



HMKV
Hardware MedienKunstVerein

David Rice
Anna Kournikova von
Memeright Trusted System
beseitigt

Anna Kournikova Deleted By
Memeright Trusted System

3

JAKARTA, 6.12.2067

Einheimische Behörden haben heute bestätigt, dass Promi-Guru Anna Kournikova am Mittwoch ihren Verletzungen erlegen ist, nachdem ein für den Schutz geistigen Eigentums entwickelter Satellit sie angegriffen hatte. „Frau Kournikova wurde offenbar von einem starken und konzentrierten Mikrowellenstrahl getroffen. Sie war auf der Stelle tot“, sagte J. Sini, ein Polizeibeamter aus Jakarta. „Unser derzeitiger Erkenntnisstand ist, dass dieser Strahl von einem der MEMEye-Satelliten ausgesandt wurde und dass es sich um einen unglücklichen Unfall handelte. Unser Mitgefühl gilt ihrer Familie und ihren Anhängern.“

Das erst letztes Jahr durch die internationale Medienorganisation MPRIAA aktivierte MEMEye-System ist ein Netzwerk von Satelliten in einer niedrigen Erdumlaufbahn, das geschaffen wurde, um „den Verkehr nicht-digitaler Waren zu kontrollieren, die das geistige Eigentum unserer Mitgliedskünstler, -produzenten und -rechteinhaber verletzen.“ Auf der Suche nach Billigimitaten überwachen die Satelliten und MPRIAA-Computer alle öffentlichen Aktivitäten innerhalb ihres Sichtfeldes. Wenn das System ein potentiell zuwiderhandelndes Objekt ortet, fragt es einen speziellen Chip ab, der ausschließlich in geschützten Objekten eingebaut ist. Falls es eine inadäquate Antwort erhält, benutzt der Satellit einen „chirurgisch genauen Strahl“, um das zuwiderhandelnde Objekt zu „beseitigen“.

MPRIAA-Sprecher Ray Insult erklärt: „Billigkopien und Produktpiraterien kosten die Designer und Künstler jedes Jahr Milliarden an entgangenen Einnahmen. MEMEye schützt Künstler davor, dass ihre Werke gestohlen werden. Nun, ich könnte zwar immer noch eine Billigkopie von Mickey Maus kaufen, aber sobald ich sie in die Öffentlichkeit mitnehme, macht es ssssst und weg ist sie. Das sorgt für einen ausgeglichenen Markt und gibt rechtmäßig lizenzierten Produkten ein klar überlegenes Wertprofil gegenüber Billigimitaten.“

Kournikova, ein Mitglied der MPRIAA, hatte sich zur Nutzung des Systems angemeldet, um die Rechte an ihrer Gestalt zu schützen, einschließlich ihres Gebrauchs für naturgetreue Actionfiguren, Kuschelpuppen und Animatronics. „Wir hatten ein ziemliches Problem mit Leuten, die Puppen und Figuren verkauften, die wie Anna aussehen, ohne die Lizenzgebühr zu bezahlen“, merkt Kournikovas Agentin Mercedes Tick an. „[Die MPRIAA] hat uns versichert, dass MEMEye sicher sei.“

„Im Fall des Schutzes von Ähnlichkeitsrechten treffen wir besondere Maßnahmen, um die Sicherheit unserer Mitglieder zu gewährleisten – allerdings sind wir auf ihre Kooperation angewiesen“, erklärt der Chefsingenieur von MPRIAA, Eric Themo. „Jedes Mitglied mit Ähnlichkeitsschutz ist mit einem subkutanen Chip ausgestattet, der MEMEye bestätigt, dass es sich nicht um eine illegitime Kopie handelt. In der Tat gibt der Chip ihm eine Lizenz zur

Jakarta, December 6, 2067

Local officials today confirmed that celebrity guru Anna Kournikova died on Wednesday from injuries sustained when a satellite designed to protect intellectual property rights attempted to 'delete' her. 'Ms. Kournikova was apparently struck by a powerful, focused beam of microwaves, and died almost instantly,' noted Detective J. Sini of the Jakarta Police. 'Our current understanding is that this beam issued from one of the MEMEeye satellites and that it was an unfortunate accident. We offer our sympathy to her families and followers.'

The MEMEeye system, activated only last year by international media industry group MPRIAA, is a network of Low Earth Orbit satellites designed to 'police traffic in non-digital goods which infringe the memerights of our member artists, producers, and rights owners'. The individual satellites, in conjunction with MPRIAA computers, monitor all public activity within their field of view, searching for 'knock-off' products. When the system locates a potentially infringing object, it attempts to query a special chip embedded in protected products. If it receives an inadequate response, the satellite uses a 'surgically focused beam' to 'delete' the infringing object.

MPRIAA spokesman Ray Insult explains: 'Knock-off and pirated products cost designers and artists billions in lost revenues each year. MEMEeye protects artists from having their work stolen. Sure, I could still buy a knock-off Mickey, but, as soon as I take it out in public, thhhhht, it's gone. That re-balances the market, giving legitimately licensed products a clear value edge over knock-offs.'

Kournikova, a member of MPRIAA, had registered to use the system to protect rights in her likeness, including its use in action figures, stuffed dolls, and animatronic facsimiles. 'We've had quite a problem with people selling dolls and figurines that look like Anna without paying the licensing fee,' notes Kournikova's agent Mercedes Tick. '[MPRIAA] assured us MEMEeye was safe.'

'In the case of the protection of likeness rights, we take special measures to ensure the safety of our members, but we rely on their cooperation,' explains MPRIAA Head of Engineering Eric Themo. 'Each member with likeness protection is injected with a subcutaneous chip that informs MEMEeye that they are not an infringing likeness. The chip, in effect, gives them a license to use their own likeness, but, when we configure the chip, we depend on the member to give us information about what sort of license they need. I suspect that Ms. Kournikova's license was not configured to permit her use of her likeness in the Asia/Pacific Zone. It would have been a simple matter for us to reconfigure her license for that Zone, if she'd only told us of her travel plans.'

Critics of MPRIAA and MEMEeye have been quick to point to Kournikova's death as a symptom of the excessive protections rights-holders enjoy under current laws. 'Memeright law is so

Nutzung seiner eigenen Gestalt; wir sind bei der Chipkonfiguration jedoch darauf angewiesen, dass das Mitglied uns Informationen darüber gibt, welche Art von Lizenz gebraucht wird. Ich vermute, dass Frau Kournikovas Lizenzkonfiguration nicht zuließ, ihre Gestalt in der Asien-Pazifik-Zone zu benutzen. Es wäre für uns ein Einfaches gewesen, ihre Lizenz für diese Zone zu rekonfigurieren, wenn sie uns nur ihre Reisepläne mitgeteilt hätte.“

Kritiker der MPRIAA und von MEMEeye reagierten prompt und deuteten Kournikovas Tod als ein Symptom für den exzessiven Schutz, den Rechteinhaber bei der gegenwärtigen Rechtslage genießen. „Das Gesetz zum Schutze geistigen Eigentums ist mittlerweile so restriktiv, dass es die Rechteinhaber dazu bringt, sich mit Hilfe einer privaten Industrieorganisation selbst dafür zu bestrafen, dass sie ihre eigenen Rechte verletzen“, meint Phil Pour, Gründer der Open Meme Initiative. „Wenn dies nicht zeigt, welchen Maulkorb das Gesetz der Öffentlichkeit angelegt hat, weiß ich nicht, was sonst noch passieren müsste.“

„Uns sind die Vorwürfe bekannt“, entgegnet Insult von der MPRIAA, „daher haben wir uns bei der Entwicklung von MEMEeye bewusst dafür entschieden, den Gebrauch rechtswidriger Güter in rein privaten Räumen weiterhin zu erlauben. Wenn ein Kind zu Hause ein Bild von Mickey Maus malt und die Leute das an den Kühlschrank pappen, wird MEMEeye nicht tätig. Es guckt nicht in Ihr Zuhause. Es durchdringt keine Gebäudedächer. Indem wir auf diese Art und Weise MEMEeye limitieren, schützen wir überall die gesetzlich garantierten privaten Nutzungsrechte der geistigen Eigentümer.“

restrictive now that it permits rights-holders, with the help of a private industry group, to punish themselves for violating their own rights,' opines Open Meme Initiative founder Phil Pour. 'If that doesn't tell you how much lockjaw the law has imposed on the public domain, I don't know what would.'

'We are aware of the criticisms,' responds MPRIAA's Insult, 'and in designing MEMEye we made a conscious choice to continue to permit use of infringing goods in exclusively private spaces. If a kid draws a picture of Mickey at home, and the folks put it up on the fridge, MEMEye won't do anything about that. It doesn't look into your home. It doesn't look through the roofs of buildings. By limiting MEMEye in this way, we protect the legitimate private-use rights of meme users everywhere.'

Inhalt

02 David Rice

Anna Kournikova von Memeright Trusted System beseitigt
Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System

10 Susanne Ackers, Volker Grassmuck

Raum für Kreativität
Zu einer künstlerisch-analytischen Zusammenarbeit über die Zukunft der Urheberarbeit
Space for Creativity
A Collaborative Artistic-Analytical Project Regarding the Future of Authorial Work

20 Inke Arns

Use = Sue. Von der Freiheit der Kunst im Zeitalter des ‚geistigen Eigentums‘
Use = Sue. On the Freedom of Art in the Age of 'Intellectual Property'

40 Francis Hunger

Der Wert der Kopie. Über privatisierte Universalgüter und die digitale Massenreproduktion kultureller Artefakte
Copy Value. Privatised Universal Goods and the Mass Digital Reproduction of Cultural Artefacts

64 Florian Cramer

Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen
Anti-Copyright in Artistic Subcultures

94 Martin Conrads

Samplermuseum
Sampler Museum

114 Kembrew McLeod

Freedom of Expression® als eingetragenes Markenzeichen
Trademarking Freedom Of Expression®

138 A. S. Ambulanzen

Napster war nur der Anfang. Eine Einführung in textz.com
Napster Was Only the Beginning. An Introduction to textz.com

144 Walter Benjamin

Vom Kopieren
On Copy

152 Arbeiten von Works by

Agentur/Agency; Daniel G. Andújar/Technologies To The People; Walter Benjamin; Pierre Bismuth; Christian von Borries; Christophe Bruno; Claire Chanel/Scary Sherman; Lloyd Dunn; Electroboutique (Aristarkh Chernyshev, Alexei Shulgin); Fred Fröhlich; Nate Harrison; John Heartfield; Michael Iber; Laibach/Novi kolektivizem; LIKEFASHION.COM; Sebastian Lütgert; Robert Luxemburg; Kembrew McLeod; monochrom; Negativland & Tim Maloney; Der Plan; Ramon & Pedro; Ines Schaber; Cornelia Sollfrank; Stay Free (Philo T. Farnsworth, Steev Hise, Carrie McLaren); UBERMORGEN.COM (Lizvix und Hans Bernhard), Alessandro Ludovico, Paolo Cirio

210 Künstlerbiografien Artists' Biographies

216 Werkverzeichnis Index of Works

222 Impressum

224 Dank Acknowledgements

Contents

Susanne Ackers Volker Grassmuck Raum für Kreativität

Zu einer künstlerisch-analytischen Zusammenarbeit über
die Zukunft der Urheberarbeit

Space for Creativity

A Collaborative Artistic-Analytical Project Regarding the Future
of Authorial Work

„Kunst braucht ihre Freiräume, in denen Künstler sich auf ihr Schaffen konzentrieren können, ohne sich Gedanken über die kommerzielle Verwertbarkeit zu machen. Viele bedeutende Werke haben wir gerade dieser kompromisslosen Haltung zu verdanken.“ (Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages)

Die Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* ist Teil des Projekts *Arbeit 2.0. Urheberrecht und kreatives Schaffen in der digitalen Welt*, das der Hartware MedienKunstVerein gemeinsam mit iRights.info durchführt. iRights.info ist im deutschsprachigen Raum das führende Informationsangebot zum Urheberrecht in der digitalen Welt. Es ist für seine Aufklärungsarbeit zu diesem komplexen Thema mehrfach ausgezeichnet worden, unter anderem mit dem Grimme Online Award. In Zusammenarbeit mit der AG Informatik in Bildung & Gesellschaft am Institut für Informatik der Humboldt-Universität zu Berlin und gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) führt iRights.info eine Untersuchung zu neuen Arbeitsverhältnissen in den kreativen Schlüsselbranchen Musik, Film, Journalismus, Internet und Computerspiele durch.

HMKV und iRights.info haben für das gemeinsame Projekt *Arbeit 2.0* mit dem Berliner Verein zur Pflege von Medienkulturen mikro, dem Kulturwerk der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, der Gewerkschaft für die kreativen Berufe ver.di, der Kunststiftung NRW, der Bundeszentrale für politische Bildung und weiteren Institutionen wichtige Gesprächspartner und Unterstützer für ihre Arbeit gefunden.

Arbeit 2.0 verweist auf den aktuellen Wandel der kreativen Arbeit. Doch die Fragen sind nicht neu. Ist Kultur eine Industrie, wie jede andere auf Profite ausgerichtet, oder ist der Künstler ein Dienstleister an der Allgemeinheit, die ihn dafür alimentiert? Gehört Brecht seinen leiblichen Erben oder ist er das Erbe der dramatischen Zunft? Schützt das Urheberrecht die Urheber oder die Verwerter? Philosophen und Schriftsteller, Juristen und Journalisten, Verleger und Politiker debattieren solche Fragen seit dreihundert Jahren mit unverminderter Intensität.

Völlig ungerührt davon entwickeln Technologen neue Medien. Mit Gutenberg fing alles an. Im 20. Jahrhundert folgte eine Innovation auf die andere bis an seinem Ende das Universalmedium des vernetzten Computers alle Medien in sich aufnahm. Jedes Mal geraten die feinen Trennlinien, die das Urheberrecht in die kreativen Praktiken eingezeichnet hat, durcheinander, werden die Karten neu gemischt.

Das Urheberrecht läuft hinterher. Soviel ist Konsens: Urheber und Allgemeinheit haben berechnete Interessen, die zu einem Ausgleich geführt werden müssen. Wie genau der aussieht, ist damit jedoch nicht gesagt. Das wird im gesellschaftlichen Kräftefeld erstritten. Und dabei werfen vor allem die Verbände der Verwerter ihr ganzes Gewicht in die Waagschale, also diejenigen, die mit einem prägnanten Wort von Reto Hilty, Direktor des Max-Planck-Instituts für Geistiges

‘Art needs its free spaces in which artists can concentrate on their creative activities without thinking about the commercial exploitation. It is to precisely this uncompromising attitude that we owe many important works of art.’ Closing report of German Bundestag Study Commission on Culture in Germany, 2007

The exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Art in the Age of Intellectual Property* is part of *Work 2.0. Copyright and Creative Work in the Digital World*, a joint project being conducted by Hartware MedienKunstVerein and iRights.info. The organisation iRights.info is the German-speaking region’s leading provider of information regarding copyright in the digital world, and has won a number of distinctions, among them the Grimme Online Award, for its educational work on this complex subject. In cooperation with the AG Informatik Bildung & Gesellschaft at the Department of Computer Science of Humboldt-Universität zu Berlin, and with the assistance of the Federal Ministry of Education and Research (BMBWF), iRights.info is investigating new conditions of work in the key creative branches of music, film, journalism, internet, and computer games.

Important sources of dialogue and support in regard to the joint *Work 2.0* project of HMKV and iRights.info are the Berlin-based media association mikro, the Cultural Fund of the collecting society Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, the trade union ver.di, the foundation Kunststiftung NRW, the Federal Agency for Civic Education (bpb), and a number of further institutions.

Although the title *Work 2.0* refers to the transformations currently taking place in the field of creative activities, there is nothing new about the related issues. Is culture an industry, and like any other industry profit-oriented, or is the artist a provider of services to the general public, and therefore entitled to remuneration for the services provided? Is Brecht the property of his legitimate heirs or does his legacy rightfully belong to the sphere of dramatic art? Does copyright law protect the authors or the exploiters? For three hundred years now, philosophers and writers, lawyers and journalists, publishers and politicians have been debating such questions with undiminished intensity.

Impervious to such debates, technologists develop new mediums. It all began with Gutenberg. Then, in the twentieth century, one innovation followed the other, and by the late 1990s the networked computer evolved into a universal medium that incorporated all of the existing media. The fine dividing lines that copyright law inscribes in creative practices are thrown into confusion by each such technological advance and the subsequently altered situation.

Copyright law lags behind the developments. Everybody agrees that authors and the public at large have justified interests that must be reasonably met. However, this consensus does not indicate what form a reasonable harmonisation ought to take: the form emerges as the parties wrestle over the issues involved. And in that process the associations of the exploiters, especially, throw all their weight into

Eigentum, nur „Hilfsdienstleister im kreativen Prozess“ sind. Die Kreativen, um die es doch eigentlich geht, schalten sich viel zu selten in die Debatte ein.

Kreative Arbeit muss wie jede andere Arbeit auch bezahlt werden. Künstlern und anderen Kreativen hat der Gesetzgeber vor sechs Jahren einen Anspruch auf angemessene Vergütung ihrer Arbeit verschafft. Was das heißt, bleibt wieder dem Kräfte ringen überlassen und ist bis heute offen. Fest steht nur: „Die Einkommen vieler Künstler und Kulturschaffender in Deutschland sind beschämend niedrig,“ wie die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages eingestehen musste. Bis die Verbände sich auf eine Besserung einigen, müssen die Kreativen selbständig (in aller Regel) sehen, wo sie ihr Aus- und Unterkommen finden.

Dafür haben sie verschiedene Optionen: In der Kultur- und Kreativwirtschaft, dem Hoffnungsträger der Politik? Die wächst im Gegensatz zu allen anderen Industrien, auch wenn ihr Anteil am Bruttoinlandsprodukt verschwindend gering ist (4,2 Prozent). Die Zahl der (meist Kleinst-) Unternehmen in diesem Sektor steigt, nur die Einkommen der Beschäftigten sinken, wie die Experten den Abgeordneten der Enquete-Kommission darlegten.

Oder auf dem Kunstmarkt? Dessen Umsätze und Gewinne entwickeln sich positiv, wie die Enquete-Kommission feststellte. „Doch nur wenige Künstlerinnen und Künstler haben daran auch teil.“

Oder in freien Kunsteinrichtungen? Die stehen unter dem wachsenden Druck, nicht nur Kunst, sondern auch Profite zu produzieren, müssen also mit Kreativwirtschaft und Kunstmarkt konkurrieren. Die „Keywords“ hier sind „Matching Funds“ für öffentliche Förderung und „Public-Private-Partnerships“, die ihre Herkunft aus dem neoliberalen England schon sprachlich zu erkennen geben.

Oder in lustvoller Selbstaubeutung in der analogen und digitalen Boheme? Die bietet zwischen Web 2.0 und Hartz IV nur enge Spielräume. Aber schließlich lebt die Kunst nicht vom Geld allein. Tatsächlich wären’s viele Bohemiens und Bohemien zufrieden. Klein ist fein, und die Indies nicht nur in der Musikbranche sind eh immer die Innovativsten und Lustigsten. Solange es noch nicht gentrifizierte Wohnviertel und Industriebrachen für Ateliers und Ausstellungsräume gibt, ist vieles möglich.

Der HMKV ist ein gemeinnütziger Verein, der nur existieren kann, weil es solche Freiräume gibt. Das seit 2003 vom HMKV als Ausstellungsort genutzte, 2.200 Quadratmeter große ehemalige Reserveteillager des Stahlwerks Phoenix-West im Süden von Dortmund auf dem ehemaligen Hoesch-Gelände bietet den perfekten Ort für die Auseinandersetzung, die *Arbeit 2.0* sucht. Der Übergang vom Industrie- zum Informationszeitalter findet genau hier statt. Die Schließung des Hochofens 1998 und die Ansiedlung eines Standorts für Mikrosystemtechnologie, Softwareentwicklung und Logistik vermitteln einen

the ring, that is to say those who are merely, as Reto Hilty, Director of the Max Planck Institute for Intellectual Property, Competition, and Tax Law, puts it so concisely, 'providers of auxiliary services in the creative process'. Contributions to the debate from the creative workers whose livelihoods are at stake are all too rare.

Like any other form of labour, creative work must be remunerated. The right to equitable remuneration for their work was given to artists and other creative workers by the German legislative six years ago. Once again, it is left up to the interested parties to wrestle over what 'appropriate remuneration' actually means, and so far the question has remained unanswered. Only this much is certain: 'The incomes of many artists and cultural workers in Germany are shamefully low,' as the German Bundestag Study Commission was forced to admit. Until some improvement is agreed upon among the associations, the creative workers are left to fend for themselves (for the most part in a freelance capacity) in the struggle for income and employment.

A number of different options are open to artists in the pursuit of a livelihood. Ought they to venture into the cultural and creative sectors that inspire such optimism among politicians? Unlike all other industries, this sector is growing, even if its share of the national product is negligibly small (4.2 percent in Germany). The number of companies (very small ones, as a rule) in the branch is mounting, while it is merely the income of the employees that is dropping, as the experts of the Study Commission told the parliamentary deputies.

What about the art market? It is displaying positive developments in regard to turnover and profits, as the Study Commission noted. 'But only a few artists are sharing in this growth.'

Are independent art institutions a better option? They are under increasing pressure to produce not just art but profits, too, and therefore have to compete simultaneously with the creative industry and the art market. The keywords in this respect are 'matching funds' to meet public subsidies, and 'public-private partnerships' (German, too, has adopted the terms whose origin lies in neo-liberal Anglo-Saxon economics).

Or should artists cheerfully go down the road of self-exploitation in analogue and digital bohemia? There is little room to manoeuvre in the space between Web 2.0 and Germany's reformed social-benefit regulations. Ultimately, however, art does not live on cash alone, and many bohemians feel pretty satisfied with their lot. The size of a project says nothing about the quality, and in the music industry, too, the most innovative and amusing material comes from the independents. Much remains possible as long as some residential quarters resist the forces of gentrification, and industrial wastelands continue to offer affordable studio and exhibition spaces.

HMKV is a nonprofit association able to exist only because such free spaces are still on offer. The former spare-parts depot of the Phoenix-West steelworks in Dortmund, used by HMKV as exhibition space

Eindruck des enormen Wandels von materiellen zu informationellen Gütern und Dienstleistungen.

Dank der Förderung durch öffentliche Mittel auf kommunaler Ebene sowie auf Landes-, Bundes- und EU-Ebene kann der HMKV seit 1996 seine Kulturarbeit realisieren, die ganze Vielfalt von Positionen zu einem Thema präsentieren und eine Plattform für den Dialog schaffen. Exemplarisch sei dafür die Auseinandersetzung um eine logistische Schlüsseltechnologie im Informationszeitalter genannt, für die der HMKV im Mai 2006 Künstler, Industrie, Wissenschaftler und Kritiker miteinander ins Gespräch brachte.

Medienkunst wird dabei nicht als technisch determiniertes Genre verstanden. Vielmehr zeichnet sich dieses heterogene Feld heute durch eine spezifische Form der Zeitgenossenschaft aus, die den Einsatz einer großen Bandbreite unterschiedlichster Medien zulässt. Die Zeitgenossenschaft der Medienkunst besteht in ihrer inhaltlichen und konzeptuellen Auseinandersetzung mit unserer in starkem Maße medial und technologisch geprägten Gegenwart bzw. der wachsenden medialen Verfasstheit der Welt, die zunehmend auf neuen Technologien basiert und sich durch diese radikal verändert.

Ein weiterer standortpolitischer Aspekt untermauert die Thematisierung gerade in Dortmund: Im Jahr 2010, in dem das Ruhrgebiet Kulturhauptstadt Europas sein wird, startet im U-Turm, dem zentral gelegenen, siebengeschossigen ehemaligen Brauereigebäude der Union-Brauerei mit insgesamt ca. 8.500 Quadratmetern, ein Zentrum für Kunst und Kreativität. Der Hartware MedienKunstVerein wird seine Aktivitäten ab 2010 in den U-Turm verlegen und dort im Austausch unter anderem mit dem Future Lab der Ars Electronica Linz sowie dem Museum am Ostwall Dortmund den Dialog um Kunst und Kreativität fortsetzen.

Noch gibt es also Lebens- und Arbeitsbedingungen für die autonome Kunst. Wenn da nur nicht die wachsenden Anwaltskosten wären. Wohin man im Minenfeld der Kultur, also des „geistigen Eigentums“, auch tritt, drohen einem Abmahnungen um die Ohren zu fliegen. Zumal im Internet nicht autorisierte Nutzungen weltweit und vollautomatisch detektiert werden können. Wer alles richtig machen will, plant den überwiegenden Teil des Budgets für Rechtklärung und Lizenzgebühren ein. Oder man achtet darauf, in der eigenen Arbeit keinem noch geschützten oder gemeinfreien, aber durch Reproduktionsrechte trotzdem geschützten Kunstwerk, keinem Drum-Beat eines Major Labels, keinem preußischen Schloss und keinem Markenzeichen zu nahe zu kommen. Dann arbeitet man aber in einem – ganz wörtlich zu nehmenden – kulturfreien Raum.

„Kultur ist kein Ornament. Sie ist das Fundament, auf dem unsere Gesellschaft steht und auf das sie baut. Es ist Aufgabe der Politik, dieses zu sichern und zu stärken.“ So überschrieb die Enquete-Kommission Kultur ihren Abschlussbericht. Sie formulierte Empfehlungen und setzte wichtige Eckpfeiler für die Kulturpolitik der kommenden

since 2003, offers the perfect site for the confrontation sought by *Work 2.0*. The transition from the industrial to the information age is precisely delineated on a site that once belonged to the manufacturing base of Hoechst. The closure of the industrial furnace in 1998 and the subsequent development of an industrial park for microsystems technology, software engineering, and logistics charts the momentous shift away from material goods and services to information-based activities.

Thanks to the assistance provided by public funding at communal, regional, national and EU level, HMKV has been able to carry out its cultural work since 1996. The goals of presenting the diversity of positions in relation to one theme and creating a platform for dialogue are exemplified by the debate over RFIDs, a key logistical technology in the information age; in May 2006, HMKV brought together artists, industry representatives, academics and critics to discuss the issues involved.

Media art is not viewed as a technically determined genre in our work. Rather, this heterogeneous field is today distinctive for a specific form of contemporaneity that permits the deployment of a wide range of very diverse media. The contemporaneity of media art consists in its thematic and conceptual analysis of the present-day world so strongly influenced by media and technology, of the increasingly media-based composition of a world based more and more on new technologies, and changing radically as a result.

Dortmund, in particular, underpins a further location-political aspect: in 2010, the year in which the Ruhr District is European Capital of Culture, a centre for art and creativity will open in the U-Turm, the centrally located building that formerly housed the Union brewery and with floor space of 8,500 square metres over seven storeys. As of 2010, Hartware MedienKunstVerein will transfer its operations to the U-Turm, where it will resume the dialogue on art and creativity with new neighbours who include the Future Lab of Ars Electronica, Linz and Museum am Ostwall, Dortmund.

Conditions for living and working remain, then, for autonomous art. If there wasn't the problem of growing legal expenses. Placing a foot anywhere in the cultural minefield of 'intellectual property' brings with it the risk of being bombarded with cease and desist letters. Especially since non-authorized usage can be detected globally and automatically on the internet. Anybody determined to take no chances will apportion a large part of the available budget to rights clearance and licence fees. Or one is careful not to keep a safe distance, in one's own work, from any work of art that is still under copyright, or is in the public domain but because of reproduction rights protected nevertheless, or from any drum beat recorded for one of the music-industry majors, from any Prussian palace or any trademark. The problem then, however, is that one is working in a space that is – literally – culture-free.

Jahre. Sie nahm aber auch die Kreativen in die Pflicht: „Neben der Politik sind insbesondere die Künstler selbst gefordert, sich nicht nur diesem Thema zu widmen. Denn nur so können sie auf die Ausgestaltung der politischen Rahmenbedingungen Einfluss nehmen. Und das ist auch zur dringenden Verbesserung ihrer eigenen sozialen und wirtschaftlichen Lage erforderlich.“

Die von Inke Arns und Francis Hunger kuratierte Ausstellung bringt Künstlerinnen und Künstler zusammen, die genau das tun: mit künstlerischen Mitteln ihre kreative Arbeit im Horizont des „geistigen Eigentums“ reflektieren und damit in die Debatte um die Rahmenbedingungen von Kultur eingreifen. In der Regel sind es die Verwerter, die im Namen der Urheber sprechen. Umso wichtiger ist es, dass Künstler ihre urheberrechtlichen Interessen selbst in die öffentliche Debatte tragen.

Die künstlerische Herangehensweise des HMKV und die juristische und analytische Perspektive von iRights.info greifen ineinander, befruchten sich in der gemeinsamen Diskussion und ergeben so ein umfassendes Lagebild der urheberrechtlichen Arbeit. Die Ausstellung und die iRights.info-Website mit Blog und Forum beziehen eine möglichst große Zahl von Kreativschaffenden in die Debatte ein. Die gemeinsame Tagung *Kreative Arbeit und Urheberrecht*, die am 26.–28. September 2008 in der PHOENIX Halle Dortmund stattfinden wird, bietet weiteren Raum, um die zentralen Punkte, die das Projekt *Arbeit 2.0* identifiziert hat, zu besprechen.

Aufgabe der Kulturpolitik sei es, sagen die Kulturpolitiker, für die erforderlichen Rahmenbedingungen zu sorgen. „Die Gestaltung von Kunst und Kultur überlässt sie besser den Künstlern selbst.“ Die haben sich immer schon mit dem „geistigen Eigentum“, mit dem Verhältnis von Mein und Dein, von dem, was an Kultur kollektiv und was individuell ist, beschäftigt – in ihrer Kunst und manchmal auch in klugen Aussprüchen wie dem Picasso zugeschriebenen „gute Künstler kopieren, große Künstler stehlen.“ Das ist immer noch wahr, nur dass Kopieren und Stehlen in der immer enger werden Welt von Urheber- und Markenrecht heute ungleich riskanter ist als zu Zeiten des vielleicht bekanntesten Künstlers des 20. Jahrhunderts.

Unsere Gegenwart ist bestimmt von einer zunehmenden Privatisierung der uns gemeinsamen Kultur. Um neue Wege zu erkennen, braucht es vor allem Geistesgegenwart und einen vorurteilsfreien, offenen Blick für das Neue. Aber ist der Geist im „geistigen Eigentum“ noch gegenwärtig oder ist es bereits von allen guten Geistern verlassen? Eine breite Auseinandersetzung ist dringend notwendig. Die Ausstellung bietet – wie von der Politik gefordert und für die Kultur selbst unerlässlich – Denkanstöße für diese Diskussion.

‘Culture is not ornamentation. It is the foundation on which society stands and which it builds. It is a duty of politics to guarantee and reinforce this foundation.’ – Those were the words the Bundestag Study Commission placed above its concluding report on Culture. As it formulated recommendations, the Commission put in place important cornerstones for cultural policy in the coming years. At the same time, however, it reminded the creative workers of their own responsibility: ‘The artists themselves, as well as politicians, are in particular expected to devote themselves to this subject and others. Only in this way will it be possible for artists to influence the shape of the political framework. And that is very necessary for the so urgently required improvement of their own social and economic situation.’

The exhibition curated by Inke Arns and Francis Hunger brings together artists who are doing precisely that: Reflecting with artistic means upon their creative work within the intellectual-property horizon, and thus participating in the debate surrounding the framework conditions of culture. As a rule, it is the exploiters who speak on behalf of the authors. All the more important, then, that artists themselves introduce their own copyright interests into the public debate...

The artistic approach of HMKV intermeshes with the legal and analytical perspective of iRights.info; the two approaches are reciprocally fertile in the course of joint discussion, and in this way give rise to a comprehensive picture of the situation of working with copyright. The exhibition and the iRights.info website, complete with its blog and forum, aspire to involve as many creative workers as possible in the debate. The jointly staged congress ‘Creative Work and Copyright’ scheduled to run from 26 to 28 September 2008 in the PHOENIX Halle in Dortmund will offer additional space to discuss the central points identified by the *Work 2.0* project.

It is the task of cultural politics, so say the cultural politicians, to provide the appropriate framework conditions. ‘But they are well advised to leave the shaping of art and culture up to the artists themselves.’ The artists have always been preoccupied with ‘intellectual property’, with the relationship of Mine and Yours, of distinguishing what is collective and what is individual in culture – both in their art and occasionally in wise sayings, such as the one attributed to Picasso: ‘good artists copy, great artists steal.’ That remains true enough, except that copying and stealing is today, in the ever-more narrow world of copyright and trademark law, immeasurably more risky than in the day of the perhaps most famous twentieth-century artist.

Our present day is determined by an increasing privatisation of the culture common to us all. In order to detect new paths, presence of mind is required, above all, paired with a non-biased view of the new. But has the ‘intellectual property’ that rules over works of the mind still got its wits about it? A broad discussion is urgently required. The exhibition is an invitation to think about the issues – in the way demanded by politicians, and in the manner indispensable to culture itself.

Inke Arns Use = Sue¹

Von der Freiheit der Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘

Use = Sue

On the Freedom of Art in the Age of ‚Intellectual Property‘

„You can’t use it without my permission ...
I’m gonna sue your ass!“

Negativland / Tim Maloney // Gimme the Mermaid² Music Video // N.A.S. / ca. 2000

Diese Sätze schreit die kleine Meerjungfrau von Disney mit der wütenden Stimme eines Urheberrechts-Anwaltes in dem Musikvideo *Gimme the Mermaid*² der Band Negativland und des Disney-Animationsfilmers Tim Maloney zum Black Flags Song *Gimme Gimme Gimme*. Das Video ist im Stil der Video-Ästhetik der frühen 1980er Jahre gehalten und ist bewusst – als quasi politisches wie quer zum Zeitgeist liegendes ästhetisches Statement – an den Anfang der Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* gesetzt.

1970er/1990er: Plunderphonics

Negativland ist eine kalifornische „Plunderphonics“-Band, die in den späten 1970er Jahren gegründet wurde und mit Collage- und Samplingtechniken arbeitet. 1991 erschien die nicht-kommerzielle Single *U2*, die unter anderem Samples aus dem U2-Song *I Still Haven’t Found What I’m Looking For* verwendete. Diese Veröffentlichung brachte der Band eine Klage des Labels Island Records im Namen der Rockband U2 wegen Verletzung des Urheber- und Markenrechtes ein. Negativland versuchte zwar, die Verwendung der Samples als „Fair Use“ zu bezeichnen, kam damit aber nicht durch und musste die gesamte Auflage zurückrufen und vernichten. Die Prozesskosten brachten die Band an den Rand des finanziellen Ruins.

„Plunderphonics“ (dt. etwa „Plünderphonik“) bezeichnet Musik, die ausschließlich aus Samples anderer Musik besteht. Der kanadische Musiker Jon Oswald prägte den Begriff 1985 auf einer Konferenz in Toronto.³ „Plunderphonics“ sind konzeptuelle Musikstücke, die für Oswald – im Gegensatz zur heutigen Verwendung des Sampling-Begriffs – ausschließlich aus Samples eines einzigen Künstlers bestehen – zum Beispiel nur aus musikalischem Material (typischen Gesangsparts oder Rhythmen) von James Brown. Oswalds 1989 erschienenes, nicht-kommerzielles Album *Plunderphonics* enthielt 25 solchermaßen ‚verdichteter‘ Stücke, für die er jeweils Material eines einzigen Künstlers gesampelt hatte.

¹ Eigentlich „to use“ = „to get sued“; „benutzen“ = „verklagt werden“.

² Musikvideo des gleichnamigen Songs, publiziert auf der Negativland-CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, 2000.

³ Oswald, Jon: Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative. In: *Wired Society Electro-Acoustic Conference*, Toronto 1985, <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

You can't use it without my permission ...
I'm gonna sue your ass!

Negativland / Tim Maloney // Gimme the Mermaid // Musikvideo // 1980er // 2000

The words above are yelled by Disney's Little Mermaid in the furious voice of a copyright lawyer in the music video *Gimme the Mermaid*¹ by the band Negativland and the Disney animated filmmaker Tim Maloney. Made for Black Flag's song *Gimme Gimme Gimme*, this video shot in the early 1980s aesthetic is deliberately sited – as a quasi-political aesthetic statement that also diametrically opposes the prevailing Zeitgeist – at the start of the exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Art in the Age of 'Intellectual Property'*.

1970s/1990s: Plunderphonics

Negativland is a Californian 'plunderphonics' band that was founded in the late 1970s and works with collage and sampling techniques. In 1991 it released the non-commercial single *U2*, which included samples from the U2 song *I Still Haven't Found What I'm Looking For*, and led to copyright litigation by the Island Records label on behalf of the rock band U2. Although Negativland tried to describe their usage of the samples as 'fair use', they were obliged to recall and destroy the entire pressing. The costs of the trial brought the band to the brink of financial ruin.

'Plunderphonics', a term coined by the Canadian musician Jon Oswald at a Toronto conference in 1985, is used to describe music consisting exclusively of samples of other music.² For Oswald, 'plunderphonics' are conceptual pieces of music made up exclusively – in contrast to current sampling methods – of samples of a single artist, for instance material (typically vocals or rhythms) by James Brown. Oswald's non-commercial album *Plunderphonics* of 1989 contained twenty-five tracks 'compressed' in this way, each one consisting of material by a different artist. Among other songs, Michael Jackson's *Bad* had been broken down into the smallest

¹ Music video for the song of the same title, published on the Negativland CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, 2000.

² Jon Oswald, 'Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative' in *Wired Society Electro-Acoustic Conference* (Toronto, 1985), <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

So hatte er unter anderem den Song *Bad* von Michael Jackson in kleinste musikalische Einheiten zerschnitten und unter dem Titel *Dab* wieder neu zusammengesetzt. Oswald führte jedes Sample auf dem Cover minutiös auf. Das *Dab*-Albumcover bestand aus einer 'entblößenden' Montage des Covers von Michael Jacksons Album *Bad*. Nachdem die Canadian Recording Industry Association Jon Oswald wegen Verstoßes gegen das Copyright mit harten juristischen (und daraus folgend: finanziellen) Konsequenzen drohte, musste er alle noch nicht in den Umlauf gelangten Platten vernichten.⁴

1960er: Cut-Up

Eine wichtige Inspiration für Oswalds Konzept der „Plunderphonics“ war die Technik des „Cut-Up“. Am 1. Oktober 1959 erfanden Brion Gysin und William Burroughs, dessen Buch *Naked Lunch* gerade erschienen war, im Beat Hotel in Paris den Cut-up. Diese Technik besteht darin, vorgefundenes Text- und Audiomaterial willkürlich auseinander zu schneiden und nach dem Zufallsprinzip wieder zusammenzufügen.⁵ Dabei kommen durchaus vollständige Sätze zustande, die teils erheiternden Nonsens enthalten, teils aber auch einen verschlüsselten Sinn zu haben scheinen. Gysin und Burroughs setzten auch Tonbandgeräte ein, deren Bänder von Hand über die Tonköpfe gezogen wurden, so dass auf einmal ganz neue Laute und Wörter zu hören waren. „Es war, als würde ein Virus das Wortmaterial von Mutation zu Mutation treiben“,⁶ und Burroughs fand es durchaus nahe liegend, in seinen ersten Textmontagen einen Bericht über den Stand der Virusforschung zu verwenden.

1950er/1980er: Détournement, Plagiarism

Ein weiterer historischer Strang – der des situationistischen *Détournement* (Entwendung) und des neoistischen Plagiarism – geht auf den französischen Dichter Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846-1870) zurück. In seinen *Poésies* (1870) schreibt er: „Das Plagiat ist notwendig. Es ist im Fortschritt inbegriffen. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige Idee.“⁷ Florian Cramer weist darauf hin, dass Lautréamonts Konzept des Plagiats in den 1950er Jahren zum situationistischen *Détournement* wurde und wiederum 30 Jahre später die Anti-

⁴ Anlässlich der Gerichtsverfahren gegen Oswald und Negativland erschien 1993 der *CVS Bulletin* („Copyright Violation Squad Bulletin“). Er stellt eine Art Manifest der Plunderphonics dar. Vgl. <http://cvs.detritus.net/>.

⁵ Als rein poetisches Verfahren zur Erzeugung ungewöhnlicher Bilder haben „Cut-up“ und „Fold-in“ zahlreiche Vorläufer: bei den Dadaisten und Surrealisten, bei den Lettristen und in der Konkreten Poesie der 1950er Jahre, im Gesellschaftsspiel der „Crosscolumn readings“, das um 1770 in England aufkam, sowie in der „ars combinatoria“ der europäischen Manieristen, die im 16. und 17. Jahrhundert mit Kombinationstabellen so genannte „Oppositionsmetaphern“ erzeugten.

⁶ Weisner, Carl: *Das Burroughs-Experiment*. In: *Burroughs, eine Bild-Biographie*, Berlin: Dirk Niehsen Verlag 1994, S. 62.

⁷ „Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.“ (Isidore Ducasse, *Poésies*, 1870, <http://www.gutenberg.org/etext/16989>)

musical units and re-assembled under the title *Dab*. Oswald minutely listed every sample on the cover of his album. The cover of *Dab* was a 'revealing' montage of the cover of Michael Jackson's album *Bad*. After the Canadian Recording Industry Association threatened Jon Oswald with uncompromising litigation (and, as a consequence, financial problems) for copyright infringement, he was forced to destroy all the records not yet in circulation.³

1960s: Cut-Up

The 'Cut-Up' technique served as important inspiration to Oswald's concept of 'plunderphonics'. Brion Gysin and William Burroughs, whose book *Naked Lunch* had just appeared, invented Cut-Up in the Beat Hotel in Paris on 1 October 1959. The technique involves randomly cutting up found written and audio material then re-assembling it according to chance.⁴ Some of the resultant sentences contain amusing nonsense, while others appear to have an encrypted meaning. Gysin and Burroughs also used tape recorders, and dragged the recording tape across the recording heads manually, with the result that entirely different sounds and words were suddenly to be heard. 'It was as if a virus was driving the word material from one mutation to the next',⁵ and Burroughs found it appropriate to use in his first text collages a report on the state of virus research.

1950s/1980s: Détournement, Plagiarism

A further historical strand – that of Situationist *détournement* (reversal, turning) and Neoist plagiarism – stretches back to the French poet Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846–70). In his *Poésies* (1870), he wrote: 'Plagiarism is necessary. It is implied in the idea of progress. It clasps the author's sentence tight, uses his expressions, eliminates a false idea, replaces it with the right idea.'⁶ Florian Cramer points out that Lautréamont's concept of plagiarism became the Situationist *détournement* in the 1950s and then, thirty years later, was retranslated into 'plagiarism' by the alternative anti-copyright cultures.⁷ The 'Festivals of Plagiarism' staged in 1988 and the subsequent year defined plagiarism as the 'conscious manipulation of pre-existing elements in the creation of "aesthetic"

³ The court proceedings against Negativland were accompanied in 1993 by the appearance of the *CVS Bulletin* ('Copyright Violation Squad Bulletin'), a kind of manifesto of Plunderphonics. See <http://cvs.detrinitus.net/>.

⁴ As purely poetical methods of generating unusual images, 'cut-up' and 'fold-in' had numerous forerunners among the Dadaists and Surrealists, among the Lettrists and Concrete poets of the 1950s, in the 'cross-column readings' that became fashionable as a parlour game in England around 1770, as well as in the 'ars combinatoria' of the European Mannerists, who used combination tables to generate generated so-called opposition metaphors in the sixteenth and seventeenth centuries.

⁵ Carl Weissner, 'Das Burroughs-Experiment' in *Burroughs, eine Bild-Biographie* (Berlin, Dirk Niehsen Verlag, 1994), p. 62.

⁶ 'Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.' (Isidore Ducasse, *Poésies*, 1870, available at <http://www.gutenberg.org/etext/16989>).

