. <http://assemblestudio.co.uk>. Die wenigen feuilletonistischen Besprechungen dieser ansonsten mit großer medialer Aufmerksamkeit bedachten Preisverleihung sind Folgekonsequenzen der noch ungenügenden Theoretisierung. Weitere Beispiele: <http://kunststahandlungsfeld.net/handlungsfelder.html>.
22. Vgl. Thomas Wulffen, *Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58.
23. Vgl. hierzu Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
24. Vgl. hierzu u. a. Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, 2. Jg./Nr. 2, 1991, S. 88–101, hier S. 90.
25. Beispielsweise fehlt ein entsprechender Eintrag zur *Form* in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011.
26. Vgl. hierzu u. a. Jacques Derrida, *Die différance*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart 1990, S. 76–113. Ders., *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart 1990, S. 114–139. Ders., *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1994. Vgl. auch Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991. Dies., *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1995.
27. Der differenzialistische Ansatz ist auch in der Semiotik, der Medientheorie und der Informationstheorie angelegt. Luhmann vermutet, dass er „den Begriff der Welt betreffen und ihn radikal ändern wird“. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 48.
28. George Spencer-Brown, *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997.
29. Vgl. hierzu Dirk Baecker, *Beobachter unter sich*, Berlin 2013, S. 19, FN 1 und Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Heidelberg 2002, S. 65 und S. 75, FN 21. Vgl. außerdem Rudolf Maresch, *Ariadne hat sich umsonst erhängt*, telepolis, <https://heise.de/tp/features/Ariadne-hat-sich-umsonst-erhaengt-3439691.html>, 6.4.1998 und Kay Junge, *Medien als Selbstreferenzunterbrecher*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 112–151, hier S. 115, FN 6 und 7. Vgl. ferner [https://de.wikipedia.org/wiki/Gesetze\\_der\\_Form](https://de.wikipedia.org/wiki/Gesetze_der_Form).
30. Vgl. hierzu Dirk Baecker, *Wozu Systeme?*, Berlin 2002.
31. Baecker 2013, *Beobachter unter sich*, S. 43.
32. Publiziert mit dem Titel *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in: *L'Autre Journal*, Nr. 1, Mai 1990.
33. Chus Martínez hat mit einer englischen und italienischen Übersetzung des Textes *Working the Form: George Spencer-Brown* von Dirk Baecker zu Spencer-Browns 90. Geburtstag und dessen Veröffentlichung im Mousse Magazine zu einer Verbreitung beitragen wollen. Dirk Baecker, *Working the Form: George Spencer-Brown and the Mark of Distinction*, in: Mousse Magazine, Supplement Settimana Basileia, Chus Martínez und Philippe Bischof (Hg.), Juni 2015, S. 42–47, <http://ssrn.com/abstract=2618146> sowie <https://catjects-filles.wordpress.com/2015/06/workingtheform2.pdf>.
34. Dirk Baecker, *George Spencer Brown wird 90*, <https://catjects.wordpress.com/2013/04/02/george-spencer-brown-wird-90/>, 2013, Abs. Identität als Oszillation.
35. Eine gendergerechte Version des Beobachters als Beobachter und Beobachterin, BeobachterIn, Beobachter/-in, Beobacht\_er\_in, Beobacht\*er\*in, BeobachterIn oder dgl. würde auf eine falsche Spur des Beobachters als Subjekt in Persona schicken. Hier ist eine Abstraktion des Subjekt-Begriffs vorzunehmen: Bei dem Beobachter kann es sich ebenso um eine Institution, eine Fachdisziplin, ein Netzwerk, ein Kommunikationssystem, eine Organisation oder eine künstlerische Arbeit handeln.
36. Entsprechend der Aufforderung „Triff eine Unterscheidung“, Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 3.
37. Vgl. ebd., S. 5.
38. Vgl. ebd., S. 3.
39. Niklas Luhmann, *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 197–212, hier S. 198.
40. Ich danke Elke Bippus für den Hinweis, dass auch Dan Graham und Jacques Derrida zu In-Formation, In-Formationen und in-formieren ausgeführt haben: Vgl. Rolf Wedewer und Konrad Fischer (Hg.), *Konzeption – conception. Dokumentation einer heutigen Kunstichtung*, Ausst.-Kat., Opladen 1969 und vgl. Jacques Derrida, *Mochlos oder Das Auge der Universität. Vom Recht auf Philosophie II*, Wien 2004.
41. Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, S. 199.
42. Vgl. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 3.
43. Baecker 2002, *Wozu Systeme?*, S. 12.
44. Im 7. Buch seiner *Metaphysik* behandelt Aristoteles das Verhältnis von Materie (hyle) und Form (morphé bzw. eidos).
45. Vgl. Luhmann 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 48.
46. Vgl. Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, S. 197.
47. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 1.
48. Dirk Baecker, *Kulturkalkül*, Berlin 2014, S. 14.
49. Luhmann 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 102.
50. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 60.
51. Ebd., S. 12.
52. „Der Wert einer nochmaligen Nennung ist der Wert der Nennung. [...] Das heißt für jeden Namen: Wieder-Nennen ist Nennen.“ Ebd., S. 2.
53. Ebd., S. 4.
54. Ebd., S. 12.
55. „Der Wert eines nochmaligen Kreuzens ist nicht der Wert des Kreuzens [...] Das heißt für jede Grenze: Wieder-Kreuzen ist nicht Kreuzen.“ Ebd., S. 2.
56. Ebd., S. 5.
57. Baecker 2013, *Beobachter unter sich*, S. 120.
58. Vgl. Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, S. 203f.
59. Luhmann 2002, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 139.
60. Baecker 2002, *Wozu Systeme?*, S. 70.
61. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 10.
62. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 37.
63. Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, S. 207.
64. Vgl. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. x.
65. Baecker 2013, *Beobachter unter sich*, S. 71.
66. Vgl. Luhmann 2002, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 144.
67. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 3.
68. Luhmann 2002, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 73.
69. Ebd., S. 71.
70. Quelle: persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Dirk Baecker am 17.10.2016.
71. Fritz B. Simon, *Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die ‚Laws of Form‘ zu lesen*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 38–57, hier S. 48.
72. Derrida 1990, *Die différance*, S. 80.
73. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. x.
74. Vgl. Luhmann 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 54.
75. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 3: „Triff eine Unterscheidung.“