⁷ On this, see the panel held on 'Art as Anticopyright Activism', *Wizards of OS 3*, Berlin, 2004, http://www.wizards-of-os.org/archiv/wos_3/programm/panels/freier_content/art_as_anticopyright_activism.html.

copyright-Subkulturen⁸ es zurück übersetzten in „plagiarism“. Die Festivals of Plagiarism 1988-89 definieren „Plagiarismus“ als „conscious manipulation of pre-existing elements in the creation of ‚aesthetic‘ works. Plagiarism is inherent in all ‚artistic‘ activity, since both pictorial and literary ‚arts‘ function with an inherited language (...) Plagiarism enriches human language.“⁹ Die in den Festivals of Plagiarism (die ihrerseits die Fluxus-Festivals und die neoistischen Apartment-Festivals plagiierten) verwendeten analogen Medien wie Fotokopierer, bedruckte T-Shirts, VHS- und Audiocassetten ähneln denen der Mail Art, die mit Collagen und Fotokopien arbeitete. Diese Bewegung, in der sich an Dada und Fluxus orientierte Amateurkünstler vernetzten, ging in den 1960er Jahren aus Ray Johnsons New York Correspondence School hervor. Während die Mail Art und insbesondere der Neoismus das Konzept der Originalität durch den Akt des bewussten Wiederholens zu unterlaufen versuchten, wurde jedoch erstaunlicherweise die „unbegrenzte Kopier- und Plagiiierbarkeit von digitaler Information (...) von keinem der Beteiligten reflektiert.“¹⁰

Eine breite Kultur der Aneignung

Dafür war es womöglich Ende der 1980er Jahre noch zu früh. Die oben geschilderten – für eine größere Öffentlichkeit zugegebenermaßen obskuren – Beispiele sind Vertreter einer breiten Kultur der Aneignung des 20. Jahrhunderts, die unter Verwendung von Bildern, Texten, Aufnahmen und anderen Fragmenten der Kultur über eben diese Kultur spricht – fast im Sinne eines „close reading“. Bekanntester Vertreter dieser Kultur der Aneignung ist die Pop Art, die in den späten 1950er Jahren in Großbritannien von Richard Hamilton und in den USA unter anderem von Andy Warhol begründet wurde. Diese Kunstrichtung, die als einer der Vorläufer der Postmoderne gilt, verwendet Bilder aus der westlichen Konsum- und Warenwelt und eignet sich diese an. Analog dazu entwickelte sich in der Sowjetunion in den 1970er Jahren die so genannte „Soz Art“, die sich des Bildarsenals der sozialistischen Waren- und Propagandawelt bediente. Die VertreterInnen der US-amerikanischen „Appropriation Art“ (dt.: „Aneignungskunst“) der 1970er und 1980er Jahre kopieren bewusst und mit strategischer Überlegung die Werke anderer Künstler (so z.B. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1971), um damit Begriffe wie Originalität und Authentizität zu unterlaufen. „Found Footage“ wiederum bezeichnet filmische Arbeiten, die vorgefundenes Filmmaterial übernehmen und manipulieren (zum Beispiel Martin Arnold, Douglas Gordon, Oliver Pietsch). Radikale Konzepte der Approp-

⁸ Vgl. dazu das Panel zu Art as Anticopyright Activism, *Wizards of OS 3*, Berlin 2004, http://www.wizards-of-os.org/archiv/wos_3/programm/panels/freier_content/art_as_anticopyright_activism.html.

⁹ „Plagiarism“, Festival of Plagiarism – London, January/February 1988.

¹⁰ Cramer, Florian: Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen, Vortrag, 22.9.2000, http://plaintext.cc:70/all/anticopyright_in_kuensterischen_subkulturen/anticopyright_in_kuensterischen_subkulturen.html.

works. Plagiarism is inherent in all “artistic” activity, since both pictorial and literary “arts” function with an inherited language (...) Plagiarism enriches human language.⁸ The analogue media such as photocopiers, printed T-shirts, VHS and audio cassettes used at the Festivals of Plagiarism (which for their own part plagiarised the Fluxus festivals and the Neoist Apartment festivals) resemble those of Mail Art, which worked with collages and photocopies. This movement, in which amateur artists interested in Dada and Fluxus were networked, emerged from Ray Johnson’s New York Correspondence School in the 1960s. While Mail Art, and in particular Neoism, sought to undermine the concept of originality by the act of deliberate repetition, it was astonishingly the case that ‘none of the participants reflected upon the unlimited capability to copy and plagiarise digital information.’⁹

A Broad Culture of Appropriation

The late 1980s were possibly too early still for such a step to be taken. The examples described above (which were, admittedly, obscure to the larger public) represent a broad culture of appropriation in the twentieth century that using images, texts, recordings and other fragments of culture speaks about precisely the same culture – almost in the sense of a ‘close reading’. The most prominent representative of this culture of appropriation is Pop Art, which was founded in the late-1950s by Richard Hamilton in Great Britain and by Andy Warhol, among others, in the USA. This artistic movement, which counts as a precursor of the postmodern, deployed and appropriated images of the Western world of consumerism and merchandise. In the Soviet Union, the 1970s saw the analogous development of so-called Sots Art that made use of the visual arsenal offered by the world of Communist merchandise and propaganda. The protagonists of the US-American ‘Appropriation Art’ of the 1970s and ’80s produced deliberate and strategically considered copies of works by other artists (for instance, Sherrie Levine’s *After Walker Evans*, 1971) in order to undermine concepts like originality and authenticity. ‘Found footage’, for its part, describes works of film that incorporate and manipulate existing film material (examples include work by Martin Arnold, Douglas Gordon, Oliver Pietsch). Radical concepts of appropriation are formulated in the early stories of Jorge Luis Borges as well as in the poststructuralist theory of intertextuality, published in 1966, of the literary theorist Julia Kristeva: ‘Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.’¹⁰ Both explicit intertextuality (that is, chosen as conscious strategy) and implicit intertextual-

⁸ ‘Plagiarism’, *Festival of Plagiarism*, London, January-February 1988.

⁹ Florian Cramer, *Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen*, lecture held on 22 September 2000, http://plaintext.cc:70/all/anticopyright_in_kuenstlerischen_subkulturen/anticopyright_in_kuenstlerischen_subkulturen.html.

¹⁰ Julia Kristeva, ‘Word, dialogue and novel’ in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford University Press, 1986), p. 37.

riation formulieren die frühen Erzählungen von Jorge Luis Borges wie auch die Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva in ihrer 1966 publizierten poststrukturalistischen Intertextualitäts-Theorie: „[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.“¹¹ Sowohl die explizite (d.h. als bewusste Strategie gewählte) als auch die implizite Intertextualität (dass „jeder Text aus einem Mosaik von Zitaten besteht und Übernahme und Transformation eines anderen Textes ist“¹²) unterlaufen das romantische Konzept des autonom aus sich selbst heraus schaffenden Künstler-Genies des 19. Jahrhunderts und ersetzen es durch ein zeitgemäßeres, für das die Rezeption (und Verarbeitung des Vorhandenen) wichtiger als die Produktion von genuin Neuem ist.

Geistiges Eigentum als „Öl des 21. Jahrhunderts“

In einer postindustriellen Gesellschaft werden nicht mehr allein materielle Güter (wie Stahl, Kohle etc.) produziert, sondern zunehmend immaterielle Güter. Zwischen diesen gibt es jedoch einen signifikanten Unterschied: Immateriale Güter wie Wissen und Informationen lassen sich – im Gegensatz zu materiellen Gütern – verlustfrei reproduzieren. Um jedoch in einer Wertschöpfungskette funktionieren zu können, müssen diese Immateriale Güter in ihrer Verbreitung eingeschränkt werden – und zwar mit Hilfe des Patent-, des Urheber- und des Markenschutzrechts. All dies sind Formen ‚geistigen Eigentums‘. Mark Getty, Gründer von Getty Images, der – neben Corbis – weltweit größten Bildagentur mit über 70 Millionen digitalisierten Bildern, hat ‚geistiges Eigentum‘ daher treffend als „Öl des 21. Jahrhunderts“ bezeichnet.

Das Urheberrecht ist als „hart umkämpfte(r) Faktor unserer Volkswirtschaft“¹³ dabei, zum Marktordnungsinstrument der postindustriellen Gesellschaft zu werden. Die Konsequenzen dieser Entwicklung sind erheblich: „Die Ausweitung der Urheberrechte führt zu einer beispiellosen Konzentration von Ressourcen bei global agierenden Quasi-Monopolisten in den Medien- und IT-Märkten.“¹⁴ Der Philosoph Eberhard Ortland vergleicht daher die Frage nach dem zukünftigen Zugang zu ‚geistigem Eigentum‘ mit der Frage nach dem Zugang zum lebenswichtigen Rohstoff Wasser: „Die Frage, wer den Zugang zu den immateriellen Gütern und Datenströmen kontrollieren kann – und an welche Bedingungen der Zugang jeweils gebunden ist –, wird zu einer der zentralen Machtfragen des 21. Jahrhunderts. Es geht nicht nur um viel Geld;

¹¹ Kristeva, Julia: *Le mot, le Dialogue et le Roman*. In: *Dies. Σημειωτική [Sémeiotikè] Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éd. du seuil 1969, S. 146.

¹² Von der Verfasserin übersetztes Zitat von Julia Kristeva.

¹³ Hilty, Reto M.: *Sündenbock Urheberrecht?*. In: *Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit*. Ansgar Ohly u. Diethelm Klippel (Hg.), Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 107–144, hier: S. 111.

¹⁴ Ortland, Eberhard: *Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht*. In: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, bearbeiten, selber machen / iRights.info*. Valie Djordjevic, Robert Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreuzer, Matthias Spielkamp (Hg.), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2008, S. 311–315, hier: S. 311.

ity subvert the nineteenth-century Romantic concept of the artist-genius autonomously creating from within, and replace this notion with a more contemporary concept for which the reception (and processing of the existing) is more important than the production of what is genuinely new.

'Intellectual Property' as the 'Oil of the Twenty-First Century'

In a post-industrial society production is no longer confined to material goods (such as steel and coal) but increasingly extends to immaterial goods. However, a significant difference exists between the two: immaterial goods like knowledge and information can be reproduced without impairment, which is not the case with material goods. But in order to be able to function within a value chain, the distribution of these immaterial goods must be restricted – namely with the aid of patent, copyright and trademark law. All these instruments are forms of 'intellectual property'. Mark Getty, the founder of Getty Images, which as the world's leading provider of stock images (alongside Corbis) owns over seventy million digitised images, therefore aptly described 'intellectual property' as the 'oil of the twenty-first century'.

As a 'hotly contested factor in our economy as a whole',¹¹ copyright law is in the process of becoming the market-regulating instrument of post-industrial society. The consequences of this development are considerable: 'The expansion of copyright law is leading to an unparalleled concentration of resources in the hands of globally active quasi-monopolists in the media and IT markets.'¹² The philosopher Eberhard Ortland therefore compares the question of future access to 'intellectual property' with the issue of access to water, a resource necessary to life. 'The question of who controls access to the immaterial goods and data streams – and to which conditions access in a particular case is linked – will become one of the central questions of power in the twenty-first century. It is not just a matter of vast sums of money; elementary civil liberties are also at stake – such as the right to inform oneself without hindrance in the framework of the knowledge available, and the right to communicate this information to others.'¹³ An outlook on the unparalleled privatisation of 'intellectual property' is given in the exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System* by Kembrew McLeod's project *Freedom of Expression*TM, for which the American university professor trademarked¹⁴ the term 'freedom of expression', and threatened with legal action anybody who used his trademark without the express authority of the owner. Already in 1997, the Spanish

¹¹ Reto M. Hilty, 'Sündenbock Urheberrecht?' in *Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit*, eds. Ansgar Ohly und Diethelm Klippel (Tübingen, Mohr Siebeck, 2007), pp. 107–44; here p. 111.

¹² Eberhard Ortland, 'Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht' in *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, bearbeiten, selber machen / iRights.info*, eds. V. Djordjevic et al. (Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2008), pp. 311–15; here p. 311.

¹³ *Ibid.*, p. 312.

¹⁴ Words can be trademarked but not copyrighted.

auch elementare bürgerliche Freiheiten stehen auf dem Spiel – wie das Recht, sich im Rahmen des verfügbaren Wissens ungehindert zu informieren, und das Recht, sich anderen mitzuteilen."¹⁵ Einen Ausblick auf die beispiellose Privatisierung von Geistesgütern gibt in der Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* Kembrew McLeods Projekt *Freedom of Expression*TM, für das sich der amerikanische Hochschulprofessor 1998 den englischen Begriff für „Meinungsfreiheit“ als Markenzeichen¹⁶ schützen ließ und jedem, der sein Markenzeichen ohne ausdrückliche Erlaubnis des Rechteinhabers verwendete, mit juristischen Konsequenzen drohte. Bereits 1997 hatte der spanische Künstler Daniel García Andújar für sein Projekt *Language (Property)* (gezeigt in der Ausstellung *The Wonderful World of irrational.org*, 2006) Unmengen von Sätzen gesammelt, die heute eingetragene Warenzeichen und damit Eigentum ihrer jeweiligen Besitzer sind, wie z. B. „Where do you want to go today?“TM (Microsoft) oder „What you never thought possible“TM (Motorola). Konsequenterweise lautete das Motto der Arbeit: „Remember, language is not free“TM.

Asymmetrische Ausweitung der Urheberrechte zugunsten der Verwerter

In den letzten zehn Jahren fand ein fortlaufender Ausbau des Urheberrechts statt – „jedoch keineswegs im Interesse kreativen Werkschaffens, und schon gar nicht unter Berücksichtigung der Interessenlage der Allgemeinheit.“¹⁷ Der Jurist Reto Hilty, Direktor des Max-Planck-Instituts für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, spricht von einer „gefährlichen Fiktion, der wir uns fast leidenschaftlich – aber unreflektiert – hingeben, nämlich die Vorstellung, dass wir mit dem Urheberrecht den Urheber schützen.“¹⁸ Vielmehr muss man zwischen drei Akteuren unterscheiden, deren Interessen das Urheberrecht zu berücksichtigen hat: Urheber (Kreative), Konsumenten und die „Urheberrechtsindustrien“ (Hilty), sprich: die Verwerter. Hilty weist darauf hin, dass es die letztgenannte Gruppe in „unglaublich geschickter Art und Weise versteht, unter der Bezeichnung ‚Urheber‘ wahrgenommen zu werden“¹⁹, indem sie nämlich den Sammelbegriff „Rechteinhaber“ verwendet, der jedoch die Tatsache verdeckt, dass Urheber und Verwerter „keineswegs stets übereinstimmende Interessen haben“.²⁰ Es ist verständlich, dass die Verwerter die Schutzrechte ausdehnen wollen. „Die übliche Formel ‚Mehr Schutz = mehr Kreativität‘ ist eben in hohem Maße salonfähig, ist sie

¹⁵ Ortland 2008, S. 312.

¹⁶ Wörter können durch das Markenrecht geschützt werden, nicht aber durch das Urheberrecht.

¹⁷ Hilty 2007, S.144.

¹⁸ Hilty 2007, S.113.

¹⁹ Hilty 2007, S.113.

²⁰ Hilty 2007, S.114.

artist Daniel García Andújar collected for his project *Language (Property)*¹⁵ vast numbers of sentences that are now registered trademarks and therefore the property of their (corporate) owner. Examples include 'Where do you want to go today?'TM (Microsoft) or 'What you never thought possible'TM (Motorola). The overriding motto of Andújar's work was consistent: 'Remember, language is not free'TM.

Asymmetrical Expansion of Copyright to the Advantage of Exploiters

'The past ten years have witnessed a progressive expansion of copyright – but by no means in the interest of creative activity, and even less so with reference to the common good.'¹⁶ The lawyer Reto Hilty, director of the Max-Planck-Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, talks of a 'dangerous fiction to which we succumb almost passionately – but without reflecting – namely the notion that copyright protects the author.'¹⁷ It is necessary to distinguish between three agents whose interests copyright law must take into consideration: authors (creators), consumers, and the 'copyright industries' (Hilty), in other words: the exploiters. Hilty points out that the last-named group is 'incredibly skilled at being perceived under the title of "author"' by using the generic term 'owner of the rights' that conceals however the fact that author and exploiter 'by no means pursue the same interests'.¹⁸ That the exploiters desire to extend the copyright protection is understandable. 'The usual formula "more protection = more creativity" is highly acceptable, being terribly easy to understand.'¹⁹ However, it is for the most part the case that nobody notices that the hands of precisely the authors – the actual creative forces – are being bound at the same time. Not just since the beginning of the twenty-first century has creativity often been – as described above – 're-creativity' from authors reliant upon open access to knowledge and cultural artefacts. This aspect is confirmed by Hilty: 'As we know, nobody is in a position to create something new without taking recourse to the pre-existing. And in consequence we should not be allowed to advance copyright to the point that the production of new works is hindered by, of all things, copyright law. But we are well on the way ... to doing precisely that.'²⁰

¹⁵ Shown by HMKV as part of the 2006 exhibition *The Wonderful World of irrational.org*.

¹⁶ Hilty 2007, p. 144.

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137. The same assertion was made in the open letter addressed to Federal Chancellor Merkel by the Federal Association of the German Music Industry on 'Intellectual Property Day' (printed in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 April 2008).

²⁰ Hilty 2007, pp. 118-19.

doch ungemein einfach zu verstehen.²¹ Dass genau damit aber den Urhebern – den eigentlichen Kreativen – die Hände gebunden werden, fällt dabei meist unter den Tisch. Kreativität ist nicht erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts – wie oben geschildert – eben oft 'Re-Kreativität', deren Urheber auf einen offenen Zugang zu Wissen und kulturellen Artefakten angewiesen sind. Dies bestätigt auch Hilty: „(B)ekanntlich ist niemand in der Lage, ohne Rückgriff auf Vorbestehendes Neues zu kreieren. Folglich darf es nicht sein, dass wir den Rechtsschutz soweit treiben, dass die Entstehung von neuen Werken ausgerechnet durch das Urheberrecht behindert wird. Wir sind aber (...) auf dem besten Wege, genau dies zu tun.“²²

„Digitales Dilemma“: Spannung zwischen Teilhabe und Verwertung

Verschärft wird diese Situation durch das so genannte „digitale Dilemma“. In dem Moment, da sich die Digitalisierung und die Möglichkeit des weltweiten Zugriffs auf Wissen positiv auf die Verfügbarkeit von Inhalten auswirken könnte, wird paradoxerweise der Zugang in erheblichem Maße eingeschränkt, so dass Digitalisierung regelrecht zu einer Verknappung führt. Der Grund hierfür ist in der scharfen Reaktion der Rechteindustrie auf die verlustfreie Kopier- und Verbreitbarkeit digitaler Werke zu finden. Seit 1990 setzen sich die Verwerter für die Einführung von Kopierschutzsystemen (Digital Rights Management, DRM) ein. Diese technischen Schranken verhindern jedoch nicht nur das massenhafte Kopieren digitaler Daten z.B. in Internet-Tauschbörsen, sondern verunmöglichen darüber hinaus auch Handlungen, die durch das bestehende Urheberrecht garantiert sind – z.B. das Recht auf die Erstellung einer Privatkopie.²³ 1996 verabschiedete die Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) zwei Internetverträge, die ein 'Knacken' dieses Schutzes unter Strafe stellen.²⁴ Darüber hinaus wurde für digitale Werke das Weiterverkaufsrecht abgeschafft.²⁵ Nachdem sich heute jedoch herausgestellt hat, dass DRM nicht funktioniert, zielt die Rechteindustrie (v.a. der internationale Dachverband der Musikindustrie IFPI) derzeit auf die Infrastrukturebene der Internet-Service-Provider (ISPs) ab – und zwar mit Forderungen nach Internetfilterung und endgültigem Ausschluss von der Internetnutzung für wiederholte Urheberrechtsverstöße. Diese und weitere Maßnahmen versucht die US-amerikanische, europäische und japanische Rechteindustrie aktuell mittels des multilateralen Anti Counterfeiting Trade Agreement

²¹ Hilty 2007, S.137. Genau das behauptet auch der Offene Brief an die Bundeskanzlerin zum Tag des Geistigen Eigentums, v.l.s.d.p.: Bundesverband Musikindustrie e.V. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. April 2008.

²² Hilty 2007, S.118-119.

²³ Vgl. www.privatkopie.net

²⁴ Sie wurden in den USA mit dem Digital Millennium Copyright Act (DMCA), 1998, und mit der EU Richtlinie zum Urheberrecht in der Informationsgesellschaft, 2001, umgesetzt.

²⁵ Im Unterschied zu digitalen Daten können materielle Tonträger wie Schallplatten, CDs oder DVDs z.B. in Second Hand Läden weiterverkauft werden.

'Digital Dilemma': Tension Between Participation and Exploitation.....

The above situation is exacerbated by the so-called digital dilemma. At the very moment when digitalisation and the possibility of worldwide access to knowledge could exercise a positive influence on the availability of content, considerable constraints are being placed – paradoxically – upon access, with the result that digitalisation is leading to a regular scarcity. The reason for this development is to be found in the sharp reaction of the rights industry to the ability of digital works to be copied and distributed with no impairment of quality. Since 1990, the exploiters have been pressing for the introduction of technical protection measures (Digital Rights Management, DRM). However, not only do these technical barriers prevent the mass copying of digital data in, for instance, Internet exchange forums, they also make it impossible to carry out actions that are guaranteed by existing copyright law, for instance, the right to make a copy for private use.²¹ In 1996 the World Intellectual Property Organisation (WIPO) passed two agreements relating to the Internet that place under penalty any 'cracking' of this protection.²² Furthermore, the right to re-sell digital works was abolished.²³ Now that DRM has proved not to function, however, the rights industry (in particular, the International Federation of the Performing Industry IFPI) is currently targeting the infrastructure level of the Internet Service Providers (ISPs) with demands for internet filtering and barring those who repeatedly infringe copyright from using the Internet. By means of the multilateral Anti Counterfeiting Trade Agreement (ACTA), the US-American, European, and Japanese rights industries are at present trying to enforce these and other measures worldwide in the course of clandestine negotiations that bypass the national parliaments and the appropriate UNO agencies, the WIPO and the World Trade Organisation (WTO). Any discussion in the framework of these bodies would entail publicity – something that would not be beneficial to the cause of the exploiters.

Let us return, however, to the paradoxical situation presented by the 'digital dilemma' that Hilty, too, describes as highly problematic: 'The greater the number of works available online, the wider the theoretical range of possibilities of usage; yet in practical terms this usage is proving to be increasingly difficult the less traditional – that is, physical – copies of works are being produced.'²⁴ For if works can only be used online, users are at the mercy of the conditions drawn up by the owners of the rights, and as mentioned above the rights are generally owned not by the authors but by the exploiting parties who favour the expansion of copyrights, digital rights management (DRM) and controlled access to the Internet – a de facto ban on copying (and more besides). The copyright law currently in force,

²¹ www.privatkopie.net

²² The agreements were implemented in the Digital Millennium Copyright Act (DMCA) in the USA in 1998, and in the EU Directive on Copyright in the Information Society in 2001.

²³ Unlike digital data, material sound carriers like records, CDs or DVDs may be re-sold, for instance in second-hand shops.

²⁴ Hilty 2007, p. 110.

(ACTA) weltweit durchzusetzen, und das in Geheimverhandlungen vorbei an den nationalen Parlamenten und den zuständigen UNO-Agenturen, der WIPO und der Welthandelsorganisation (WTO). Eine Diskussion in diesen Gremien würde Öffentlichkeit bedeuten – die den Anliegen der Verwerter jedoch nicht förderlich wäre.

Kehren wir jedoch zu der paradoxen Situation des „digitalen Dilemmas“ zurück, die auch Hilty als höchst problematisch beschreibt: „Je mehr Werke online verfügbar sind, desto mehr Nutzungsmöglichkeiten hätten wir theoretisch; doch erweist sich die Nutzung praktisch als immer schwieriger, je weniger traditionelle, d.h. physische Werkexemplare produziert werden.“²⁶ Denn wenn Werke nur noch online genutzt werden können, ist man den Bedingungen der Rechteinhaber ausgeliefert – und diese sind, wie bereits oben erwähnt, meistens nicht die Urheber, sondern die Verwerter, die die Ausdehnung von Schutzrechten, digitale Rechtekontrollsysteme (DRM) und Zugangskontrolle zum Internet – also ein faktisches Kopierverbot (und mehr als das) – favorisieren. Daher berührt das gegenwärtig geltende Urheberrecht, das dem digitalen Zeitalter noch nicht adäquat angepasst wurde, den „Zugang zum Wissen im Netz in viel weitreichenderer und fundamentalerer Art und Weise“, so Jeanette Hofmann, „als dies in der analogen Welt der Fall ist.“²⁷ Hofmann beschreibt das digitale Dilemma wie folgt: „In der viel zitierten Informationsgesellschaft entwickeln sich der Besitz an und die Zugangsrechte für Wissen aller Art gleichermaßen zur Sollbruchstelle der Demokratie wie auch zur wachstumsintensiven Wertschöpfungsquelle. In dem Spannungsverhältnis zwischen demokratischen Teilhabeansprüchen und ökonomischen Verwertungsinteressen liegt (...) der Kern des digitalen Dilemmas. Wie exklusive Verwertungs- und öffentliche Nutzungsansprüche an Wissen bzw. Wissenswaren künftig ausbalanciert werden, ist ein Politikum, das sich zu einer der zentralen Verteilungsfragen der neuen Ökonomie entwickeln dürfte.“²⁸

Über die Zukunft der Kunst im Zeitalter des ‚geistigen Eigentums‘

„Das Urheberrecht hat zum Ziel, die Erzeugung von Wissen sicherzustellen, indem es den Produzenten die Kontrolle über die Nutzung und Verbreitung ihrer Werke einräumt. Gleichzeitig verfolgt es jedoch die Absicht, den öffentlichen Zugang zu diesem Wissen sicherzustellen – nicht nur, weil die Erzeugung von Wissen anerkanntermaßen ein arbeitsteiliger Prozeß ist, sondern natürlich auch, weil alle, die Wissen erzeugen oder verbreiten, notwendigerweise auf bereits vorhandenes Wissen zurückgreifen.“²⁹

²⁶ Hilty 2007, S.110.

²⁷ Hofmann, Jeanette: Das ‚Digitale Dilemma‘ und der Schutz des Geistigen Eigentums. Beitrag zur Tagung *Wem gehört das Wissen?*, Heinrich-Böll-Stiftung, 10/2000, <http://www.wissensgesellschaft.org/themen/publicdomain/dilemma.html>.

²⁸ Hofmann 2000.

²⁹ Hofmann 2000.

which has yet to be adequately adjusted to the digital age, therefore affects 'access to knowledge on the net in a much more far-reaching and fundamental manner,' according to Jeanette Hofmann, 'than is the case in the analogue world.'²⁵ Hofmann describes the digital dilemma as follows: 'In the much-quoted information society the possession of and the access rights to knowledge of all kinds are developing equally into a pre-defined breaking point for democracy as well as into a growth-intensive value-added chain. In the relation of tension between claims to democratic participation and economic exploitation interests lies (...) the core of the digital dilemma. The manner in which exclusive exploitation rights and public entitlement to usage of knowledge, or knowledge wares, are brought into balance in the future is a political matter likely to become of the central distributive questions in the new economy.'²⁶

On the Future of Art in the Age of 'Intellectual Property'

'Copyright law pursues the goal of safeguarding the generation of knowledge by furnishing the producers with control over the usage and distribution of their works. At the same time, however, it follows the intention of safeguarding public access to this knowledge – not just because the generation of knowledge is recognised to be a process involving a division of labour, but obviously also because all those who generate or distribute knowledge by necessity themselves take recourse to existing stocks of knowledge.'²⁷

The expansion of copyright that at present amounts to a de facto expansion of exploiters' rights is bringing about an 'increase in the opportunities to deliberately or negligently violate third-party copyrights as well as an increase in the risk of being falsely accused of violating third-party copyrights (...) particularly in those cases in which collage or sampling techniques are deployed, or in conceptual art.'²⁸ That is why the ranks of critics of the expansion of 'intellectual property' rights are swelling – particularly in areas where 'intellectual property' in its present form 'turns against freedom in art (and science) and threatens to obstruct the production of new works.'²⁹

In view of these developments, the exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Art in the Age of Intellectual Property* mounted on the 2,200 square metres of floor space in the PHOENIX Halle on the former site of Phoenix-West steelworks in Dortmund inquires into the implications for art and music that appropriates, samples and cites existing material in an era of copyright (or 'intellectual property') law increasingly favouring exclusive exploi-

²⁵ Jeanette Hofmann, 'Das "Digitale Dilemma" und der Schutz des Geistigen Eigentums', contribution to conference *Wem gehört das Wissen?*, Heinrich-Böll-Stiftung, Berlin, October 2000, <http://www.wissensgesellschaft.org/themen/publicdomain/dilemma.html>.

²⁶ Hofmann 2000.

²⁷ Hofmann 2000.

²⁸ Ortland 2008, p. 312.

²⁹ Ortland 2008, p. 314.

Mit der Ausweitung der Urheberrechte, die derzeit faktisch auf eine Ausweitung der Verwerteransprüche hinausläuft, „nehmen die Gelegenheiten zu, bewusst oder fahrlässig fremde Urheberrechte zu verletzen, wie auch das Risiko, fälschlich der Verletzung fremder Urheberrechte bezichtigt zu werden (...): insbesondere, wo Collage- oder Samplingtechniken eingesetzt werden, oder in der konzeptuellen Kunst.“³⁰ Daher mehren sich die Stimmen, die der Ausweitung der geistigen Eigentumsrechte kritisch gegenüber stehen – insbesondere dort, wo sich ‚geistiges Eigentum‘ in seiner heutigen Form „gegen die Freiheit der Kunst (und der Wissenschaft) wendet und der Produktion neuer Werke im Wege zu stehen droht.“³¹

Die Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* in der 2.200 m² großen PHOENIX Halle in Dortmund-Hörde auf dem Gelände des ehemaligen Stahlwerks Phoenix-West fragt angesichts dieser Entwicklungen, was mit Kunst und Musik, die appropriierend, sampelnd und zitierend mit Vorbestehendem verfährt, im Zeitalter eines Urheberrechts (bzw. Immaterialgüterrechts) passiert, das immer stärker exklusiven Verwertungs- denn öffentlichen Nutzungsansprüchen verpflichtet ist. Entgegen der Behauptung der Urheberrechtsindustrie, die besagt, dass die Ausweitung der Schutzrechte (für wen?) mehr Kreativität bedeutet, stellt die Ausstellung die These auf, dass Kreativität nur dann möglich ist und bleibt, wenn Künstlerinnen und Künstler in der Lage sind, mit Rückgriff auf Vorbestehendes Neues zu schaffen. Aneignende Kunst, die über Kultur spricht, indem sie sich auf kulturelle Artefakte bezieht und vorgefundenes ästhetisches Material verwendet, wird weiterhin nur dann entstehen können, wenn auch in Zukunft gewährleistet ist, dass neben den gerechtfertigten ökonomischen Interessen der Urheber und der Verwerter die demokratischen Teilhabeansprüche (von Konsumenten – und Urhebern!) ausreichend berücksichtigt werden.

Sollte die Entwicklung des Urheberrechts und der anderen geistigen Eigentumsrechte so weiterbetrieben werden, wie es derzeit der Fall ist, wird dies durchaus in Frage gestellt. Ein solchermaßen im Sinne der Verwerter verschärftes Urheberrecht würde sich gegen die Freiheit der Kunst wenden und zu einem effektiven Instrument der Unterbindung von Neuem mutieren. Es würde immer schwieriger, über Kultur unter Verwendung von Bildern, Logos oder Soundschnipseln eben dieser Kultur zu sprechen. Einen Vorgeschmack auf diese Entwicklung gibt bereits die Tatsache, dass Sampling im Hip Hop stark abgenommen hat, seitdem Rechtsabteilungen von Majors aggressiv gegen unlizenzierte Samples von Musikern anderer Labels vorgehen. In diesem Sinne ließe sich im Hinblick auf die in der Ausstellung vertretenen Arbeiten fragen:

³⁰ Ortland 2008, S. 312.

³¹ Ortland 2008, S. 314.

tation rights as opposed to public entitlement to usage. In contrast to the assertion of the copyrights industry that the expansion of copyright (for whom?) signifies more creativity, the exhibition posits the thesis that creativity is, and continues to be, possible only if artists are in a position to create new work with recourse to existing material. Appropriating art that speaks about culture by referring to cultural artefacts and deploying found aesthetic material will only be able to continue to come into being if in the future too it is assured that sufficient allowance is made for the democratic rights of participation (of consumers, but of originators, too!) alongside the justified economic interests of the originators and exploiters. -----

If the development of copyright and other intellectual property rights continues along the present lines, it will become questionable whether sufficient consideration is given to general participation. Tightened up in the interest of the exploiting parties, copyright law would turn against the freedom of art and degenerate into an effective instrument for suppressing innovation. It would become increasingly difficult to talk about culture by using images, logos or sound fragments of precisely that culture. A foretaste of such a development is already given by the vast reduction in the usage of sampling in hip hop since the legal departments of major labels have started to aggressively pursue the unlicensed usage of samples by musicians signed to other labels. In this sense, it would be possible to ask in regard to the works featured in this exhibition: What would happen to, for instance, Fred Fröhlich's digital animation *Volume 1* that, made up of over ten thousand 'stock photographs', represents a heightened form of 'plunderphonics' or found footage? This work speaks, just as does Der Plan's karaoke music video *Hohe Kante* (2004), explicitly and critically about our times – using images of our times' everyday culture. -----

Happy Birthday To You -----

The fictitious newspaper announcement of the death in 2067 of the ex-professional tennis player and model Anna Kournikova referred to in the exhibition title *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System* describes not only a distant future but to some degree the reality of the present day. The unpleasantly formulated notice briefly reports that Kournikova, who copyrighted her appearance, or her 'trademark', against illegal lookalikes, was identified as an illicit copy of her own self while on a non-registered trip in the Asian-Pacific region, and was deleted by the high-power laser beam of a satellite operated by the Memeright Trusted System. However, a similar scenario might play at your next birthday party if such a system were to be installed. Did you know that the song *Happy*

Was passiert z.B. mit Fred Fröhlich's digitaler Animation *Volume 1*, die eine verschärfte Form von „Plunderphonics“ oder found footage darstellt – die nämlich aus über zehntausend sogenannten „stock photographs“ besteht? Diese Arbeit spricht, wie auch das Karaoke-Musikvideo von Der Plan, *Hohe Kante* (2004), explizit und kritisch über unsere Zeit – unter Verwendung von Bildern ihrer Alltagskultur.

Happy Birthday To You -----

Die fiktive Zeitungsmeldung über den Tod des Ex-Tennisprofis und Models Anna Kournikova im Jahr 2067, auf die sich der Ausstellungstitel *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System* bezieht, beschreibt nicht eine ferne Zukunft, sondern ansatzweise bereits unsere Gegenwart. Die perfide formulierte Meldung berichtet in knappen Worten, dass Kournikova, die ihr Aussehen bzw. ihre ‚Marke‘ gegen illegale Lookalikes hat schützen lassen, auf einer nicht angemeldeten Reise in den asien-pazifischen Raum als unerlaubte Kopie ihrer selbst identifiziert und von dem starken Mikrowellenstrahl eines Satelliten des Memeright Trusted System ausgelöscht wurde.

Dieses Szenario könnte sich nach erfolgreicher Einrichtung eines solchen Systems allerdings auch auf Ihrer nächsten Geburtstagsparty ereignen. Wussten Sie, dass das Lied *Happy Birthday To You*³² Time Warner gehört, dem weltweit größten Unternehmen im Bereich der Unterhaltungsindustrie? Jedes Mal, wenn Sie diesen schönen Song ohne Erlaubnis des Rechteinhabers singen, begehen Sie eine Urheberrechtsverletzung. Insofern ist der Cut-up im Titel dieses Textes nicht nur ein Wortspiel. Denken Sie bei der nächsten Party dran und bezahlen Sie die Lizenzgebühren. Die Alternative? Singen Sie das Lied einfach nicht mehr.

32 Die Melodie wurde von den Lehrerinnen Mildred und Patty Hill 1893 unter dem Titel *Good Morning to All* in ihrem Buch *Song Stories for the Kindergarten* veröffentlicht. Kinder fingen an, das Lied bei Geburtstagsfeiern mit eigenen Texten zu singen. Vgl. dazu in der Ausstellung: *Illegal Art*, CD. Vgl. hierzu auch: McLeod, Kembrew: *Copyright and the Folk Music Tradition*. In: Ders.: *Owning Culture. Authorship, Ownership & Intellectual Property Law*. New York: Peter Lang 2001, S. 39-69.

*Birthday To You*³⁰ is owned by Time Warner, the world's largest company in the field of entertainment? Every time you sing the song without the owner's permission you are guilty of copyright infringement. To this extent, the equation of 'use' and 'sue' is more than just a play on words. Bear that in mind next time you throw a party, and obediently pay your licence fees. The alternative? Don't sing the song.

³⁰ The melody was published under the title *Good Morning to All* in 1893 by the school-teachers Mildred and Patty Hill in their book *Song Stories for the Kindergarten*. Children then started to sing the song with their own lyrics at birthday parties. In the exhibition, see *Illegal Art*, CD; see also Kembrew McLeod, 'Copyright and the Folk Music Tradition' in id., *Owning Culture. Authorship, Ownership & Intellectual Property Law* (New York, Peter Lang, 2001), pp. 39-69.

Francis Hunger

Der Wert der Kopie

Über privatisierte Universalgüter und die digitale Massenreproduktion kultureller Artefakte

Copy Value

Privatised Universal Goods and the Mass Digital Reproduction of Cultural Artefacts

Die Ausstellung *Anna Kournikova deleted by Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums* ist das Resultat eines komplexen kuratorischen Auswahlprozesses, dessen Verlauf geprägt war von der Rezeption theoretischer Texte sowie regelmäßigen Arbeitstreffen mit den Kooperationspartnern vom Urheberrechts-Portal irights.info. Der vorliegende Text liefert Annäherungen an einige der Themengebiete und Fragestellungen, die in diesem Kontext diskutiert wurden.

Als immer wiederkehrende, unterschiedlich behandelte und beantwortete Fragen sind dabei die folgenden zwei herauszuheben: Inwiefern sind die aktuellen Kämpfe um das Urheberrecht Teil eines gesellschaftlichen Veränderungsprozesses, der einer sich verändernden Dynamik des kapitalistischen Produktionsprozesses entspricht? Wie berechtigt ist die Hoffnung, dass sich in den so genannten Kreativ-Industrien jener Akkumulationsschub wiederholt, der sich im 20. Jahrhundert im Rahmen der fordistisch geprägten Industrialisierung ereignet hat?

I.

Nachdem im Mittelalter das händische Kopieren von (theologischen) Texten den oftmals anonymen Klostermönchen vorbehalten gewesen war, änderte sich die Situation grundlegend mit der Einführung der beweglichen Drucklettern durch Gutenberg ab 1450.

„Daß die Gelehrten des Mittelalters sich nicht darum kümmerten, wer die genauen Verfasser der Bücher waren, die sie lasen, läßt sich nicht bestreiten. Die Schriftsteller selber legten andererseits oft keinen Wert darauf, zu „zitieren“, was sie aus Büchern entlehnten, oder anzugeben, woher sie es nahmen: es lag ihnen nicht einmal daran, das mit ihrem Namen zu bezeichnen, was eindeutig und unverkennbar ihr eigenes war. Die Erfindung des Buchdrucks räumte mit vielen technische Ursachen dieser Anonymität auf, während gleichzeitig die Renaissancebewegung neue Vorstellungen von literarischem Ruhm und von geistigem Eigentum schuf.“¹

Ihre wirkliche Durchschlagskraft entfaltete die Gutenbergsche Invention erst einige Jahrzehnte nach ihrer Erfindung, als die merkantile Erschließung neuer Handelswege, z.B. durch die Hanse, für eine geografisch weitere Verbreitung von Büchern sorgte. Die zunehmende Verbreitungsmöglichkeit der physikalischen Träger von Ideen ermöglichte u.a. auch den protestantischen Siegeszug des Mönches Martin Luther aus Wittenberg. Die zunehmende geografische Ausbreitung von Wissen, Ideen und Waren sorgte dann auch für erste wirtschaftliche Interessenskonflikte, als Buchdrucker

1 Goldschmidt, E. P.: *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*. Zitiert nach: McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf: Econ 1968, S. 180f.

The exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Art in the Age of Intellectual Property* has resulted from a complex curatorial selection process, the development of which was shaped by the reception of theoretical texts as well as by regular collaborative meetings with the cooperation partners from irights.info, a copyright portal. This essay yields approaches to some of the topical areas and issues discussed in this context.

Of the related recurrent questions, distinctively treated and answered, the following two are to be singled out: To what extent are the current conflicts surrounding copyrighting part of a social transformation process related to the changing dynamics of capitalistic production processes? How valid is the hope of the accumulation surge, having come about in the twentieth century in the scope of Fordist-based industrialisation, recurring in the so-called creative industries?

I.

While in the Middle Ages the manual copying of (theological) texts was reserved for – often anonymous – monks, this was fundamentally altered as of 1450 with the introduction of movable type printing by Gutenberg.

It cannot be denied that medieval scholars were not concerned with who exactly had drafted the books that they read. The authors themselves, in turn, often did not make a point to 'quote' that which they had borrowed from books, or to cite whence it had been taken: they didn't even care to attach their name to that which was clearly and unmistakably their own. The invention of book printing countered this anonymity on many technical accounts, while at the same time the Renaissance movement created new conceptions of literary glory and intellectual property.¹

The real penetrating power of the Gutenberg invention was not revealed until several decades after its creation when the mercantile development of new trading routes, for instance the Hanseatic League, facilitated a wider geographic distribution of books. The increasing distribution possibilities for these physical carriers of ideas enabled among other things the triumphant Protestant advance of Martin Luther, a monk from Wittenberg. This geographic dissemination of knowledge, ideas, and goods – only to thrive in the coming centuries – ended up generating the first economic conflicts of interest when printers received word of works originally published by them being reprinted in other cities and principalities.

¹ E. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, quoted from Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters* (Düsseldorf, Econ, 1968), pp. 180–81.

von Nachdrucken der ursprünglich durch sie publizierten Werke in anderen Städten und Fürstentümern erfuhren.

In Reaktion darauf – sowie als Instrument der Zensur – wurde von den Königen und Landesfürsten einzelnen Druckern ein zeitlich begrenztes Monopol auf den Druck bestimmter Bücher vergeben. Dazu musste das Manuskript vom Drucker gemeldet werden, im spätmittelalterlichen England etwa im Verzeichnis der Stationer's Company in London (1557 bis 1709). Das im Englischen als „Copy“ bezeichnete Manuskript gab dem Copyright seinen Namen. Seit 1710 in England und spätestens ab 1790 in den Vereinigten Staaten von Amerika entwickelte es sich zu einem Recht, das sich vor allem durch Übertragbarkeit auszeichnet, also nicht automatisch dem Autor zukommt, sondern demjenigen, der es anmeldet: Dies können Autoren, aber auch Verleger, Produzenten oder die Distributoren sein.

Diese Notwendigkeit zur Anmeldung kennen das der bürgerlichen Revolution entstammende französische *Droit d'auteur* und das deutsche Urheberrecht, das in Folge der Napoleonischen Eroberungen davon inspiriert wurde, nicht. Hier hat der Autor automatisch die Urheberschaft inne, es handelt sich um ein an die Person gebundenes Naturrecht². Der Autor bleibt danach (zumindest im Idealfall) immer im Besitz von grundsätzlichen Autoren-Rechten, während im angloamerikanischen Rechtsraum mit der Übertragung des Copyrights der ursprüngliche Autor auch grundlegende Rechte an seinem Werk übertragen und verlieren kann.

Es erstaunt unter diesen Umständen wenig, dass auffallend viele amerikanische Künstler und Aktivisten sich in ihren Arbeiten mit dem Copyright auseinandersetzen. Dafür stehen in der Ausstellung unter anderem Claire Chanel, Lloyd Dunn, Nate Harrison, Kembrew McLeod, Tim Maloney, Stay Free/Illegal Art und David Rice.

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wurden in Europa die Urheberrechts-Bestimmungen von den Gesetzgebern zunehmend auf die Bereiche der Bildenden Kunst und Musik ausgeweitet. Die regionale Zersplitterung sorgte bis in das 19. Jahrhundert hinein für lediglich lokal gültige Rechtsordnungen, die die Verbreitung von Schriften im jeweiligen Kleinstaat reglementierten. Erst der Nationalstaat und später internationale Vereinbarungen setzten ein globales Urheberrecht durch. Zu letzteren zählen die Berner Übereinkunft (1886), die Revidierte Berner Übereinkunft (1908)³, die Genfer Vereinbarungen (1952) und zuletzt die von der Weltorganisation für geistiges Eigentum (WIPO) entwickelten Verträge (1996), in denen die vorangegangenen Vereinbarungen für digitale Inhalte angepasst wurden.

² Ein Recht, das nicht erst qua Konvention (Gesetz) einem Menschen zugeschrieben wird, sondern das er „von Natur aus“ besitzt.

³ Die USA sind 1989 der Revidierten Berner Übereinkunft beigetreten. Mit diesem Beitritt fiel die Anmeldevoraussetzung und damit ein wichtiger Unterschied zwischen Copyright und Urheberrecht weg. Dies macht einmal mehr deutlich, dass (Urheber)Recht über längere Zeiträume betrachtet einem Entwicklungsprozess unterliegt.

In response – and as instrument of censorship – a temporary monopoly was declared by ruling monarchs on the printing of certain books by individual printers. To this end, the printer had to register the manuscript, as was the case in late-medieval England with the registry at Stationer's Company in London (1557 to 1709). A manuscript having been termed 'copy' in English lent 'copyright' its name. Since 1710 in England, and since at least 1790 in the United States of America, copyrighting rights were assigned that were most notably characterised by a certain transferability, that were hence not automatically ascribed to the author but rather to the party registering the rights, which could be the author, or else publisher, manufacturer, or distributor.

This necessity for registration was not inherent in the French *droit d'auteur* originating in France's 1789 Revolution, nor in the German *Urheberrecht* inspired following the Napoleonic conquests. Here the author automatically retains authorship due to a personally associated 'natural right'² – always subsequently maintaining (at least ideally) ownership of fundamental authorship rights – while in the Anglo-American legal sphere the transfer of a copyright can cause the original author to have basic rights to the work either reassigned or lost.

Considering these circumstances, it is not surprising to note that a remarkable number of American artists and activists explore copyrighting in their works, including the following in this exhibition: Claire Chanel, Lloyd Dunn, Nate Harrison, Kembrew McLeod, Tim Maloney, Stay Free/Illegal Art, and David Rice.

Since at least the eighteenth century, copyright regulations in Europe have been extended by legislators to increasingly include the fields of visual arts and music. Regional fragmentation into the nineteenth century served to create locally valid legal systems, regimenting the dissemination of published material only in the respective microstate. Not until later – with the nation state and subsequent international conventions – was a global copyright law established. These conventions included the Berne Convention (1886), the Revised Berne Convention (1908),³ the Geneva Conventions (1952), and lastly the contracts (1996) developed by the World Intellectual Property Organization (WIPO) adjusting the previous conventions to accommodate digital content.

² Right that is not initially assigned to a person qua convention (law) but rather one that is 'naturally' inherent.

³ The United States joined the Revised Berne Convention in 1989, causing the registration requirement – and thereby a crucial difference between copyright and authorship rights – to be dropped, illustrating yet again that such (authorship) rights have been subjected to a developmental process over longer periods of time.

II.

Der Philosoph Walter Benjamin (1892-1940)⁴ entwickelte als Reaktion auf die faschistische Ästhetisierung der Politik in den 1930er Jahren seinen Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Darin entwirft er die These vom Verlust der Aura, deren Verwurzelung im Ritual die Künste bis in die Zeiten des Frühkapitalismus mit der Sphäre des Kultischen/Religiösen verbunden habe.

„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlusternden Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinander liegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. [...] Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem unmittelbar ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen.“⁵

Es sei nicht mehr die Hand, die die wesentlichen künstlerischen Aufgaben übernehme, sondern das Auge, das schneller erfassen könne und mit Hilfe der technischen Apparatur den Prozess der Bildproduktion erheblich beschleunige. Erstaunlich, dass Benjamin keinen Bezug zwischen der sequentiellen Anordnung von Bildern im Film und der Fließbandproduktion bei Henry Ford herstellt, kann doch beides aus heutiger Perspektive als Zeichen einer auf industrielle Massenproduktion ausgerichteten Periode gelesen werden.

Benjamin stellt fest, dass die technische Reproduzierbarkeit in geschichtlich weit auseinander liegenden Schritten, allerdings mit wachsender Intensität optimiert werde. Sein Text entsteht in einer Periode, in der bereits die technologischen Grundlagen für die Entwicklung der elektronischen Rechenmaschine gelegt werden,

⁴ Nicht zu verwechseln mit dem in der Ausstellung vertretenen Künstler Walter Benjamin (New York), der den Namen des hier besprochenen Philosophen im Sinne einer Aneignung nutzt.

⁵ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*. Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 137f.

II.

In the 1930s, philosopher Walter Benjamin (1892–1940)⁴ penned his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* in reaction to the fascist aesthetisation of politics. There he developed his ‘loss of aura’ thesis, with its rootedness in ritual having connected art with the sphere of the cultic/religious through early capitalistic times.

In principle a work of art has always been reproducible. Man-made artifacts could always be imitated by men. Replicas were made by pupils in practice of their craft, by masters for diffusing their works, and, finally, by third parties in the pursuit of gain. Mechanical production of a work of art, however, represents something new. Historically, it advanced intermittently and in leaps at long intervals, but with accelerated intensity. The Greeks knew only two procedures of technically reproducing works of art: founding and stamping. Bronzes, terra cottas, and coins were the only art works which they could produce in quantity. All others were unique and could not be mechanically produced. With the woodcut graphic art became mechanically reproducible for the first time, long before script became reproducible by print. The enormous changes which printing, the mechanical reproduction of writing, has brought about in literature are a familiar story ... For the first time in the process of pictorial reproduction, photography freed the hand of the most important artistic functions which henceforth devolved only upon the eye looking into a lens.⁵

According to Benjamin, it is no longer the hand taking over essential artistic tasks, but rather the eye in being able to more swiftly perceive, thus enormously accelerating, with aid of the technical apparatus, the process of pictorial reproduction. Remarkable that Benjamin fails to cross-reference the sequential placement of images in film with Henry Ford’s assembly line production, where both can indeed, from a present-day perspective, be interpreted as characteristic of a period aligned to industrial mass production.

Benjamin notes that technical reproducibility is optimised in historical leaps at long intervals, though in accelerated intensity. His essay was composed during a period in which the technological foundations were already being laid for the development of the electronic calculator, opening up entirely new opportunities for technical reproduction relevant to this day.

The loss of aura, its conservation through the creation of artist-stars and the commodifiability of art, especially in modern painting and sculpture, are being explored by an artist featured in the exhibition,

⁴ Not to be confused with the artist Walter Benjamin (New York) represented in the exhibition, who uses the name of the philosopher cited here in the manner of an appropriation.
⁵ Extracts from Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (London and New York, Routledge, 2003), pp. 42–43.

die bis heute völlig neue Möglichkeiten technischer Reproduktion eröffnet hat.

Mit dem Verlust der Aura, deren Konservierung durch den Aufbau von Künstler-Stars und der Warenförmigkeit von Kunst, insbesondere in Malerei und Skulptur der Moderne, setzt sich in der Ausstellung ein Künstler auseinander, der unter anderem als Piet Mondrian und Walter Benjamin⁶ auftritt. Auch die Arbeit von Cornelia Sollfrank, die ihren Netzkunstgenerator auf Andy Warhols Bilder ansetzt, berührt diesen Themenkomplex. Alexei Shulgins und Aristarkh Chernyshevs doppelbödiges Werk *Commercial Protest* stellt die Ausstellungsbesucher als Collage aus Firmenlogos auf einem Bildschirm dar. John Heartfields Collagen, von denen Reproduktionen zu sehen sind, stammen aus der Entstehungszeit des Benjaminschen Essays und lassen verblüffende Parallelen zu dessen Thesen erkennen: Technische Reproduzierbarkeit in der Fotografie und die politische Agitation gegen den Faschismus fallen hier ineinander. Die Möglichkeiten künstlerischer Reflektion auf Agitprop der 1930er Jahre mittels technischer Reproduktion zeigen wiederum die Aneignungen des Heartfieldschen Materials durch die Gruppe Laibach/Novi kolektivizem in den 1980er Jahren.

III.

Als um 1900 im Zuge der Industrialisierung die menschlichen Rechenkapazitäten knapp wurden, entstanden Großraumbüros, in denen Angestellte mathematische Aufgaben nach dem Fließbandprinzip unter Zuhilfenahme von mechanischen Rechenmaschinen abarbeiteten. Komplexe Aufgaben wurden dabei in mehrere kleine zerlegt, diese berechnet und die Einzelergebnisse weiterverarbeitet, bis ein Gesamtergebnis vorlag. In bestimmten Fällen berechneten Kontrollgruppen Vergleichswerte. Für diesen fordistisch geprägten Ausgangspunkt von Rechentechnologie prägte Frieder Nake den Begriff einer Maschinisierung der Kopfarbeit.⁷

Zivile und militärische technologische Entwicklungen wie z. B. die Aerodynamik, die Ballistik, die Atomphysik sorgten für einen sprunghaft ansteigenden Bedarf an Rechenleistung, die kaum mehr bewältigt werden konnte. Das Prinzip der fließbandartigen Berechnung ging in die Entwicklung elektronischer Rechenmaschinen ein, die (neben einigen analogen Experimenten) grundsätzlich digital funktionierten.

Damit Daten maschinell verarbeitet werden können, müssen sie in digitaler Form vorliegen. In der Abbildung auf der nächsten Seite sehen wir oben ein analoges Signal, das im Zeitverlauf von links nach rechts kontinuierlich ansteigt und abfällt. Unten ist das

⁶ Siehe auch in der vorliegenden Publikation: Benjamin, Walter: *On Copy*. New York 2002.

⁷ Nake, Frieder: *Informatik und die Maschinisierung von Kopfarbeit*. In: Coy, Wolfgang und Reinhard Stransfeld (Hg.): *Sichtweisen der Informatik*. Braunschweig: Vieweg 1992, S. 119ff.

appearing as Piet Mondrian and Walter Benjamin.⁶ The work of Cornelia Sollfrank, who sets her net.art generator on Andy Warhol's paintings, touches on this thematic constellation. Alexei Shulgin and Aristrarkh Chernyshev's ambiguous work *Commercial Protest* depicts exhibition visitors as a collage of company logos on a monitor. John Heartfield's collages, reproductions of which can be viewed, stem from the same period as the aforementioned Benjamin essay, revealing intriguing parallels to his theses: Technical reproducibility in photography and political agitation against fascism are intertwined. The appropriation of Heartfield material by the group Novi kolektivizm in 1980s in turn illustrates possibilities for artistic reflection on agitprop of the 1930s by means of technical reproduction.

III.

When, in the course of industrialisation around 1900, shortages in human calculating capacities were apparent, open-plan offices emerged where employees solved mathematical problems with the assistance of mechanical calculators in assembly-line style. Complex problems were broken down into several smaller ones, with these calculated first, and then the individual results were processed until an overall result was determined. In certain cases, control groups calculated comparative values. Frieder Nake termed this Fordist vantage point on calculating technology a 'machinisation of brainwork'.⁷

Civil and military technological developments such as aerodynamics, ballistics, and nuclear physics ensured an erratically growing demand for computing power that proved nearly impossible to meet. The principle of assembly-line calculation was applied to the development of electronic calculators, which (with the exception of some analogue experiments) basically operated digitally.

For data to be mechanically processed, it must be available in digital form. In the next page figure an analogue signal can be seen that continually rises and falls from left to right with passing time. For the digital signal the intensities are discretely represented in temporal progression. It is also apparent how – depending on the digital resolution's precision – details from the analogue signal get lost. Crucial, however, is that the segmentation in individual discrete units makes the signal processible in electronic calculators, allowing the data load to be reduced through an economisation of non-relevant signal segments.⁸

⁶ See also in this volume Walter Benjamin, 'On Copy' (New York, 2002).

⁷ Frieder Nake, 'Informatik und die Maschinisierung von Kopfarbeit' in *Sichtweisen der Informatik*, eds. Wolfgang Coy and Reinhard Stransfeld (Braunschweig, Vieweg, 1992), pp. 119ff.

⁸ MP3 data reduction takes place, for instance, by digitally 'ignoring' signals inaudible to the human ear.

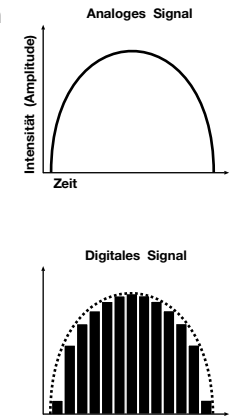
digitalisierte Signal zu sehen, die Intensitäten werden im zeitlichen Verlauf diskret dargestellt. Es wird auch sichtbar, dass – je nach Feinheit der digitalen Auflösung – Details des analogen Signals verloren gehen. Wichtig ist jedoch, dass mit der Zerlegung in einzelne diskrete Einheiten das Signal in elektronischen Rechenmaschinen verarbeitbar wird und durch das Einsparen nicht-relevanter Signale die Datenmenge reduziert werden kann.⁸

Die ersten elektronischen Rechenmaschinen wurden im Wohnzimmer von Konrad Zuses Eltern (Berlin, Deutsches Reich, 1941), in der Post Office Research Station (Dollis Hill, UK, 1943) und an der Harvard University (USA, 1944) entwickelt.

Ab Mitte der 1980er Jahre fand der Homecomputer mit Multimedia-Oberfläche eine massenhafte Verbreitung in den Privathaushalten – die Rechenleistung stieg durch die Entwicklung des integrierten Schaltkreises in einem Maße, dass das kontinuierliche Berechnen einer filmischen Bildabfolge, der Benutzeroberfläche, möglich wurde. Der per Internet vernetzte Homecomputer steht für den Übergang von einer fordistischen, am Fließband orientierten Produktionsweise zur post-fordistischen, vernetzten Produktion.⁹

Diese Entwicklung ist die technologische Voraussetzung für das heute massenhaft auftretende digitale Kopieren von kulturellen Artefakten – seien es Bilder, Texte oder Töne – und für neue Modi der Verwertung ‚geistigen Eigentums‘.

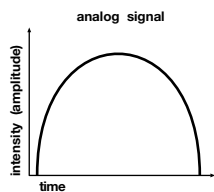
Die Voraussetzung des Digitalen für eine neue ‚Eskalation‘ der technischen Reproduktion wird in den folgenden ausgestellten Arbeiten als wichtiger Aspekt sichtbar: Das Künstlerkollektiv UBERMORGEN, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico kopiert mittels einer selbst entwickelten Software digitalisierte Buchinhalte aus der Volltextsuche von Amazon.com zusammen, Sebastian Lütgert stellt die vom Suhrkamp-Verlag herausgegebenen Klassiker der kritischen Theorie als Grafikdatei verschlüsselt online, Christophe Bruno lässt eine Software einander ähnliche Bilder im Internet suchen und warnt die Inhalteanbieter vor halluzinierten Urheberrechtsverletzungen und Nate Harrison zeichnet die Karriere des Amen-Samples in der elektronischen Musik nach.



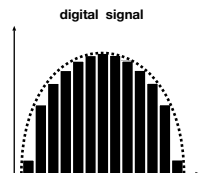
⁸ Die Datenreduktion im MP3-Verfahren beispielsweise erfolgt, indem für das menschliche Ohr nicht wahrnehmbare Signale digital 'ignoriert' werden.

⁹ Die technologische Entwicklung des Internet und der Benutzeroberflächen nahm allerdings bereits in den 1970ern an Universitäten, zivilen und militärischen Forschungseinrichtungen ihren Lauf. Vgl.: Ceruzzi, Paul: *A History of Modern Computing*. Cambridge/ MA, London: MIT Press 1998, S. 257ff, 295.

The first electronic calculators were devised in the living room of Konrad Zuse's parents (Berlin, German Reich, 1941), at the Post Office Research Station (Dollis Hill, UK, 1943), and at Harvard University (USA, 1944).



Starting in the mid-1980s, the home computer with multimedia interface became copiously represented in private homes – and the computing power escalated through the development of the integrated circuit to such a degree that the uninterrupted computing of a filmic image sequence, the user interface, became possible. The home computer networked with the Internet represents the transition from a Fordist, assembly-line-oriented method of production to post-Fordist, networked production.⁹ This progression forms the technological prerequisite for the digital copying of cultural artefacts so widely practiced today – be it image, text, or sound – and for new modes of employing 'intellectual property'.



The requirement of the digital for a new 'escalation' in technical reproduction clearly plays a significant role in the following exhibited works: The artist collective UBERMORGEN, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico utilises self-developed software to copy and compile digitalised book contents from Amazon.com full-text searches; Sebastian Lütgert uploads classics on critical theory published by the Suhrkamp publishing house as an encrypted graphics file onto the Internet; Christophe Bruno sends a software program out to find images of similar composition on the Internet and warns the content providers about hallucinated copyright infringements; and Nate Harrison traces the career of the *Amen* sample in electronic music.

IV.

In his essay *The Value of Knowledge*, post-Marxist and value critic¹⁰ Ernst Lohoff ponders the question of how exactly the value of immaterial goods is to be expressed.¹¹

⁹ However, the technological development of the Internet and user interfaces already ran its course in the 1970s at universities and at civil and military research institutions. See Paul Ceruzzi, *A History of Modern Computing* (Cambridge, MA and London, MIT Press, 1998), pp. 257ff and 295.

¹⁰ Value critique [see, for instance, http://www.p2pfoundation.net/Value_Critique] is being developed by groups like EXIT! and Krisis in Germany. As of yet, relatively little has been translated into English. The closest theoretical position in English-speaking literature can be found in Moishe Postone, *Time, Labour and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory* (Cambridge University Press, 1996).

¹¹ Other post-Marxist theorists have likewise explored this field, though not with such far-reaching conclusions as Ernst Lohoff. See Maurizio Lazzarato, 'Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und der Zirkulation des Wissens' in *Das Phantom sucht seinen Mörder*, eds. Justin Hoffmann and Marion von Osten, (Berlin, B.Books, 1999), pp. 169–84. See also Petra Haarmann, 'Copyright und Copyleft – Vermittlung im Falsche oder falsche Unmittelbarkeit' in *EXIT!*, no. 1 (Bad Honnef, Verlag B. Horlemann, 2004); Sabine Nuss, 'Mein Bit, dein Bit – Eigentum im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit' in *Forum Wissenschaft*, no. 2 (Bonn, 2007), <http://www.bdwi.de/forum/archiv/archiv/631310.html>.

IV.

Den Postmarxisten und Wertkritiker¹⁰ Ernst Lohoff treibt in seinem Text *Der Wert des Wissens* die Fragestellung um, worin sich eigentlich der Wert von Immaterialgütern ausdrückt.¹¹

„Der Kapitalismus schafft sich neue Verwertungsfelder und expandiert, indem er die Reichtumsproduktion in Warenproduktion verwandelt. Rund 200 Jahre stand die gesellschaftliche ‚Hardware‘ im Zentrum dieses Kommodifizierungsprozesses. Das Kapital erweiterte seine Grundlage dadurch, dass es traditionelle Formen der Erzeugung materieller Güter durch industriell gefertigte Waren ersetzte.“¹²

Fast belustigt fügt Lohoff hinzu, das diejenigen, die nun rufen „Der Industriekapitalismus ist tot – es lebe der Informationskapitalismus“, voraussetzen würden „Ware sei gleich Ware“ und der Herstellungsprozess eines Brötchens sei vergleichbar mit dem einer Software. Um vorzugreifen: Lohoff deutet die Produkte des Informationskapitalismus als privatisierte Universalgüter, welche jedoch nicht zur Wertschöpfung beitragen, weil sie nicht – wie häufig angenommen – Waren im herkömmlichen Sinne seien.

„Wenn der Übergang zum Informationskapitalismus primär die Produktion privatisierter Universalgüter beinhaltet, dann handelt es sich bei der Vorstellung eines selbsttragenden informationskapitalistischen Akkumulationsschubs um eine Fata Morgana.“¹³

Der Wert der Ware Brötchen konstituiert sich durch seinen Tauschwert. Im Tauschwert, der durch Geld repräsentiert werde, sei die vernutzte Arbeitskraft des Arbeitenden enthalten. Es würden also beim Verkauf eines Brötchens verschiedene Quantitäten von vernutzter Arbeitskraft zwischen Käufer und Verkäufer getauscht.

Wichtig für den Tausch sei, dass die Ware weggegeben werde, das verkaufte Brötchen sei nicht mehr beim Bäcker. Auch der Käufer habe etwas an den Bäcker weggegeben – den im Geldschein repräsentierten Tauschwert als Zeichen vernutzter Arbeitskraft. Dies lasse sich – so Lohoff – für den Verkauf von Immaterialgütern, die digital reproduzierbar seien, so nicht feststellen. Egal ob man eine Einheit oder 1000 Einheiten verkaufe, das Immaterialgut sei für den Produzenten immer noch: da.¹⁴ Der Käufer habe hingegen (idealtypischerweise) Geldscheine als Träger von Wert zum Kauf eingesetzt.

¹⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Wertkritik>

¹¹ Auch andere post-marxistische Theoretiker haben dieses Feld untersucht, allerdings nicht mit so weit reichenden Schlussfolgerungen wie Ernst Lohoff. Vgl.: Lazzarato, Maurizio: Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und der Zirkulation des Wissens. In: Hoffmann, Justin und Marion von Osten: *Das Phantom sucht seinen Mörder*. Berlin: B. Books 1999, S. 169–184. Siehe auch Haarmann, Petra: Copyright und Copyleft – Vermittlung im Falschen oder falsche Unmittelbarkeit. In: *EXIT!*. Nr. 1, Bad Honnef: Verlag B. Horlemann 2004; Nuss, Sabine: Mein Bit, dein Bit – Eigentum im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit. In: *Forum Wissenschaft*. Nr. 2, Bonn 2007, <http://www.bdwi.de/forum/archiv/archiv/631310.html>.

¹² Lohoff, Ernst: Der Wert des Wissens. In: *Krisis*. Nr. 31, Münster: Unrast-Verlag 2007, hier zitiert nach Kurzfassung: <http://www.balxix.de/e!%200707%20Wert%20des%20Wissens%20-%20kurzfassung.html>

¹³ ebd.

¹⁴ Hier gilt es zu unterscheiden zwischen dem Immaterialgut – ein Song, eine Software etc. – und dem Datenträger – Buch, CD etc. –, der zur Distribution dient.

Capitalism carves out new utilisation domains and expands by transforming the production of wealth into production of commodities. For nearly 200 years the social 'hardware' played the central role in this commodification process. Capital broadened its foundation by having replaced traditional forms of producing material goods with industrially manufactured commodities.¹²

Lohoff adds in an almost amused tone that those now exclaiming 'industrial capitalism is dead – long live information capitalism' are postulating 'commodities equal commodities', that the production process of a bread roll is comparable to that of software. To jump ahead: Lohoff interprets the products of information capitalism as privatised universal goods that have not, however, contributed to value creation, as they are not – as frequently supposed – commodities in a conventional sense. 'When the transition to information capitalism is primarily represented by the production of privatised universal goods, then the notion of a self-supporting information-capitalistic accumulation surge will turn out as a fata morgana'.¹³

The value of the commodity bread rolls is constituted by its exchange value, for the exploited manpower of the worker lies in the exchange value represented by currency. Thus, in the sale of a roll various quantities of exploited manpower are swapped between seller and buyer.

Relevant to this exchange is that when the commodity is given away the sold roll is no longer at the bakery, and the buyer has likewise given something away to the baker – the exchange value represented by the banknote as a sign of exploited manpower. According to Lohoff, this cannot be asserted as such for the sale of digitally reproducible immaterial goods. Regardless of whether one sells one unit or one thousand units, the immaterial good is still, for the manufacturer: there.¹⁴ The buyer, however, has introduced (in an 'ideal type' manner) banknotes as value carriers during the purchase.

The producers of information goods are not required to produce their goods anew in order to sell the result of their information labour not only to the regular John Doe but also to a billion other potential customers. They produce in single and sell in plural. This is not an exchange, and the object being distributed in this way is not an exchange object and therefore also not a commodity.¹⁵

This determination uncovers an explanation for the marginal sense of wrongdoing on the part of those copying consumers being criminalised by the cultural industry with terms such as 'copyright pirates'.

¹² Ernst Lohoff, 'Der Wert des Wissens' in *Krisis*, no. 31 (Münster, Unrast-Verlag, 2007), short version quoted here: <http://www.balxix.de/el%200707%20Wert%20des%20Wissens%20%20kurzfassung.html>

¹³ Ibid.

¹⁴ Here one must distinguish between immaterial goods (songs, software, etc.) and data carriers (books, CDs, etc.) serving distribution purposes.

¹⁵ Lohoff 2007 .

„Die Produzenten von Informationsgütern sind nicht gezwungen, ihr Gut neu zu produzieren, um das Ergebnis ihrer Informationsarbeit außer an Müller auch noch an Meier, Schulze und eine Milliarde anderer potenzieller Kunden zu veräußern. Sie produzieren einfach und verkaufen mehrfach. So etwas ist kein Tausch, und der Gegenstand, der auf diesem Weg verbreitet wird, ist kein Tauschgegenstand und damit auch keine Ware.“¹⁵

In dieser Feststellung deutet sich ein Grund für das geringe Unrechtsbewusstsein von Kopierkonsumenten an, die von Seiten der Kulturindustrie durch die Verwendung von Begriffen wie „Raubkopierer“ kriminalisiert werden .

Lohoff stellt einen weiteren Unterschied heraus: Jegliche Ware unterliege dem Verschleiß, der Abnutzung, die das Produkt über kurz oder lang wertlos mache und Voraussetzung für Neuanschaffungen sei. In Immaterialgütern kann Lohoff diesen technischen Verschleiß nicht erkennen, vielmehr spricht er von einem moralischen Verschleiß, der nichts mit einer Abnutzung des Materials zu tun habe. Für den moralischen Verschleiß macht Lohoff die „zahllosen, aus der permanenten Revolutionierung der technischen Standards resultierenden Kompatibilitätsprobleme“ verantwortlich, die die Informationsgüter nutzlos mache.

Als ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Immaterialgütern und Waren bestimmt Lohoff die jeweilige Form des Tauschakts. Während die klassische Ware durch den Tauschakt vollständig in den Besitz des Käufers gelange, würden bei der Lizenzierung von Immaterialgütern lediglich Nutzungsrechte übertragen.

Der Käufer einer Ware werde nach Abschluss des Tauschakts im Gebrauch seines Besitzes nicht vom Produzenten eingeschränkt.¹⁶ Der Nutzer von Immaterialgütern sei dagegen dem Produzenten auch nach dem Kauf ständig qua Lizenz in Gebrauchswert und Konsummöglichkeiten verpflichtet, man denke nur an Updates, Digital Rights Management und ähnliches.

Mit diesem Aspekt von Immaterialgütern setzen sich in der Ausstellung insbesondere Jason Torchinsky und David Rice mit ihren satirischen *End User* bzw. *End Reader Licenses* auseinander.

Wenn aber Informationsgüter laut Lohoff nicht als Ware anzusehen sind, was sind sie dann?

„Bei den Informationskapitalisten handelt es sich streng kategorial betrachtet gar nicht um Kapitalisten, sondern um eine besondere Variante von Rentiers. Im Unterschied zum klassischen Grundrentner¹⁷ haben sie die Verfügungsgewalt

¹⁵ Lohoff 2007.

¹⁶ Abgesehen davon, dass das BGB den Gebrauch von erworbenen Waren dahingehend einschränkt, dass ein Baseballschläger nach dem Kauf nur zum Baseball spielen und nicht zur Ausübung körperlicher Gewalt dienen darf.

¹⁷ Jemand, der Anspruch auf eine Grundrente hat. Die Grundrente bezeichnet das Resultat unterschiedlicher Produktivität der Böden und des Eigentums an ihnen.

Lohoff discloses a further difference: All commodities are subject to wear and tear, to the deterioration process that sooner or later makes a product worthless, providing the impetus for a new acquisition. In respect to immaterial goods, Lohoff fails to discern this technical deterioration but rather touches on a moral deterioration having no apparent relation to material wear. For moral deterioration Lohoff holds the 'innumerable compatibility problems resulting from the permanent revolutionising of technical standards', which make information goods useless, responsible.

A further differentiator between immaterial goods and commodities is determined by Lohoff to be the particular form of the exchange act. While classic commodities move into possession of the buyer completely, immaterial goods are merely subject to a transfer of usage rights in the licensing process.

Following the act of exchange, the purchaser of a commodity is not restricted by the manufacturer in the use of the possession.¹⁶ The user of immaterial goods, in contrast, is perpetually obligated to the producer, as regards serviceability and consumption possibilities, even after the purchase due to the licensing situation, with updates, digital rights management, and such immediately coming to mind.

This facet of immaterial goods is examined in the exhibition by Jason Torchinsky and David Rice in particular with their satirical *End User and End Reader Licenses*.

But if information goods according to Lohoff are not to be perceived as commodities, what are they actually?

With the information capitalists it is not, strictly and categorically speaking, a matter of capitalists but rather of a special rentier variant. As opposed to the classic basic rentier,¹⁷ they hold power of control over a purely human-made product. In contrast to a conventional landlord, they are moreover compelled to continually reacquire their rent claims, to assert their position in a perpetually shifting technological landscape ...

Companies [such as Microsoft, for example] in fact generate their profit by creating common social resources in the form of private property. The persistent creation of new information labour is essential in this context, though not due to some kind of assumed value creation function but instead because it serves to establish and secure this privileged position.¹⁸

Lohoff hence proposes treating immaterial goods as privatised universal goods as well as using the term 'information rent' for the revenue thereby procured.

¹⁶ Irrespective of this, the BGB (German Civil Code) restricts the use of acquired commodities such that a purchased baseball bat may only be used to play baseball and is not allowed to facilitate the exercise of physical violence.

¹⁷ A person having a claim to a basic rent. 'Land rent' for instance denotes the income from varying productivity of land and property to which they have a claim.

¹⁸ Lohoff 2007 .

über ein rein von Menschen gemachtes Produkt inne. Im Gegensatz zum klassischen Landlord sind sie fernerhin genötigt, ihre Rentenansprüche immer neu zu erarbeiten, um sie in einer sich ständig verändernden technologischen Landschaft durchzusetzen. [...]

Firmen [wie bspw. Microsoft] ziehen ihren Profit vielmehr daraus, dass sie allgemeine gesellschaftliche Ressourcen in Form von Privatbesitz schaffen. Die Verrichtung immer neuer Informationsarbeit ist in diesem Zusammenhang unerlässlich, aber nicht aufgrund irgendeiner vermeintlichen Wertschöpfungsfunktion, sondern weil sie der Herstellung und Sicherung dieser privilegierten Stellung dient.¹⁸

Lohoff schlägt also vor, die Immaterialgüter als privatisierte Universalgüter zu behandeln, und den Begriff der Informationsrente für das damit erzielte Einkommen zu nutzen.

Ines Schaber, die sich mit der Bildagentur Corbis auseinandersetzt und Daniel García Andújar, der die Funktion öffentlicher Bibliotheken als Wissensspeicher hinterfragt, sprechen in ihrer künstlerischen Arbeit verschiedene Aspekte der Privatisierung vormals öffentlich zugänglicher, gemeinfreier Wissens- und kultureller Ressourcen an.

V.

Für Künstler ist das Urheberrecht ein zweischneidiges Schwert. Zum einen schützt es sie und sichert ihnen (häufig geringe) Einkünfte. Um eine Verwertung der eigenen künstlerischen Tätigkeit – und damit unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen sich ein Überleben – zu ermöglichen, treten sie häufig einen Teil ihrer Rechte an Verwerter ab, das können Verlage, Verwertungsgesellschaften oder beispielsweise Musik-Labels sein. Häufig sind die Verwerter gegenüber den einzelnen Künstlern in einer stärkeren Position, ungünstige Verträge für die Autoren sind die Folge. Gleichzeitig hat die Vertretung von Künstlern durch die Verwerter den Effekt, das die Verwerter auf eine größtmögliche Einschränkung für Dritte achten – in der Annahme, dass jede Verwendung urheberrechtlich geschützten Materials durch Dritte die eigene Informationsrente schmälert.¹⁹

Zum anderen ist ein Verstoß gegen Urheberrechte im juristischen Sinne oft Grundlage künstlerischer Arbeit. Der Kunsttheoretiker Boris Groys führt dazu aus: „Jedes Ereignis des Neuen ist im Grunde der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemanden dieser Vergleich in den Sinn

¹⁸ Lohoff 2007.

¹⁹ Als mögliche Alternative schlagen Kritiker dieses Systems die sogenannte Kulturfltrate vor, für die sich im deutschsprachigen Raum u.a. Volker Grassmuck stark macht, siehe auch: Grassmuck, Volker: *Recent Copyright Trends on the Internet*, 5 April 2008. In: *InterCommunication Magazine* #65. Tokyo 2008, http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05_ICC-Mag_Flatrate.pdf.

Ines Schaber, who investigates the image agency Corbis, and Daniel García Andújar, who scrutinises the function of public libraries as knowledge repositories, address in their artistic works diverse aspects respecting the privatisation of formerly publically accessible knowledge and cultural resources in the public domain.

V.

For artists, copyrighting is a double-edged sword. On the one hand, it protects them and provides (frequently marginal) earnings. To secure their own artistic practice – and as such survival under present social conditions – they often pass on a portion of their rights to third (enterprising) parties, which could be publishing houses, collecting societies, or even music labels. Not seldomly are the third parties in a stronger position than the individual artists, and unfavourable contracts for authors are the consequence. At the same time, the representation of artists by third parties causes the third parties to closely monitor and thus ensure maximal restriction for other users – with the assumption that any use of copyright-protected material by others reduces one's own information rent.¹⁹

On the other hand, copyright infringement in a legal sense has commonly provided stimulus for artistic work, as art theorist Boris Groys expounds: 'Each new event is basically the execution of a new comparison of something that had to date not yet been compared since this comparison hadn't thus far crossed anyone's mind'.²⁰ In the case of Groys, artistic innovation ensues from combining archive (e.g. library, museum) contents that have been collected and are deemed culturally valuable with the profane which is to be revaluated and thereby accepted as an integral part of the (high-)cultural sphere. To facilitate this process – the continuous recombination of the old to create the new – artists may just simply defy copyright limitations. Instances of this are represented by the activist group Stay Free with their *Illegal Art Compilation*, which assembles music pieces using distinctive samples, or by DJ Danger Mouse and Ramon & Pedro with their *Grey Video*, an interfusion of material by rapper Jay-Z and the Beatles. Belgian artist Kobe Matthys takes the example of a court case to illustrate the different ends served by copyrighting and patenting. A pop variant of the copyleft discussion is provided by the band Der Plan with the music video *Copyright Slavery*: 'Software can't be stolen, ideas are free ...'.

¹⁹ Critics have suggested the so-called cultural flatrate as a possible alternative for this system, which Volker Grassmuck and others are promoting for German-speaking regions. See Volker Grassmuck, 'Recent Copyright Trends on the Internet', 5 April 2008 in *InterCommunication Magazine*, 65 (Tokyo, 2008), http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05_ICC-Mag_Flatrate.pdf.

²⁰ Boris Groys, *Über das Neue in der Kunst: Versuch einer Kulturökonomie* (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999), p. 49.

kam.²⁰ Künstlerische Innovation entsteht laut Groys, indem das im Archiv (z.B. der Bibliothek, dem Museum) gesammelte, kulturell als wertvoll Erachtete kombiniert werde mit dem Profanen, das eine Aufwertung erfahre und somit akzeptierter Bestandteil der (hoch-)kulturellen Sphäre werde. Damit dieser Prozess stattfinden kann – die beständige Rekombination von Altem, die das Neue ergibt – setzen sich Künstler im Zweifelsfall über die Limitierungen des Copyrights einfach hinweg. Beispiele dafür liefern die Aktivisten-Gruppe Stay Free mit ihrer *Illegal Art Compilation*, die Musikstücke mit markanten Samples versammelt oder auch DJ Danger Mouse und Ramon & Pedro mit dem *Grey Video*, ein Mashup mit Material des Rappers Jay-Z und der Beatles. Der belgische Künstler Kobe Matthys zeigt am Beispiel eines Gerichtsfalls auf, welchen unterschiedlichen Zwecken Copyright und Patentrecht dienen können. Die Popvariante des Copyleft-Diskussion liefert die Band Der Plan mit dem Musikvideo *Copyright Slavery*: „Software kann man nicht stehlen, Ideen sind frei...“

VI.

„Durch Übermittlung, Einstellung oder Darstellung der Inhalte gewähren Sie Google eine dauerhafte, unwiderrufliche, weltweite, kostenlose und nicht exklusive Lizenz zur Reproduktion, Anpassung, Modifikation, Übersetzung, Veröffentlichung, öffentlichen Wiedergabe oder öffentlichen Zugänglichmachung und Verbreitung der von Ihnen in oder durch die Services übermittelten, eingestellten oder dargestellten Inhalte.“ (Google, Allgemeine Geschäftsbedingungen, Auszug)²¹

Welche konkreten Vereinbarungen geht man mit der Nutzung von Web 2.0 Diensten wie Google Earth, YouTube, Flickr, MySpace ein? Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass der Nutzer für die auf den ersten Blick kostenlosen Dienste der Serviceanbieter eine reichhaltige Gegenleistung erbringt. Vor allem erstellt er die Inhalte, die das Gesamt-Angebot der Betreiber häufig erst attraktiv machen. Als geldwerte Gegenleistung der Nutzer sind auch deren Online-Profil nicht zu unterschätzen. Adress- und Bankdaten, Daten zum Surfverhalten, dem Inhalt von Emails, Instant Messages, von öffentlichen Benutzerprofilen und auch andere externe Datenquellen können als Datenmaterial kombiniert werden.²² Häufigste Anwendung für die solchermaßen angehäuften Datensätze ist eine zielgruppenorientierte Schaltung von Werbung, jedoch ermöglichen es die Geschäftsbedingungen der Anbieter oft auch, die akkumulierten Daten und Inhalte an Dritte weiter zu veräußern. Der Jurist Till Kreutzer hat sich im Rahmen des Projekts *Arbeit*

²⁰ Groys, Boris: *Über das Neue in der Kunst. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 49.

²¹ Google Nutzungsbedingungen für alle Google Produkte, <http://www.google.com/accounts/TOS?hl=de> (Stand 4.3.2008)

²² Die Verwendung der akkumulierten Daten ist häufig allein durch die gültigen Datenschutzgesetze eingeschränkt.

VI.

By submitting, posting or displaying the content you give Google a perpetual, irrevocable, worldwide, royalty-free, and non-exclusive licence to reproduce, adapt, modify, translate, publish, publicly perform, publicly display and distribute any Content which you submit, post or display on or through, the Services. (excerpt, Google, Terms of Service)²¹

Into which concrete agreements does one enter by using Web 2.0 services like Google Earth, YouTube, Flickr, or MySpace? Upon closer examination it becomes clear that, contrary to a first impression of free-of-charge services by the service provider, users in actuality provide considerable trade-off value. Users above all create the content that not infrequently serves to truly make the service provider's full package attractive. The monetary value of this trade-off as respects the users' online profiles is also not to be underestimated. Address and bank data, data on surfing behaviour, content from e-mails, instant messages, from public user profiles, as well as other external data sources can be combined as data material.²² The most common use for such aggregate data is target-group-oriented advertising, but providers' terms of service often also permit the sale of accumulated data and content to third parties.

Attorney Till Kreutzer has delved into the general terms and conditions of Web 2.0 services as part of *Arbeit 2.0* – a collaborative project by the HMKV and the copyright portal rights.info in the framework of which the exhibition at hand was conceptualised – whereby the following questions have emerged: Does the provider make sure it is entitled to rights for user-generated content? Are rights temporary or limited to membership duration? Can rights be revoked? Can content be used commercially? Is the service provider permitted to change or revise content? Are rights assigned exclusively or non-exclusively, meaning does the author retain the right to continue to use the content (only in non-exclusive cases) or not (exclusive)? Are rights transferrable from the service provider to third persons?

So for the users, copyright issues play a role not to be underestimated, since they simultaneously frame the legal conditions for the application of the content users have uploaded.

The potential inherent in user creativity, especially in the sphere of pop culture, is clearly displayed at present by the video platform YouTube. No television show, no Hollywood film, no successful band exists for which fans haven't created their own versions of the original material to be published online. Partaking in and commenting on this trend in the exhibition are both Claire Chanel with

²¹ Google Terms of Service for all Google products, <http://www.google.com/accounts/TOS?hl=en> (accessed 4 March 2008).

²² The use of aggregate data is frequently only curtailed by the data protection laws in effect.

2.0 – einer Kooperation des HMKV mit dem Urheberrechtsportal rights.info, in deren Rahmen die vorliegende Ausstellung konzipiert wurde – mit den Allgemeinen Geschäftsbedingungen von Web 2.0-Diensten auseinandergesetzt und dabei folgende Fragestellungen entwickelt: Lässt sich der Anbieter Rechte an nutzergenerierten Inhalten einräumen? Sind die Rechte zeitlich oder auf die Dauer der Mitgliedschaft begrenzt? Können die Rechte widerrufen werden? Dürfen die Inhalte kommerziell genutzt werden? Dürfen die Inhalte vom Anbieter verändert/ bearbeitet werden? Werden exklusive oder nicht-exklusive Rechte übertragen, d.h. darf der Urheber sie selbst auch noch benutzen (nur bei nicht-exklusiv) oder nicht (bei exklusiv)? Dürfen die Rechte vom Diensteanbieter auf Dritte übertragen werden?

Für die Nutzer spielen urheberrechtliche Aspekte also eine nicht zu unterschätzende Rolle, stellen sie doch gleichzeitig die rechtlichen Rahmenbedingungen für die Verwertung der durch sie eingestellten Inhalte dar.

Welches Potenzial die Nutzerkreativität gerade im Bereich der Popkultur hat, lässt sich auf der Videoplattform YouTube aktuell nachvollziehen. Keine Fernsehserie, kein Hollywoodfilm, keine erfolgreiche Band, deren Fans nicht eigene Versionen des Originalmaterials erstellen und online publizieren. Teil und Kommentar zu dieser Entwicklung in der Ausstellung ist Claire Chaneels Video *Stay Fly (Robotrip Edit)*²³, ein auf das Wesentliche reduziertes Musikvideo, und die Arbeit von Pierre Bismuth, in der er die Charaktere des Disney-Films *Das Dschungelbuch* in verschiedenen Sprachsynchronisationen zusammen schneidet.

VII.