76. Ebd., S. 1.
77. Vgl. hierzu u. a. auch Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 193: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“
78. Luhmann 2002, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 73.
79. Vgl. Birte Kleine-Benne, *Kunst als Handlungsfeld*, Berlin 2006, <http://kunststahandlungsfeld.net>.
80. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 10.
81. *Information*, The Museum of Modern Art, New York, 2. Juli bis 20. September 1970, organisiert von Kynaston McShine.
82. Vgl. auch die Presseveröffentlichung des Museum of Modern Art zur Ausstellung, [http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4483/releases/MOMA\\_1970\\_July-December\\_0003\\_69.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf), S. 13.
83. Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge/Mass. u. a. 1999, S. 12.
84. Vgl. hierzu u. a. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?, Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.
85. Vgl. Luhmann 2002, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 161.
86. Sebastian Plönges, *Versuch über Hacking als soziale Form*, in: Christine Heil u. a. (Hg.): *Shift. #Globalisierung, #Medienkulturen, #Aktuelle Kunst*, München 2012, S. 81–91, hier S. 85.
87. Dirk Baecker, *Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft*, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfahigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft>, 2013.
88. Elena Esposito, *Ein zweiwertiger, nicht-selbständiger Kalkül*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 96–111, hier S. 108.
89. Zu Ausschließungsprozeduren vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1994.
90. Kemp 1991, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, S. 90.
91. Vgl. ebd.
92. Vgl. Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, S. 202.
93. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. x.
94. Ich greife hier Heiner Müllers Diktum auf, dass die Funktion der Kunst darin bestünde, „[...] die Wirklichkeit unmöglich zu machen – die Wirklichkeit, in der ich lebe, die ich kenne“. Gregor Edelmann und Renate Ziemer (Hg.), *Heiner Müller. Gesammelte Irrtümer 2, Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1990, S. 13. Hierzu führte Dirk Baecker in einem Vortrag im Deutschen Theater Berlin am 28. März 2016 aus, vgl. das Manuskript des Vortrags *Von der Kunst, die Wirklichkeit unmöglich zu machen*, [http://catjects.files.wordpress.com/2016/04/von\\_der\\_kunst.pdf](http://catjects.files.wordpress.com/2016/04/von_der_kunst.pdf), 2016.
95. <http://geheimrat.com/2k0023.html>.
96. <http://politicalbeauty.de>.
97. Vgl. Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin 2010.
98. Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 11–12.
99. Vgl. Art. 21, Abs. 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, <http://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>, abgewandelt in Art. 33, Abs. 1 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland, <https://dejure.org/gesetze/GG/33.html>, sowie Art. 25, Abs. a im UN-Zivilpakt, <https://www.zivilpakt.de/internationaler-pakt-ueber-buergerliche-und-politische-rechte-355>.
100. Vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2002.
101. Vgl. hierzu auch das Album *We Got It From Here... Thank You 4 Your Service* von A Tribe Called Quest, erschienen bei Epic Records/Sony, 2016.