In ihrem Text *Free Labour. Producing Culture for the Digital Economy* nähert sich Tiziana Terranova den ökonomischen und kulturellen Aspekten dessen an, was sie als „Freie Arbeit“ („free labour“) bezeichnet.²⁴ Einleitend beschreibt sie die Ursachen für die derzeit zu beobachtende Zunahme von „Freier Arbeit“ und Massenkreativität:

„In den überentwickelten Ländern hat das Ende der Fabrik das Überflüssigwerden der alten Arbeiterklasse vorbuchstabielt, aber auch Generationen von Arbeitern hervorgehoben, die nachhaltig als aktive Konsumenten bedeutungsaufgeladener Waren adressiert wurden. Freie Arbeit ist der Moment, indem dieser sachkundige Konsum von Kultur in produktive Aktivitäten übersetzt wird, die genüsslich umarmt und gleichzeitig schamlos ausgebeutet werden.“²⁵

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=UNq9ob8-gDQ>

²⁴ Terranova, Tiziana: *Free Labour. Producing Culture for the Digital Economy*. London 2003, <http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/voluntary>.

²⁵ Terranova 2003.

Stay Fly (Robotrip Edit),²³ applying Occam's razor to a music video, and Pierre Bismuth with his work in having edited Disney's *The Jungle Book* to integrate various dubbed language versions of the respective characters.

VII.

In her text *Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy*, Tiziana Terranova approaches the economic and cultural aspects of that which she denotes as 'free labour'.²⁴ She sets off describing causes for the increase in 'free labour' and mass creativity currently to be observed:

In the overdeveloped countries, the end of the factory has spelled out the obsolescence of the old working class, but it has also produced generations of workers who have been repeatedly addressed as active consumers of meaningful commodities. Free labor is the moment where this knowledgeable consumption of culture is translated into productive activities that are pleasurably embraced and at the same time often shamelessly exploited.²⁵

Terranova is under the assumption that such new types of productive consumption, of cultural labour, have not solely evolved from the needs of capital.²⁶ Rather, she sees the development in relation to the spread of cultural industry and views it as part of an experimental process where a vastly diverse range of actors spawn exploitation strategies for the areas of culture, knowledge, and affect. This is in no way to be considered a sudden phenomenon but rather a long-term development to be viewed as part of the sustained transformation of capital, striving, in light of sinking profit rates from Fordist production methods, for new utilisation domains.²⁷

An important aspect of 'free labour', according to Terranova, is the treatment of collectively produced knowledge. As concerns the utilisation of this knowledge, she reaches similar conclusions as Ernst Lohoff: 'If knowledge is inherently collective, it is even more so in the case of the postmodern cultural economy: music, fashion, and information are all produced collectively but are selectively compensated'.²⁸ Lohoff calls this the privatised universal good.

Terranova points out that the percentage of performed labour proving advantageous to media conglomerates and service providers is not to be underrated. Were this labour to lie within the realm of per mill for the individual users, then it would certainly add up consid-

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=UNg9ob8-gDQ>

²⁴ Tiziana Terranova, 'Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy' (London, 2003), <http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/voluntary>.

²⁵ Terranova 2003.

²⁶ At this point I would like to note that I use the term 'capital' as an abstraction without intending to designate any personifiable parties as is customary in shortened critique of capitalism.

²⁷ See also Francis Hunger, 'Open Source - Open Gender?' in *Computer as a Male Machine - The Computer in a Capitalist and Patriarchal Context* (Leipzig, 2003), <http://www.irmiellin.org>.

²⁸ Terranova 2003.

Terranova geht davon aus, dass sich solche neuen Typen des produzierenden Konsums, der kulturellen Arbeit, nicht allein aus den Bedürfnissen des Kapitals²⁶ heraus entwickelt haben. Sie sieht die Entwicklung vielmehr im Verhältnis zur Ausbreitung der Kulturindustrie und begreift sie als Teil eines experimentellen Prozesses, in dem unterschiedlichste Akteure Verwertungsstrategien für die Bereiche Kultur, Wissen und Affekt entwickeln. Dies sei keineswegs ein plötzliches Phänomen, sondern eine langfristige Entwicklung, die im Rahmen der fortwährenden Transformation des Kapitals zu betrachten sei, welches angesichts sinkender Profitraten fordristischer Produktionsweisen nach neuen Verwertungsfeldern suche.²⁷

Ein wichtiger Aspekt „Freier Arbeit“ ist laut Terranova der Umgang mit kollektiv geschaffenen Wissen. Was dessen Verwertung angeht kommt sie zu ähnlichen Schlüssen wie Ernst Lohoff: „Wenn Wissen von Natur aus kollektiv ist, dann ist dies noch mehr in der postmodernen kulturellen Ökonomie der Fall: Musik, Mode und Informationen werden kollektiv produziert, aber selektiv entlohnt.“²⁸ Lohoff nennt dies das privatisierte Universalgut.

Terranova weist darauf hin, dass die Menge geleisteter Arbeit, welche den Medienkonzernen, den Diensteanbietern zu Gute kommt, nicht zu unterschätzen sei. Möge diese Arbeit für die einzelnen Nutzer im Promille-Bereich liegen, so summiere sie sich doch angesichts der Masse der User deutlich auf. Die fortwährenden Updates von Internetseiten, von Nutzer-Profilen und per Internet verfügbar gemachten kulturellen Artefakten bringe eine hohe Arbeitsintensität mit sich. Von dieser permanenten Aktualisierung und Erweiterung von Internetangeboten durch die Nutzer hänge schließlich auch ihre Nachhaltigkeit und Aktualität ab. Zum Verhältnis von Nutzerkreativität – deren Eintreten in der Netzkunst der 1990er Jahre euphorisch antizipiert wurde, freilich unter anderen Vorzeichen – und „Freier Arbeit“ als Teil einer post-industriellen Dynamik kapitalistischer Entwicklung steht weitere Forschung aus.

Den im Alltag selten gelesenen Urheberrechtsregelungen in den Allgemeinen Geschäftsbedingungen kommt die Aufgabe zu, Verwertungsbedingungen zu regulieren und festzuschreiben. Idealerweise sollten sie im Kapitalismus dazu dienen, den Urhebern ein Einkommen zu ermöglichen – de facto sind sie Instrument der Privatisierung ursprünglich frei verfügbaren Wissens und kultureller Artefakte.

²⁶ Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass ich den Begriff Kapital als Abstraktum benutze und damit keine personifizierbaren Akteure bezeichne, wie es in einer verkürzten Kapitalismuskritik der Fall ist.

²⁷ siehe auch Hunger, Francis: Open Source – Open Gender? In: *Computer als Männermaschine. Der Computer im kapitalistischen und patriarchalen Kontext*. Leipzig 2003, <http://www.irmiellin.org>.

²⁸ Terranova 2003.

erably given the mass of users. The continual updating of Internet pages, user profiles, and cultural artefacts made available via Internet occasion a high rate of labour intensity, the sustainability and topicality of which are ultimately dependent upon this permanent updating and expansion of Internet endeavours by the users. Further research on the relationship between user creativity – the introduction of which was euphorically anticipated for net art in the 1990s, admittedly under different circumstances – and ‘free labour’ in the context of a post-industrial dynamism of capitalistic development has yet to be conducted. -----

The copyright provisions in the general terms and conditions, so seldom read in everyday life, stand to be proffered with the task of regulating and detailing utilisation stipulations. Ideally, these would act in capitalism to facilitate earnings for authors – de facto they are the instruments for the privatisation of once freely available knowledge and artefacts. -----

Florian Cramer Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen

Anti-Copyright in Artistic Subcultures

„From Lautreamont onwards...“

1998 prägte der Hochschullehrer David Wiley den Begriff „Open Content“, in Anlehnung an Open Source. Wikipedia und Creative Commons brachten seinem Konzept, freie Lizenzen aus der GNU-, Linux- und BSD-Softwarewelt auf alle möglichen Medien anzuwenden, Massenerfolg. Die Idee, Werke unter gelockerten Nutzungsbedingungen freizugeben, war jedoch nicht neu. Schon in den 1930er Jahren druckte der amerikanische Folksänger Woodie Guthrie seine Songbooks mit dem Vermerk:¹

„This song is Copyrighted in U.S., under Seal of Copyright #154085, for a period of 28 years, and anybody caught singin it without our permission, will be mighty good friends of ourn, cause we don't give a dern. Publish it. Write it. Sing it. Swing to it. Yodel it. We wrote it, that's all we wanted to do.“

Förmlicher heißt es im Impressum der 1958 erstmals erschienenen Pariser Zeitschrift der Situationistischen Internationale, einer Kunst- und Politikavantgardegruppe:

„Alle in *Situationistische Internationale* veröffentlichten Texte dürfen frei – auch ohne Herkunftsangabe – abgedruckt, übersetzt und bearbeitet werden.“²

Beide Texte, Guthries und der situationistische, erfüllen alle Kriterien einer freien Lizenz gemäß der Definition der Free Software Foundation, der *Debian Free Software Guidelines* sowie der *Open Source Definition*, da sie nicht nur den Akt des Kopierens, sondern auch Aufführungen, Bearbeitungen und Neupublikationen dieser Bearbeitungen freigeben. Dennoch steht Guthrie der heutigen Open Source- und Freien Softwarekultur näher als die Situationisten, weil er das Copyright an seinem Werk nicht aufgibt, sondern sowohl für sich reklamiert, als auch Nutzungen freistellt. Ebenso ist das „Copyleft“ der GNU General Public License (GPL), das vorschreibt, alle aus einem GNU-lizenzierten Werk abgeleiteten Werke wiederum unter GNU-Lizenz zu stellen, kein Anti-Copyright, sondern taktische Anwendung des Urheberrechts, um die freie Zirkulation von Code zu sichern. Deshalb existiert auch in der GNU-Kultur der Straftatbestand der illegitimen Aneignung und des Urheberrechtsverstoßes, dann zum Beispiel, wenn freier Code entgegen der Lizenzbestimmung in unfreier Software verwendet oder der Copyright-Vermerk eines GNU-Programms nicht kenntlich gemacht wird.³

¹ Zitiert nach Kleiner, Dmytri: The Creative Anti-Commons and the Poverty of Networks. <http://info.interactivist.net/article.pl?sid=06/09/16/2053224>.

² Situationistische Internationale (Hrsg.): *Situationistische Internationale 1958-1969*. Hamburg: MaD Verlag, 1976 (1958-1969), Bd. 1, S. 6. Originaltext: „Tous les textes publiés dans ‚INTERNATIONALE SITUATIONNISTE‘ peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine“, Internationale Situationniste (Hg.): *Internationale situationniste. Édition augmentée*. Paris: Librairie Arthème Fayard 1997 (1958-1969), S. 148.

³ Harald Weltes Initiative <http://www.gpl-violations.org> verfolgt solche Lizenzverstöße gegen das Copyleft systematisch per Gerichtsverfahren.

‘From Lautréamont onwards...’

Coined in 1998 by university professor David Wiley in 1998, ‘Open Content’ adapted Open Source licenses from the world of GNU, Linux and BSD software to publishing media. A few years later, with Wikipedia and Creative Commons, the concept had its breakthrough. The principle idea, however, of allowing works to be more freely used than under default copyright provisions, wasn’t new. In the 1930s, American folk singer Woodie Guthrie printed his songbooks with the following remark:

This song is Copyrighted in U.S., under Seal of Copyright #154085, for a period of 28 years, and anybody caught singin it without our permission, will be mighty good friends of ourn, cause we don’t give a dern. Publish it. Write it. Sing it. Swing to it. Yodel it. We wrote it, that’s all we wanted to do.¹

Between 1958 and 1969, the Paris-based journal of the Situationist International, an artistic and politic avant-garde group, appeared with the following, more formal imprint:

All texts published in *Internationale Situationniste* may be freely reproduced, translated or adapted, even without indication of origin.²

By lifting restrictions on copying, performance, editing and even publishing of an edited work, Guthrie’s and the Situationist policies meet all criteria of a free or Open Source license given by the Free Software Foundation, in the *Debian Free Software Guidelines* and the *Open Source Definition*. But Guthrie is closer in spirit to contemporary Open Source and Free Software culture because he still maintains his copyright while permitting free use. Likewise, the ‘copyleft’ of the GNU General Public License (GPL) is no anti-copyright. Its policy that derived works of a GNU-licensed work may only be published under the same GNU license tactically uses copyright in order to ensure a non-proprietary circulation of code. The notion of plagiarism and law-breaking copyright infringement also exists in GNU culture, for example, when copylefted code is used in non-free software, or when the copyright notice of a GNU program has been removed.³

There is thus a difference between a Guthrie-style, generous exercise of one’s copyright and an outright refusal of copyright and ‘intellectual property’. This contradiction is as easy to be overlooked as it is characteristic for artistic and activist subcultures, their internal misunderstandings and ill-forged alliances.

¹ Quoted from Dmytri Kleiner, *The Creative Anti-Commons and the Poverty of Networks*, <http://info.interactivist.net/article.pl?sid=06/09/16/2053224>.

² ‘Tous les textes publiés dans “INTERNATIONALE SITUATIONNISTE” peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d’origine’: *Internationale Situationniste* (ed.) – *Internationale situationniste. Édition augmentée* (Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997 [1958-1969]), p. 148.

³ Harald Welte’s initiative <http://www.gpl-violations.org> is about tracking such cases and bringing them to court.

Die freizügige Ausübung des eigenen Urheberrechts à la Guthrie, in freier Software und Open Content unterscheidet sich somit von Praxen, die Copyright und „geistiges Eigentum“ grundsätzlich ablehnen. Dieser Widerspruch ist so leicht zu übersehen wie insgesamt charakteristisch für künstlerische und aktivistische Subkulturen seit dem 20. Jahrhundert, ihre internen Missverständnisse und Mesallianzen.

Ende der 1980er Jahre definierte das Fanzine *VAGUE* mit Artikeln über Situationismus, Terrorismus, William S. Burroughs und politische Verschwörungen den radical chic der Londoner Gegenkultur; neben Herausgeber Tom Vague ist Jamie Reid, zuvor Grafikdesigner der Sex Pistols und Herausgeber des situationistisch beeinflussten politischen Undergroundzeitschrift *Suburban Press*, verantwortlich für die Gestaltung des Blatts. Mit dem Slogan „No Copyrights. No Rights Reserved“ und der Autorenangabe „[...] and the poor plagiarised souls that didn’t know“ spitzt das *VAGUE*-Impressum das Nicht-Copyright der *Situationistischen Internationale* in ein polemisches Anti-Copyright zu. Unter der Schlagzeile „None dare call it plagiarism“ heißt es im Editorial:

„From Lautréamont onwards it has become increasingly difficult to write. Not because people no longer have anything to say, but because Western society has fragmented to such a degree that it is now virtually impossible to write in the manner that has traditionally been considered ‚good‘.“⁴

Der Text schließt mit dem Satz:

„In short, plagiarism saves time and effort, improves results and shows considerable initiative on the part of the individual plagiarist“.

Unterschrieben ist das Editorial vom Herausgeber Tom Vague, doch sind die zitierten Passagen wörtlich, wenn auch ohne Kennzeichnung, einem Manifest entnommen, das kurz zuvor in der achten Nummer von *SMILE* erschienen war, einer von multiplen Herausgebern unabhängig von einander publizierten Undergroundzeitschrift. Im Gegenzug plagiiert eine spätere Londoner Ausgabe von *SMILE* das Titelbild selbiger *VAGUE*-Nummer, ein Foto zweier Molotowcocktails.

Der Name *SMILE* travestiert die von der kanadischen Künstlergruppe General Idea herausgegebene Zeitschrift *FILE*, die ursprünglich die Aufmachung der Illustrierten *LIFE* imitierte. In den frühen 1980er Jahren wurde *FILE* außerdem von Anna Bananas Mail Art-Zeitschrift *VILE* sowie von Bradley Lastnames Fanzine *BILE* parodiert. *SMILE* mutierte seinerseits unter anderem zu *MILES*, *SLIME*, *LIMES*, *LISME*, *EMILS*, *C-NILE* und *iMmortal LIES*. Als „International Magazine of Multiple Origins“ erschien es

⁴ *VAGUE*. 18/19, Control Data Manual, London 1986.

With articles on situationism, terrorism, William S. Burroughs and political conspiracies, the fanzine *VAGUE* played a seminal role in defining London's radical chic of the late 1980s. Next to editor Tom Vague, a major force behind the paper was Jamie Reid, previously the graphic designer for the Sex Pistols and publisher of the situationist-influenced political underground magazine *Suburban Press*. With the slogan 'No Copyrights. No Rights Reserved' and authorial credits to 'the poor plagiarised souls that didn't know', *VAGUE*'s imprint radicalised situationist non-copyright into polemical anti-copyright. Under the headline 'None dare call it plagiarism', the editorial of issue 18/19 reasons that

from Lautréamont onwards it has become increasingly difficult to write. Not because people no longer have anything to say, but because Western society has fragmented to such a degree that it is now virtually impossible to write in the manner that has traditionally been considered 'good'.⁴

The text concludes:

In short, plagiarism saves time and effort, improves results and shows considerable initiative on the part of the individual plagiarist.

While the text is signed with the name of editor Tom Vague, the passages quoted above were copied literally and without attribution from an issue of *SMILE*, an underground magazine published by multiple editors independently from each other. In turn, a later *SMILE* issue lifted the cover illustration of *VAGUE* #18/19, a photograph of two Molotov cocktails.

The name *SMILE* is a travesty of *FILE*, a paper published by the Canadian artist group General Idea that originally imitated the graphic design of *LIFE* magazine. *FILE* in turn had been parodied by Anna Banana's mail art periodical *VILE* and Bradley Lastname's fanzine *BILE* in the early 1980s. *SMILE* mutated, among others, into *MILES*, *SLIME*, *LIMES*, *LISME*, *EMILS*, *C-NILE* and *iMmortal LIES*. As an 'international magazine of multiple origins', it appeared in more than one hundred known issues published by different editors in Europe, America and Australia many of whom adopted the collective pseudonyms Karen Eliot and Monty Cantsin. Implicitly criticising the 'From Lautréamont onwards...' manifesto, an US-American *SMILE* issue from 1986 attacks 'reactionaries' who 'will always mistake this refusal to participate in the artificial separation between the "rational" and "irrational" for an inversion of the control structure of social relations',

strengthen[ing] this misconception by attempting to show a historical line running from Lautréamont onwards, and by this linear method avoiding the central paradox of such criticisms.⁵

⁴ *VAGUE* #18/19, Control Data Manual, London, 1986

⁵ *SMILE* 6/7, Baltimore, 1986.

seit 1983 in mehr als hundert bekannten Ausgaben verschiedener Herausgeber, die oft unter den kollektiven Pseudonymen Karen Eliot und Monty Cantsin firmierten. Eine amerikanische *SMILE* von 1986 kritisiert das „From Lautréamont onwards...“-Manifest, indem es dessen Worte umdreht: Wer sich weigere, Rationalität von Irrationalität zu unterscheiden, und dies als Umkehrung der Verhältnisse verkaufe, sei reaktionär. Diese Reaktionäre würden, so wörtlich,

„[...] strengthen this misconception by attempting to show a historical line running from Lautreamont onwards, and by this linear method avoiding the central paradox of such criticisms.“⁵

1997 erscheint das *SMILE*-Manifest „From Lautréamont onwards“ erneut in der Anthologie *Mind Invaders*, jedoch stilistisch überarbeitet und unter dem Autorennamen Luther Blissett.⁶ Die erste Fassung des Texts wurde wahrscheinlich von dem *SMILE*-Initiator Stewart Home geschrieben und war von mindestens drei Konzepten und Strömungen inspiriert: der situationistischen Methode des „détournement“, die ihrerseits auf Lautréamonts Begriff des Plagiats rekurriert, der amerikanischen „appropriation art“ von Sherry Levine und Richard Prince der 1980er Jahre sowie von Kathy Acker, die ihre postmoderne Poetik ebenfalls „plagiarism“ nannte und deren Popromane unter anderem Charles Dickens über Seiten hinweg wörtlich kopieren. Weder Home, noch die *SMILE*- und *VAGUE*-Herausgeber waren sich bewusst, dass Acker ihrerseits an den amerikanischen Schriftsteller Raymond Federman und sein 1976 publiziertes literarisches Manifest *Imagination as Playgariasm* anknüpfte, in dem es unter anderem heißt:

„[...] imagination does not invent the SOMETHING-NEW we too often attribute to it, but rather [...] (consciously or unconsciously) it merely imitates, copies, repeats, proliferates – plagiarizes in other words – what has always been there. For indeed, as it was once said: Plagiarism is the basis for all works of art, except, of course, the first one, which is unknown.“⁷

Auch Luther Blissett ist ein multipler Name nach dem Vorbild von *SMILE*, Monty Cantsin und Karen Eliot. 1994 wurde er als Medienphantom in Italien lanciert und von seinen Begründern 1999 in einem „Seppuku“, einem rituellen Selbstmord, wieder beerdigt. Noch unter dem Namen Blissetts veröffentlichte das Kollektiv den historischen Roman *Q*, der die Geschichte der italienischen Gegenkultur im Gewand der Reformationszeit erzählt und ein

⁵ „diese verzerrte Darstellung stützen, indem sie versuchen, eine historische Linie bis auf Lautréamont zurückgehend zu zeichnen. Mittels dieser linearen Methode umgehen sie das zentrale Paradoxon einer solchen Kritik.“ *SMILE* 6/7, Baltimore 1986, o. S.

⁶ „From Lautreamont onwards it has become increasingly difficult to write, not because we lack ideas and experiences to articulate – but due to Western society becoming so fragmented that it is no longer possible to piece together what was traditionally considered ‚good‘ prose.“, Home, Stewart (Hg.): *Mind Invaders*. London: Serpent's Tail 1997, S. 133

⁷ Federman, Raymond: *Imagination as Playgariasm*. An Unfinished Paper. In: *New Literary History*. 7, 1976, Nr. 3, S. 565f.

Slightly abridged and attributed to Luther Blissett, the *SMILE* manifesto 'From Lautréamont onwards' reappears in the book *Mind Invaders* in 1997.⁶ The very first version of the text was most likely written by *SMILE*'s initiator, Stewart Home, and inspired by at least three concepts and currents: The situationist method of 'détournement', itself an adaption of Lautréamont's notion of plagiarism, 1980s American appropriation art of Sherry Levine and Richard Prince and Kathy Acker's postmodern poetics of plagiarism in her own pop novels. Neither Home, nor other editors of *SMILE* and *VAGUE* were aware of the manifesto *Imagination as Playgiarism* written by American experimental novelist Raymond Federman in 1976, a point of reference for Acker. According to Federman,

imagination does not invent the SOMETHING-NEW we too often attribute to it, but rather ... (consciously or unconsciously) it merely imitates, copies, repeats, proliferates – plagiarises in other words – what has always been there. For indeed, as it was once said: Plagiarism is the basis for all works of art, except, of course, the first one, which is unknown.⁷

Luther Blissett is another multiple-use identity, modeled after *SMILE*, Monty Cantsin and Karen Eliot. It was launched as a mass media phantom in 1994 in Italy; in 1999, the initiators declared his 'sep-puku', ritual suicide. Still under the Blissett moniker, the group published *Q*, a historical novel that tells the history of Italian counterculture in the disguise of the reformation age. The book became an international bestseller while its imprint permits copying and redistribution for non-commercial purposes. Not only is this clause closer to Guthrie than to anti-copyright. Written in conventional narrative prose, the book disagrees – implicitly, but clearly enough – with the statement that writing had become more difficult after Lautréamont.

There are yet more variants of the latter manifest. One of them is signed by the American Plunderphonics band Tape-beatles and attempts to shift the argument to music:

From Stockhausen onwards it has become increasingly difficult to create new music. Not because people no longer have anything to say, but because Western society has fragmented to such a degree that it is now virtually impossible to write in the style of classical, coherent compositions.⁸

The final sentence of the text, 'plagiarism saves time and effort...', can also be found in an Internet essay *Plagiarism and Why You Should Use It*⁹ signed Luther Blissett and published on the (nowa-

⁶ 'From Lautréamont onwards it has become increasingly difficult to write, not because we lack ideas and experiences to articulate – but due to Western society becoming so fragmented that it is no longer possible to piece together what was traditionally considered "good" prose.' – Stewart Home (ed.), *Mind Invaders* (London, Serpent's Tail, 1997), p. 133.

⁷ Raymond Federman, 'Imagination as Playgiarism. An Unfinished Paper', *New Literary History*, 7 (1976), no. 3, p. 565f.

⁸ <http://downlode.org/Etext/plagiarism.html>.

⁹ <http://www.vgpoltics.f9.co.uk/00505.htm>.

internationaler Bestseller wurde. Sein Impressum stellt es jedermann frei, den Text zu nichtkommerziellen Zwecken zu kopieren und zu verbreiten. Nicht nur mit dieser Klausel folgt er der Guthrie-Tradition mehr als dem Anti-Copyright-Diskurs, sondern auch in seiner konventionellen Erzählprosa, die dem Manifest, dass es seit Lautréamont schwieriger geworden sei zu schreiben, zwar nur implizit, aber deutlich genug widerspricht.

Eine weitere Variante dieses Manifests ist von der amerikanischen Plunderphonics-Band Tape-beatles gezeichnet und versucht, seine Thesen auf Musik zu übertragen:

„From Stockhausen onwards it has become increasingly difficult to create new music. Not because people no longer have anything to say, but because Western society has fragmented to such a degree that it is now virtually impossible to write in the style of classical, coherent compositions.“⁸

Der Schlusssatz „plagiarism saves time and effort...“ findet sich außerdem in einem mit Luther Blissett gezeichneten Internet-Essay *Plagiarism and Why You Should Use It*⁹ sowie auf der mittlerweile eingestellten Website der phutile international, die ihre Philosophie, „Phutilitarianism“, eine „open source philosophy“ nennt und mit dem Fanzine *Semtext*, einer Parodie des New Yorker *Semiotext(e)* verbunden ist.¹⁰

In einem Sonderheft „*Copy Culture*“ der Kunstzeitschrift *New Observations*, das 1994 von Lloyd Dunn und anderen Anticopyright-Aktivist*innen aus dem Umfeld der Tape-beatles herausgegeben wurde, heißt es, „Homer was the first Karen Eliot“, Homer sei die erste plagiatorische multiple Identität gewesen. Ähnliche Argumente finden sich in zahllosen Texten nicht nur aus dem Umfeld der heutigen Open Source-Kultur, sondern bereits in solchen, die Dunn in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren in seiner Zeitschrift *Photostatic/Retrofuturism* sowie dem Kunststreik-Pamphlet *YAWN* publiziert hatte.¹¹ In ihren unangenehmsten Spielarten rekurren sie auf vermeintlich naturrechtliche oder gar naturgesetzliche und naturinhärente Ur-Freiheit und bedienen sich dafür, wie auch die Creative Commons, einer Schollen-Rhetorik, die alle Kultur auf Agrikultur zurückführt. Genau hier bricht auch der Gegensatz von naturrechtlichem Guthrie-Liberalismus und Anti-Copyright auf.

Was in *SMILE* 8 über Antikunst festgestellt wurde, gilt im übertragenen Sinne auch für Anti-Copyright: „Anti-art is art because it has entered into a dialectical dialogue with art, re-exposing contradictions that art has tried to conceal. To think that anti-art raises everything to the level of art is quite wrong. Anti-art exists

⁸ <http://downlode.org/Etext/plagiarism.html>

⁹ <http://www.vgpoltics.f9.co.uk/00505.htm>

¹⁰ Ehemalige URL: <http://www.phutyleinternational.com/acright/acright.htm>

¹¹ Dank Lloyd Dunns heroischer Arbeit sind alle Ausgaben heute frei und in DTP-philologisch hervorragenden PDF-Rekonstruktionen auf der Website <http://psrf.detrutus.net> verfügbar.

days defunct) web site of the phutyle international, a movement that advocates 'Phutilitarianism' as an 'open source philosophy' and has links to the fanzine *Semtex*, a parody of *Semiotext(e)*.¹⁰

In the special issue 'Copy Culture' of the art journal *New Observations*, edited in 1994 by Lloyd Dunn and other anti-copyright activists from the periphery of the Tape-beatles, it is claimed that 'Homer was the first Karen Eliot'. Similar arguments can be found both in contemporary Open Source debates and in those published by Dunn in the late 1980s and early 1990s in his small press magazines *Photostatic/Retrofuturism* and *YAWN*.¹¹ Their most annoying variants recur to categories of natural justice or even laws of and freedoms given by nature. The agrarian rhetoric of 'the creative commons' has a questionable implication of culture as something organically grown rather than a social construct. Guthrie-liberalism, based on natural right, and anti-copyright, based on rewriting culture, are in exactly these two opposite camps.

The following statement on anti-art, published in *SMILE* 8 in 1985, applies to anti-copyright as well: 'Anti-art is art because it has entered into a dialectical dialogue with art, re-exposing contradictions that art has tried to conceal. To think that anti-art raises everything to the level of art is quite wrong. Anti-art exists only within the boundaries of art. Outside these boundaries it exists not as anti-art but as madness, bottle-racks and urinals'.¹² Anti-copyright likewise exists only in its dialectics to copyright whose contradictions it exposes. Therefore, Homer is not the first Karen Eliot or Luther Blissett. Artists from other eras and cultures that don't have strong notions and politics of intellectual ownership can't be either.

Most conceptions of god-given 'commons' don't have more solid ground than wishful romantic thinking. The Situationist International – and its predecessor, the Lettrist International – and Open Source culture even have a common reference for their philosophies of sharing, Marcel Mauss' anthropological study *The Gift* from 1924. Based among others on Bronislaw Malinowski's field research, Mauss describes the 'gift economy' of native American potlatch celebrations.¹³ *Potlatch* was adopted, among others, as the name of the bulletin of the Lettrist International, edited by Guy Debord. 'Gift economy' was the key term used in 1998 both by the right-wing libertarian Open Source evangelist Eric S. Raymond and the socialist media scholar Richard Barbrook to describe the free exchange of software and information in the Internet¹⁴ – with Raymond making up crudest behaviorist, Darwinist and homebrew-anthropological theories.

¹⁰ Former URL: <http://www.phutyleinternational.com/acright/acright.htm>.

¹¹ Thanks to Lloyd Dunn's heroic work, all *PhotoStatic/Retrofuturism* and *YAWN* numbers can be freely downloaded in meticulously reconstructed PDF files from <http://psrf.detroitus.net>.

¹² *SMILE* 8, London, 1985.

¹³ Marcel Mauss, *The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies* (London, Routledge, 1990).

¹⁴ Richard Barbrook, *The Hi-Tech Gift Economy*, http://firstmonday.org/issues/issue3_12/barbrook/, Eric S. Raymond, *Homesteading the Noosphere*, http://www.firstmonday.org/issues/issue3_10/raymond/.

only within the boundaries of art. Outside these boundaries it exists not as anti-art but as madness, bottle-racks and urinals."¹² Ebenso kann Anti-Copyright nur in seiner Dialektik zum Copyright existieren, dessen Widersprüche es ausstellt. Homer ist deshalb, wie jeder andere Künstler aus Epochen und Kulturen ohne stark entwickelte Ideologien der Autorschaft und Originalität, eben nicht die erste Karen Eliot oder der erste Luther Blissett.

Vorstellungen gottgegebener „commons“-Freiäcker haben ihren Grund in romantischem Wunschdenken. Sowohl für die Situationistische Internationale – und ihre Vorläufergruppe der Lettristischen Internationale – als auch für die Open Source-Kultur sind diese Projektionen benenn- und auf eine Quelle rückführbar, Marcel Mauss' anthropologische Studie *Die Gabe* von 1924, die auf der Basis von Feldforschungen Bronislaw Malinowskis die „Geschenkökonomie“ des Potlatch-Fests indianischer Kulturen beschreibt.¹³ *Potlatch* hieß auch das von Guy Debord herausgegebene Bulletin der Lettristischen Internationale, und als „gift economy“ versuchen 1998 sowohl der Softwareentwickler und rechtslibertäre Open Source-„Evangelist“ Eric S. Raymond als auch der linkssozialistische englische Medienwissenschaftler Richard Barbrook den freien Austausch von Software und Information im Internet zu deuten,¹⁴ wobei Raymond sich zu krudesten behavioristischen, darwinistischen und vulgäranthropologischen Erklärungsversuchen versteigt.

Sowohl die Situationisten und Barbrook als auch Raymond übersehen, dass Mauss' Geschenkökonomien nichts Romantisches an sich haben, sondern Kapitalismus unter umgekehrten Vorzeichen sind, mit dem sozialen Zwang der Verausgabung statt des Verkaufs. So werden die Geschenkkulturen zur idealen exotischen Projektionsfläche, mitsamt der dialektischen Annahme, die Kultur des „geistigen Eigentums“ sei eine westliche und zudem – mit Gegenbeispielen wie Homer – erst neuzeitliche Konstruktion; eine historische und kulturelle Ausnahme also, von der man zur naturgegebenen Normalität zurückkehren müsse. Tatsächlich lassen sich Vorbehalte gegen die freie Weiterverwendung von Werken sowohl historisch, als auch geographisch stets dort wieder finden, wo das Konzept individuellen Künstlertums existiert. Der Begriff des Plagiats stammt vom lateinischen Epigrammatiker Martial, der einem Konkurrenten ein „plagium“, Kidnapping, seiner Verse vorwarf.¹⁵ Im Mittelalter reklamierten Minnesänger geistiges Eigentum zwar nicht der Inhalte, aber der Strophenformen ihrer Gedichte.

¹² *SMILE* 8, London 1985.

¹³ Mauss, Marcel: *Die Gabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

¹⁴ Barbrook, Richard: *The Hi-Tech Gift Economy*. http://firstmonday.org/issues/issue3_12/barbrook/; Raymond, Eric S.: *Homesteading the Noosphere*. http://www.firstmonday.org/issues/issue3_10/raymond/.

¹⁵ Martial I, 52.

Both the situationists and Barbrook, but also Raymond omit the fact that there is nothing romantic in Mauss' gift economies. They simply are capitalism with a reversed business model, forcing their subjects to spend rather than to sell. Nevertheless, 'gift culture' lent themselves to perfect utopian-exotic projection, with the dialectical implication that the culture of 'intellectual property' was a purely Western and, to bring Homer back into game, fairly recent construction; in other words, a cultural and historical degeneration from which one had to go back to nature. Provisions against the free use and reuse of works, however, can be found in almost any time and at almost any place where the concept of artistic individuality existed. The notion of plagiarism was coined by the Latin poet Martial who accused a competitor of 'plagium', kidnapping of his verse.¹⁵ In the European middle ages, individual troubadours insisted on the exclusiveness not of the contents, but the verse forms of their poetry.

Not does Internet culture step into the mud with its popular agrarian metaphors of the 'commons' and the 'rhizome'. The well-known theories of literary intertextuality and the death of the author, with their footprints in Federman, Acker and finally *SMILE* and *VAGUE*, historically date back to the Russian critic Michail Bakhtin and his perception in the late 1960s through the structuralists in the Parisian Tel Quel group, most notably Julia Kristeva. They thoroughly misread Bakhtin as a Russian formalist and his theory of literary 'dialogism' as structuralist, a myth still alive today. In the late 1920s, Bakhtin had observed in Dostoevsky's novels that their text masks itself by speaking the language of its characters. Later, he identified masks and parody as the distinctive quality of the novel per se. Taking Rabelais' grotesque novels as an example, 'novelism' thus has its root in popular comic culture and carnevalistic parody of official discourse and high art.

With this theory, Bakhtin was just no formalist or structuralist. In his advocacy for folk culture, he did neither fully contradict cultural politics of the 1930s¹⁶, nor nineteenth-century romanticist philology with its praise of folk songs, folk tales and popular epics. The concepts of 'collective intelligence' and 'wisdom of crowds' in contemporary Internet culture follow the same tradition. Wikipedia's forced-upon editorial consensus and the prevailing mainstream aesthetics of open-licensed 'user-generated content' reveal the dark flip side of the 'commons' as a liberal variant of 'popular instinct' ideologies – 'gesundes Volksempfinden' in German.

Guthrie's music at least spells it with an 'f' instead of a 'v'. But upon close inspection, humorist and parodist appropriation strategies can't be well compared to anti-copyright. A few years after launching *SMILE*, Stewart Home conceded that, from a plagiarist standpoint, it would have been more consequent to name the magazine

¹⁵ Martial I, 52.

¹⁶ I am plagiarising unpublished critical thoughts of the literary scholar Martin von Koppenfels.

Nicht nur die netzkulturellen „commons“- und „Rhizom“-Metaphern fischen in trüben agrarischen Gewässern. Die bekannten literarischen Theorien der Intertextualität und des Tod des Autors, die sich über Jahre hinweg bei Federman, Acker und schließlich in *SMILE*-Ausgaben einschreiben, gehen historisch auf die Wiederentdeckung der Schriften des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin und seiner Theorie der „Dialogizität“ im Pariser Strukturalismus der Tel Quel-Gruppe um Julia Kristeva in den 1960er Jahren zurück. Bachtin wurde von ihr konsequent als früher Strukturalist und russischer Formalist missverstanden, ein Mythos, der sich bis heute hartnäckig hält. An Dostoevskijs Romanen hatte Bachtin in den späten 1920er Jahren beobachtet, wie sich ein Text maskiert, indem er die Sprache seiner Figuren spricht. Später identifizierte er diese Sprachmaskierung als entscheidendes Merkmal des Romans überhaupt, das er, am Beispiel von Rabelais' grotesken Romanen, auf eine volkstümliche Lachkultur zurückführte und auf die karnevalistische Parodierung hoher Kunst und offizieller Diskurse.

Mit dieser Diagnose war Bachtin gerade nicht Formalist, sondern – nicht völlig im Widerspruch zur Kulturpolitik der 1930er Jahre¹⁶ – Apologet der Volkskultur und Fortschreiber romantischer Philologien des 19. Jahrhunderts und ihrer Verklärung des Volkslieds, -märchens und -epos. In zeitgenössischen Netzkulturschlagwörtern der „kollektiven Intelligenz“, der „wisdom of crowds“, im redaktionellen Konsenskorsett von Wikipedia und der Mainstream-ästhetik des frei lizenzierten „user-generated content“ zeigt sich die Kehrseite der vielbesungenen „commons“ als liberaler Spielart des gesunden Volksempfindens.

In Guthrie's Musik, immerhin, hat dieses Empfinden ein F statt ein V zum Anfangsbuchstaben. Doch genau besehen hinkt auch der Vergleich humoristischer und parodistischer Appropriationsstrategien zum Anti-Copyright. Wenige Jahre nach der Lancierung von *SMILE* räumte Stewart Home ein, dass es plagiatorisch konsequenter gewesen wäre, die Zeitschrift *FILE* zu nennen, wie das Original von General Idea.¹⁷ In präziser Reflexion der Differenz von Plagiat und Parodie nennt Raymond Federman seine Poetik „Playgiarism“ mit Ypsilon. Auch ein literarischer Gegenkanon à la Bachtin ist „Playgiarism“ in diesem Sinne, die Romane von Rabelais zum Beispiel, Cervantes und Jean Paul, die Verarbeitung von Themen und Motiven in der Musik des 17. Jahrhunderts, die Werkstattmalerei der Caravaggio- und Rubens-Schulen.

¹⁶ Ich plagierte noch unpublizierte kritische Gedanken des Literaturwissenschaftlers Martin von Koppenfels.

¹⁷ „Incidentally, I called *SMILE* that name for a number of reasons, one being a play with/on General Idea's *FILE*. When I picked the name, I was not aware of *VILE* or *BILE*. If I had been more rigorous in thinking, I would have named it *FILE*, but it's too late now“ („Im Übrigen gab ich *SMILE* den Namen aus einer Reihe von Gründen, einer ist das generelle Herumspielen mit/an *FILE* von General Idea. Als ich den Namen aussuchte, kannte ich *VILE* und *BILE* nicht. Wäre ich rigoros gewesen, hätte ich sie *FILE* genannt, aber jetzt ist es zu spät.“) in: Cantsin, Monty (Hg.): *Neoisism Now*. Berlin: Artcore Editions 1986, o.S.

FILE, like General Idea's.¹⁷ Keenly reflecting the difference between plagiarism and parody, Raymond Federman called his own poet-ics 'playgiarism' with a 'y'. A Bakhtinian literary counter-canon, with the novels of Rabelais, Cervantes and Jean Paul, would fit its bill, likewise the use and reuse of themes and motives in seventeenth century music or Caravaggio's and Rubens' workshop painting.....

Plagiarism's simulated novelty reciprocally corresponds to the simulated historicity of fakes. Most religions and gnostic schools of thought have been founded on backdated pseudoepigrapha,¹⁸ and names of prophets and evangelists collectively used over generations. Rather than Homer, Hermes Trismegistos and Christian Rosenkreutz could be called Monty Cantsin's and Luther Blissett's ancestors. And indeed, these connections have been made by the Cantsin- and Blissett-activists themselves, for example in the early *SMILE* issues of the English Neoist Pete Scott:

The concept of plagiarism, after all, is implicit in the concept of writing, and Thoth must therefore be regarded as the god of plagiarism, Lord of the plagiaristic process. It is for this reason that all future *SMILE* editions should be consecrated to his name.¹⁹

In the same issue, Scott rephrases the early seventeenth-century history of the original Rosicrucian manifestos, *Fama, Confessio* and *The Chymical Wedding of Christian Rosenkreutz*:

The Neoists first made themselves known to the world in the early 1970s when a document was circulated throughout the United States. This manuscript, known as the *Fama*, declared to the world the existence of an international brotherhood known as the Neoist Conspiracy, whose purpose was to bring about a new age of enlightenment. [...] Later in the 1970s a second Neoist document appeared in the States and was widely circulated throughout Canada and Europe. Once again the anonymous authors urged the same response. The third and final document in this initial series was published in Quebec in 1980. It was known as *The Chemical Wedding of Monty Cantsin*.

Scott anticipated the later attempt among others of the subcultural London Psychogeographical Association to reinterpret situationist psychogeography and other counter-cultural practices in terms of hermetic philosophy. In another text, he calls Monty Cantsin, along the lines of Trismegistos and Rosenkreutz, 'something between an enigma and an institution'.²⁰ But just as anti-copyright dialectically mirrors copyright, this describes only one side of Cantsin, Eliot and Blissett. As open-use identities, they also destroy enigma and

17 'Incidentally, I called *SMILE* that name for a number of reasons, one being a play with/on General Idea's *FILE*. When I picked the name, I was not aware of *VILE* or *BILE*. If I had been more rigorous in thinking, I would have named it *FILE*, but it's too late now.' - *Neicism Now*, ed. Monty Cantsin (Berlin, Artcore Editions, 1986).

18 Which, of course, includes the Torah and the Bible.

19 *SMILE* 23, Doncaster, 1986.

20 Also cited by Paul Mann, 'Stupid Undergrounds' in *Postmodern Culture*, issue 5 (1995), <http://www.iath.virginia.edu/gmc/text-only/issue.595/mann.595>.

Der vorgetäuschten Neuheit des Plagiats entspricht umgekehrt die simulierte Historizität der Fälschung. Fast alle Religionen und gnostischen Schulen begründen sich auf rückdatierten Pseudoepigraphien und zum Teil über Jahrhunderte hinweg kollektiv verwendete Namen von Propheten und Evangelisten. Eher noch als Homer bieten sich deshalb Hermes Trismegistos und Christian Rosenkreutz als Vorläufer von Karen Eliot und Luther Blissett an. Tatsächlich wurden diese Bezüge von den Eliot- und Blissett-Aktivisten selbst hergestellt, zum Beispiel in frühen *SMILE*-Ausgaben des englischen Neoisten Pete Scott:

„The concept of plagiarism, after all, is implicit in the concept of writing, and Thoth must therefore be regarded as the god of plagiarism, Lord of the plagiaristic process. It is for this reason that all future *SMILE* editions should be consecrated to his name.“¹⁸

In derselben Ausgabe heißt es, in Paraphrasierung der Geschichte der anonym publizierten Rosenkreuzer-Manifeste – *Fama, Confessio* und *Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreutz* – im frühen 17. Jahrhundert:

„The Neoists first made themselves known to the world in the early 1970s when a document was circulated throughout the United States. This manuscript, known as the *Fama*, declared to the world the existence of an international brotherhood known as the Neoist Conspiracy, whose purpose was to bring about a new age of enlightenment. [...] Later in the 1970s a second Neoist document appeared in the States and was widely circulated throughout Canada and Europe. Once again the anonymous authors urged the same response. The third and final document in this initial series was published in Quebec in 1980. It was known as *The Chemical Wedding of Monty Cantsin*.“¹⁹

Scott nahm damit die späteren Versuche unter anderem der subkulturellen London Psychogeographical Association vorweg, situationistische Psychogeographie und andere gegenkulturelle Praxen als hermetische Philosophie neu zu interpretieren. Andernorts nennt er Kollektividentitäten wie Monty Cantsin, ganz im Sinne von Trismegistos und Rosenkreutz, „something between an enigma and an institution“. ²⁰ Doch so, wie Copyright sich im Anti-Copyright dialektisch spiegelt, ist damit nur eine Seite der Medaille

18 „Das Konzept des Plagiarismus ist im Grunde implizit im Konzept des Schreibens angelegt, und Thoth ist daher als Gott des Plagiarismus anzusehen, so dass alle zukünftigen Ausgaben von *SMILE* ihm geweiht sein sollten.“ *SMILE*, 23, Doncaster 1986.

19 „Die Neoisten erlangten erstmals Bekanntheit in den frühen 1970ern, als ein Dokument in den Vereinigten Staaten in Umlauf gebracht wurde. Dieses Manuskript, bekannt als die *Fama*, verkündete der Welt die Existenz einer internationalen Bruderschaft, bekannt als Neoistische Verschwörung (Neoist Conspiracy), deren Ziel es sei, ein neues Zeitalter der Aufklärung hervorzubringen. [...] Später in den 1970ern tauchte ein zweites Neoistisches Dokument in den Vereinigten Staaten auf, das auch in Kanada und Europa große Verbreitung fand. Erneut riefen die anonymen Autoren ein breites Feedback hervor. Das dritte und letzte Dokument aus dieser ursprünglichen Reihe von Publikationen wurde 1980 in Quebec veröffentlicht. Es wurde als *Die Chemische Heirat von Monty Cantsin* bekannt.“

20 Zitiert auch in Mann, Paul: Stupid Undergrounds. In: *Postmodern Culture*, issue 5, 1995, <http://www.iath.virginia.edu/gmc/text-only/issue.595/mann.595>.

institutions. In the end, they neither resolve in hermetic philosophy, nor in folk culture.

In other words: all attempts of dating back anti-copyright or identifying it with popular culture, fail upon closer scrutiny. As said in the phrase 'From Lautréamont onwards', no explicit poetics of plagiarism can be found before the late nineteenth century. Lautréamont's *Poésies* phrase the anti-copyright recipe for *VAGUE*, *SMILE* and company:

Plagiarism is necessary. It is implied in the idea of progress. It clasps the author's sentence tight, uses his expressions, eliminates a false idea, replaces it with the right idea.²¹

Throughout the twentieth century, this quote has been plagiarised and mutated again and again. First, the situationists appropriate Lautréamont's 'plagiarism' and rename it 'détournement'. The Hegelian notion of progress in Lautréamont's text, somewhat paradoxically linked to plagiarism, caters to the Situationist International and its self-perception as, on the one hand, an avant-garde in a time where artistic and political avant-gardes have become historical while, on the other hand, still pursuing Marxist political utopias. Along these lines, the situationist 'détournement' combines Lautréamont's 'plagiarism' with Brecht's 'Verfremdungseffekt' ('estrangement effect'). An early situationist text honours Brecht's Berlin-based Theater am Schiffbauerdamm, nowadays Berliner Ensemble: 'In the workers states only the experimentation carried out by Brecht in Berlin, insofar as it puts into question the classic spectacle notion, is close to the constructions that matter for us today'.²² Thirty years later, *SMILE* and its allies translated 'détournement' back into 'plagiarism'. Through the 'ism' suffix in the English word, differing from 'plagiat' in French and other European languages, the denotation of a method – plagiarising – could be given the connotation of an artistic movement.

Plagiarism

Aside from its theory on Homer as Karen Eliot, the 'Copy Culture' issue of *New Observations* contained a report of the Festival of Plagiarism Glasgow, 1989, the fifth and last of a series of events that had begun in London in 1988 and continued in San Francisco, Madison and Braunschweig. The form of small, self-organised festivals had been adapted from the earlier Neoist Apartment Festivals (APTs). The APTs, in turn, borrowed from the Fluxus festivals of the 1960s. The 11th issue of *SMILE*, published for the Glasgow festival, exemplifies these borrowings. The cover headline, 'Demolish Serious Culture', is plagiarised from a banner from Henry Flynt's picketing of a Stockhausen concert in New York's Lincoln Center.

²¹ Improved English translation from http://en.wikipedia.org/wiki/Comte_de_Lautreamont.
²² Guy Debord, 'Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action' (1957), <http://www.bopsecrets.org/SI/report.htm>.

von Cantsin, Eliot und Blissett beschrieben. Als von jedermann einsetzbare Identitäten sind sie nicht nur, sondern zerstören sie auch Enigma und Institution. Weder in Hermetik, noch in Volkskultur gehen sie vollständig auf.

In anderen Worten: Alle Versuche, Anti-Copyright-Kultur historisch rückzudatieren oder an populärkulturelle Diskurse anzudocken, scheitern bei jeder genauen Betrachtung. Wie die Phrase „From Lautréamont onwards“ besagt, entsteht eine explizite Poetik des Plagiats erst im späten 19. Jahrhundert. Ein Absatz aus Lautréamonts *Poésies* wird zur Losung des Anticopyright von *VAGUE*, *SMILE* und Co.:

„Das Plagiat ist notwendig. Es ist im Fortschritt inbegriffen. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige Idee.“²¹

Im 20. Jahrhundert wird dieses Zitat endlos plagiirt und mutiert. Erst eignen sich in den 1950er Jahren die Situationisten Lautréamonts „plagiat“ an und nennen es „détournement“. Dass Lautréamonts Zitat das Plagiat paradox mit dem hegelianischen Fortschrittsgedanken verbindet, kommt der Situationistischen Internationale entgegen, die sich einerseits als Avantgarde in einer Zeit versteht, in der die künstlerischen Avantgarden bereits historisch geworden sind, andererseits aber die politischen Utopien des Marxismus weiterhin verfolgt. In diesem Sinne kontaminiert das situationistische „détournement“ Lautréamonts Plagiat mit Brechts Verfremdungseffekt. Ein früher situationistischer Text würdigt das Theater am Schiffbauerdamm, heute Berliner Ensemble: „In den Arbeiterstaaten steht nur das von Brecht in Berlin durchgeführte Experiment den Konstruktionen nahe, auf die es uns heute ankommt.“²²

Dreißig Jahre später übersetzen *SMILE* und Co. „détournement“ zurück in „plagiarism“. Obwohl im Englischen „plagiarism“ per se noch keinen „Ismus“ bezeichnet, sondern schlicht „Plagiat“ bedeutet, erhält die Denotation einer Methode – des Plagierens – die Konnotation einer künstlerischen Bewegung.

Plagiarism

Das „Copy Culture“-Heft von *New Observations* enthält, neben der Homer-These, auch einen Bericht vom Festival of Plagiarism in Glasgow 1989, dem fünften und letzten einer Reihe von Veranstaltungen, die 1988 in London begonnen und in San Francisco, Madison und Braunschweig fortgesetzt wurde. Die Form kleiner selbstorganisierter Festivals war von den früheren Apartment-Festivals des Neoismus abgekupfert. Die neoistischen Apartment-

²¹ Lautréamont: *Poésies* II. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988, S. 282.
²² Debord, Guy: *Rapport zur Konstruktion von Situationen*. Hamburg: Nautilus 1978 (1957), S. 34f.

The *SMILE* issue even includes an interview with Flynt, a philosopher and anti-art theoretician originally associated to Fluxus. Five years later, in 1994, the London-based Neoist Alliance plagiarised Flynt's complete intervention during a Stockhausen concert in Brighton.

A photograph above the headline appropriates the *Drip Music* of the Fluxus artist George Brecht, an early 'Fluxus event' score. It shows Stewart Home in almost the same pose as George Maciunas performing the piece in 1962 on the first Fluxus festival in Wiesbaden. In a perfect match, plagiarised Fluxus performances had been scheduled for the sixth day of the Glasgow festival.

All these examples represent marginal plagiarism of art that was marginal itself. This contradicts the Festival of Plagiarism in their claims of challenging the contemporary art system as a whole and questioning the notion of art. For sure, Fluxus already had become part of the 'serious culture' canon in the 1980s. Its plagiarism in Glasgow and, four years earlier, on the Fluxus day of the 9th Neoist Apartment Festival in Ponte Nossa however didn't provoke any art establishment, but ended up rather as a historical homage.

A photograph included in the festival report of *New Observations* is very telling about the institutional conditions and choice of material at the Festivals of Plagiarism. It shows the interior of an alternative art space. In the foreground, there is a photocopier machine, the rest of the room is filled with photocopied pamphlets, self-made T-shirts and collage work on the walls. Not visible in this picture are other materials used at the festival, such as VHS video and audio cassettes. All media are analog. Nevertheless, most printed matter was already designed with desktop publishing software. Anti-copyright activists hadn't realised the plagiarist potential of digital information processing yet in 1989, although BBS culture and a computer underground already existed. The single exception at the festival was a computer game programmed by Graham Harwood and shown in the exhibition. Otherwise, computers were merely used as an authoring tool for analog text, image and sound media. With its gallery space and its use of media, the festival clearly puts itself into a contemporary art context. At the same time, the media are emblematic for subculture and amateur art practices:

- the photocopier is the production device of fanzine culture;
 - collages and photocopies were the primary media of Mail Art.
- With its origins in Ray Johnson's New York Correspondance School, Mail Art mainly served the role of networking amateur artists whose work was modeled after Dada and Fluxus;²³
- audio cassettes were, in the 1980s, the medium of a subculture of self-produced and home-recorded underground music.

These media and their aesthetic shaped both the Festivals of Plagiarism and related anti-copyright publications. Lloyd Dunn's small press magazine *PhotoStatic/Retrofuturism* became, within the

²³ Michael Crane and Mary Stofflet (eds.), *Correspondence Art* (Toronto, Art Metropole, 1984).

Festivals wiederum hatten die Fluxus-Festivals der 1960er Jahre plagiiert. *SMILE* Nr. 11, die zum Glasgower Festival erschien, verdeutlicht diese Anleihen. Ihre Titelschlagzeile „Demolish Serious Culture“ plagiiert ein Spruchband des mit Fluxus assoziierten Philosophen und Antikunst-Theoretikers Henry Flynt, der 1964 gegen ein Stockhausen-Konzert im New Yorker Lincoln Center demonstrierte. Passend dazu enthält das *SMILE*-Heft ein Interview mit Flynt. 1994 schließlich plagiierte die Londoner Neoist Alliance Flynts gesamte Aktion während eines Stockhausen-Konzerts in Brighton. Das Titelfoto von *SMILE* 11 appropriiert die *Drip Music* des Fluxus-Künstlers George Brecht, eine frühe Fluxus-„event“-Partitur. Es zeigt Stewart Home in beinahe identischer Pose zu Fotos von George Maciunas, der das Stück 1962 auf dem Wiesbadener Fluxus-Festival aufführt. Passend dazu wurden für den sechsten Tag des Glasgower Festivals plagiierte Fluxus-Aktionen angekündigt.

Es sind marginale Plagiate von Kunstformen, die selbst marginal waren. Dies stand im Widerspruch zum verkündeten Anspruch der Festivals of Plagiarism, den etablierten Kunstbetrieb als ganzes herauszufordern und das Verständnis von Kunst zu hinterfragen. Zwar gehört heute auch Fluxus zum Kanon der „Serious Culture“. Doch das machte sein Plagiat in Glasgow – und zuvor auf dem Fluxus-Tag des neoistischen Apartment-Festivals im italienischen Ponte Nossa 1985 – nicht radikaler, sondern vielmehr zur historischen Referenz und Hommage.

Besonders aufschlussreich im Festival-Report der *New Observations* ist ein Foto, das die institutionellen Bedingungen und den Materialgebrauch jenes Plagiatorentums, das auf den Festivals of Plagiarism praktiziert wurde, beispielhaft abbildet. Es zeigt den Innenraum einer alternativen Galerie. Im Vordergrund steht ein Fotokopierer, und neben fotokopierten Pamphleten sind eingerahmte Collagen und selbstbedruckte T-Shirts zu sehen. Nicht sichtbar sind andere Materialien wie VHS-Video- und Audiokassetten, die auf dem Festival eingesetzt wurden. Alle Medien und Techniken sind analog, obwohl bereits die meisten Drucksachen mit Desktop Publishing-Software gestaltet wurden. Mit der einzigen Ausnahme eines von Graham Harwood programmierten Computerspiels, das Teil der Galerie-Installation war, haben im Jahr 1989 selbst Anticopyright-Aktivisten das plagiatorische Potential digitaler Informationsverarbeitung noch nicht begriffen. Sie setzen Computer nur als Autorenwerkzeug für analoge Schrift- und Bildträger ein.

Durch den Galerieraum und den Einsatz von Medien situiert sich das Festival unzweideutig im Kontext der bildenden Kunst. Gleichzeitig sind die Medien und technischen Werkzeuge emblematisch für Subkultur und nichtprofessionellen Kunstbetrieb:

confines of its distribution, an international debate and theory forum of the plagiarism campaign. As obvious in its name, *PhotoStatic*'s origins were in Mail Art and photocopy art, too. Starting with issue 29 from 1988, it incorporated a supplement *Retrofuturism*. Edited by the Plunderphonics band Tape-beatles, it injected the plagiarism campaign into its parent magazine. *Retrofuturism* first occupied the lower quarter of every *PhotoStatic* page, later half, until it merged with *PhotoStatic* to a periodical which, next to *VAGUE* and *SMILE* substantially contributed to the renaissance of situationist theory in artistic subcultures since late 1980s.

Unlike its British cousins, which to a large extent were about their own radical chic and subcultural brand, *PhotoStatic/Retrofuturism* was more interested in gathering as many different and diverse voices in the plagiarism debate as possible. Editor Lloyd Dunn took advantage of the fact that self-published zines were a subcultural mass phenomenon in late 1980s and early 1990s North America. Before the popular breakthrough of the Internet, zine publishing amounted to a vital net culture. Around 1990, the meta zine *Factsheet Five* reviewed more than 1300 different zines in each of its own issues. As part of this net culture, *SMILE*, *VAGUE*, *PhotoStatic/Retrofuturism* and the Festivals of Plagiarism could inject their discourse into Mail Art and related subcultures like underground cassette music, tactically disturb and thus involve them.

Since its beginnings, the Mail Art network had an implicit humanist ethic of democratic, open participation art. Habermas' discourse ethics provides a good blueprint for describing the ideal of egalitarian communication in Mail Art. That also goes for its flip side, seeking consensus and avoiding conflict. In 1991, the American anarchist Bob Black characterised Mail Art as an art system whose relation to the official system of contemporary art was equivalent to the Paralympics versus the Olympics. Mail Art, according to Black, is not truly egalitarian, but just uses different criteria of reward. Like cliques, Mail Art wouldn't honor the quality, but the quantity of participation and base its covert internal star system on that criterion.

Studying Mail Art archives and anthologies, one indeed gets a quick grasp of how its bulk boils down to poor copies of Dada, Fluxus and concept art, copies whose poverty is, above all, not reflected or turned into an artistic strategy; in other words: naive experimental art. Disturbing its belief in creativity, the plagiarism campaign thus brought up a painful subject. But the Festivals of Plagiarism, *SMILE*, *VAGUE*, *PhotoStatic/Retrofuturism* and the campaign for an art strike between 1990 and 1993 almost completely failed to reach the institutional contemporary art system – although historical conditions had provided a good opportunity. In the late 1980s, the contemporary art market overheated and went through a crisis in the early 1990s. In some countries, like France, it never recovered. But the art strike campaign lacked the competence, language and networks for infiltrating the official art system.

- Der Fotokopierer ist das Vervielfältigungsinstrument der Fan-zine-Kultur.
- Collagen und Fotokopien sind die Hauptmedien der Mail Art, die in den 1960er Jahren aus Ray Johnsons New York Correspondance School hervorging und in der sich an Dada und Fluxus orientierte Amateurkünstler vernetzen.²³
- Parallel zur Mail Art entsteht in den 1980er Jahren eine Kultur von selbstproduzierter z. T. experimenteller Popmusik auf Audio-kassetten. Plattenläden wie Staalplaat und Medienkunstorganisa-tionen wie V2 haben hier ihre Wurzeln.

Nicht nur die Festivals of Plagiarism, sondern auch die wichtigsten Anticopyright-Publikationen aus ihrem Umfeld bedienten sich dieser Ästhetik. Lloyd Dunns Kleinzeitschrift *PhotoStatic/Retrofuturism* wurde, in den Grenzen ihrer geringen Verbreitung, zum internationalen Forum der Plagiarism-Kampagne und entwickelte sie zu einem auch theoretisch anspruchsvollen Diskurs. Auch *PhotoStatic* hatte, wie der Name besagt, seine Ursprünge in Mail Art und Copy Art. 1988, in seiner neunundzwanzigsten Ausgabe, erhielt es das Supplement *Retrofuturism*, einer Mini-Zeitschrift in der Zeitschrift, als deren Herausgeber die Plunderphonics-Band Tape-beatles firmierte und die der Mutterzeitschrift die Plagiarism-Kampagne injizierte. Zunächst nahm *Retrofuturism* das untere Viertel aller Heftseiten ein. Später wuchs *Retrofuturism* über die Hälfte der Seiten hinaus und verschmolz schließlich mit *PhotoStatic* zu einer Zeitschrift, die neben *VAGUE* und *SMILE* maßgeblich zur Renaissance situationistischer Theorie in künstlerischen Subkulturen seit den späten 1980er Jahren beitrug, im Gegensatz zu seinen britischen Pendanten aber nicht an eigener corporate identity und subkulturellem branding interessiert war, sondern daran, möglichst viele Stimmen der Plagiarism-Debatte zu sammeln und pluralistisch wiederzugeben.

Dem Herausgeber Lloyd Dunn kam zugute, dass selbstpublizierte Zines im Nordamerika der späten 1980er und frühen 1990er Jahre ein subkulturelles Massenphänomen waren und vor der Popularisierung des Internet eine starke Netzkultur bildeten. Um 1990 rezensierte das Meta-Zine *Factsheet Five* pro Ausgabe über 1300 Zines. Dank dieser Netzkultur konnten *SMILE*, *VAGUE*, *PhotoStatic/Retrofuturism* und die Festivals of Plagiarism ihren Diskurs vor allem in die Mail Art und verwandte Subkulturen wie experimentelle Kassetten-Musik tragen, ihr Milieu taktisch verunsichern und dadurch in Beschlag nehmen.

Seit den späten 1960er Jahren beruhte die Mail Art auf einem impliziten humanistischen Ethos der demokratischen Kunst, bei der jeder mitmachen könne. Ihr Ideal der Kommunikation ist in Habermas' Diskursethik gut beschrieben – was auch für seine Kehrseite, den Zwang zum Konsens, gilt. 1991 kritisierte der amerikanische

²³ Crane, Michael und Mary Stofflet (Hg.): *Correspondence Art*. Toronto: Art Metropole 1984.

Even the provocation of subcultural credos of communication and creativity lost its edge fast. The plagiarism campaigns were requiring an aesthetic, communication platforms and participants. For lack of alternatives, they were all taken from Mail Art. Mail artists stood by as contributors because they were used to more or less arbitrarily providing subcultural exhibitions, festivals and publication with their rubber stamp and xerox artwork. It quickly took over the Festivals of Plagiarism. A good example are two print publications by the American artist duo Xexoxial Endarchy (Liz Was and Miekal And) made in 1988 for the first Festival of Plagiarism in London: a fake Lewis Carroll book and a fake Maya codex passed off as the oldest manifesto of artistic plagiarism. While both works sound interesting, they were executed with little artistic effort, as quick collages of blown-up text and image fragments. The photocopied covers, with their amateur typography, leave no doubt that this is typical Mail Art and not a believable fake. This is all the more ironic given that the aesthetic and technological constraints of xerox copying could have been perfectly used for forging a samizdat copy of a supposedly lost or shut-away manuscript; needless to mention how that would have been an incomparably more radical reflection of artistic authorship, intellectual property and institutional authority.

The Mail Art aesthetics of the Festivals of Plagiarism was soon criticised from within the anti-copyright movement, most fiercely in two pamphlets anonymously published in Baltimore. In the leaflet *History Begins Where Life Ends*, a rebuttal to Stewart Home's 1993 talk *Assessing the Art Strike* at the ICA London, the Neoist TENTATIVELY, a cONVENIENCE writes:

No matter that the Festivals of Plagiarism were mainly art shows for collages & copy art & paintings & other such banal pictorial forms. No matter that Festivals of Recycling might have been more accurate descriptions. The important thing is that by virtue of calling the act of reusing & changing previously existing material (not even always with the intention of critiqueing said material) 'Plagiarism', the appearance of being 'radical' could be given to people whose work was otherwise straight out of art school teachings. If the process of reusing had been called something so uncontroversial as 'recycling' the festivals would have seemed more like the product of 'outmoded hippie liberals' & wouldn't have sold nearly as well.²⁴

The second pamphlet, written by the Neoist, experimental musician and subcultural activist John Berndt, appeared in a *SMILE* issue where it was put next to a photographic reenactment of the cover picture of the Glasgow *SMILE* issue. The plagiarism of the plagiarism of George Brecht's *Drip Music*, its caption falsely claims that Brecht himself (and not Berndt) was to be seen on it. Having par-

²⁴ http://www.thing.de/projekte/7:9\%23/tent_history_begins.html.

Anarchist Bob Black die Mail Art als einen Kunstbetrieb, der sich zum offiziellen verhalte wie die Paralympics zu den olympischen Spielen. Ihr System sei nicht egalitär, sondern habe lediglich andere Maßstäbe der Belohnung. Das heimliche Starsystem der Mail Art beruhe, wie in Vereinskulturen, nicht auf Qualität, sondern Quantität der Teilnahme.

Sichtet man Archive und Anthologien der Mail Art, so zeigt sich in der Tat, dass ihre Masse sich in einem drittklassigen Abklatsch von Dada, Fluxus und Konzeptkunst erschöpft, ohne diesen Dilettantismus und diese Epigonalität einzugestehen und als künstlerische Strategie zu forcieren. Die Plagiarism-Kampagne legte deshalb den Finger in die offene Wunde. Den etablierten Kunstbetrieb verfehlten die Festivals of Plagiarism, *SMILE*, *VAGUE* und *PhotoStatic/Retrofuturism* mit ihren Aufrufen zum Plagiiieren und zu einem Kunststreik von 1990 bis 1993 fast völlig. Zwar waren die historischen Voraussetzungen günstig: Der Handel mit zeitgenössischer Kunst überhitzte – ähnlich wie heute – und durchlief eine Krise in den frühen 1990er Jahren, von denen er sich in einzelnen Ländern wie Frankreich bis heute nicht mehr erholt hat. Doch der Kunststreik-Kampagne fehlte die Kompetenz und Vernetzung, um im offiziellen Kunstbetrieb zu kommunizieren.

Selbst die Provokation der Subkulturkunst mit ihrem naiven Glauben an Kommunikation und Kreativität verpuffte schnell. Die Plagiats-Kampagnen bedurften einer Ästhetik, Kommunikationsplattformen und Mitstreiter und holten sich diese, mangels Alternativen, aus der Mail Art. Deren Künstler standen auch deshalb bereit, weil sie es ohnehin gewöhnt waren, Szene-Ausstellungen, -Festivals und -Publikationen mehr oder minder wahllos mit Stempel- und Xerox-Gaben zu beliefern. Damit vereinnahmten sie die Festivals of Plagiarism in kürzester Zeit. Anschaulich wird dies an zwei Druckschriften, die das amerikanische Künstlerduo Xexoxial Endarchy (Liz Was und Miekal And) 1988 für das erste Festival of Plagiarism herstellte. Die erste ist ein falsches Lewis Carroll-Buch, die zweite ein gefälschter Maya-Codex als vorgeblich ältestes Manifest künstlerischen Plagiatorentums. Beide erreichen ihr Ziel mit geringem künstlerischem Aufwand, durch großformatige Collagierung vorgefundener Text- und Bildfragmente. Bereits die fotokopierten Einbände lassen keinen Zweifel, dass es sich hier nicht um ambitionierte Fälschungen, sondern um typische und unschwer identifizierbare Mail Art handelt, obwohl gerade mit den beschränkten technischen Mitteln der Fotokopie der Eindruck einer Raubkopie eines verschollenen oder unter Verschluss gehaltenen Manuskripts leicht herzustellen gewesen wäre – und somit auch eine radikalere Reflexion künstlerischer Autorschaft und geistigen Eigentums.

Die bündigste Kritik dieser Ästhetik formulieren zwei anonym in Baltimore veröffentlichte Pamphlete. Das Flugblatt *History Begins Where Life Ends*, eine bissige Antwort des Neoisten TENTATIVELY,

ticipated in the London Festival of Plagiarism organised by Stewart Home and Graham Harwood in 1988, Berndt found that

a repetitive critique of 'ownership' and 'originality' in culture was juxtaposed with collective events, in which a majority of participants did not explicitly agree with the polemics. Many of the participants simply wanted to have their 'aesthetic' and vaguely political artwork exposed, and found the festival a receptive vehicle for doing so. Throughout much of these ideas loomed 'abstract' questions of power, even at the level of event organization. In a very obvious way, 'activists' were structuring events and language to give weight to a programmatic agenda of ideas. At the same time, there was considerable dissent as to what those ideas consisted of.²⁵

Berndt concludes with a call upon for a Festival of Censorship, arguing that freedom of plagiarising can only exist if monopolies of censorship have been abolished. Censorship, he writes, is more populist than plagiarism because it doesn't require previous knowledge of sources. The duality of plagiarism and censorship can indeed be backed up with linguistics and semiotics: Every plagiarist selection and duplication of a sign implies a decision against selecting a different sign. Naive Mail Art, the recycling of the Festivals of Plagiarism and, one decade later, debates on free Internet culture systematically suppressed this negativity. They exemplify how anti-censorship rhetoric is censored in itself, as if to prove Lautréamont's original statement about plagiarism which 'eliminates a false idea' and 'replaces it with the right idea' with its dialectic of multiplication and repression.

Critique of Plagiarism

Pretending to disrupt the contemporary art system while a lack of competence and rigor kept them stuck in subcultural marginality, the anti-copyright and Art Strike campaigns of the Festivals of Plagiarism collapsed quickly. For a real provocation and disruption, they would have had to plagiarise established contemporary art and its social orchestrations rather than their own ghetto aesthetic. On top of that, American appropriation art had already played that game in the early 1980s. While it never aimed for more than success within the art system, it shows that plagiarism can only work in the same discourse, on the same level as the plagiarised objects. A plagiarised Warhol *Brillo Box* will cease to be a plagiarised Warhol *Brillo Box* once it is put into an apartment or supermarket. At a counter-cultural Festival of plagiarism, a counterfeit Duchamp Ready-made boils down to an homage or just 'bottle-racks and urinals'. With their physical and cultural locations alone, the Festivals

²⁵ John Berndt, 'Proletarian Posturing and the Strike that Never Ends', *SMILE*, Baltimore, 1989.

a cONVENIENCE auf Stewart Homes 1993 im Londoner ICA gehaltenen Vortrag *Assessing the Art Strike*, merkt zu den Festivals of Plagiarism an:

„Es ist unerheblich, dass die Festivals of Plagiarism in erster Linie Kunstausstellungen für Collagen, Copy Art, Malerei und ähnliche banale Bildformen waren. Es ist auch unerheblich, dass ‚Festivals of Recycling‘ ein treffenderer Titel gewesen wäre. Ins Gewicht fällt, dass, indem das (oft sogar unkritische) Wiederverwenden und Modifizieren von vorgefundenem Material ‚Plagiiere‘ genannt wurde, sich Leute einen radikalen Anstrich geben konnten, deren Arbeit ansonsten direkt aus Kunsthochschulausbildungen kam. Hätte man dieser Wiederverwendung von Material einen unanstößigen Namen wie ‚Recycling‘ gegeben, dann hätten die Festivals wie ein Produkt veralteter linksliberaler Hippies ausgesehen und sich nicht halb so gut verkauft.“²⁴

Das zweite Pamphlet, aus der Feder des Neoisten, Experimentalmusikers und Subkulturaktivisten John Berndt, erschien in einer *SMILE*-Ausgabe neben einem nachgestellten Titelfoto der Glasgower *SMILE*, das, als Plagiat des Plagiats von George Brechts *Drip Music*, wiederum dem Original zugeschrieben ist, indem behauptet wird, Brecht selbst (und nicht Berndt) sei auf dem Foto zu sehen. Aus der Sicht eines Teilnehmers kritisiert Berndt das von Stewart Home und Graham Harwood im Jahr 1988 organisierte Londoner Festival of Plagiarism:

„Eine ostinate Kritik von ‚geistigem Eigentum‘ und ‚Originalität‘ wurde von Gruppenveranstaltungen flankiert, deren meisten Teilnehmer sich mit dieser Polemik nicht einverstanden erklärt hatten. Viele wollten nur ihre ‚Ästhetik‘ und vage politischen Kunstwerke ausstellen und sahen im Festival dafür eine passende Gelegenheit. Dabei warf das Konzept allgemeinere Machtfragen auf, auch auf der organisatorischen Ebene des Festivals. Sehr offensichtlich hatten ‚Aktivisten‘ Sprachregelungen vorgegeben, um programmatische Schwerpunkte zu setzen. Zugleich gab es deutliche Meinungsverschiedenheiten darüber, was genau diese Konzepte ausmachte.“²⁵

Berndt beschließt seine Kritik mit einem Aufruf zu einem Festival of Censorship, denn, so sein Argument, es gäbe Freiheit des Plagiiere nur dann, wenn auch die Monopole auf Zensur abgeschafft seien. Zensieren sei zudem populistischer als Plagiiere, weil Zensur im Gegensatz zum Plagiat keine Quellenkenntnis voraussetze. Die Dualität von Plagiat und Zensur liegt tatsächlich auch zeichentheoretisch nahe: Jede plagiatorische Selektion

²⁴ http://www.thing.de/projekte/7:9%23/tent_history_begins.html

²⁵ Berndt, John: Proletarian Posturing and the Strike that Never Ends. In: *SMILE*. o.N., Baltimore 1989.

of Plagiarism failed their own standard of breaking through subcultural self-assurance. Above all, they lacked the rigor and aplomb of admitting it. Instead, spurious arguments were brought up against more established artistic and academic competitors. To this end, the invitation text to the Glasgow Festival of Plagiarism resorted to blatant vitalism:

[...] the 'appropriations' of postmodern ideologists are individualistic and alienated. Plagiarism is for life, post-modernism is fixated on death.

Even as purely conceptual art, the plagiarism discourse had its shortcomings. Its theoretical horizon remained limited to the twentieth-century art avant-gardes including the Situationist International. More radical concepts of appropriation can be found, for example, in the short stories of Jorge Luis Borges which the plagiarist subcultures hadn't been aware of. In retrospect, it also seems as if the anti-copyright activists of the late 1980s were tilting at windmills, now that the art system copes with massive loss of relevance outside the narrow circles of curators and collectors. Both the plagiarism and the Art Strike campaign credited the art system with a canonical power that it had already lost back then. In the 1990s, the Luther Blissett project derived much of its success from giving up fixations on art and installing plagiarism, prank and anti-copyright tactics on a broader cultural basis.

With the Pirate Bay and the Pirate Party, this activism has now arrived in Hollywood. It challenges the culture industries more radically than Neoists and art strike activists would ever have dared to dream. At the same time, anti-copyright became a victim of its own success. From Lautréamont and the Neoist Apartment Festivals via recycling-infested Festivals of Plagiarism to the bestseller prose of Q and Bittorrent downloads, aesthetics have been become gradually less radical, and activists have deferred contestation of not just the culture industry, but culture as a whole.

und Verdoppelung eines Zeichens impliziert nolens volens eine Entscheidung gegen ein anderes Zeichen. Im naiven Diskurs der Mail Art, der Recyclingkunst der Festivals of Plagiarism und, ein Jahrzehnt später, in Diskursen freier Netzkulturen wurde diese Negativität systematisch verdrängt, ein Modellbeispiel der internen Zensurheit aller Anti-Zensurrhetorik. Dabei hatte bereits Lautréamonts Diktum vom Plagiat, das eine „falsche Idee“ streicht und „durch die richtige Idee“ ersetzt, plagiatorische Verdoppelung mit zensorischer Korrektur verbunden.

Kritik des Plagiarismus

Indem die Anticopyright-Kampagnen der Festivals of Plagiarism nur vorgaben, in den Kunstbetrieb zu intervenieren, aber mangels Kompetenz und aus Bequemlichkeit in subkulturellen Ghettos gefangen blieben, brach ihr Konzept im selbstverkündeten Kunststreik zusammen. Um zu provozieren, hätte ein radikaler Plagiatismus nicht seine eigene Ghetto-Ästhetik, sondern etablierte Galeriekunst plagiiert müssen, einschließlich der sozialen Inszenierungen des Kunstbetriebs. Dies scheiterte schon daran, dass die Beteiligten die Codes des offiziellen Kunstbetriebs weder beherrschten, noch sich überhaupt aneignen wollten. Ohnehin hatte die amerikanische appropriation art dieses Spiel in den frühen 1980er Jahren schon durchgespielt. Ihr zumindest kommerzieller Erfolg zeigt, dass Plagiate nur im selben Diskurs, auf Augenhöhe mit den plagiierten Objekten funktionieren. Eine plagierte Warhol-*Brillo Box* ist kein Plagiat mehr, wenn sie in einem Keller oder in einem Supermarkt steht, und ein plagiertes Duchamp-*Ready Made* reduziert sich auch auf einem Festival of Plagiarism auf eine Hommage oder nur „bottle-racks and urinals“. Schon durch ihre physischen und diskursiven Orte waren die Festivals of Plagiarism im Anspruch gescheitert, mehr zu erzielen als eine scheinradikale Selbstvergewisserung ihres Milieus. Vor allem aber fehlte ihnen die Souveränität und Konsequenz, dieses Scheitern einzugestehen. Stattdessen wurden, zum Beispiel auf der Einladung zum Glasgower Festival of Plagiarism, Scheinargumente – dazu noch schlechte lebensphilosophische – gegen die etablierte Konkurrenz angeführt:

„[...] the 'appropriations' of postmodern ideologists are individualistic and alienated. Plagiarism is for life, post-modernism is fixated on death.“²⁶

Selbst als nur konzeptuelle Kunst hat der Plagiarismus-Diskurs Schwächen, weil sein theoretischer Horizont auf die klassischen Avantgarden und die Situationistische Internationale begrenzt blieb. Radikalere Imaginationen der Appropriation von Zeichen

26 „[...] die ‚Appropriationen‘ der postmodernen Ideologen sind individualistisch und entfremdet. Plagiarismus steht für das Leben, die Post-Moderne ist auf den Tod fixiert.“

finden sich zum Beispiel in den frühen Erzählungen von Jorge Luis Borges, ohne dass die Plagiatoren-Subkulturen davon Notiz genommen hätten. Heute, da der Kunstbetrieb außerhalb Kuratoren- und Sammlerghettos nicht nur Relevanz, sondern auch Deutungshoheit über zeitgenössische künstlerische Praxen verloren hat, erscheint der Kampf der Anticopyright-Aktivisten wie ein Windmühlengefecht, das dem System zeitgenössische Kunst allumfassende kanonische Macht zuschrieb, die es schon damals nicht mehr besaß. In den 1990er Jahren konnte das Luther Blissett-Projekt seinen Erfolg darauf begründen, die Anticopyright-Taktiken jenseits des Kunstdiskurses auf breitere populärkulturelle Basis gestellt zu haben.

Mit der Pirate Bay und der Piratenpartei ist dieser Aktivismus in Hollywood angekommen. Er fordert die Kulturindustrie radikaler heraus, als Neoisten und Kunststreikaktivisten zu träumen wagten. Von Lautréamont und den neoistischen Apartment-Festivals über die Recycling-verseuchten Festivals of Plagiarism bis zur Bestseller-Prosa von Q und bittorrent-Downloads ist die Geschichte des Anti-Copyright allerdings auch die einer schrittweise aufgegebenen ästhetischen Radikalität und vertagten Infragestellung nicht nur der Kulturindustrie, sondern der Kultur selbst.

„Das Johnny-Cash-Sample auf der Bionaut-Maxi macht seine Sache wirklich gut. (Von Bob Wills zu Jeff Mills führt ein schmaler Pfad, den wir so unpassierbar auch wieder nicht finden). Martin muß man mögen: so jemandem Kassetten aufzunehmen macht Spaß.“

Andreas/Neumeister//Gut/Laut¹

„Martin quickly picked up the actual rhythms of sound as the series -; of beats rose at once to a higher frequency, dropped back, rose, dropped.“

o[rphan]d[rift-]. London: Cabinet Editions 1995, S. 141.

„dagegen veranstaltet Martin jetzt so einen pop-theorie-mix, ja so auf voodoo-art bespricht er die situation, daß man sich hinterher nicht mehr auskennt, wo ist der ernst, wo der spaß, wo anfang, wo ende“

Kathrin/Röggla//Irres/Wetter³

1. „Eigentum ist Sampling“

Richard Shusterman, der 1992 in seinen Buch *Kunst Leben* dem Pragmatismus eine Lanze brechen wollte, blieb bei der Analyse der Samplingtechniken des Rap („oder des ‚HipHop‘, wie er bei den Eingeweihten auch heißt“⁴) auf halbwegs stocksteifer Strecke im Versuch stecken, Sampling als enttäuende Kulturtechnik zu dechiffrieren: „So wie die Dichotomie Schöpfung/Aneignung in Frage gestellt wird, wird auch die tiefgehende Trennung von kreativem Künstler und aneignendem Publikum in Frage gestellt. Umformende Wertschätzung kann selbst zur Kunst werden.“⁵ Das vorsichtige Vorgehen beim Einschätzen einer *Möglichkeit* war dabei schon längst ins Faktische umgeschlagen. Der hier in Anschlag gebrachte Werkbegriff, nach dem „das vermeintliche Originalkunstwerk selbst stets ein Produkt uneingestandenem Ausleihens ist, der einzigartige und völlig neue Text immer ein Gewebe aus den Echos und Fragmenten früherer Texte“⁶ sei, spielte für die *Praxis* des Samplings keine Rolle mehr: HipHop, Techno und dessen Vorläufer hatten mittlerweile eine eigene Geschichte des (Sound)Samplings geschrieben, die von High/Low-Unterscheidungen absehen konnte.

Terry Riley, Pionier der Minimal Music, von Tape Delay, Repetition, Looping und Sampling, brachte dies in einem Interview von 1997 mit historischem Blick auf den Punkt: „You have to compare it to the invention of the camera: the tape-recorder, the ability to record sound. When it became available it was like with the camera: people started recording anything, it could be music or speech or anything, but they were using it to capture some moment in time just like a

1 Neumeister, Andreas: *Gut laut*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 139.

2 o[rphan]d[rift-]. London: Cabinet Editions 1995, S. 141.

3 Röggla, Kathrin: *Irres Wetter*. Salzburg/Wien: Residenz 2000, S. 41.

4 Shusterman, Richard: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 158.

5 ebd. S.164

6 ebd. S.163

'The Johnny Cash sample on the Bionaut maxi does its job really well. (The path from Bob Wills to Jeff Mills is narrow but less insurmountable than we thought.) You have to like Martin: it's a pleasure to record cassettes for somebody like him.'

Andreas Neumeister // 1666/1666

'Martin quickly picked up the actual rhythms of sound as the series -; of beats rose at once to a higher frequency, dropped back, rose, dropped.'

Kathrin Röggla // 1666/1666

'by contrast Martin's now doing a pop-theory mixture, discussing the situation in a voodoo manner so that afterwards you're all confused, don't know when he's being serious, when he's joking, where it starts, where it ends'

Kathrin Röggla // Irres Wetter

1. 'Property is Sampling'

When Richard Shusterman was analysing the sampling techniques of rap ('or "hip hop", as the cognoscenti often call it'⁴) in his book *Pragmatist Aesthetics* of 1992, the none too smooth progress of his plea in favour of pragmatism finally ground to a halt as he attempted to decode sampling as a liberating cultural technique: 'And as the dichotomy of creation/appropriation is challenged, so is the deep division between creative artist and appropriative audience; transfigurative appreciation can take the form of art.'⁵ The possibility he so cautiously appraised had long turned into reality. The posited notion of a work whereby the 'apparently original work of art is itself always a product of unacknowledged borrowings, the unique and novel text always a tissue of echoes and fragments of earlier texts'⁶ was no longer a factor in the praxis of sampling: hip hop, techno and their forerunners had meanwhile written a separate history of (sound) sampling that could forego distinctions between high and low.

Terry Riley, a pioneer of Minimal music, of tape delay, repetition, looping and sampling, hit the historical nail on the head during an interview in 1997: 'You have to compare it to the invention of the camera: the tape-recorder, the ability to record sound. When it became available it was like with the camera: people started recording anything, it could be music or speech or anything, but they were using it to capture some moment in time just like a photograph is captured by a camera. In the early days of recording technology

1 Andreas Neumeister, *Gut laut* (Frankfurt, Suhrkamp, 1998), p. 139.

2 o[rphan]d[rift>] (London, Cabinet Editions, 1995), p. 141.

3 Kathrin Röggla, *Irres Wetter* (Salzburg and Vienna, Residenz, 2000), p. 41.

4 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Art, Rethinking Beauty*, 2nd edition (Maryland, Rowan & Little, 2000), p. 201.

5 Ibid, pp. 205-6

6 Ibid, p. 205.

photograph is captured by a camera. In the early days of recording technology that was one of the ways that sound could be manipulated that was unavailable to musicians before that. They couldn't hear these kinds of sounds - looping, playing them backwards for instance, or collageing sounds so that music became sculptural and kinetic; you could build it one piece at a time, like a piece of sculpture. So these were all new devices for musicians to create a sound that people hadn't experienced before. The difference with today's sampling I think is that it's so available today that there really isn't excitement of it being a new thing. It's just another thing that's being used, but it doesn't create something that is a frontier of music anymore. There's too much of it, at least there's enough of it going on and everybody owns a sampler, every musician owns a sample playback machine."⁷

Den Fragen „Was ist ein Sample?“, „Was ist eine Collage?“, „Was ist ein Zitat?“, und vor allem: „Wie unterscheiden sich diese Techniken?“, haften Antworten aus einer postmodernen Zeit des wirren Suchens, des hastigen Klebens und vorschnellen Fertigstellens an. Einer Zeit, in der Einzelfälle für Phänomene herhalten mußten und Bedeutung im Sample als Musterbeispiel fragmentierter Kulturproduktion verschollen oder verabschiedet galt.