102. Vgl. hierzu u. a. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien 2005.
103. Foucault 1992, *Was ist Kritik?*, S. 15.
104. Ebd., S. 8.
105. Vgl. Gerald Raunig, *Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren*, <http://eicp.net/transversal/0106/raunig/de>, 2006.
106. Foucault 1992, *Was ist Kritik?*, S. 12.
107. Ebd., S. 11.
108. <http://geheimrat.com/2k0023.html>.
109. <http://geheimrat.com>.
110. Vgl. Art. 13 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, Resolution 217 A (III) vom 10.12.1948, Art. 12, Abs. 1 und 2 des UN Zivilpakts, Art. 45, Abs. 1 der Charta der Grundrechte der Europäischen Union, Art. 2, Abs. 1 und 2 des Zusatzprotokolls Nr. 4 der Europäischen Menschenrechtskonvention, Art. 11, Abs. 1 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland.
111. Vgl. Art. 5, Abs. 3 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland, <http://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html> und Art. 27, Abs. 2 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, Resolution 217 A (III) vom 10.12.1948 <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=ger>.
112. Vgl. Art. 19, Abs. 2 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland.
113. Vgl. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 1.
114. <http://politicalbeauty.de/index.html>.
115. <http://politicalbeauty.de/mauerfall.html>.
116. Vgl. u. a. Sophie Diesselhorst, *Wer schön sein will, muss leiden?*, in: [nachtkritik.de](http://nachtkritik.de), [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83), 11.11.2014. Hier ist auch ein Pressespiegel zur Aktion zusammengestellt.
117. <http://politicalbeauty.de/toten.html>.
118. Vgl. [http://www.gesetze-im-internet.de/aufenthg\\_2004/BJNR195010004.html](http://www.gesetze-im-internet.de/aufenthg_2004/BJNR195010004.html).
119. Vgl. *Stenografischer Bericht* der 178. Sitzung des Deutschen Bundestags am 22.6.2016, <http://politicalbeauty.de/texte/178.pdf>, S. 17570.
120. <http://politicalbeauty.de/ff.html>.
121. Vgl. § 16 des Versammlungsgesetzes, <https://dejure.org/gesetze/VersG/16.html> und § 1 des Gesetzes über befriedete Bezirke für Verfassungsorgane des Bundes, [https://www.gesetze-im-internet.de/befbezg\\_2008/BJNR236610008.html](https://www.gesetze-im-internet.de/befbezg_2008/BJNR236610008.html).
122. Vgl. § 18, Abs. 1 des Bestattungsgesetzes, <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/stadtgruen/gesetze/download/bestattungsgesetz.pdf>.
123. Vgl. § 63 des Aufenthaltsgesetzes, [http://www.gesetze-im-internet.de/aufenthg\\_2004/BJNR195010004.html](http://www.gesetze-im-internet.de/aufenthg_2004/BJNR195010004.html).
124. Spencer-Brown 1997, *Gesetze der Form*, S. 3.
125. Vgl. hierzu auch die politischen Diskussionen um Grenzen, Binnengrenzen, Außengrenzen, Obergrenzen, Grenzäune, Grenzpolitik, Grenzverträge, Grenzverluste, Grenzregime, Grenzmanagement, Grenzübertritte, Grenzhotspots, Smart Borders, Grenzkontrollen, Grenzvergessenheit, Grenzlosigkeit, menschliche Grenzen, Grenzen des Erträglichen etc.
126. Baecker 2013, *George Spencer-Brown wird 90*, Abs. Eine Übung.
127. Dirk Baecker, *Im Tunnel*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. ders., Frankfurt/Main 1993, S. 12–37, hier S. 33.
128. Vgl. Luhmann 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 59.