Die Frage danach, was es 1999 oder 2000 „bedeutet“, wenn Dettinger⁸ die Cocteau Twins sampelt, Fennesz, O'Rourke und Rehberg⁹ die Dolphin Brothers, Adam -Vert- Butler¹⁰ Keith Jarrett, um nur drei beliebig ausgewählte Beispiele der jüngeren Zeit zu nennen, läßt sich keinesfalls nur mehr über die Verfassung von Bedeutetem im Sinne reiner Referenz entschlüsseln, sondern vielmehr auch über die Technik, in Biographien eingewebten Pop- und Sounderfahrungen Stimme zu geben: „Sampling, so verstanden, konserviert nicht nur Klänge und Geräusche, sondern auch die damit verbundenen Gefühle. Mehr noch: Fast erscheint es, als ob das Original dank makelloser Reproduktion auch im neuen Kontext weiterlebte.“¹¹

Diedrich Diederichsen unterscheidet hier zwischen zwei Arten von Sampling – „bedeutendem“ und „nichtbedeutendem“ bzw. „dionysischem“ versus „fetischistischem“ Geräuschgebrauch: „Einmal einen, bei dem der Sound-Effect sozusagen zu sich selbst kommt. Das bedeutende Geräusch oder der verweisende Klang wird

7 „Der Kassettenrecorder, und mit ihm die Möglichkeit Ton aufzunehmen, ist nur mit der Erfindung des Fotoapparats zu vergleichen. Als er verfügbar wurde, war es wie mit der Kamera: Die Leute begannen alles aufzunehmen, egal ob es Musik oder Rede oder was auch immer war – aber sie nutzten ihn, um einen Moment festzuhalten, ebenso wie eine Fotografie von der Kamera festgehalten wird. In der Anfangszeit der Aufnahmetechnologie war dies eine der Möglichkeiten, wie Ton in einer Weise manipuliert werden konnte, die den Musikern vorher nicht zur Verfügung stand. Sie konnten diese Art Töne nicht hören – looping, rückwärts Abspielen zum Beispiel, oder das Überlagern von Sounds, so das Musik skulpturale und kinetische Qualitäten bekam; man konnte es stückweise aufbauen, vergleichbar einer Skulptur. Es gab also all diese neuen Geräte, die es Musikern erlaubten, Klänge zu kreieren, die für das Publikum neu waren. Der Unterschied zum heutigen Sampling ist, denke ich, dass es heute so breit verfügbar ist, dass der Reiz des Neuen nicht mehr da ist. Es ist nur ein weiteres Ding, das genutzt wird, aber es verschiebt keine musikalischen Grenzen mehr. Es gibt zuviel davon, zumindest wird genug davon eingesetzt und jeder besitzt einen Sampler, jeder Musiker besitzt ein Gerät zur Wiedergabe von Samples.“

Terry Riley in conversation with Ulrich Gutmair and Martin Conrads. In: <http://www.art-bag.org/contd/liner/riley.htm>.

8 Dettinger: *Blond*. Kompakt Kom 2 1999.

9 Fennesz, O'Rourke, Rehberg: *Gürtel Zwei*. MEGO 1999.

10 Vert: *The Köln Concert*. sonig 2000.

11 Poschardt, Ulf: *DJ Culture*. Hamburg: Rogner und Bernhard 1995, S. 273.

that was one of the ways that sound could be manipulated that was unavailable to musicians before that. They couldn't hear these kinds of sounds – looping, playing them backwards for instance, or collageing sounds so that music became sculptural and kinetic; you could build it one piece at a time, like a piece of sculpture. So these were all new devices for musicians to create a sound that people hadn't experienced before. The difference with today's sampling I think is that it's so available today that there really isn't excitement of it being a new thing. It's just another thing that's being used, but it doesn't create something that is a frontier of music anymore. There's too much of it, at least there's enough of it going on and everybody owns a sampler, every musician owns a sample playback machine.⁷

The questions 'What is a sample?', 'What is a collage?', 'What is a quotation?' and above all 'What is the difference between these techniques?' are bound up with answers from a post-modern era of confused searching, hasty pasting and premature completion. An era in which individual instances were obliged to pass off as phenomena and meaning was viewed as lost without trace or bygone in the sample as a role model of fragmented cultural production.

The question of what it 'means' in 1999 or 2000 when Dettinger⁸ samples The Cocteau Twins, Fennesz, O'Rourke and Rehberg⁹ sample The Dolphin Brothers, Adam -Vert- Butler¹⁰ samples Keith Jarrett, to name three more recent examples chosen at random, is no longer by any means able to be decoded solely over the framing of what is signified in the sense of a reference but rather also over the technique of giving a voice to pop and sound experiences woven into biographies: 'Sampling, understood this way, conserves not just noises and sounds, but also the emotions associated with them. And more besides: It almost seems like the original lives on the new context too thanks to the flawless reproduction.'¹¹

In the same context, Diederich Diederichsen distinguishes between two types of sampling – 'non-significant' ('Dionysian') or 'significant' ('fetishist') use of sounds: 'With the first method the sound effect comes to itself, so to speak. The significant noise or referential sound is repeated, isolated and even manipulated until it refers to nothing but itself. (...) Whereas the other method works with samples that are intended to be recognised, are supposed to be brought into connection with history, meanings, positions, partialities, etc.'¹²

Irrespective of this distinction, two musical lines are generally said to have nudged into the future the usage and current deployment of sampling. Fuelled by influences including the trailblazing example of Jamaican dub, producers in the late 1980s began to bring sam-

7 Terry Riley in an interview with Ulrich Gutmair and Martin Conrads, <http://www.art-bag.org/contd/liner/riley.htm>.

8 Dettinger, *Blond*, Kompakt Kom 2, 1999.

9 Fennesz, O'Rourke, Rehberg, *Gürtel Zwei*, MEGO, 1999.

10 Vert, *The Köln Concert*, song, 2000.

11 Ulf Poschardt, *DJ Culture* (Hamburg, Rogner und Bernhard, 1995), p. 273.

12 Diederich Diederichsen, 'Zur musikalischen Technik in HipHop und Techno', <http://www.art-bag.org/contd/issue2/dd.htm>.

solange wiederholt und isoliert und auch manipuliert, daß er nur noch auf sich selbst verweist. (...) Bei dem anderen Strang handelt es sich um all die Musik, die mit Samples arbeitet, die erkannt werden sollen, also die in Zusammenhang gebracht werden sollen mit Geschichte, Bedeutungen, Positionen, Parteilichkeiten etc."¹²

Ungeachtet dieser Unterscheidung werden meist zwei musikalische Linien genannt, die Gebrauch und heutiges Verwenden von Sampling in die Zukunft schubsten: U.a. gespeist von wegweisenden Einflüssen aus dem jamaikanischen Dub, brachen in den späten 80ern Produzenten dazu auf, Sampling mit House, HipHop, Acid, Pop und Tanz zusammenzubringen¹³ - KLF, Coldcut, M/A/R/R/S, Eric B. & Rakim, De La Soul, Bomb The Bass, S'Xpress, Beastie Boys...

Auf der anderen Seite steht die Plunderphonics- und Sampling-Rage-Phase, die ihre Hochzeit grob von den mittleren Achtzigern bis in die mittleren Neunziger hatte¹⁴. Hier entstanden eine Reihe symptomatischer Veröffentlichungen, die Sampling als Sampling markierten, nicht als Selbstverständlichkeit: John Walls *Alterstill* gehört hierzu, David Sheas i, Stock, Hausen & Walkmans *Giving Up with Stock, Hausen & Walkman*, Disco Infernos *D.I. Go Pop*, Ovals *Wohnton*, Deposition *Yokohama* von Christophe Charles, *The Night before the Death of the Sampling Virus* von Otomo Yoshihide, Scanners *Mass Information*, *The Grand Delusion* von the Tape-Beatles, *Devil's Music* von Nicolas Collins, *Culturcide*, *Negativland*, John Oswald... Craig Baldwins Film *Sonic Outlaws* dokumentierte die Bay Area-Linie dieser eher künstlerisch ambitionierten Projekte.¹⁵ Schlagwörter wie Footage, Culture Jamming, Appropriation, Détournement, Plagiarismus, cut-up begleiteten diese Phase. Bis dato werden auf der Mailingliste von detritus.net¹⁶ Fragen des Copyrights einzelner Samples verhandelt und Antworten des Plagiarismus ausführlich erörtert.

Gleichermaßen, und untrennbar mit beiderlei Arten von Projekten sowie dem Übergang von analogem zu digitalem Soundeditieren verknüpft, ist die Geschichte von Sampling als Geschichte seiner Hard- und Software¹⁷: Akai S2800, S3000, S3200, Ensoniq ASR 10, E-mu Emulator 3XP, Cubase, ReBirth R-338, 2 Plattenspieler und ein Mischpult...: „The sampler is a mandate to recombine - so it's useless lamenting appropriation. Resisting replication is like doing without oxygen. The sampler doesn't care who you are.“¹⁸

12 Diederichsen, Diederich: Zur musikalischen Technik in HipHop und Techno. In: <http://www.art-bag.org/contd/issue2/dd.htm>.

13 Hierzu etwa: Poschardt 1995, S. 259ff.; Kempster, Chris (Hg.): *History of House*. Kent: Staples of Rochester 1996, S. 103ff.; Daniel, Molnar: *Pop Muzik - how sampling technology affected contemporary popular muzik*. In: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-9801/msg00026.html>.

14 Hierzu Jones, Andrew: *Plunderphonics, 'Pataphysics & Pop Mechanics. An introduction to musique actuelle*. Wembley: SAF 1995, S. 128ff.

15 <http://www.othercinema.com/filmography/soncs.html>

16 <http://www.detritus.net>

17 Zur Frühgeschichte von Soundsamplingmaschinen siehe Davies, Hugh: *A History of Sampling*. In: *unfiled. Music under New Technology*. London: ReR/Recommended Sourcebook 0401.

18 Eshun, Kodwo: *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*. London: Quartet 1998, S. 123.

pling together with House, hip hop, Acid, pop and dance¹³ – KLF, Coldcut, M/A/R/R/S, Eric B. & Rakim, De La Soul, Bomb The Bass, S'Xpress, Beastie Boys...

The other side is occupied by the Plunderphonics and Sampling Rage phase, whose heyday was roughly the mid-1980s to mid-90s.¹⁴ This was the period in which a series of symptomatic releases were produced that labelled sampling as sampling rather than something to be taken for granted. Representative of this era are John Wall's *Alterstill*, David Shea's *i*, Stock, Hausen & Walkman's *Giving Up with Stock, Hausen & Walkman*, Disco Inferno's *D.I. Go Pop*, Oval's *Wohnnton*, Christophe Charles' *Deposition Yokohama*, Otomo Yoshihide's *The Night before the Death of the Sampling Virus*, Scanner's *Mass Information*, the Tape-Beatles' *The Grand Delusion*, as well as Nicolas Collins' *Devil's Music*, Culturcide, *Negativland*, John Oswald. Craig Baldwin's film *Sonic Outlaws* documented the Bay Area line of these somewhat artistically ambitious projects.¹⁵ This phase was accompanied by keywords like Footage, Culture Jamming, Appropriation, Détournement, Plagiarism, Cut-up. Copyright issues relating to individual samples have been negotiated on the mailing list of *detritus.net*,¹⁶ with responses in favour of plagiarism being discussed extensively.

In equal measure, and inseparably linked with both types of projects as well as with the transition from analogue to digital sound editing, the history of sampling is the history of its hard- and software.¹⁷ Akai S2800, S3000, S3200, Ensoniq ASR 10, E-mu Emulator 3XP, Cubase, ReBirth R-338, two record players and a mixing desk...: 'The sampler is a mandate to recombine – so it's useless lamenting appropriation. Resisting replication is like doing without oxygen. The sampler doesn't care who you are.'¹⁸

2. I remember all my life – for a very long time.

Looped samples make up the majority (in electronic music, at least), and found their first analogue sources in Steve Reich's *It's gonna rain* (1965) and *Come out* (1966). In analogue and digital sampling alike, the aesthetic component of sound samples of this kind is closely linked to the perception of time. Looping produces a repetition at once linear and cyclic, a spiralling motion that repeats the past in order to gain a future, an open loop that can feed back its effects as the cause. At the same time, the loop can be processed to produce a change that is predictable but not necessarily per-

¹³ See, for instance, Poschardt 1995, p. 259ff.; Chris Kempster (ed.), *History of House* (Kent, Staples of Rochester, 1996), p. 103ff.; Molnar Daniel, 'Pop Muzik - how sampling technology affected contemporary popular muzik', <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9801/msg00026.html>.

¹⁴ On this, see Andrew Jones, *Plunderphonics, 'Pataphysics & Pop Mechanics. An introduction to musique actuelle* (Wembley, SAF, 1995), pp. 128ff.

¹⁵ <http://www.othercinema.com/filmography/soncs.html>.

¹⁶ <http://www.detritus.net>.

¹⁷ On the early history of sound-sampling machines, see Hugh Davies, 'A History of Sampling' in *unfiled. Music under New Technology* (London, ReR/Recommended Sourcebook 0401).

¹⁸ Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction* (London, Quartet, 1998), p. 123.

2. I remember all my life - for a very long time.

Geloopte Samples sind, zumindest in der elektronischen Musik, in der Mehrzahl und fanden in Steve Reichs *It's gonna rain* (1965) und *Come out* (1966) ihre ersten analogen Quellen. Die ästhetische Komponente von derlei Soundsamples ist, beim analogen wie beim digitalen Sampling, eng an die Wahrnehmung von Zeit gekoppelt. Das Loopen erzeugt eine Wiederholung, die zugleich linear und zyklisch ist, eine Spiralbewegung, die Vergangenheit wiederholt, um Zukunft zu gewinnen, eine offene Schleife, die ihre Wirkungen als Ursache rückkoppeln kann. Gleichzeitig kann durch die Bearbeitung des Loops eine Veränderung produziert werden, die berechenbar, jedoch mitunter nicht wahrnehmbar ist. Somit verschwindet unter Umständen die Verlässlichkeit, bereits gehörte (rhythmische, metrische, tonale etc.) Strukturen auf noch folgende Strukturen ableiten zu können – mit dem Effekt, daß das geloopte Sample einen Prozeß des Vergessens bewirkt und nicht einen Prozeß des Erinnerns.

So wie technische Gedächtnisse immer häufiger als Funktion des Vergessens denn als Funktion des Erinnerns designed werden, ist im kulturellen Gedächtnis, wie es sich im Aufnehmen, Speichern und Editieren von Klangsamples abbildet, nicht das kollektive Erinnern, sondern das singuläre Vergessen impliziert. Dementsprechend kann sample-dominierter Sound als „Anti-Gedächtnis“ funktionieren, in dem die Wiederholung eine Strategie von „positivem Vergessen“ (Daniel Charles) oder „revolutionärem Vergessen“ (Deleuze/Guattari) bildet.

Alvin Lucier hatte dies in seinem Stück *I am Sitting in a Room* demonstriert: ein Loop wird sich selbst zum Sample und vergißt sich darüber. Dadurch, daß in der Repetition die Struktur des Loops jeweils leicht abgewandelt wird, wird das Vergessen in dem Maße perfekt, in dem das Erinnern passé wird (auch das Erinnern eines „Originals“): „I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical act, but, more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.“¹⁹

Ein ähnliche Sinnproduktion zeigte Ester (Thomas) Brinkmann anhand seiner CD *Totes Rennen*²⁰ 1998 auf. Brinkmanns Track *noch einmal* bediente sich eines Vortragsausschnittes von Heinz von Foerster, der immer wieder noch einmal gespielt wird, über einem sehr reduzierten, zerkratzten Minimal House-Beat: „Immer wieder

¹⁹ zitiert nach: Collins, Nicolas: *I am sitting in a room* (Liner notes). Lovely Music 1990.

²⁰ Brinkmann, Ester: *Totes Rennen*. Supposé 7 1998.

ceptible. With this, under certain circumstances, one can no longer rely on being able to deduce follow-on structures from those ones (rhythmic, metric, tonal, and so on) already heard: with the effect that the looped sample brings about a process of forgetting as opposed to one of recollection.

Just as technical memories are ever-more frequently designed as function of forgetting rather than one of remembering, implied in the cultural memory imaged in recording, storing and editing sound samples is not collective recollection but singular forgetting. Accordingly, sample-dominated sound can function as an 'anti-memory' in which repetition amounts to a strategy of 'positive forgetting' (Daniel Charles) or 'revolutionary forgetting' (Deleuze and Guattari).

This was demonstrated by Alvin Lucier in his piece *I Am Sitting in a Room* a loop becomes its own sample and forgets itself in the process. Through the fact that the structure of the loop is slightly altered each time it is repeated, forgetting is accomplished in the measure that recollection (including that of the 'original') becomes passé: 'I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical act, but, more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.'¹⁹

Ester (Thomas) Brinkmann demonstrated a similar production of meaning with his CD *Totes Rennen* in 1998.²⁰ Brinkmann's track *noch einmal* used an excerpt from a lecture by Heinz von Foerster, which is played over and over again above a very reduced, scratched Minimal House beat. 'Immer wieder sagen: "ich hab keine Ahnung, ich möchte das noch einmal erleben". Bitte nie zu sagen: "das ist langweilig, das kenn' ich schon" - das ist die größte Katastrophe.' – enlightenment through repetition. The Austrian musician Werner Möbius' track *I remember* functions in a similar way, with repeated identical piano chords placed below a sample of Barry Manilow's *I remember all my life* in order to articulate in repetition the paradox of positive forgetting. The accompanying video by Paul Divjak adds to the looped character by having the camera rotate on a turntable.

This beat is technotronic: the legendary 'lock groove' of Heaven 17's *Penthouse and Pavement* LP of 1981, whose final groove repeats the lines *For a very long time* until the needle is manually removed, was a crucial forerunner in this school of reflection.

¹⁹ Quoted from liner notes to Nicolas Collins, *I am sitting in a room*, Lovely Music, 1990.
²⁰ Ester Brinkmann, *Totes Rennen*, Supposé 7, 1998.

sagen: 'ich hab keine Ahnung, ich möchte das noch einmal erleben'. Bitte nie zu sagen: 'das ist langweilig, das kenn' ich schon' - das ist die größte Katastrophe.' - Erkenntnis durch Repetition. Ähnlich funktioniert der Track *I remember* des österreichischen Musikers Werner Möbius: Das von den immergleichen Pianotakten unterlegte Barry Manilowsche Sample *I remember all my life* spricht in der Repetition das Paradox positiven Vergessens aus. Das entsprechende Video von Paul Divjak nimmt den geloopten Charakter ein weiteres mal auf, indem die Kamera auf einem Plattenteller rotiert.

This beat is technotronic: Auch der legendäre Lock Groove von Heaven 17s 81er *Penthouse and Pavement*-LP, der in der letzten Rille der Platte die Zeilen *For a very long time* bis zum letztendlichen Abnehmen der Nadel wiederholt, war in dieser Reflexionsschule ein entscheidender Vorläufer.

Diese Beispiele zeigen, daß demonstrativ mit den Produktions- oder Abspielbedingungen von Samples arbeitende Musik oft auf die Materialität des verwendeten Mediums Bezug nimmt. Otomo Yoshihides CD *The Night before the Death of the Sampling Virus* (1993) etwa besteht aus insgesamt 77 einzelnen Tracks. Yoshihide fordert im Booklet dazu auf, die Tracks, die er als Viren bezeichnet, in möglichst variiertes Abfolge zu spielen, am wenigsten jedoch in linearer Folge von 1-77: „Playing this CD through as regular music may cause the viruses to perish or change in quality.“²¹ Konsequenterweise sind die Tracks nach dem Schema der Hardware bezeichnet, die sie hervorbringen - Nintendo, Sega, Sony etc.

Zu seinen bisweilen archaisch wirkenden Samplingmethoden (z.B. mittels gekochter Vinylplatten) schrieb Yoshihide, es gehe ihm darum, „to lay bare the act of sampling itself, not to create a musical work.“²² Sampling war hier als eine kategorische Aufforderung zu verstehen, die Klangstrukturen der CD selbst zu bearbeiten: die CD parallel zu anderen Klangquellen abzuspielen, sie ausschließlich im Fast Forward-Modus zu hören, sie zu verschmutzen; letztendlich, ihr bis zum äußersten Viren selbst zu entnehmen: „What is important to remember is that the user is the one to decide how they are to be utilised. And, of course, how they are to be executed (killed).“²³

So wie die Fälschung das Trauma eines bürgerlichen Kunstbegriffs darstellt, verhält sich das Virus als Trauma der computerisierten Ökonomie. Steht beim einen die Angst im Vordergrund, das Original künstlich zu machen, indem es kopiert und unmerklich moduliert wird, so ist es beim Virus die Angst vor dem Kontrollverlust über das Gesamtsystem. Sampling als kulturelle Technik des verfälschten – oder verschobenen – Kontexts, verfügt dabei mittlerweile über eine eigene Geschichte, die souverän selbst zum Gegenstand der Technik gemacht werden kann: Aufgrund der

²¹ „Diese CD wie eine normale Musik-CD anzuhören kann dazu führen, dass der Virus neutralisiert wird oder sich verändert.“ Booklettext.

²² „den Akt des Sampelns an sich offen zu legen, nicht ein musikalisches Werk zu schaffen.“

²³ „Letztlich geht es darum, dass der Nutzer derjenige ist, der entscheidet, wie sie eingesetzt werden. Und natürlich auch, wie sie ausgeführt (exekutiert) werden.“

These examples show that music demonstratively working with the production or playing conditions of samples often refer to the materiality of the medium deployed. Otomo Yoshihide's CD *The Night before the Death of the Sampling Virus* (1993), for instance, is made up of 77 different tracks. The accompanying booklet contains an appeal by Yoshihide to vary as much as possible the sequence in which the tracks – he describes them as viruses – are played, the least desirable sequence being the linear one of 1–77: 'Playing this CD through as regular music may cause the viruses to perish or change in quality.'²¹ Logically, the tracks are labelled according to the scheme of the hardware by which they are produced – Nintendo, Sega, Sony, and so forth.

Writing on his occasionally archaic sampling methods (his usage, for instance, of boiled vinyl), Yoshide emphasised his intention to 'lay bare the act of sampling itself, not to create a musical work.' Here, sampling was to be understood as a categorical imperative to edit the sound structures of the CD itself: to play the CD in parallel with other sources of sound, to listen to it in fast-forward mode only, to soil it, ultimately to remove it from itself down to the very last virus: 'What is important to remember is that the user is the one to decide how they are to be utilised. And, of course, how they are to be executed (killed).'

Just as forgery represents the trauma of a bourgeois notion of art, the virus acts as the trauma of the computerised economy. If the former is based primarily on the fear of the original being made artificial by copying and imperceptibly modulated, the virus stands for fear of losing control over the entire system. As a cultural technique of the falsified – or shifted – context, sampling meanwhile disposes over a history of its own that can self-assuredly made the object of that technique. Due to the technical conditions deployed, digitally produced sampling has attained a degree of abstraction that can do without modulated 'content' in order to become itself the structural content as an exposed form, to decollage its very own self.

And as far as the notion of forgery is concerned, Glenn Gould's prediction applies still: the difference between inventive and imitative methods will shrink in line with the ongoing development of technical options for producing music. This is not least the case because imitation amounts to one of the main rules of the organisational. If a method like digital sampling is presented as the acoustic organisation of data sequences within a calculable period of time, then imitation will increasingly mutate into invention for the sole reason that the origin of the source file is not a factor in the process of organisation. Music becomes more personal precisely when there is no reference to its origin, to an author or 'identity' able to be held liable for sound; at the same time, it is no longer required to comply with expectations to 'express' something. Just as control over identity is lost in the sampled volume of data, so the aspect of capability to

²¹ Booklet text.

verwendeten technischen Bedingungen hat digital produziertes Sampling einen Abstraktionsgrad erreicht, der vom modulierten „Inhalt“ absehen kann, um als bloßgelegte Form sich selbst zum strukturellen Inhalt zu werden, sich selbst zu decollagieren.

Und – was den Begriff der Fälschung betrifft, gilt, was bereits Glenn Gould voraussah: daß sich die Differenz zwischen inventivem und imitativem Verfahren mit fortschreitender Entwicklung technischer Optionen von Musikproduktion verkleinern wird. Dies nicht zuletzt, weil Imitation eine der Hauptregeln des Organisatorischen darstellt. Wenn sich ein Verfahren wie digitales Sampling als die klangliche Organisation von Datenabläufen innerhalb einer berechenbaren Zeitspanne darstellt, so wird sich die Imitation schon allein deswegen zunehmend zur Invention modulieren, da die Herkunft der Quelldatei für den Prozeß der Organisation selbst keine Rolle spielt. Musik wird gerade dann „persönlicher“, wenn es keinen Bezug zu einem Ursprung, einem Autor oder „Identität“ gibt, die für Klang haftbar gemacht werden kann; gleichzeitig muß sie nichts mehr „ausdrücken“ sollen. So wie die Kontrolle über Identität in der gesampelten Datenmenge verloren wird, wird der Aspekt der Fälschbarkeit redundant. Die Kulturwissenschaftlerin Sarah Thornton sieht durch den Aspekt des Inventiven beim Sampling sogar ein Fünkchen „Wahrheit“ entstehen: „Unlike rhetorically 'live' genres, the truth of dance music is often found in the revelation of technology. Genres like house, hip-hop and techno have conspicuously featured technologies hidden by other genres. They sampled and blatantly manipulated vocals at a time when most pop producers were using samplers to mimic the high production values usually furnished by numerous studio musicians and to correct the lead singer's odd bad note. They used new equipment, not to imitate 'natural' sounds, but to explore and create new sounds.“²⁴

3. Da vorne steht ein Sample.

Wenn bisher zumeist von Soundsampling die Rede war, dann kann dies nicht passieren, ohne dessen visuelle Extensionen zumindest zu erwähnen: VJs wie Safy Etel oder Daniel Pflumm arbeiten auf sehr unterschiedliche Weise an Videoscratching, Echtzeitmontagen, Bildchoreographien oder Ambient Visuals. Ein Schnittcomputer wie Casablanca ermöglicht dabei mittlerweile die exakte Echtzeitbearbeitung kürzester Sequenzen. Aber nicht nur im Genre des Videos, auch in der Netzkunst werden Samples anderer Arbeiten übernommen und mittels kopierter Codes angeeignet. Der Informa-

²⁴ „Im Unterschied zu den rhetorischen ‚Live‘-Genres liegt die Wahrheit von Dancemusic oft in der Enthüllung von Technologie. Genres wie House, HipHop und Techno haben jene Technologie sichtbar herausgestellt, die in anderen Genres verborgen wurde. Sie sampelten und manipulierten offensichtlich Vocals, als die meisten Produzenten von Popmusik Sampler noch dazu nutzten, um Hochglanzproduktionen zu imitieren, die normalerweise mit zahlreichen Studiomusikern ausgestattet sind, und um eine schiefe Note des Leadsängers zu korrigieren. Sie setzten die neuen Gerätschaften ein, nicht um ‚natürliche‘ Sounds zu imitieren, sondern um neue Klänge zu erforschen und zu produzieren.“

Thornton, Sarah: *club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press 1995, S. 72 f.

be falsified becomes redundant. The cultural theorist Sarah Thornton even sees a glimmer of 'truth' being produced by the aspect of the inventive in sampling: 'Unlike rhetorically "live" genres, the truth of dance music is often found in the revelation of technology. Genres like house, hip hop and techno have conspicuously featured technologies hidden by other genres. They sampled and blatantly manipulated vocals at a time when most pop producers were using samplers to mimic the high production values usually furnished by numerous studio musicians and to correct the lead singer's odd bad note. They used new equipment, not to imitate "natural" sounds, but to explore and create new sounds.'²²

3. There's a Sample Out Front.

If so far the talk was generally of sound sampling, then it is necessary to at least mention its visual extensions. VJs like Safy Etel or Daniel Pflumm take their own very different approaches to video scratching, real-time montages, image choreographies or ambient visuals. Editing computers such as Casablanca meanwhile permit the precise real-time processing of the shortest sequences. But video is not the only genre in which samples of other works are incorporated and appropriated by means of copied codes: similar strategies are used by Net artists. Trevor Blackwell's *Information Supercollider*,²³ for instance, a relatively early work of Net art, randomly arranges individual samples gleaned from the internet. Works of this nature ushered in a whole series of projects that addressed the idea of re-using pre-defined Net aesthetics as a kind of data recycling. The *shredder 1.0* by New York artist Mark Napier transforms any URL entered on its website into a mosaic-like, fractal structure. A similar effect is achieved by Napier's *Landfill* project, which uses a Perl script to re-compose graphical and text elements visitors have been invited to discard on the site; their garbage might include anything from personal e-mail correspondence to the CNN homepage. That this form of desk-top sampling can very well have an activist dimension is demonstrated by the action *Shreddert die bb tv sites-Aktion*,²⁴ posted by Nico Haupt, which was a reaction to the unacceptable harshness shown by the production company Endemol. Prior to that, Endemol agents had tracked down viewers' fan sites set up for the Big Brother reality TV show, and imposed high penalties on the site owners for illegally using trademarked Big Brother logos and image material.²⁵ Haupt's *Shreddert die bb tv sites*-campaign put Endemol on the test stand of the company's own tactics by making the Big Brother homepage itself the object of a shredding action on Mark Napier's *potatoland* server – using a

²² Sarah Thornton, *club cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge, Polity Press, 1995), p. 72f.

²³ <http://web.archive.org/web/20010408005910/http://www.eecs.harvard.edu/collider.html>.

²⁴ http://web.archive.org/web/20010419202512/http://www.lebensaspekte.de/shred_bbtv.html.

²⁵ <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzkultur/0,1518,74376,00.html>.

*tion Supercollider*²⁵ von Trevor Blackwell etwa, eine relative frühe Arbeit aus dem Genre der net.art, arrangiert einzelne Samples, die dem Netz entnommen wurden, in einer willkürlichen und zufälligen Weise. Arbeiten wie diese stellten den Beginn einer ganzen Reihe von Netzkunstarbeiten dar, die die Idee der Wiederverwertung bereits vorgegebener Ästhetiken im Netz als eine Art Datenrecycling thematisierten: Der *shredder 1.0* des New Yorker Künstlers Mark Napier etwa verwandelt jeden auf der Website eingegebenen URL in ein mosaikartiges, fraktales Gebilde. Auch Napiers Projekt *Landfill* bringt die vorgegebenen Standards durcheinander: Dank einer Perl-Programmierung werden hier Graphik- und Textelemente neu komponiert, die Besucher zuvor achtlos auf der Site wegwerfen konnten - persönliche e-mail-Korrespondenzen sind ebenso darunter wie die Homepage von CNN. Daß diese Form von Oberflächensampling durchaus eine aktivistische Seite haben kann, zeigte die von Nico Haupt gepostete *Shreddert die bb tv sites-Aktion*²⁶, die auf die unzumutbare Schärfe der Firma Endemol reagierte: Vorausgegangen war, daß Fansseiten von Zuschauern der Fernsehshow Big Brother von Endemol-Agenten aufgestöbert und die Seitenbetreiber bei unrechtmäßiger Verwendung von geschützten Big Brother-Logos und Bildern zur Zahlung hoher Strafgebühren verpflichtet wurden.²⁷ Die *Shreddert die bb tv sites-Aktion* setzte Endemol auf den Prüfstand ihrer Taktiken, indem die Big Brother-Homepage selbst zum Gegenstand einer shredding-Aktion auf Mark Napiers *potatoland*-Server gemacht wurde - unter Verwendung eines Random-Sourcodes, der die neucollagierte Website aus den programmierten Bestandteilen der Original-Site umkonstruierte.

Ein ähnliches Phänomen des Austauschs bzw. der Aneignung digitaler Oberflächen ist derzeit bei Computerspielen zu beobachten - das der Patch Codes: Ähnlich wie die in den Multi User Dungeons beheimateten *Avatare* werden bei diversen Computerspielen die Spielfiguren als *Game Patches* nach eigenen Vorstellungen der Spieler gestaltet und der Community als Files zur Verfügung gestellt. Anstelle der ursprünglich männlich-faschistoiden Kampfmaschinen trifft man bei *Quake* nun etwa auf eine feministische Kämpferin oder ein Krümelmonster als Gegner, auf Cartoon- oder selbstgeklonte Popstars. Von der Industrie selbst gefördert werden solche „Appropriationen“ durch Maßnahmen wie diejenige von id Software, den Patch-Code für *Quake* freizugeben und somit der Spielesubkultur auch jenseits gehackter Patch-Versionen die Möglichkeit zum Mitprogrammieren an den Spielwelten zu geben. Auch wenn das Phänomen der Game Patches schon seit längerem im Umlauf ist (*Nuderaider* gehört zu den populärsten Beispielen), ist nun auch Interesse von außerhalb der geschlossenen Spielergemeinschaften zu erkennen. So werden mittlerweile auch in der Kunst die ästhetischen Möglichkeiten von Game Patches als

²⁵ <http://web.archive.org/web/20010408005910/http://www.eecs.harvard.edu/collider.html>

²⁶ http://web.archive.org/web/20010419202512/http://www.lebensaspekte.de/shred_bbtv.html

²⁷ <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzkultur/0,1518,74376,00.html>

random source code that converted the re-collaged website from the programmed components of the original. -----

A similar phenomenon of swapping over, or appropriating, digital surfaces can currently be observed with computer games – in regard to the patch codes. Not unlike the avatars resident in the multi-user dungeons, the figures in various computer games are designed as *Game Patches* in line with the players' notions and supplied as files to the community. In the case of *Quake*, for instance, one no longer encounters the masculine-fascistoid war machines of the original but instead opponents such as a militant feminist or a cookie monster, cartoon pop stars or ones cloned by a player. The industry even promotes such 'appropriations' with measures like that by id Software, who released the Patch code for *Quake* and thus offered the gaming subculture a possibility of co-programming the game worlds that did not involve hacking the Patch versions. Even if the game-patch phenomenon is not new (*Nuderaider* is among the most popular examples), interest is now also evident outside the game community. In art, too, the aesthetic possibilities of game patches as alternative, deconstructible surfaces of digital surfaces are meanwhile being explored,²⁶ and the first culture-theoretical approaches have begun to link the phenomenon with video scratching and live sampling: 'The parasitic game patch is also a means to infiltrate gaming culture and to contribute to the formation of new configurations of game characters, game space and gameplay. Like the sampling rap MC, game hacker artists operate as culture hackers who manipulate existing techno-semiotic structures towards different ends or, as described by artist Brett Stalbaum, "who endeavour to get inside cultural systems and make them do things they were never intended to do".'²⁷ -----

'Using the machines against their usage' – this old techno-culture formula has its smallest component in the sample. And one can take it further: *SOLACE*, a story by the British science-fiction author Jeff Noon, embarks on an allegorical search for the phases of DJ sampling in the mixture of taste. *SOLACE* tells of a boy in lifelong search of the perfect blend of sampled types of soft drink. Spook, a drink that alters its taste according to how the screwcap is turned, becomes a drug for Nessie, the protagonist, 'especially after he'd discovered that turning the cap in a certain clever way, you get to mix the flavours. I'm not sure if the manufacturers even knew you could do that, and we had to pay Nessie to do the combinations for us, because only he knew the secret.'²⁸ In a pub called the Cut Above (!), the narrator bumps into Nessie for the first time in years. Nessie's search for the perfect sample has made him fat: 'But he was too quick for me, his left hand was gripping the bottle tight, the right twisting the cap this way and that, lightning fast. It was like

²⁶ <http://www.re-load.org>; <http://switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze>.

²⁷ Curator's note by Anne-Marie Schleiner, at <http://switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze/note.html>.

²⁸ Jeff Noon, 'Solace' in *Pixel Juice* (London, Doubleday, 1998), p. 22.

alternative wie dekonstruierbare Oberflächen digitalen Ausdrucks ausgelotet²⁸ und in ersten kulturtheoretischen Ansätzen das Phänomen mit Video-Scratchen und Livesampling in Verbindung gebracht: „The parasitic game patch is also a means to infiltrate gaming culture and to contribute to the formation of new configurations of game characters, game space and gameplay. Like the sampling rap MC, game hacker artists operate as culture hackers who manipulate existing techno-semiotic structures towards different ends or, as described by artist Brett Stalbaum, „who endeavor to get inside cultural systems and make them do things they were never intended to do.“²⁹

„Die Maschinen gegen ihre Verwendung benutzen“ - diese alte Formel aus der Technokultur findet im Sample ihr kleinstes Teil. Man kann das noch weitertreiben: *BALSAM*, eine Geschichte des britischen SciFi-Autors Jeff Noon sucht die Phasen des DJ-Samplings allegorisch im Geschmacksmix: *BALSAM* erzählt von einem Jungen, der ein Leben lang auf der Suche nach dem perfekten Mix aus gesampelten Limosorten ist. Spook, ein Getränk, das je nach Art des Drehens des Deckels einen anderen Geschmack entwickelt, wird für den Protagonisten Nessie zu einer Droge, „vor allem nachdem er herausgefunden hatte, daß man die Geschmacksrichtungen mischen konnte, wenn man den Deckel geschickt drehte. Ich weiß nicht, ob den Herstellern klar war, daß das funktionierte, und wir mußten Nessie bezahlen, damit er für uns drehte, denn nur er kannte den Trick.“³⁰ Im Cut Above (!), einer Kneipe, trifft der Erzähler nach Jahren Nessie wieder, der mittlerweile auf der Suche nach dem perfekten Sample fett geworden ist: „Er war zu schnell für mich. Mit der Linken hielt er die Flasche, mit der Rechten drehte er blitzschnell den Deckel hin und her. Es war, als würde man einem Profi bei der Arbeit zuschauen, oder einem Zauberkünstler. Ich sage dir, ich war wie erstarrt, als plötzlich diese sechs Farben – dunkelrot, grün, gelb, braun, orange, hellrot – in der klaren Flüssigkeit auftauchten. Einen Augenblick lang war ein Regenbogen in der Flasche, ein Wirbelsturm aus Farben. Dann mischten sie sich, und die Flasche wurde schwarz. Schwarz wie die Nacht! Nesbit schüttelte sie noch einmal, nahm den Deckel ab, schenkte ein Glas voll und stellte es vor mich hin. ‚Balsam‘, sagte er.“³¹ Noon, zuletzt Autor von *Needle in the Groove* und in SciFi-Romanen wie *Vurt* fantasierender Beobachter von DJ-Kultur, referiert hier auf nichts anderes als auf das Spezialistentum von Sampling, DJing, Mixing etc.

Sampling ist zu einem Thema geworden, das sich aus dem Feld des Soundeditierens abgekoppelt hat und als Kulturtechnik mittlerweile auf jede Art von Produktion und Reproduktion angewandt wird,

²⁸ <http://www.re-load.org>; <http://switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze>

²⁹ „Der parasitäre Gamepatch ist auch ein Mittel zur Infiltration von Game-Kultur und leistet einen Beitrag zur Bildung neuer Konfigurationen von Spielcharakteren, Spielraum und Spielablauf. Vergleichbar dem sampelnden Rap-MC, operieren Computerspiel-Hacker-Künstler als kulturelle Hacker, die existierende techno-semiotische Strukturen in eine andere Richtung hin manipulieren, oder wie der Künstler Brett Stalbaum beschreibt, „welche versuchen, in kulturelle Systeme einzudringen und diese dazu bringen, Dinge zu tun, für die sie nie vorgesehen waren.“

Kuratorische Notiz von Anne-Marie Schleiner. In: <http://switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze/note.html>

³⁰ Noon, Jeff: *Balsam*. In: *Pixelsalat*. München: Goldmann 2000, S. 17.

³¹ ebd. S. 21.

watching an expert at play, like a magician or something. I tell you, I was frozen in space, as these six streams of colour – red, orange, yellow, green, brown, purple – all started to appear in the clear liquid. For a few seconds a rainbow was there in the bottle, a small tornado of colour. Then they finally merged, and the whole bottle turned black. Midnight black! Nesbit gave the bottle a final shake and then removed the cap. He poured the drink into an empty glass and placed it in front of me. Solace, he said.²⁹ Noon, most recently the author of *Needle in the Groove* and a fantasising observer of DJ culture in science-fiction novels like *Vurt*, is here referring to nothing other than the specialism of sampling, DJing, mixing, and so on...

Sampling has become a theme separate from the field of sound editing. As a cultural technique, it is meanwhile applied to every type of production and reproduction that utilises appropriating or collageing methods. Alongside the Boyle Family,³⁰ who reconstruct random samples of the Earth's surface in fibre glass, David Toop³¹ identifies as examples of early sampling the Plaster Casters, who in Chicago once wrapped in dental cement the penises of Jimi Hendrix, Jeff Beck, Keith Moon or Jim Morrison, then carried their casts as trophies through the USA in a kind of travelling museum...

... 'although CDs were much more practical from the start.'³²

~~This text was written in 2000 for the *Der gerissene Faden* / Nonlineare Techniken in der Kunst der Zeitschrift *Kunstforum International* (June/July 2001) and is reprinted as it originally appeared. The URL's stated in the footnotes were updated in June 2008.~~

²⁹ Ibid. p. 25.

³⁰ <http://www.boylefamily.co.uk>: 'They are trying to remove the prejudices that the conditioning of our upbringing and culture impose. Trying to make the best visual description our senses and minds can achieve of a random sample of the reality that surrounds us. Boyle Family are not social or anti-social, radical or anti-radical, political or apolitical. We feel ourselves to be remote from all these considerations. We want to see if its possible for an individual to free himself from his conditioning and prejudice.'

³¹ 'David Toop turns up the heat on the sampling debate' in *the WIRE* 139, September 1995, p. 74.

³² Neumeister 1998, p. 162.

die sich appropriierender oder collagierender Methoden bedient. David Toop³² zählt zu Beispielen von frühem Sampling neben der Boyle Family, die zufällige Samples der Erdoberfläche in Fiberglas rekonstruieren³³, auch die PlasterCasters, die dereinst in Chicago die Penisse von Jimi Hendrix, Jeff Beck, Keith Moon oder Jim Morrison mit Zahnzement umkleideten und die Füllungen der Gußformen als Trophäen in einer Art Wandermuseum durch die USA fuhren...

... „dabei sind CDs von Anfang an viel praktischer gewesen.“³⁴

~~Der Text wurde im Jahr 2000 für die Ausgabe *Der gerissene Faden* / Nonlineare Techniken in der Kunst der Zeitschrift *Kunstforum International* (Juni/Juli 2001) und wird hier in unveränderter Form abgedruckt. Lediglich die URL's in den Fußnoten wurden vom Autor auf dem Stand von Juni 2008 gebracht.~~

³² David Toop turns up the heat on the sampling debate. In: *the WIRE* 139, September 1995, S. 74.

³³ <http://www.boylefamily.co.uk>: „They are trying to remove the prejudices that the conditioning of our upbringing and culture impose. Trying to make the best visual description our senses and minds can achieve of a random sample of the reality that surrounds us. Boyle Family are not social or anti-social, radical or anti-radical, political or apolitical. We feel ourselves to be remote from all these considerations. We want to see if its possible for an individual to free himself from his conditioning and prejudice.“

³⁴ Neumeister 1998, S. 162.