## Bibliographie

Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2002.

Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge/Mass. u. a. 1999.

Armen Avanesian 2014, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, in: *Texte zur Kunst*, März 2014, 24. Jhg., Heft 93, S. 53–66.

Dirk Baecker, *Im Tunnel*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. ders., Frankfurt/Main 1993, S. 12–37.

Dirk Baecker, *Wozu Systeme?*, Berlin 2002.

Dirk Baecker, *Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft*, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfahigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft>, 2013.

Dirk Baecker, *Beobachter unter sich*, Berlin 2013.

Dirk Baecker, *George Spencer Brown wird 90*, <https://catjects.wordpress.com/2013/04/02/george-spencer-brown-wird-90>, 2013.

Dirk Baecker, *Kulturkalkül*, Berlin 2014.

Dirk Baecker, *Working the Form: George Spencer-Brown and the Mark of Distinction*, in: *Mousse Magazine*, Supplement Settimana Basileia, Chus Martinez und Philippe Bischof (Hg.), Juni 2015, S. 42–47, <http://ssrn.com/abstract=2618146>.



Dirk Baecker, *Von der Kunst, die Wirklichkeit unmöglich zu machen*, [http://catjects.files.wordpress.com/2016/04/von\\_der\\_kunst.pdf](http://catjects.files.wordpress.com/2016/04/von_der_kunst.pdf), 2016.

Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193.

Nicolas Bourriaud, *Das ästhetische Paradigma*, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin 1995, S. 39–64.

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991.

Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1995.

Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: *Unterhandlungen*, Frankfurt/Main 1993, S. 254–262.

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.

Jacques Derrida, *Die différance*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart 1990, S. 76–113.

Jacques Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart 1990, S. 114–139.

Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1994.

Jacques Derrida, *Mochlos oder Das Auge der Universität. Vom Recht auf Philosophie II*, Wien 2004.

Sophie Diesselhorst, *Wer schön sein will, muss leiden?*, in: *nachtkritik.de*, [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83), 11.11.2014.

Elena Esposito, *Ein zweiwertiger, nicht-selbständiger Kalkül*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 96–111.

Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1994.

Kay Junge, *Medien als Selbstreferenzunterbrecher*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 112–151.

Birte Kleine-Benne, *Kunst als Handlungsfeld*, Berlin 2006, <http://www.kunstshandlungsfeld.net>.

Michael Lingner, *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst*, [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/ml\\_kt\\_h-a99.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/ml_kt_h-a99.html), 1999.

Niklas Luhmann 1993, *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 197–212.

Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997.

Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Heidelberg 2002.

Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin 2010.

Rudolf Maresch, *Ariadne hat sich umsonst erhängt*, telepolis, <https://www.heise.de/tp/features/Ariadne-hat-sich-umsonst-erhaengt-3439691.html>, 6.4.1998.

Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists*, in: *ARTnews*, Januar 1971, S. 22–39 und S. 67–71.

Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, 2. Jg./Nr. 2, 1991, S. 88–101.

Sebastian Plönges, *Versuch über Hacking als soziale Form*, in: Christine Heil u. a. (Hg.): *Shift. #Globalisierung, #Medienkulturen, #Aktuelle Kunst*, München 2012, S. 81–91.

Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006.

Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.

Gerald Raunig, *Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren*, <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>, 2006.

Fritz B. Simon, *Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die ‚Laws of Form‘ zu lesen*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 38–57.

George Spencer-Brown, *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?, Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.

Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien 2005.

Thomas Wulffen, *Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58.

## Zusammenfassung

Wenn mit George Spencer-Brown (von Dirk Baecker paraphrasiert) ein *a* nur ein *a* ist, wenn/weil/indem es sich von einer Außenseite *b* unterscheidet, die ausgeschlossen wurde, weil *a* im Fokus des Interesses liegt, dann ist das ausgeschlossene *b* für *a* und die markierte Unterscheidung des *a* von *b* voraussetzend. Mit dieser Zusammenfassung der *Laws of Form* von Spencer-Brown, ein Form-Kalkül aus dem Jahr 1969, der an zeitgleich veröffentlichte konzeptuelle Arbeiten etwa an Sol LeWitts *Proposal for Wall Drawing* von 1970 erinnert, widerspricht der Aufsatz einer Krise der Theorie, gleichwohl er sie für Praxen, die mit ihrer künstlerischen Poiesis einem operationalen Kunst-Begriff aufsetzen, bestätigt.

Der hier in sechs Kapiteln zunächst vorgestellte, dann für die Kunstwissenschaften reflektierte und abschließend mit zwei künstlerischen Operationen angewendete Form-Begriff prozessiert Differenz als formkonstitutiven Faktor, die Form ist *aus* und *als* Unterscheidung zu denken. Ökologische, poststrukturalistische und postkoloniale Aspekte sind in dieser Formkonzeption ebenso inhärent untergebracht und angewendet wie feministische und queere. Die Form, deren Begriff sich mit dem Kalkül grundlegend ändert, ist konstruktiv und ontogenetisch, komplex und prozedural, operativ und systemisch, ökologisch und prozedural aufgestellt, sie ist die Einheit einer Zweiheit, zweideutig und mehrwertig und damit eine komplexe