Kembrew McLeod *Freedom of Expression*[®] als eingetragenes Markenzeichen

*Trademarking
Freedom Of Expression*[®]

Es war der erste Schuss, der im Krieg um geistiges Eigentum abgegeben wurde – der erste zumindest, den ich vernommen habe, damals, 1991. Während eines Scharmützels zwischen Island Records und dem Sound-Collagen-Kollektiv Negativland zielte der Unternehmens-Goliath auf eine Platte der Gruppe (einfach *U2* betitelt) und fegte sie vom Angesicht der Erde. Negativland, ein absonderlicher, bunt gemischter Haufen von Künstlern, Spinnern und Programmierern aus der Gegend um die Bucht von San Francisco, war nicht mal ein Punkt auf dem Radarschirm der Popkultur – für einen ausgewachsenen Rechtsstreit ein etwas merkwürdiges Ziel. Was also veranlasste eine riesige Plattenfirma, ihre komplette rechtliche und wirtschaftliche Macht gegen eine unbedeutende Band aufzufahren? Wie man sich aufgrund des Albumtitels von Negativland denken kann, hatten sie den Fehler gemacht, die Musik von U2 zu sampeln, der Kronjuwelen in der Multiplatin-Krone von Island Records. Noch beunruhigender (zumindest für Island) war, dass Fragmente der Musik von U2 mit urkomischen Momenten sprachlos machender Obszönitäten des altgedienten amerikanischen Hörfunkmoderators Casey Kasem vermischt waren. „This is American Top 40“, hört man den sympathisch klingenden Kasem, „right here on the radio station you grew up with. Pubic Radio 138 – OH, FUCK!“¹

Das Tolle an dieser Aufnahme – die vermutlich von einem verärgerten Mitarbeiter, der die Beschimpfungen satt hatte, aus Kasems Studio geschmuggelt worden war – ist die merkwürdige kognitive Dissonanz, die sie verursacht. Dieselbe Stimme, die freundlich harmlose Hits von Phil Collins ankündigt, speit vor Wut schäumend vulgäres Geschwätz, wie „That’s the last fucking time! I want someone to use his FUCKING brains and not come out of a record that’s up-tempo every time I do a goddamn death dedication!“² Kasem vermasselte seinen Text auch bei einer Stelle zur irischen Rock-Band. „Das ist der Buchstabe U und die Zahl 2“, beginnt der Moderator ganz unschuldig. „Die Vier-Mann-Band mit Adam Clayton am Bass, Larry Mullin am Schlagzeug, Dave Evans, genannt ‚The Edge‘“ – plötzlich gerät Kasem völlig aus dem Häuschen. „Halt, das ist doch Scheißdreck. Das interessiert keine Sau! Diese Typen sind aus England, und WEN INTERESSIERT DAS? Nichts als ein beschissener Haufen überflüssiger Namen völlig ohne Bedeutung!“

Zur Rechtsverletzung kam Beleidigung: Negativland mixte noch eine Rede von U2’s Leadsänger Bono dazu, die den aufgeblasenen Friedensnobelpreis-Kandidaten fromm und albern klingen ließ. Harry Allen von Public Enemy erinnert sich an den Moment, als er das zum ersten Mal hörte: „Ich war fassungslos – völlig von den Socken – es war irre witzig“, sagte Allen zu mir. „Sie sind die

¹ „Das sind die amerikanischen Top 40, hier bei dem Radiosender, mit dem du aufgewachsen bist. Pubic Radio 138.“ [public-öffentlich / pubic-Scham(haar)].

² „Mir reicht’s, verdammt nochmal! Beim nächsten Mal soll mal jemand seinen VERDAMMTEN Verstand benutzen und dafür sorgen, dass ich nicht jedes Mal ein Lied zum Gedenken an einen Toten nach einem flotten Lied anmoderieren muss!“

It was the first shot fired in the intellectual-property wars – the first one I heard, at least, back in 1991. During a skirmish between Island Records and the sound-collage collective Negativland, the corporate Goliath took aim at the group's record (titled simply *U2*) and blew it off the face of the earth. A nerdy, motley crew of San Francisco Bay Area artists, weirdos, and computer programmers, Negativland weren't even a blip on the pop-culture radar, an unlikely target for a major lawsuit. So what would prompt a huge record company to use its full legal and economic might against an insignificant band? As you may have guessed from Negativland's album title, they made the mistake of sampling U2's music, the crown jewel in Island Records' multiplatinum crown. More troubling (to Island, at least) was that fragments of U2's music commingled with hilarious, gut-busting moments of tongue-tied obscenity by veteran American DJ Casey Kasem. 'This is American Top 40,' says the congenial-sounding Kasem, 'right here on the radio station you grew up with. Pubic Radio 138—OH, FUCK!'

The amazing thing about this recording – which was likely smuggled out of Kasem's studio by a disgruntled, abused staff member – is the weird cognitive dissonance it provokes. The same voice that warmly announces innocuous hits by Phil Collins also spews mouth-foaming, foul-mouthed rants such as 'That's the last fucking time! I want someone to use his FUCKING brains and not come out of a record that's up-tempo every time I do a goddamn death dedication!' Kasem also screwed up his lines in a segment about the Irish rock band. 'That's the letter U and the numeral 2,' says the host, starting off innocently enough. 'The four-man band features Adam Clayton on bass, Larry Mullin on drums, Dave Evans, nicknamed "The Edge"' – Kasem suddenly grew agitated. 'Wait, this is bullshit. Nobody cares! These guys are from England and WHO GIVES A SHIT? Just a lot of wasted names that don't mean DIDDLEY SHIT!'

To add insult to injury, Negativland also mixed in a speech by U2's lead singer, Bono, which made the self-important Nobel Peace Prize nominee sound pious and ridiculous. Public Enemy's Harry Allen remembers the first time he heard it. 'I was stunned – amazed – it was so funny,' Allen tells me. 'They're the greatest. I love their political statement, the idea that information should be free and open.' 'We were out on tour and this guy came up to us [after a show] and he handed us a cassette,' Don Joyce tells me as he sits in the Negativland's studio in Berkeley, about a dozen years after the record's release. The Negativland workspace is a tangled mess of cables, audio cartridges and cassettes, analogue soundboards, and old computers; it doubles as the sixty-year-old Joyce's home. The windows are covered to block out the sun so that the most visible things in the room are his silver hair, shaped in a bowl cut, fair skin, and the giant white CIA letters printed on his black T-shirt. 'That night at the hotel we listened to it and sorta just fell over laughing.... We had never heard it before and it was amazingly funny, so imme-

Größen. Ich bewundere ihr politisches Statement, ihre Überzeugung, dass Informationen frei und offen sein sollten.' „Wir waren unterwegs auf Tournee, und [nach einer Show] kam dieser Typ zu uns hoch und gab uns eine Kasette“, erzählt mir Don Joyce im Studio von Negativland in Berkeley, ungefähr ein Dutzend Jahre nach der Veröffentlichung der Platte. Der Arbeitsbereich ist ein wirres Chaos aus Kabeln und Kassetten, analogen Mischpulten und alten Computern; es dient dem 60-jährigen Joyce gleichzeitig als Wohnung. Die Fenster sind zugehängt, um die Sonne abzuhalten, und so sind die sichtbarsten Dinge im Raum sein silbergraues Haar in Topfschnittform, helle Haut und die riesigen weißen Buchstaben – CIA – auf seinem schwarzen T-Shirt. „Wir hörten uns das noch am selben Abend im Hotel an und fielen vor Lachen fast vom Stuhl. Das hatten wir noch nie vorher gehört, und es war unglaublich komisch. Wenn wir sowas hören, sagen wir immer gleich: Daraus können wir was machen.“ U2 wurde bei SST Records, einem kleinen Independent-Punk-Rock-Label, ohne großes Tamtam veröffentlicht. Aber innerhalb von zehn Tagen servierten Island Records und Warner/Chappell (Verleger der U2-Songs), Negativland die Klage. Wie ein Mitglied von Negativland später herausfand, hatte der Manager von R.E.M., Bertis Down, dem U2-Management eine Kopie der Single geschickt.

Angesichts der Erkenntnis, dass sie kleine Fische im Vergleich zu diesem ozeanischen multinationalen Unternehmen waren, veröffentlichte die Gruppe folgende Pressemitteilung: „Da wir der Vernichtung den Rückzug vorziehen, bleibt Negativland und SST keine andere Wahl, als die Forderungen vollständig zu erfüllen.“ Sie verloren eine Menge Geld. Schlimmer noch, das Copyright für den Song ging auf Island Records über, ähnlich wie bei The Verve, die dem früheren Rolling Stones-Manager Allen Klein *Bitter Sweet Symphony* überlassen mußten. Zwar berief sich Negativland darauf, dass es sich um eine durch die „Fair Use-Doktrin“ geschützte Parodie handle, aber damals hatte das Oberste Gericht noch nicht zugunsten der *Pretty Woman*-Parodie von 2 Live Crew entschieden. Da Negativland nicht die Ressourcen hatte, einen langwierigen Rechtsstreit durchzufechten und auch von ihrer Plattenfirma unter Druck gesetzt wurden, stimmten sie einer sehr ungünstigen Vereinbarung zu. „Unternehmen wie Island vertrauen auf solche ökonomischen Zwangsläufigkeiten, um sämtliche, auch unbedeutende Formen von Opposition einzuschüchtern“, formulierte die Gruppe in einer Pressemitteilung von 1991. „So fällt es Island nicht schwer, uns vom Angesicht der Erde zu fegen, bloß weil sie so ungeheuer viel mehr Geld verschwenden können als wir. Wir sind davon überzeugt, dass es hier Themen gibt, zu denen man Stellung beziehen müsste, aber Island kann sich freikaufen, ohne sich jemals vor einem ordentlichen Gericht rechtfertigen zu müssen.“ Die Besitzer der Rechte an geistigem Eigentum können, abgesichert durch mit Millionen von Dollar gefüllte Kriegskassen,

diately when we hear things like that we say we can make something out of this.' U2 was released with little fanfare on SST Records, a small independent punk-rock label. But within ten days of its release Island Records and U2's song publisher, Warner/Chappell, served Negativland with a lawsuit after R.E.M. manager Bertis Downs sent U2's management a copy of the single, a Negativland member later discovered.

Recognising that they were small fish compared to this oceanic multinational corporation, the group sent out a press release that stated, 'Preferring retreat to total annihilation, Negativland and SST had no choice but to comply completely with these demands.' They lost a lot of money. Even worse, their song's copyright was transferred to Island Records, much like what happened to the Verve when they handed over *Bitter Sweet Symphony* to former Rolling Stones manager Allen Klein. Even though Negativland had a strong fair-use argument, primarily based around parody, the Supreme Court had not yet ruled in 2 Live Crew's favour regarding their spoof of *Pretty Woman*. Negativland didn't have the resources to fight a prolonged court battle, and because of pressure from their record company, they agreed to a very unfavourable settlement. 'Companies like Island depend on this kind of economic inevitability to bully their way over all lesser forms of opposition,' the group stated in a 1991 press release. 'Thus, Island easily wipes us off the face of the earth purely on the basis of how much more money they can afford to waste than we can. We think there are issues to stand up for here, but Island can spend their way out of ever having to face them in a court of law.' Backed by litigation war chests of millions of dollars, intellectual-property owners can swat away and squash unflattering commentary by intimidating those who can't afford a lengthy court battle (which is most of us).

If Negativland hadn't been sued, I wouldn't have written my book *Freedom of Expression®: Overzealous Copyright Bozos and Other Enemies of Creativity*. As a teenage hipster-doofus, I admired the group because they held up arty, funhouse mirrors to the media-saturated culture that surrounded me. Their collage aesthetic seemed a natural way of commenting on the world, especially since I had grown up listening to hip-hop. In titling their 1987 album *Escape from Noise* (the same year Public Enemy released *Bring the Noise*), they were referring to the ubiquitous pop-culture cacophony that blankets us. But instead of literally escaping – living off the grid, so to speak – the group engaged with the world by putting something new and subversive into the media mix. They were also pranksters. When Negativland couldn't afford to take time off from their day jobs to tour in 1988, they put out a press release claiming that the FBI had asked them to remain in the Bay Area until an investigation of a multiple homicide was concluded. They claimed that the suspected cause of the murders, a Midwestern teenager's slaying of his family, was their song *Christianity Is Stupid* (which sampled

wenig schmeichelhafte Kommentare vernichten und aus der Welt schaffen, indem sie diejenigen, die sich keine langwierigen Prozesse leisten können (und das sind die meisten von uns), brutal einschüchtern.

Wäre Negativland nicht verklagt worden, hätte ich mein Buch *Freedom of Expression®: Overzealous Copyright Bozos and Other Enemies of Creativity* (Freie Meinungsäußerung®: Übereifrige Copyright-Deppen und andere Feinde der Kreativität) nicht geschrieben. Als Teenager war ich ein cooler Blödmann und bewunderte die Gruppe, weil sie der mediengesättigten Kultur, die mich umgab, einen pseudokünstlerischen Zerrspiegel vorhielt. Ich war mit Hip Hop aufgewachsen, und da erschien mir ihre Collagen-Ästhetik eine unbefangene Möglichkeit zu sein, die Welt zu kommentieren. Ihr Album von 1987 hieß *Escape from Noise* (im gleichen Jahr erschien *Bring the Noise* von Public Enemy), und sie bezogen sich damit auf die allgegenwärtige Pop-Kultur-Kakophonie, die uns erstickt. Aber statt (im wörtlichen Sinne) zu fliehen – und sozusagen als autonome „Selbstversorger“ zu existieren – blieben sie der Welt verpflichtet und fügten dem Medien-Mix etwas Neues und Subversives hinzu. Aber sie waren auch Spaßvögel. Als 1988 eine Tournee anstand, Negativland es sich aber nicht leisten konnte, für diese Zeit ihre Brot-Jobs sausen zu lassen, behaupteten sie in einer Pressemitteilung, das FBI habe sie aufgefordert, die Gegend bis zum Abschluss der Untersuchung eines Mehrfachmordfalls nicht zu verlassen. Sie behaupteten, das mutmaßliche Motiv für den Mord – ein Teenager aus dem Mittelwesten hatte seine Familie erschlagen – hinge mit ihrem Song *Christianity is Stupid* zusammen (ein Song, für den die Worte eines evangelischen Predigers gesampelt wurden, so dass man aus dem Zusammenhang gerissenes sarkastisches Gebrüll hört: „Christentum ist DUMM, Kommunismus ist GUT!“). Der Mord war eine Tatsache – schmerzliche Realität für die Opfer und deren erweiterte Familie, wodurch der „Schabernack“ ein bisschen geschmacklos erscheint –, aber die Beteiligung von Negativland völlig fiktiv. „Richard, einer der Bandmitglieder, erfand eine Begründung dafür, warum wir die Tour nicht machen konnten“, erklärt Don Joyce. „Er hatte diesen Bericht in der *New York Times* oder sonst wo gesehen, über ein Kind in Minnesota, das seine Eltern mit einer Axt getötet hatte.“

Hätte sich irgendjemand aus der Medienmeute die Mühe gemacht, das FBI oder die Polizei in der Kleinstadt anzurufen, wäre der Scherz von Negativland aufgefliegen. Aber die lokalen Radio- und Fernsehsender fielen auf die Story rein und bauschten sie auf, so dass sie zu einem medialen Selbstläufer wurde. Da sie die Ereignisse, die sie ausgelöst hatten, nicht mehr kontrollieren konnten, hielt sich Negativland raus und schnitt stattdessen die Radiomeldungen mit, die immer geschmackloser wurden – eine Geschmacklosigkeit, wie sie nur von einem ausbeuterischen Nachrichtenmedium erreicht werden kann. Negativland remixte

from an evangelical preacher's sermon, who sarcastically shouted, now out of context, 'Christianity is STUPID, Communism is GOOD!'). Although the murder was real – painfully real for the victims and extended family, something that makes the prank a bit tasteless – Negativland's involvement was completely fictitious. 'One of the band members, Richard, came up with an excuse for why we couldn't do the tour,' Don Joyce explains. 'He found this article in the New York Times or someplace about a kid who had killed his parents in Minnesota with an axe.'

If any media outlets had bothered to call the FBI or the small town police department, they would have uncovered Negativland's prank. But local radio and television stations jumped on the story, sensationalising it even further, until a media snowball formed. No longer in control of events they set in motion, the group sat back and recorded the broadcasts as things grew ever more tasteless, in a way that only an exploitative news media can achieve. Negativland remixed and reworked the news coverage to make a concept album, *Helter Stupid*, which scrutinised the same media that carelessly examined them. It was similar to what Public Enemy was doing around the same time – remixing media coverage about themselves on their own records. In both cases, it was a meta-commentary on the echo chamber we call mass media, calling into question the distinction between truth and fiction, information and sensationalism. Negativland introduced me to two of the major tropes that have dominated my life – media pranks and copyright law – so it's fitting that the group's legal problems first inspired me to trademark freedom of expression® when I was an undergrad.

A few years later, in 1998, the Patent and Trademark Office granted me my trademark, the same year that Fox News was awarded ownership of Fair and Balanced®. Like Fox's trademark, my registration doesn't actually give me full legal control over how freedom of expression® appears in all contexts, for my trademark was filed only under Class 16 of the international schedule of goods and services, which covers 'printed matter' – pamphlets, magazines, newspapers, and the like. Even though I can't prevent, for instance, a phone company from using freedom of expression® as an advertising slogan, I could very well keep the American Civil Liberties Union from publishing a magazine with that title. However, I'd never do that to the ACLU. In my application to the Patent and Trademark Office, I didn't write: 'I want to trademark "freedom of expression" as an ironic comment that demonstrates how our culture has become commodified and privately owned.' I simply applied to register this trademark and let the government decide whether or not we should live in a world where someone can legally control freedom of expression®. In filing this application, I crossed the enemy line at the Patent and Trademark Office, feigning allegiance by speaking their slippery language of legalese, fooling them into saying what I hoped wasn't actually possible. After I received my freedom of expression®

und überarbeitete die Berichterstattung, und daraus wurde ihr Konzeptalbum *Helter Stupid*, mit dem sie sich eben jene Medien vornahmen, die mit ihnen so gedankenlos umgesprungen waren. Etwas Ähnliches machte Public Enemy etwa zur gleichen Zeit – einen Remix der Medienberichterstattung über sich auf den eigenen LPs. In beiden Fällen wurde daraus ein Meta-Kommentar zum Echoraum, den wir Massenmedien nennen, ein Infragestellen der Unterscheidung von Wahrheit und Fiktion, von Information und Effekthascherei. Negativland stellte mir zwei der entscheidenden Begriffe vor, die mein Leben dominiert haben – Medienulk und Urheberrecht – und dazu passt, dass die Rechtsprobleme der Band mich noch als Student dazu inspirierten, freedom of expression® als Markenzeichen anzumelden.

Einige Jahre später, 1998, erfolgte die Registrierung meines Markenzeichens durch das Patent- und Markenamt, im gleichen Jahr, in dem auch Fox News das Eigentumsrecht an Fair and Balanced® gewährt wurde. Ähnlich wie beim Markenzeichen von Fox hatte auch ich durch die Registrierung nicht für alle Zusammenhänge die rechtliche Kontrollmöglichkeit darüber, wie freedom of expression® benutzt werden durfte. Mein Markenzeichen war in „Klasse 16“ des internationalen Produkt- und Leistungskatalogs angemeldet, die nur „Druckerzeugnisse“ abdeckt – Broschüren, Zeitschriften, Zeitungen und ähnliches. Auch wenn ich zum Beispiel nicht verhindern kann, dass eine Telefongesellschaft freedom of expression® als Werbeslogan benutzt, kann ich doch die amerikanische Bürgerrechtsvereinigung (American Civil Liberties Union, ACLU) davon abhalten, eine Zeitschrift mit diesem Titel zu drucken. Allerdings würde ich das der ACLU niemals antun wollen. In meinem Antrag an das Patent- und Markenamt stand nicht: „Ich sehe die Registrierung von ‚freedom of expression‘ als ironischen Kommentar, der deutlich machen soll, wie unsere Kultur zur Handelsware und zu Privatbesitz geworden ist.“ Ich habe einfach die Registrierung dieses Markenzeichens beantragt und der Regierung die Entscheidung darüber überlassen, ob wir in einer Welt leben wollen, in der irgendjemandem die rechtmäßige Kontrolle über freie Meinungsäußerung® zugestanden wird oder eben nicht. Mit diesem Antrag beim Patent- und Markenamt habe ich die feindliche Linie überschritten, indem ich in der Sprache ihres schlüpfrigen Juristenjargons Loyalität vorgetäuscht und sie dazu verführt habe, etwas zu veranlassen, von dem ich hoffte, dass es unmöglich sei. Nachdem ich das Zertifikat für das Markenzeichen freedom of expression® erhalten hatte, wollte ich das Ereignis öffentlich machen; der beste Weg, ein großes Publikum zu erreichen, war mir klar: ein Medien-Scherz.

Ich hatte frühzeitig begriffen, wie leicht es ist, die Medien zu manipulieren und dazu zu bringen, merkwürdige kleine Geschichten von mir zu verbreiten. Schon zu Beginn meiner Zeit an der James Madison University erlangte ich lokale und nationale Medienpro-

trademark certificate, I wanted to publicise the event, and I knew just the way to gather a large audience: a media prank.

Early in my life I learned how easy it was to manipulate the media into telling my strange little stories. When I was a junior at James Madison University, I gained local and national media attention when I attempted to change the school mascot to a three-eyed pig with antlers, a movement that culminated in a rally where I married one hundred people to bananas in front of TV news cameras on the JMU commons. A few years later, I got a lot of press coverage when I sold my soul in a glass jar on eBay, being quoted saying things such as 'In America, you're rewarded for selling your soul and compromising your principles. I may not have a soul, but I have a new car, and I'm doing great.' Pranks, for me, aren't the same as hoaxes. Hoaxes are what they are: they use deception to make someone or something look foolish, and nothing more. Media pranks, on the other hand, involve cooking up a story or an event in order to make a larger, satirical point. For instance, 1960s radicals Abbie Hoffman and Jerry Rubin dumped hundreds of dollar bills from a balcony overlooking the New York Stock Exchange, causing trading to stop as brokers grabbed at the money that was falling from the sky. Hoffman and Rubin invited reporters to cover the event, which was designed – ingeniously and hilariously – to peel back the Stock Exchange's blanket of respectability to reveal the naked greed that bubbled underneath. I figured that the media wouldn't be able to pass up a story about someone threatening to sue another for the unauthorised use of freedom of expression®.

The problem was I didn't really want to sue some innocent infringer who used my trademark. So I enlisted my high-school prankster friend, the Reverend Brendan Love, who posed as the publisher of a fictitious punk-rock magazine named *Freedom of Expression*. I hired a lawyer, who wrote Brendan a cease-and-desist letter, soberly stating, 'Your company has been using the mark Freedom of Expression.... Such use creates a likelihood of confusion in the market and also creates substantial risk of harm to the reputation and goodwill of our client. This letter, therefore, constitutes formal notice of your infringement of our client's trademark rights and' – this is my favourite part – 'a demand that you refrain from all further use of Freedom of Expression.' When talking to reporters who responded to a press release I sent out, I played the quasi-corporate asshole to Brendan's indignant anarchist underdog, spouting poker-faced lines such as 'I didn't go to the trouble, the expense, and the time of trademarking freedom of expression® just to have someone else come along and think they can use it whenever they want.' Brendan countered that I was an 'opportunist'.

The venerable western Massachusetts newspaper the *Hampshire Gazette* published an article with a headline that read, 'Freedom, and Expression of Speech' – a story that played up the inherent absurdity of someone successfully trademarking freedom of expression®.

minenz mit dem Versuch, ein dreiäugiges Schwein mit Geweih zum Hochschul-Maskottchen zu machen, und meine Bemühungen kulminierten in einer Kundgebung, bei der ich vor laufenden TV-Nachrichtenkameras im Zentrum des Uni-Campus' hundert Leute mit Bananen verheiratete. Einige Jahre später erreichte ich große mediale Aufmerksamkeit mit dem Verkauf meiner Seele in einem Glasgefäß bei eBay, wobei ich zitiert wurde mit Sätzen wie „In Amerika wird man belohnt, wenn man seine Seele verkauft und seine Prinzipien kompromittiert. Ich mag vielleicht keine Seele haben, aber ich habe ein neues Auto und fühle mich großartig.“ Solche Scherze sind für mich nicht dasselbe wie absichtliche Falschinformation. Letztere ist nur das, was sie ist: Die Täuschung wird dazu benutzt, jemanden oder etwas lächerlich zu machen, und damit hat es sich. Medien-Scherze dagegen lassen eine Story oder ein Ereignis hochkochen, um einen darüber hinausweisenden, satirischen Standpunkt verdeutlichen zu können. So warfen zum Beispiel Abbie Hoffman und Jerry Rubin, zwei radikale Aktivisten der 1960er, hunderte von Dollarnoten von einer Galerie im Gebäude der New Yorker Börse, was den Handel zum Erliegen brachte, weil die Broker nach dem Geld grabschten, das vom Himmel fiel. Hoffman und Rubin hatten Journalisten eingeladen, über das Ereignis zu berichten, das – genial und sehr amüsant – dazu diente, der Börse die Fassade der Respektabilität herunterzureißen und die unterschwellig brodelnde nackte Habgier zu offenbaren. Ich nahm an, dass eine Story über jemanden, der damit droht, jemand anderen wegen der nicht genehmigten Verwendung freier Meinungsäußerung® zu verklagen, für die Medien ein gefundenes Fressen wäre, dass sie sich nicht entgehen lassen könnten.

Es gab aber ein Problem: Ich hatte eigentlich gar kein Bedürfnis, irgendeinen unschuldigen Rechtsverletzer zu verklagen, weil er mein Markenzeichen benutzte. Also warb ich einen Freund aus den Tagen der High-School-Scherze an, Reverend Brendan Love, der als Verleger eines fiktiven Punk-Rock-Magazins mit dem Titel *Freedom of Expression* fungierte. Ich heuerte außerdem einen Anwalt an, der eine Unterlassungsaufforderung an Brendan verfasste, in der nüchtern konstatiert wurde: „Ihre Firma hat die Marke Freedom of Expression verwendet... Es besteht die Wahrscheinlichkeit, dass eine solche Verwendung am Markt zu Verwirrungen führt und es besteht darüber hinaus ein erhebliches Risiko, dass Reputation und Geschäftswert unseres Klienten beschädigt werden. Mit diesem Schreiben setzen wir Sie formal über die erfolgte Verletzung der Markenzeichen-Rechte unseres Klienten in Kenntnis und“ – das ist meine Lieblingsstelle – „fordern Sie auf, jede weitere Verwendung von Freedom of Expression zu unterlassen.“ Im Gespräch mit Journalisten, die auf eine Presseerklärung von mir reagierten, spielte ich das Quasi-Firmen-Arschloch versus Brendan als zornigen, anarchistischen Underdog, das ungerührt solche Zeilen auskotzt wie „Ich habe nicht all die Zeit, all die Mü-

I wanted to reprint a chunk of the *Hampshire Gazette* article in the introduction to my first book so as to expose the purpose of my prank to more people. But when I explained in a letter that it was a ‘socially conscious media prank’, the paper’s editor wouldn’t allow me to reprint the article. In fact, he didn’t bother composing a letter, instead scrawling on my own dispatch, ‘Permission Denied’, and mailed it back to me. I was completely naive and perhaps more than a little stupid. I assumed the folks at the *Hampshire Gazette* would be irritated with my deception, but at the end of the day I honestly thought they would grant me permission, given the slant and the content of their own story. In my first book’s introduction, however, I was able to point out the fact that the *Hampshire Gazette* used copyright law to prevent me from reprinting its own story that was about how intellectual-property law restricts freedom of expression®. But the little saga didn’t end there.

After my book, *Owning Culture*, came out in 2001, the publisher of a very smart magazine of cultural criticism called *Stay Free!* contacted me. Carrie McLaren was putting together an art show entitled *Illegal Art: Freedom of Expression in the Corporate Age*. She wanted to include my framed freedom of expression® certificate in an exhibit that featured art and ideas that pushed the envelope of intellectual-property law. I was flattered to discover that among the many great artists included in the show, Negativland was involved. Serendipitously, at that time I was teaching an undergrad course on intellectual-property law. One of my students, Abby, brought in a copy of an AT&T ad from the *Daily Iowan* that used the slogan ‘Freedom of Expression’—WITHOUT MY PERMISSION—to lure college students into signing up for their long-distance plan. My class told me I should sue AT&T, and we all laughed, and I said, ‘Sure.’ Soon I realised that the synergy of the art show, the publicity it was generating, and my own freedom of expression® project was too perfect not to exploit. I hired a lawyer in Iowa City, gave him my government documents, and a copy of the ad, and he drafted a cease-and-desist letter addressed to AT&T (just as the company would’ve done to me if I stepped on their trademarked toes). It’s important to note that I had no real case. My trademark didn’t protect the phrase in the context of advertising, just as Fox News wasn’t able to prevent its trademarked slogan from being used as the title of Al Franken’s book when they sued him for using Fair and Balanced® without permission.

I was overreaching, much as overzealous corporate bozos so often do when they try to muzzle freedom of expression®. Conspiring with the Chicago organisers of the *Illegal Art* show, the good folks at *In These Times* magazine, I used the show’s opening as a press conference to publicly announce my scheme. *The New York Times* broke the story and others picked it up, including the U.S. government’s overseas broadcasting arm, *Voice of America* (which allowed me to air my critiques of intellectual-property law all the way to

hen und Kosten auf mich genommen, Freedom of Expression® als Markenzeichen registrieren zu lassen, damit dann irgendjemand daherkommt und denkt, es einfach so nach Belieben benutzen zu können.“ Brendan konterte, ich sei ein „Opportunist“.

Die altehrwürdige *Hampshire Gazette*, eine Zeitung aus West-Massachusetts, brachte einen Artikel mit der Überschrift „Ausdrucks- und Redefreiheit“ – eine Story, die die dem Ganzen innewohnende Absurdität hochputschte, dass jemand freedom of expression® erfolgreich als Marke schützen lassen konnte. Ich wollte einen Ausschnitt aus diesem Artikel in der Einleitung zu meinem ersten Buch verwenden, um den Zweck meines Scherzes einem größeren Publikum zu verdeutlichen. Aber als ich in meiner Anfrage erklärte, dass es sich um einen „sozial bewussten Medien-Scherz“ gehandelt hatte, untersagte mir der Redakteur der Zeitung den Abdruck. Er machte sich nicht mal die Mühe, mit einem Brief zu antworten, sondern kritzelte nur „Genehmigung verweigert“ auf mein Schreiben und schickte es zurück. Ich war vollkommen naiv, vielleicht auch mehr als nur ein bisschen bescheuert. Ich hatte angenommen, dass die Leute der *Hampshire Gazette* durch meine Täuschung irritiert sein würden, aber letztlich angesichts der Schiefelage und des Inhalts ihres eigenen Berichts die Erlaubnis erteilen würden. In der Einleitung meines ersten Buchs konnte ich immerhin die Tatsache erläutern, dass die *Hampshire Gazette* mich mit Copyright-Klauseln davon abgehalten hatte, ihre Geschichte abzdrukken, die sich darum drehte, wie das Gesetz zum Recht am geistigen Eigentum die freie Meinungsäußerung einschränkt. Aber damit war diese kleine Saga noch nicht zu Ende.

Als mein Buch *Owning Culture* 2001 erschienen war, kontaktierte mich die Herausgeberin eines überaus cleveren Magazins zur Kulturkritik, *Stay Free!*. Carrie McLaren war dabei, eine Ausstellung mit dem Titel *Illegal Art: Freedom of Expression in the Corporate Age* zusammenzustellen. Sie wollte mein gerahmtes freedom of expression®-Zertifikat als Teil eines Exponats zeigen, das Kunst und Ideen präsentierte, die die Grenzen des Rechts am geistigen Eigentum ausloteten. Es schmeichelte mir, dass neben den vielen großartigen Künstlern der Ausstellung auch Negativland beteiligt war. Dass ich zu dieser Zeit einen Grundkurs zum Recht am geistigen Eigentum gab, war eine glückliche Fügung. Einer meiner Studenten, Abby, brachte eine Werbung von AT&T aus dem *Daily Iowan* mit, die den Slogan „Freedom of Expression“ – OHNE MEINE ERLAUBNIS – verwendete, um College-Studenten zu ködern, einen Vertrag für Ferngespräche zu unterschreiben. Mein Kurs war absolut dafür, AT&T zu verklagen, wir lachten alle, und ich sagte, „Na klar“. Mir war bald klar, dass die Synergien der Kunstausstellung, der öffentlichen Aufmerksamkeit, die sie erlangte, und meines eigenen freedom of expression®-Projekts so perfekt waren, dass man es einfach nicht lassen konnte, sich das zunutze zu machen. Ich heuerte in Iowa City einen Anwalt

Afghanistan). AT&T never did respond to, or worry about, my lawyer's cease-and-desist letter. Although I didn't prevent AT&T from using freedom of expression® without my permission, my media prank did succeed in broadcasting to millions a critique of intellectual-property law that wouldn't normally get national or international attention.....

Art Pranksters

Political and artistic pranks stretch back to the European Dada movement of the early twentieth century and beyond. In fact, Abbie Hoffman wasn't the first revolutionary American prankster; that title belongs to Ben Franklin. He was at his most clever and hilarious when he authored *Poor Richard's Almanac*. An unknown writer at the time, Franklin goaded a more established almanac writer, Titan Leeds, into a ridiculous public dispute that would anticipate the over-the-top pranks of the Dadaists. In a bid to enter the almanac market, Franklin turned his deadly literary guns on an established competitor, Titan Leeds. Under the pseudonym Richard Saunders, Franklin penned an advertisement and published it in his first edition of *Poor Richard's Almanac* (1732)... The ad stated that the *Poor Richard's Almanac* contained, among other things, 'the predicted death of his friend Titan Leeds'. Franklin/Saunders narrowed it down not just to the date, but to the exact moment when two worldly bodies aligned ('Oct. 17, 1733, 3 ho., 29 m., P.M. at the very instant of the conjunction of the Sun and Mercury').¹

An annoyed Leeds loudly protested in the pages of his own almanac. He resented the prediction of his death, especially by a meddling jerk who most certainly was *not* his friend. The mini-scandal jolted sales of the *Almanac*, so Franklin ('Saunders') upped the ante in his next edition by moaning that he had been 'treated in a very gross and unhandsome manner' by Titan Leeds, who, he argued, was surely dead. The prankster reasoned that his close friend could not possibly have been so mean, so it must have been his ghost who penned those rude diatribes. 'Mr. Leeds was too well bred to use any man so indecently and so scurrilously,' he wrote, with a wink, 'and moreover, his esteem and affection for me was extraordinary.'²

'[H]aving received much abuse from the ghost of Titan Leeds, who pretends to still be living ... I cannot help but saying, that tho' I take it patiently, I take it very unkindly,' he wrote in the 1735 edition of the almanac. 'And whatever he may pretend, 'tis undoubtedly true that he is really defunct and dead.'³ Franklin had a crucial advantage: he printed his competitor's almanac as well as his own, and this inside knowledge allowed him to respond in his *Poor Richards'*

¹ Walter Isaacson, *Benjamin Franklin* (New York, Simon & Schuster, 2003), p. 95.

² Isaacson 2003, p. 96.

³ Tommy N. Tucker, *Bolt of fate* (New York, Public Affairs, 2003), pp. 9-10.

an, gab ihm meine amtlichen Dokumente sowie ein Exemplar der Anzeige, und er verfasste eine Unterlassungsaufforderung an AT&T (gerade wie es das Unternehmen getan hätte, wäre ich auf seine Markenzeichen-Zehen getreten). Es ist wichtig zu betonen, dass gar keine wirkliche Rechtsverletzung vorlag. Mein Markenschutz umfasste nicht die Verwendung der Wortverbindung als Werbung, genauso wenig wie Fox News verhindern konnte, dass der geschützte Slogan Fair and Balanced® ohne ihre Erlaubnis als Titel eines Buches von Al Franken verwendet worden war und sie ihn deswegen verklagten.

Ich nahm den Mund voll, genau wie das übereifrige Copyright-Deppen oft genug mit ihren Versuchen tun, der freien Meinungsäußerung® einen Maulkorb zu verpassen. Ich schwor mich mit den Chicagoer Organisatoren der *Illegal Art*-Ausstellung, den Klasse Typen vom *In These Times*-Magazin, und nutzte die Ausstellungseröffnung als Pressekonferenz, um mein Vorhaben öffentlich vorzustellen. Die *New York Times* griff die Geschichte auf und andere übernahmen sie, darunter auch der Übersee-Arm des amerikanischen Regierungssenders, Voice of America (was dazu führte, dass meine Kritik am geistigen Eigentumsrecht bis nach Afghanistan verbreitet werden konnte). AT&T hat nie auf die Unterlassungsaufforderung meines Anwalts reagiert. Auch wenn ich AT&T nicht davon abhalten konnte, freedom of expression® ohne meine Erlaubnis zu verwenden, war mein Medien-Scherz doch insofern erfolgreich, als er unter Millionen von Radiohörern eine Kritik am geistigen Eigentumsrecht verbreitete, die normalerweise keine nationale, geschweige denn internationale Aufmerksamkeit erlangt hätte.

Spaßvögel in der Kunst

Wurzeln der politischen und künstlerischen Scherze sind in der europäischen Dada-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts zu finden – und sogar noch früher. Tatsächlich war Abbie Hoffmann nicht der erste revolutionäre Spaßvogel Amerikas; dieser Titel gebührt Ben Franklin. Mit der Abfassung des *Poor Richard's Almanac* offenbart er sich als höchst intelligent und witzig. Zu der Zeit war er ein unbekannter Autor, trieb aber einen etablierteren Almanach-Verfasser, Titan Leeds, zu einer lächerlichen öffentlichen Debatte, die die übertriebenen Scherze der Dadaisten vorwegzunehmen scheint. [...]³

Viele der Strategien, die Franklin anwandte – Humor, Ironie, Skandal – sind über ein Jahrhundert später auch bei einer europäischen Gruppe politischer Künstler/Spaßvögel zu finden, den Dadaisten. Diese ästhetischen Anarchisten des frühen 20. Jahrhunderts wollten sowohl den bürgerlichen Kapitalismus als auch romantische

³ Der deutsche Text wurde an dieser Stelle gekürzt, der nebenstehende englische Text erscheint hier in voller Länge.

Almanac before Leeds himself could disseminate his protests. Even when Leeds finally did die in 1738, Franklin wouldn't throw in the towel. In the following edition of *Poor Richard's Almanac*, he quoted Leeds's ghost admitting that, 'I did actually die at that moment, precisely at the hour you mentioned, with a variation of 5 minutes, 53 sec. which must be allowed to be no great matter in such cases.' Remaining in character as Leeds' ghost, Franklin issued one more prediction: John Jerman – another competitor in the *Almanac* market who used Franklin as a printer – would convert to Catholicism. This was an outrageous claim, especially for those anti-Papist times. After four years of such barbs, Jerman took his business to another printer. By then, Franklin was too rich to care about lost business.....

Franklin's final written prank was an act of social consciousness. He published (under the name *Historicus*) an over-the-top letter to the *Federal Gazette* that sent up pro-slavery attitudes popular at the time. Despite owning slaves earlier in his life, Franklin had morphed into a staunch abolitionist, though he didn't give up his slaves until after 30 years of slave ownership. However, to his credit, when he did come out against slavery, he did so with force, writing very powerful diatribes against the barbaric practice. Just before his death in 1790, he crafted a subtly humorous letter that essentially advocated the slavery of Christians. In response to an anti-abolitionist speech by Georgia Representative James Jackson, 'Historicus' recalled in his letter a speech made by a fabricated Islamic slave trader named Sidi Mehemet Ibrahim.⁴

'Sir,' he wrote in a letter to the editor, 'Reading last night in your excellent Paper the speech of Mr. Jackson against their meddling with the Affair of Slavery, or attempting to mend the Condition of the Slaves, it put me in mind of a similar one made about 100 Years since by Sidi Mehemet Ibrahim.' In this thinly disguised satire, Franklin/Historicus quoted Ibrahim's speech, in which the slave trader argued that Christians should be the ones to perform hard, enslaved labour. He wrote, 'who in this hot Climate are to cultivate our Lands? Who are to perform the common Labours of our City, and in our Families? ... And is there not more Compassion and more Favour due to us as Mussulmen, than to these Christian Dogs?'.....

Franklin/Historicus approvingly quoted another (likely fictitious) source, which shrugged its shoulders at the notion that enslaving Christians was an unethical practice. 'The Doctrine, that Plundering and Enslaving the Christians is unjust, is at best but that it is the Interest of this State to continue the practice.' He concluded in his characteristically deadpan style, 'I am, Sir, your constant Reader and humble Servant, *Historicus*.' Pandering to the Christian, pro-slavery readers of the newspaper at the beginning of the letter, he slyly inverted the popular logic of slavery by the end, holding up an inverted mirror to the anti-abolitionists.

⁴ Isaacson 2003, pp. 466–7; Tucker 2003.

Vorstellungen von Kunst zerstören – und amüsierten sich gut bei diesem Versuch. Sie feierten das befreiende Potential des „Zufalls“ als künstlerische Methode – eine direkte Reaktion auf die „zivilisierte Vernunft“, die in den ersten Weltkrieg mündete. Aus dem Zufall entstand die Collage. „Man zerschneidet Fotos“, schrieb einer der ersten Dadaisten, Hans Richter, über die Anfänge von Dada in einem anschaulichen Bericht in der Ich-Form, „[und] klebte sie provokativ zusammen [...], um einer verrückten Welt ihr eigenes Bild in den Rachen zu stoßen.“⁴

Was Richter über das Entstehen der Fotomontage sagt, klingt bei Negativland in der Beschreibung ihrer Soundcollagen an. „Eine der künstlerischen Obsessionen von Negativland“, sagte die Gruppe in ihrem Buch *Fair Use*, „dreht sich um die Medien selbst, als Quelle und Gegenstand vieler unserer Werke. Wir reagieren (wie das Künstler immer getan haben) auf unsere Umgebung, eine Umgebung, die immer mehr mit synthetischen Vorstellungen, Bildern und Geräuschen gesättigt ist.“ Genau wie Negativland die Quellen ihrer Sounds von einem festgelegten Kontext befreit haben, verhalfen auch die Dadaisten Buchstaben, Wörtern und Sätzen zu einer neuen Art von Freiheit. Diese Aktionen entsprechen einer kritischen Praxis, die der französische Theoretiker Jacques Derrida 50 Jahre später als Dekonstruktion bezeichnen sollte. Die Strategie wird durch einen aktiven Leser/Autor verwirklicht, der die Vorgaben solcher Autoren, bei denen „der Tod ihr Sterben nicht abwartet“⁵, wie Derrida es clever formuliert, missachtet.

Die Dadaisten widmeten sich mit großer Leidenschaft ihrem Vorhaben, künstlerische Ideen in Aktion zu verwandeln und mittels der Kunst die soziale, ökonomische und politische Welt zu beeinflussen. Sie hassten die Vorstellung – und machten sie unermüdlich lächerlich –, ein Künstler existiere losgelöst vom täglichen Leben, eine Vorstellung, die auf die Romantiker zurückgeht. Die Methode der Collage war ein hervorragendes Instrument, das romantische Ideal der Originalität zu unterhöhlen, eine Waffe, die dem schelmischen Wesen der Dadaisten entsprach. Tristan Tzara, führender Dada-Provokateur, gab Anweisungen, „um ein dadaistisches Gedicht zu machen“: Man nehme eine Zeitung, schneide die Wörter eines Artikels aus und gebe sie in eine Tüte, um sie nach dem Zufallsprinzip wieder herauszufischen. Eine humoristische Polemik, die sich über die edlen romantischen Vorstellungen von Originalität und Kreativität lustig machte. Tzara schloß sarkastisch: „Das Gedicht wird Euch ähneln. Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität.“⁶

⁴ Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont Schauberg 1964, S. 117.

⁵ Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz (u.a.): Böhlau 1986, S. 88.

⁶ Tristan Tzara in: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Hg. v. Karl Riha, Stuttgart: Reclam 1994, S. 266.

Although Franklin was clearly a rascally prankster, he also made a lot of money with his Richard Saunders hoax, and the 'early to bed, early to rise' businessman epitomised capitalism – so much so that the sociologist Max Weber referred to him as embodying 'the social ethic of capitalist culture'. He certainly couldn't be placed on the far-left side of a radical spectrum that includes Abbie Hoffman, but Franklin was a subversive in his own odd way. American hero? Perhaps. American weirdo, most definitely.