Vielfalt, konzipiert als ein Rechenvorgang und zwar eines rechnenden und verrechenbaren Beobachters. Diese Modellierungstechnik tritt im Kontext von Elektrifizierung, Digitalisierung und Computerisierung auf die Bildfläche und rechnet mit (den Kunstwissenschaften bekannten) Größen wie dem Beobachter, mit Zeit und Selbstreferenz. Sie ist, so die Annahme des Aufsatzes, epistemologisch geeignet, um komplexe, prozessuale, dynamische, systemische, also operative Kunstpraktiken zu theoretisieren, die als Operationen und/oder als Dispositive auftreten. Statt modernistischer Prämissen, einer Repräsentationslogik und dem Konzept der „dead-ends“, statt also der epistemischen Perspektivierungen einer Autonomie-Ästhetik, wird hier ein mathematischer Kalkül zum Einsatz gebracht, um den von Wolfgang Kemp diagnostizierten Geburtsfehler der Kunstgeschichte (ein mittels der Aufhebung von Kontexten hergestelltes Einzelwerk als gängige Orientierungsgröße von Forschung und Praxis) zu durchkreuzen.

### Summery

If, in accordance with what George Spencer-Brown says (and Dirk Baecker paraphrases), an *a* is only an *a* if/when/because it is different from *b*, which is excluded, the exclusion being down to the focus of attention on *a*, then the exclusion of *b* and the symbol that marks *b*'s distinction from *a* are prerequisites to *a*. This summary of Spencer-Brown's *Laws of Form*, a calculus of form published in 1969, reminiscent of conceptual works of art published at the same time such as Sol LeWitt's *Proposal* in 1970, contradicts a crisis of the theoretical, despite confirming it for practices that draft an operational concept of art through their poietic approach.

The concept of form first introduced, then reflected in terms of art science, and finally applied using two artistic operations in six chapters, processes distinction as a factor that constitutes form, and form should be considered both *from* the perspective of distinction and as distinction. Ecological, posts-structuralist and post-colonial aspects are both inherent and applied to this concept of form, just as feminist and queer ones. Form, the concept of which changes fundamentally with the calculus, is both constructive and ontogen-

etic, complex and process-driven, operational and systemic, ecological and procedural, is unity in duality, a unit within a complex variety, which makes it ambiguous and polyvalent, designed from an arithmetic operation performed by a calculating observer. This modelling technique finds a projection surface in the context of electrification, digitisation and computerisation and counts on variables (familiar to the science of art) such as the observer, time, and self-reference. It is, such is the essay's hypothesis, epistemologically suitable to theorise complex, process-driven, dynamic, systemic, functional practices in the arts which appear as operations and/or dispositifs. Instead of following modernistic premises, a representational logic and the concept of „dead ends“, in other words, instead of applying an epistemic perspective that works on aesthetic autonomy, a mathematical calculus is applied in order to cross the birth defect of art history as diagnosed by Wolfgang Kemp (the individual work of art manufactured through the abolishment of contexts as the common benchmark in research and practice).

### Schlagworte

Draw a distinction!, Triff eine Unterscheidung, George Spencer-Brown, Laws of Form, Gesetze der Form, Krise der Theorie, künstlerische Poiesis, operativer Kunst-Begriff, operativer Form-Begriff, *analogue\_series#no.2k0023* von GeheimRat.com, Zentrum für Politische Schönheit

### Keywords

Draw a distinction!, George Spencer-Brown, Laws of Form, crisis of the theoretical, artistic poiesis, operational concept of art, operative concept of form, *analogue\_series#no.2k0023* by GeheimRat.com, The Center for Political Beauty

### Autorin

Birte Kleine-Benne, Dr. phil., 2006 Promotion in Hamburg. Lehraufträge, Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität der Künste Berlin, der Universität Hamburg, der Burg Giebichenstein/Kunsthochschule Halle und der Ludwig-Maximilians-Universität Mün-

chen. Theoretische und angewandte Forschungen zu zeitgenössischen bzw. sog. nächsten Formen von Kunst- und Theorieproduktion, von Präsentations-, Rezeptions- und Vermittlungsformen, die ihrerseits Bild-, Kunst-, Ästhetik- und Wissenstheorien sowie dazugehörige Geschichten der Moderne in-formieren. Forschung, Lehre, Publikationen, kuratorische Tätigkeiten und weiteres: <http://bkb.eyes2k.net>

**Titel**

Birte Kleine-Benne, *Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart  
Nr. 1, 2017 (19 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).