Many of the strategies Franklin used – humour, irony, scandal – were shared over a century later by a European group of political artist-pranksters, the Dadaists. These early-twentieth-century aesthetic anarchists aimed to destroy both bourgeois capitalism and Romantic ideas about art – and had a good time trying. They celebrated the liberating potential of 'chance' as an artistic method, which was a direct reaction to the 'civilised rationality' that resulted in World War I. From chance emerged collage. 'They cut up photographs,' wrote early Dadaist Hans Richter in a lively first person account of early Dada, 'stuck them together in provocative ways ... to confront a crazy world with its own image.'⁵

The way he talks about the emergence of photomontage echoes the way Negativland describe their sound collages. 'One of Negativland's artistic obsessions,' said the group in their book *Fair Use*, 'involves the media, itself, as a source and subject for much of our work. We respond (as artists always have) to our environment, an environment increasingly filled with artificial ideas, images, and sounds.' Just as Negativland liberated their sound sources from a fixed context, the Dadaists gave letters, words, and sentences a new kind of freedom. These activities were similar to a critical practice that French theorist Jacques Derrida would call deconstruction fifty years later. This strategy is carried out by an active reader/writer who disobeys the wishes of, as Derrida slyly puts it, 'those authors whose death does not await their demise.'⁶

Dadaists were passionately devoted to turning artistic ideas into action, and wanted their art to impact the social, economic, and political world. They hated and endlessly ridiculed the idea that the artist should be detached from daily life, which was promoted by the Romantic movement. The collage method was an excellent tool that undercut the Romantic ideal of originality, a weapon that also quite easily lent itself to the prankish nature of the Dadaists. Tristan Tzara, a principle Dadaist provocateur, gave instructions on how 'to make a Dadaist poem' in which the creator takes a newspaper, cuts out words from an article and places them in a bag only to be randomly pulled out. It was a humorous polemic that made fun of

⁵ Hans Richter, *Dada: Art and anti-art*, trans. D. Britt (New York, Thames and Hudson, 1964).

⁶ Jacques Derrida, *Positions*, trans. A. Bass (University of Chicago Press, 1981), p. 42.

Die Futuristen, eine andere Gruppe verrückter europäischer Künstler, die einige Jahre vor den Dadaisten auf den Plan traten, waren ebenfalls an den Möglichkeiten der Textcollage interessiert, besonders an deren Potential für die Verbreitung ihrer Pro-Kriegs-Propaganda. Umgekehrt nutzten die Dadaisten die Collage als politisches und künstlerisches Mittel, ihre linksgerichteten Anti-Kriegs-Ansichten zu verbreiten. Obwohl es ästhetische Ähnlichkeiten zwischen Dadaisten und Futuristen gab, hatten sie doch äußerst verschiedene Weltanschauungen, was vielleicht am deutlichsten im Futuristischen Manifest zusammengefasst ist: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt [...]. Wir wollen [...] gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.“⁷

Waren die Futuristen kunstbeflissene, brustschlagende, freiheitsliebende Rohlinge mit Pinsel und Waffe, so reagierten die Dadaisten auf die Verwüstungen des Krieges, den die Futuristen propagiert hatten. Wie es allerdings bei einer Gruppe zu erwarten war, die das Chaos verinnerlichte, implodierte Dada Anfang der 1920er Jahre. Aus der dadaistischen Asche stieg der Surrealismus empor, und zwar 1924, mit dem Abdruck von *La révolution surréaliste*, publiziert vom surrealistischen Aushängeschild André Breton. Der Surrealismus umgarnte das Unbewusste, bevorzugte es als irrationalen Ausweg aus einer „rationalen“ Zivilisation, die sich fast selbst abgeschlachtet hätte. Mit dieser Bewegung ging ein erneutes Interesse an der Collage einher, teilweise, weil Breton diese Techniken als Möglichkeit sah, neue Quellen „irrealer Realität“⁸ für die Kunst zu erschließen.

Mehr als alles andere waren die Dadaisten ernsthafte Spaßvögel gewesen (und vielleicht auch mitternächtliche Kiffer). „So zerstörten, brüskierten, verhöhnnten wir – und lachten“, erinnerte sich Richter. „Wir lachten alles aus. Wir lachten über uns selbst, wie über Kaiser, König und Vaterland, Bierbauch und Schnuller. Das Lachen nahmen wir ernst.“⁹ Diese lasergesteuerte Lustigkeit, die, um einen Begriff der 1960er Gegenkultur zu benutzen, direkt auf „das Establishment“ zielte, war eine Reaktion auf blutige Zeiten. „Den Radau, die Destruktion, die Anarchie, das Anti –“, schrieb Richter, „warum sollten wir das zurückhalten? Was war denn mit dem Radau, der Destruktion, der Anarchie, dem Anti des Weltkrieges? War das etwa nichts? Wie konnte Dada denn anders vorgehen als destruktiv, aggressiv, frech, aus Prinzip und mit Gusto?“¹⁰ Die Dadaisten hatten ihre wahre Freude an ihren verdrehten Medien-Scherzen.

⁷ Apollonio, Umbrò: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: DuMont Schauberg 1972, S. 34.

⁸ Wescher, Herta: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Köln: DuMont Schauberg 1968.

⁹ Richter, S. 66.

¹⁰ Richter, ebd.

high-minded Romantic notions of originality and creativity. Tzara sarcastically concluded:

.....

 'The poem will resemble you. And there you are – an infinitely original author of charming sensibility even though unappreciated by the vulgar herd.'⁷

.....
 The Futurists, another group of European artist madmen who preceded the Dadaists by a few years, were also interested in the possibilities of textual collage, particularly in its potential for delivering their pro-war propaganda. Conversely, the Dadaists used collage as a political and artistic tool that broadcasted their leftist antiwar views. Although there were aesthetic similarities between the Dadaists and the Futurists, they had very different worldviews, which was perhaps best summarised in the Futurist Manifesto: 'We will glorify war – the world's only hygiene – militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for, and ... will fight moralism, feminism, every opportunistic or utilitarian cowardice.'⁸

.....
 Where the Futurists were artsy, chest-beating libertarian yahoos with paintbrushes and guns, the Dadaists reacted against the ravages of the war that the Futurists promoted. As was to be expected of a group that embraced chaos, Dadaism imploded by the early 1920s. Surrealism arose from Dada's ashes with the printing in 1924 of *La revolution surrealiste*, published by Surrealist figurehead André Breton. Surrealism embraced the subconscious, privileging it as an irrational road away from a 'rational' civilisation that had almost slaughtered itself. This movement brought a new interest in collage, in part because Breton saw these techniques as opening up new sources of 'unreal reality' for art.⁹ More than anything else, the Dadaists were serious jesters (and perhaps even midnight tokers). 'We destroyed, we insulted, we despised – and we laughed,' reminisced Richter. 'We laughed at everything. We laughed at ourselves just as we laughed at Emperor, King and Country, fat bellies and baby-pacifiers. We took our laughter seriously.' This laser-guided hilarity, which was aimed directly at, to use the 1960s counterculture term, 'the establishment', was a reaction to the bloody times. 'Pandemonium, destruction, anarchy, anti-everything,' Richter wrote, 'why should we hold it in check? What of the pandemonium, destruction, anarchy, anti everything of the World War? How could Dada have been anything but destructive, aggressive, insolent, on principle and with gusto?'¹⁰ The Dadaists revelled in their twisted media pranks.

⁷ Tristan Tzara, *Seven Dada manifestos and lampisteries*, trans. B. Wright (New York, Calder Publications, 1977), p. 39.

⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *The Futurist cookbook*, trans. S. Brill (San Francisco, Bedford Arts, 1989), p. 13.

⁹ Herta Wescher, *Collage*, trans. R. E. Wolf (New York, Harry N. Abrams, 1968).

¹⁰ Richter 1964, p. 65.

So waren Tristan Tzara und Jean Arp z.B. das Zentrum eines Skandals, der die Schweizer Zeitungen erschütterte: Sie hatten Journalisten davon überzeugt, sich duelliert zu haben. Zahlreiche Mitglieder der Schweizer Society wären sicher froh gewesen, vom Tod dieser beiden Dadaisten zu hören – dieser Teil der Geschichte war also nicht das Skandalöse. Den Zorn verursachte die Erfindung, der „überall beliebte und gerühmte ältere Familiendichter“ J. C. Heer sei beteiligt gewesen. Viele, so schrieb Hans Richter, „wunderte[n] sich auch, was ein so gesetzter und keineswegs extravaganter Herr wie J. C. Heer dabei zu tun hätte.“¹¹ Genau wie Titan Leeds, von Ben Franklin in eine öffentliche Auseinandersetzung gedrängt, brachte auch Heer ein erbostes Dementi in die Zeitungen, in dem er erklärte, niemals an solch schändlichen Aktivitäten beteiligt gewesen zu sein. Richter daraufhin:

„Am Abend desselben Tages ein Widerruf des Widerrufs, dessen 1. Absatz ein Seufzen des Bedauerns unter der Züricher Bevölkerung hervorrief: keiner der Duellanten sei verletzt worden (sie hätten nämlich beide in die gleiche Richtung – voneinander weggeschossen). Der 2. Absatz dagegen versetzte die Leser in völlige Verwirrung. Zwei Zeugen nämlich (beides Dadaisten allerdings) sagten aus, daß sie natürlich verständen, daß eine ehrwürdige Figur wie J. C. Heer nicht offiziell mit den unbändigen Auseinandersetzungen der Jugend verknüpft sein wolle, man müsse aber doch der Wahrheit die Ehre geben (mit höflicher Verbeugung vor dem geehrten Dichter): er SEI als Sekundant dabeigewesen.“¹²

Die Kunst der Dadaisten kam direkt aus dem Leben, und so auch ihre Revolution. Sie verspotteten und belästigten die bürgerliche Gesellschaft mit scherzhaften Aktionen, die die Kunst von ihrem Podest stießen; sie wollten die Museen demontieren und die Straßen zu Galerien machen.

P.S.

Am 16. Oktober 2004 habe ich freedom of expression umgebracht. Es war kein Mord; eher ein unbeabsichtigter Totschlag, ein durch Fahrlässigkeit verursachter Tod. Nur um das klarzustellen: Ich spreche nicht in Metaphern. Laut U.S.-Regierung ist freedom of expression offiziell tot; so sagt es jedenfalls das Patent- und Markenamt (U.S. Patent and Trademark Office, USPTO). Heute verkündet die so merkwürdig als „Live/Dead Indicator“ bezeichnete Anzeige auf der USPTO-Website, dass mein Markenzeichen tot ist: „DEAD“ (ja, kein Zweifel, das ganze Wort ist in Versalien geschrieben, nichts weniger als das).

¹¹ Richter, S. 67.

¹² Richter, S. 68.

For instance, Tristan Tzara and Jean Arp were at the centre of a scandal that rocked Swiss newspapers when they convinced reporters that they fought each other in a duel. Numerous members of Swiss society surely would have been happy if they had both Dadaists died, so that part of the story wasn't scandalous. The fury came from the fiction that the 'universally popular sentimental poet' J. C. Heer was involved. Many, wrote Hans Richter, 'wondered how a sedate figure like J. C. Heer, who was not in the least eccentric, could possibly have become involved in such goings-on.'¹¹ Just as Titan Leeds did when Ben Franklin goaded him into a public row in the papers, Heer approached the papers with a furious disclaimer, stating that he had never been involved in such nefarious activities. Richter sets the scene:

'On the evening of the same day there was a disclaimer of the disclaimer. Its first paragraph caused a sigh of disappointment to be heard all over Zurich; neither of the combatants had been hurt (the report said that they had both fired in the same direction— away from each other). The second paragraph plunged the reader into total confusion. Two witnesses (both Dadaists, it is true) announced that they understood of course that a respected figure like J. C. Heer did not wish to be associated with the stormy quarrels of youth, but that respect for the truth forced them to say (with a polite bow in the direction of the revered poet) that he had been there.'¹²

Dadaists' art was in the act of living, and so was their revolution. They mocked and molested bourgeois society with prankish acts that knocked art off its pedestal; they wanted to dismantle the museums and turn the streets into galleries.

Postscript

On October 16, 2004, I killed freedom of expression. This wasn't murder; it was more like involuntary manslaughter, a death caused by negligence. Just to be clear, I'm not speaking in metaphors. According to the U.S. government, freedom of expression is officially dead: so says the U.S. Patent and Trademark Office (USPTO). Today, the oddly named 'Live/Dead Indicator' on the USPTO's Web site announces that my trademark is 'DEAD' (the word is unambiguously spelled entirely in caps, no less).

So, how exactly did I *kill* freedom of expression? In order to keep a trademark registration alive the USPTO states that during the fifth year of a trademark's life, the owner must declare a 'Section 8', a term I had previously only associated with the *M*A*S*H* character Corporal Klinger, who cross-dressed to appear insane. 'Failure to file the Section 8 Declaration,' the guidelines state, 'results in the

¹¹ Ibid., p. 66.

¹² Ibid., p. 66.

Wie habe ich freedom of expression denn nun eigentlich *umgebracht*? Um eine Markenzeichen-Registrierung am Leben zu halten, muss der Besitzer eine „Section 8“ einreichen, eine Bedingung, die ich bislang nur mit einer Figur aus *M*A*S*H* in Verbindung gebracht hatte, Corporal Klinger, der als Transvestit auftritt, um als verrückt zu gelten. „Wird versäumt, die Erklärung ‚Section 8‘ einzureichen“, heißt es in der Anleitung, „führt dies zur Annullierung der Registrierung.“ Oder, um diesen misstönenden, großgeschriebenen, rechtlich-bürokratischen Begriff zu verwenden: Sie ist DEAD.

Ich hatte vergessen, dieses Formular einzureichen, was zum Tod meines geliebten Markenzeichens führte. Ich hatte immer geplant, als Abschluss meines kleinen Performance-Kunstwerks, mit gespielter Großzügigkeit freedom of expression der Public Domain zurückzugeben, aber nicht gedacht, dass dies unbeabsichtigt geschehen würde. Außerdem hätte ich mir auch nie vorgestellt, dass sein Dahinscheiden von mir so lange unbemerkt bleiben würde. Keine Fanfaren, noch nicht mal ein Serienbrief, der verkündet: „Sehr geehrter Mr. McLeod, wir bedauern, Ihnen mitteilen zu müssen, dass Ihr Recht auf freie Meinungsäußerung erloschen ist.“

Jetzt muss ich mit der Tatsache leben, kein Swift'scher Satiriker zu sein, ja noch nicht mal ein schlichter Spaßvogel mit einer guten Idee. Stattdessen bin ich bloß der unfähige Idiot, der freedom of expression leichtsinnig sterben ließ.

Freedom of Expression®

Ruhe in Frieden

6. Januar 1998 – 16. Oktober 2004

Der Hauptteil dieses Essays ist ein bearbeiteter Ausschnitt des dritten Kapitels aus Ken Leods Buch *Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property/Freie Meinungsäußerung: Widerstand und Unterdrückung in Zeitalter des geistigen Eigentums*. Das Postscript stammt aus dem Epilog der Taschenbuchausgabe von 2007.

Der deutsche Text wurde gekürzt, der nebstehende englische Text erscheint hier in völliger Länge.

cancellation of the registration.’ Or, to use that jarring, capitalised legal-bureaucratic term, it is DEAD. -----

I forgot to file that paperwork, which resulted in the death of my beloved trademark. I had always planned, in concluding my little performance art piece, to faux-magnanimously return freedom of expression to the public domain, but I didn’t think this would occur involuntarily. Nor did I imagine its passing would go undetected by me for such a long time. No fanfare, not even a form letter stating, ‘Dear Mr. McLeod, we regret to inform you that your right to freedom of expression has been terminated.’ -----

Now I must live with the fact that I’m no Swiftian satirist, or even just a prankster with a good idea. Rather, I’m the incompetent jerk who carelessly let freedom of expression die. -----

Freedom of Expression® -----

R. I. P.

January 6, 1998 – October 16, 2004

The body of this essay was excerpted and adapted from Chapter Three of Kenzie McLeod’s book Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property and the postscript was drawn from the epilogue of the 2007 paperback edition of that book. -----

A. S. Ambulanzen

Napster war nur der Anfang

Eine Einführung in textz.com

Napster Was Only the Beginning

An Introduction to textz.com

Ein Gespenst geht um in der Wirtschaftswelt – das Gespenst des organisierten, weltweiten Datenaustauschs. MP3 – um nur das geläufigste Synonym für ein zukunftsweisendes Vertriebssystem zu nennen, das Millionen beliefert, die ehemals Kunden waren – hat deutlich gemacht, dass die digitalen Datenströme eher von Menschen und gängigen Protokollen angetrieben werden, als von Gesetzgebung, Besitzansprüchen oder den neuen globalen Regeln des Wirtschaftlich-Politischen bestimmt zu sein. Napster hat die Ideologie eines ganzen Industriezweigs auf den Kopf und letztendlich dessen totale, restlose und absolute Obsoleszenz unter Beweis gestellt. Die Netze sind heute – mehr als je zuvor – Zonen des Exzesses, immun gegen das Geschäftsmodell elektronischer Verknappung. Die transnationalen Wirtschaftsunternehmen haben mit dem Versuch, die Netzwerke des Datenaustauschs zu zerstören, einen Krieg erklärt, den sie nie mehr beenden werden können. Es wird Tausende Napsters geben. Davon macht textz.com nicht einmal 0,5 Prozent aus.

Wir sind nicht der Punkt in den .coms, und wir sind auch nicht das Minus in e-book. Die Zukunft des Online-Publishing befindet sich direkt neben Ihrem Computer: Der 50\$-Scanner und der 50\$-Drucker, beide ans Internet angeschlossen. Wir sind das & von Copy&Paste, und gewöhnliches ASCII ist noch immer das Format unserer Wahl. Um ein Buch im Netz zu lesen, sollte man weder ein Plug-In noch eine Kreditkarte benötigen. Die Textindustrie ist ein Papiertiger. Mit der massenhaften Erosion der Verwertungsrechte verschwinden auch ihre digitalen Wasserzeichen. Heute verpackt, morgen geknackt. Welches elektronische Zubehör sie auch erfinden – noch am Tag seiner Einführung wird es Medienschrott sein. Vergiss deine brandneue Kafka-DVD. Ich hab's schon per SMS. Man sollte die 50 Millionen früheren Napster-Nutzer nicht für digitale Analphabeten halten: Sie werden ein e-book nicht nach seinem Cover beurteilen.

Das ist nicht das Gutenberg-Projekt. Es geht weder um die Etablierung eines Kanons historischer Texte (von Autoren, die so klassisch sind, dass sie schon seit fast hundert Jahren postumen Copyrights das Gras von unten gesehen haben), noch um die html-ifizierung frei verfügbarer Bücher in unlesbar unterkapitelte Hyper-Brocken. Verbindungen zwischen Texten entstehen nicht durch href. Auf in den nächsten Buchladen, da kann man's selbst herausfinden. Das Netz ist kein Rhizom, und eine digitale Bibliothek soll kein interaktives Nirvana sein. Die konzeptuelle Armut von aktuellen, frei zugänglichen post-akademischen, post-unternehmerischen Online-Angeboten – und bisher gibt es noch nicht mal .museum – ist keine wünschenswerte Alternative (und war es auch nie) zu der dystopischen Vision einer Zukunft, die von alles durchdringenden Datenströmen des sich immer weiter ausbreitenden Militär-Unterhaltungs-Komplexes kontrolliert wird. Es gibt

Aspectre is haunting the corporate world – the spectre of organised world-wide file-sharing. MP3, to name the most common synonym for the becoming-distributor of millions of former customers, has clearly shown that the flows of digital data are much more driven by people and popular protocols than they are determined by legislation, ownership or the new global rules of the corporate-political. Napster has reverse-engineered the ideology of a whole industry, and it has finally proven its total, complete and absolute obsolescence. Today more than ever, the nets are zones of excess, immune against the business model of electronic scarcity. The transnational companies that are trying to break up the file-sharing networks have declared a war they will never be able to stop. There are going to be thousands of Napsters. textz.com is not even zero-point-five of them.

We are not the dot in dot-com, neither are we the minus in e-book. The future of online publishing sits right next to your computer: It's a \$50 scanner and a \$50 printer, both connected to the Internet. We are the & in copy & paste, and plain ASCII is still the format of our choice. It shouldn't require a plug-in to read a book on the net, nor should it require a credit card. The text industry is a paper tiger. Along with the mass erosion of their proprietary rights goes the vanishing of their digital watermarks. Packed today, cracked tomorrow. Whatever electronic gadgets they will come up with – they are all going to be dead media on their very release day. Forget about your brand new Kafka DVD. I already got it via SMS. One shouldn't expect the 50 million former users of Napster to be digitally illiterate: They won't judge an e-book by its cover.

This is not Project Gutenberg. It is neither about constituting a canonical body of historical texts (by authors so classical that they've all been watching the grass from below for almost a century of posthumous copyright), nor is it about html-ifying freely available books into unreadable sub-chapterised hyper-chunks. Texts relate to texts by other means than a href. Just go to your local bookstore and find out yourself. The net is not a rhizome, and a digital library should not be an interactive nirvana. The conceptual poverty of today's post-academic, post-corporate public online services – and we haven't seen dot-museum yet – is not and has never been a desirable alternative to the dystopic vision of a future controlled by the super-pervasive data-streams of the emerging military-entertainment complex. There are still other options. Nostalgia is slavery. Stay home, read a book.

Information does not want to be free. In fact it is absolutely free of will, a constant flow of signs of lives which are permanently being turned into commodities and transformed into commercial content. textz.com is not part of the information business. They say there was a time when content was king, but we have seen his head rolling. Our week beats their year. Ever since we have been moving from content to discontent, collecting scripts and viruses, writing

aber immer noch andere Möglichkeiten. Nostalgie ist Sklaverei. Bleib zu Hause und lies ein Buch.

Information will nicht frei sein. Tatsächlich ist sie absolut willensfrei, ein konstanter Fluss von Lebenszeichen, die ununterbrochen in Waren verwandelt und zu kommerziellen Inhalten umgeformt werden. textz.com ist nicht Teil des Informationsgeschäfts. Man sagt, dass es eine Zeit gab, da die Information König war, aber diesen Kopf haben wir rollen sehen. *Our week beats their year.* Spätestens seit wir uns von Inhalt zu Ungehaltenheit bewegen, Manuskripte und Viren sammeln, Programme und Bots schreiben, Texte als Waren, als .exe behandeln – etwas, das unser Leben verändern kann. Das ist keine Werbung. Angesichts der vereinheitlichten Grundsätze der Information – des Horrors der globalen Kommunikation in Verbindung mit so genanntem Guerilla-Marketing – sind Medientheorie und Kulturwissenschaft überflüssig geworden. Der Widerstand gegen die Wirtschaftskultur kann sich nicht mehr nur auf den kulturellen Bereich beschränken. Was wir machen, für unpolitisch zu halten, wäre ein Fehler. Wir beobachten die Windungen einer Schlange, den Gang eines Pinguins, zeichnen die Bewegungen unserer verkabelten Feinde auf. Geistiges, digitales und biologisches Eigentum – Eckpfeiler der neuen Kontrollregimes – sind das unmittelbare Ergebnis organisierter Wirtschaftspiraterie. Es werden nicht nur solch dubiose und obsolete Begriffe wie Freiheit, Demokratie, Menschenrechte und technologischer Fortschritt ersetzt. All die neuen Ausprägungen des Eigentumsrechts dienen in erster Linie dazu, Werke, Daten und Körper eines Menschen zu enteignen. Denselben Zweck verfolgt der Versuch, sich – erstmals in der Geschichte – die technischen Mittel zu beschaffen, das Eigentumsrecht radikal anders zu organisieren. Die heutigen globalen Medien- und Kommunikationskonglomerate sind Mafias, und wenn wir uns gegen sie zur Wehr setzen, sollten wir uns nicht auf das verlassen, was von den Staatsregierungen übriggeblieben ist. „Die Menschheit wird nicht glücklich sein, ehe nicht der letzte Copyright-Inhaber an den Gedärmen des letzten Patentanwalts gehängt worden ist.“ Napster war nur der Anfang. Die 90er des Netzes sind vorbei. Lasst uns weitergehen.

Bez 216 // März 2001 // No Copyright // http://textz.com

programs and bots, dealing with textz as warez, as executables – something that is able to change your life. This is not promotional material. Facing the unified principles of information – the combined horror of global communication and so-called guerrilla marketing – there is no more need for media theory or cultural studies. The resistance against corporate culture can itself no longer remain in the cultural domain. You make a mistake if you see what we do as merely apolitical. We are studying the coils of the serpent, watching the walk of the penguin, mapping the moves of our wired enemies. Intellectual, digital and biological property – cornerstones of the new regimes of control – are the direct result of organised corporate piracy. They are not only replacing such dubious and obsolete notions as freedom, democracy, human rights and technological progress. All these new forms of ownership are, in the first place, attempts to expropriate people's work, data and bodies – just as they begin to acquire, for the first time in history, the technical means to organise them in a radically different way. Today's global media and communication conglomerates are mafias, and we shouldn't count on what's left of the national governments when it comes to fighting back. 'Humanity won't be happy until the last copyright holder is hung by the guts of the last patent lawyer.' Napster was only the beginning. The Nineties of the net are over. Let's move on.

Walter Benjamin Vom Kopieren

Eine Kopie in der Malerei ist die mehr oder weniger exakte Imitation eines Gemäldes, das als Original bezeichnet wird. Normalerweise dient eine Kopie der Schulung künstlerischer Fähigkeiten, als Ersatz für das Original oder als Fälschung. Alle genannten Fälle könnte man als triviale Formen des Kopierens bezeichnen.¹

Betrachten wir jetzt einmal eine Kopie des Gemäldes *Komposition Nr. III* von Piet Mondrian. Setzt man voraus, dass sie nicht aus einem der oben genannten Gründe geschaffen wurde, wäre dies ein interessanter Fall.

Per definitionem sind Original und Kopie auf der Ebene der Syntax nicht zu unterscheiden. Auf semantischer Ebene können sie allerdings sehr verschieden sein. Zum Beispiel: Ist die Kopie eines abstrakten Gemäldes ein abstraktes Gemälde? Wir sehen in der Kopie immer noch das Original, demnach sollte es ein abstraktes Gemälde sein; andererseits, um eine originalgetreue Reproduktion eines anderen Gemäldes (Objekts) sein zu können, sollte es gleichzeitig ein realistisches Gemälde sein. Diese Mehrdeutigkeit macht klar, wie eine einfache Kopie eines abstrakten Gemäldes etwas „Bekanntes“ in etwas „Unbekanntes“ transformieren kann, indem es das gesamte modernistische Paradigma auf den Kopf stellt und offenbart, dass unser idyllischer Garten auch ein Minenfeld sein kann.

Eine andere Frage: Ist der Autor einer Kopie ein Autor? Wenn man den „Autor“ als ein Individuum definiert, das außergewöhnlich und einmalig ist, das sich in einer Weise auszudrücken vermag, wie es niemand sonst kann, dann kann nur ein Autor das außergewöhnliche und einmalige Werk, das wir Original nennen, erschaffen. Der „Produzent“ einer Kopie könnte nicht als Autor bezeichnet werden. Darüber hinaus sehen wir in einer Kopie immer nur das Original und dessen Autor, während der „Produzent“ der Kopie vollkommen verschwindet.

Eine Kopie ist in der Lage, die Kunstgeschichte kurzzuschließen. Statt chronologisch zu sein, Entwicklung und Fortschritt voraussetzend, könnte die Kunstgeschichte zu einem Loop werden, wenn zwei formal identische Werke (das Original und die Kopie) an zwei verschiedenen Stellen der historischen Zeitachse auftauchen.

Man könnte eine Kopie ebenfalls als Ergebnis (Ausdruck) des Prozesses der „Beobachtung des Beobachters“ sehen. Wenn das Original eine Reflexion der Realität ist, dann ist die Kopie die Reflexion einer Reflexion, oder eine Reflexion zweiter Ordnung.

Es könnte auch interessant sein, die Kopie als Figur in einem Stück zu betrachten. Man könnte eine Kopie von *Komposition Nr. III* von Mondrian als „Darstellung der Rolle des Originals“ interpretieren. Das könnte außerdem dazu führen, Mondrian nicht

¹ Eine interessantere Form des Kopierens ist die so genannte „Appropriation Art“. Im Grunde ist diese der Pop Art zuzurechnen, verwendet aber statt Suppendosen, Fahnen oder Cartoons ein bekanntes Kunstwerk als Pop-Ikone. Betrachtet man die Ergebnisse, bleibt die Auffassung von Kopie hierbei aber doch eher oberflächlich.

In painting, a copy is more or less an exact imitation of another painting called the original. Usually, a copy is made for the purpose of acquiring artistic skills, as a substitute for the original, or as a forgery. We could consider all of these to be trivial cases of copying.¹

Now, let us take a look at the copy of the painting *Composition No. III*, by Piet Mondrian. Assuming that it is not made for the reasons mentioned above, it would be an interesting case to study.

By definition, both an original and a copy are indistinguishable on the level of syntax. Semantically, they could be very different. For example: Is a copy of an abstract painting, an abstract painting? In the copy we still see the original, thus it should be an abstract painting; on the other hand, being a faithful reproduction of another painting (object), it should be also a realistic painting. This ambiguity shows how a simple copy of an abstract painting could transform something 'known' into something 'unknown', turning the entire modernistic paradigm upside-down, and revealing that our idyllic backyard could be a minefield, too.

Another question: Is an author of a copy, an author? If 'author' is defined as an exceptional and unique individual, able to express him/herself in a way no one else can, then only an author could produce the unique and exceptional work we call an original. The maker of a copy could not be an author. Furthermore, in a copy we still see only the original and its author, while the maker of the copy completely disappears.

A copy could short-circuit the history of art. Instead of being chronological, implying both development and progress, art history could become a loop if two formally identical paintings (the original and the copy) appeared at two different points on the historical time line.

We could also understand a copy to result from (express) the process of 'observing the observer'. If an original is a reflection of reality, then its copy is a reflection of a reflection, or a reflection of the second order.

It might be interesting to look at a copy as a character in a play. We could interpret a copy of *Composition No. III* by Mondrian, as 'playing the role of the original'. Furthermore, this could help us to see even Mondrian, not as a real person, but as a 'role in a play'. All those 'great modern masters' unaware they were playing roles, playing themselves on the 'art stage,' were essentially 'naïve artists'.

A copy will become more important than the original when the narrative (the story or play) it belongs to becomes more important than the narrative of the original. For example, the history of art, instead of being a meta-narrative, as it usually is, could become the internal

¹ A more interesting case of copying is so-called 'appropriation art'. Essentially this can be seen as an offspring of Pop Art, where instead of a soup-can, flag or cartoon, the subject matter is a well-known work of art treated as a pop-icon. However, judging by the results, it remains superficial in its understanding of the copy.

als reale Person zu sehen, sondern als „Rolle in einem Stück“. All diese „großen modernen Meister“, die unbewusst Rollen spielen, sich selbst auf der „Bühne der Kunst“ spielen, waren eigentlich „naive Künstler“.

Eine Kopie wird bedeutender werden als das Original, wenn die Erzählung (die Geschichte oder das Stück), zu der sie gehört, bedeutender ist als die Erzählung des Originals. Die Kunstgeschichte könnte z.B., statt, wie normalerweise üblich, eine Meta-Erzählung zu sein, zum eigentlichen Gegenstand des Werks werden. Die Frage ist: Was wäre die Meta-Erzählung eines Werks, dessen eigentlicher Gegenstand die Kunstgeschichte ist?

Eine Kopie kann als Erinnerung verstanden werden. Erinnerung ist, ihrem Wesen nach, die Antithese dessen, was man erinnert; andererseits kann sie die einzige Möglichkeit sein, die Vergangenheit darzustellen, sie in die Gegenwart zu holen, so dass sie wieder lebendig wird.

Zum Schluss noch etwas zum Unterschied zwischen Fälschung und Kopie.

Während eine Fälschung (in trügerischer Absicht) das Original sein will, versucht die Kopie (unverhohlen), das Original zu imitieren. Das Ziel der Fälschung ist also zu verhüllen, während die Kopie zu enthüllen versucht. Eine Fälschung ist eigentlich opportunistisch, stellt das System nicht in Frage: Bleibt sie unbemerkt, ist sie das Original; wird sie entlarvt, wird sie als Fälschung verworfen.² Dagegen befindet sich die Kopie im Bereich des Offenen, Offensichtlichen und Unverblühten; ist sie in das System inkorporiert, stellt sie alles in Frage.

² Eine besondere Form der Fälschung ist das „Original“, das nur vorgibt, das Original zu sein und daher als absichtlich mehrdeutig wahrgenommen wird. Das wäre ein Werk, das ganz offen seine Authentizität in Zweifel zieht und dem Betrachter das Urteil darüber überlässt. Diese Art der „Fälschung“ ist keine gewöhnliche Fälschung und kann dieselbe Rolle spielen wie die Kopie.

subject matter of the work. The question is: What would be the meta-narrative of the work which internal subject-matter is history of art?

A copy can be understood as a memory. Memory is, by its nature, the antithesis of what is remembered; on the other hand, it may be the only way the past can be actualized, brought into the present so that it becomes alive again.

Ending, then, with something about the difference between a fake and a copy.

While a fake (deceptively) wants to be the original, a copy (overtly) tries only to imitate it. Thus the purpose of a fake is to conceal, while a copy proposes to reveal. A fake is essentially opportunistic, it does not question the system: undetected, it is the original; uncovered, it is discarded as a forgery.² On the other hand, a copy is out in the open, obvious and blunt; once it is incorporated in the system, it starts questioning everything.

² A special kind of fake is the 'original' that openly pretends to be the original and thus is perceived to be intentionally ambiguous. This is the work that overtly puts in doubt its authenticity, placing the burden of judgment on the observer. This kind of 'fake' is not like ordinary fake and could play the same role as the copy does.



Agentur / Agency Specimen 0864–0867 Specimen 0868–0871

Acht Formen zum Aufziehen der Haut
erlegter Wildtiere und Fische, 2008

Eight mannequins for mounting skins of wild
animals and fish, 2008

IA 1992 bestellte die Firma Dan Chase Taxidermy Supply Co., Inc. vier Tierformen aus dem Katalog der Firma Superior Form: einen Otter, zwei Waschbären in unterschiedlichen Haltungen und ein Reh. Basierend auf diesen Formen entwickelte Chase Taxidermy Modelle, die sich nur wenig oder gar nicht von den Vorlagen unterschieden, und bot diese zum Verkauf an.

Tommy Knight, Gründer von Superior Form, betrachtet die von ihm angefertigten Tierformen als künstlerische Arbeiten. Jedes der Modelle ist beim United States Copyright Office registriert. 1993 klagte Superior Form gegen Chase Taxidermy wegen Verletzung des Urheberrechtes. Superior Form bekam Recht. Chase ging in Berufung. 1996 entschied das Gericht, dass in diesem Fall die Tierformen, die Tierpräparatoren benutzen, um Felle aufzuziehen, durch das Urheberrecht geschützt sind, da es sich um „skulpturale Arbeiten“ und nicht um „Gebrauchsgegenstände“ handele (wie bei den Fischformen der Specimen 0868-0871).

Agentur „stellt kontinuierlich Listen von Quasi-Dingen zusammen: Dinge, die nicht so einfach in die Kategorien ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, ‚Evolution‘ und ‚Schöpfung‘, ‚Objekt‘ und ‚Subjekt‘ aufzuteilen sind. Diese Dinge können in eine Klassifikation hineinpassen oder aus dieser herausfallen, sich von einer in die andere bewegen oder zu keiner dieser Kategorien gehören ... Agentur stellt diese Quasi-Dinge in unterschiedlichen Kombinationen aus.“ (Agentur)

In 1992, the company Dan Chase Taxidermy Supply Co., Inc. ordered four animal mannequins from the catalogue of Superior Form Builders, Inc.: an otter, two racoons in different positions, and a deer. Based on these mannequins, Chase Taxidermy developed models that hardly differed, if at all, from the originals and put these up for sale.

Tommy Knight, founder of Superior Form, considers the animal mannequins he has made to be artistic works. Each individual model is registered with the United States Copyright Office. In 1993, Superior Form sued Chase Taxidermy for copyright infringement. Superior Form won the case. Chase appealed it. In 1996, the court determined that, in this case, the animal mannequins used by taxidermists to mount skins are protected by copyright law because ‘sculptural works’ are involved and not ‘utilitarian objects’, as was the case with the fish mannequins of Specimen 0868-0871).

Agency ‘constitutes an ongoing list of quasi things: things that witness hesitation in terms of the bifurcation of nature in the categories of “nature” and “culture”, “evolution” and “creation”, “object” and “subject”. These things can fall just inside or outside a classification, move from one category to another or that don’t belong to any category at all ... Agency presents these quasi things in various assemblies.’ (Agency)



Daniel G. Andújar/ Technologies To The People *Postcapital Archive (the library)*

Installation, Archiv, 2008

FH Im Zentrum der Installation befindet sich ein hoher Bau mit Aussichtsplattform, den man als „Turm des öffentlichen Wissens“ bezeichnen könnte. Mit der Plattform, die nicht zugänglich ist, möchte Andújar eine Nichtzugänglichkeit öffentlichen Wissens andeuten. Dabei verweist er insbesondere auf die Doppelfunktion von Bibliotheken, die einerseits als Archiv menschliches Wissen aufbewahren und schützen, andererseits aber einen Zugriff der Öffentlichkeit auf dieses Wissen ermöglichen sollen und so gleichermaßen Orte des Zugangs und der Abschottung sind.

Um den Turm herum sind zwei halbrunde Tische gruppiert. „Die halbrunde Form, die an den Buchstaben C erinnert, steht zum einen für Community, zum anderen für Copyright. Das sind die beiden Pole“ (Andújar). Der Fußboden ist mit den Logos von Unternehmen bedruckt, die das nichtöffentliche, privatisierte Wissen repräsentieren.

Dieses skulpturale Setting beherbergt Andújars *Postcapital*-Archiv, das für die Dortmunder Ausstellungssituation auf den Themenbereich von Copyright und Copyleft ausgeweitet wurde. Dem Archiv sind Kopierer und Drucker beigegeben und es besteht die Möglichkeit Dateien auf CD zu brennen.

Installation, archive, 2008

Situated at the heart of the installation is a lofty structure with observation deck that could be designated as a ‘tower of public knowledge’. By means of the platform, which is not accessible, Andújar aims to insinuate inaccessibility to public knowledge. Here he references in particular the dual functionality of libraries, serving for one as archives for the preservation and protection of human knowledge while simultaneously intending to afford the public access to this knowledge, hence embodying accessibility and insulation in equal measure.

Two semicircular tables are grouped around the tower. ‘The semicircular form, reminiscent of the letter C, represents both community and copyright – the two poles’ (Andújar). The floor is printed with logos from companies representing non-public, privatised knowledge.

This sculptural setting accommodates Andújar’s *Postcapital Archive*, expanded for the Dortmund exhibition situation to include the topic areas ‘Copyright’ and ‘Copyleft’. Copiers and printers have been added to the archive, and it is possible to burn documents onto CDs.



Walter Benjamin Mondrian '63-'96

Piet Mondrian Recent Works

Walter Benjamin: Video, transferiert auf DVD, 30 Min.,
Englisch mit serbokroatischen Untertiteln, 1987

Piet Mondrian: Acryl auf Leinwand, 1963–1996

IA Walter Benjamin (1892–1940), Autor des berühmten Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hielt im Juni 1986 in Belgrad und später auch in Ljubljana einen Vortrag mit dem Titel *Mondrian '63-'96*, zu dem Werke Piet Mondrians (1872–1944) aus dem entsprechenden Zeitraum ausgestellt wurden. An den jeweiligen Lebensdaten lässt sich unschwer erkennen, dass hier jemand in der Rolle von Walter Benjamin auftrat, und dass die Piet Mondrian zugeschriebenen Bilder nach dem Tod des Künstlers entstanden sein mussten.

Während das Verfahren des ‚Aneignens‘ bereits aus der amerikanischen Appropriation Art der 1980er Jahre bekannt ist (z. B. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1979), gingen deren Vertreterinnen doch nie so weit, die eigene künstlerische Identität zu negieren: Angeeignete Bilder wurden immer unter dem eigenen Namen ausgestellt. Nicht so der hier präsentierte Vortrag von Walter Benjamin und die Mondrian-Bilder, die konsequent jeden Verweis auf den „wahren“ Autor verweigern. Diese Art von Aneignungskunst setzt sich auf ungleich radikalere Weise als die amerikanische Appropriation Art mit der Kunst (geschichtsschreibung) des 20. Jahrhunderts auseinander und re- bzw. dekonstruiert diese mit Hilfe von Kopien.*

* Vgl. Arns, Inke und Walter Benjamin (Hg.): *What is Modern Art? (Group Show)*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2006. www.whatismodernart.de.

Walter Benjamin: Video, transferred to DVD, 30 min.,
English with Serbo-Croatian subtitles, 1987

Piet Mondrian: Acrylic on canvas, 1963–1996

Walter Benjamin (1892–1940), author of the famous essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction), gave a speech in June 1986 in Belgrade – and later in Ljubljana as well – by the title of *Mondrian '63-'96*, with accompanying exhibition of works by Piet Mondrian (1872–1944) from the respective period. The biographical information makes it easy to discern that here someone had been stepping into Walter Benjamin's shoes and that the images ascribed to Piet Mondrian must have come into being after the artist's death.

While the practice of 'appropriating' is already familiar from American appropriation art of the nineteen-eighties (for example, Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1979), their proponents never did go so far as to negate one's own artistic identity: appropriated images were always exhibited under one's own name. Not the case here as regards the speech by Walter Benjamin and the Mondrian paintings that consequently refrain from making any reference to the 'true' author. This type of appropriation art deals with twentieth-century art (history writing) in a manner disproportionately radical as compared to American appropriation art, reconstructing/deconstructing it with the aid of copies.*

* See Inke Arns and Walter Benjamin (eds.), *What is Modern Art? (Group Show)*. 2 volumes (Frankfurt am Main, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2006). www.whatismodernart.de.



Pierre Bismuth

The Jungle Book Project

Video, 75 min., basierend auf dem Walt Disney Film *The Jungle Book* (1967), 19 Zeichnungen auf Transparentpapier, je 100 x 70 cm, 2002

IA *The Jungle Book Project* von Pierre Bismuth besteht – so scheint es auf den ersten Blick zumindest – aus einer 1:1 Kopie des Walt Disney Films *The Jungle Book* (1967) sowie aus 19 Zeichnungen der tierischen Protagonisten des Zeichentrickfilms. In Bismuths „babylonischer“ Version des Films spricht jedoch jede Figur eine andere Sprache: Mogli spricht Spanisch, der Panther Bagheera Arabisch, der Tiger Shir Khan Englisch, die Schlange Kaa Italienisch, der Elefant Deutsch, der Bär Balou Hebräisch und der Geier Holländisch. Bismuth hatte in unterschiedlichen Sprachen synchronisierte Versionen des *Dschungelbuchs* gekauft, die er eigentlich seinem Patenkind schenken wollte. Ihn interessierte, wie ein 18 Monate altes Baby reagieren würde, wenn es dieselbe Sache sehen, jedoch immer in einer anderen Sprache hören würde.

Dass sich die Protagonisten in *The Jungle Book Project* trotz der babylonischen Sprachverwirrung zu verstehen scheinen, kann einerseits als ein Verweis auf die utopische Möglichkeit einer globalen Verständigung begriffen werden. Andererseits ist Bismuth mit der – sicherlich nicht zufälligen – Zuordnung der einzelnen Sprachen zu den Filmfiguren eine schwarzhumorige Charakterisierung der verschiedenen „Nationalcharaktere“ gelungen.

Video, 75 min., based on the Walt Disney film *The Jungle Book* (1967), 19 drawings on tracing paper, 100 x 70 cm each, 2002

The Jungle Book Project by Pierre Bismuth is made up of a 1:1 copy – or so it seems at first glance – of the Walt Disney film *The Jungle Book* (1967) as well as of nineteen drawings of the animal protagonists from the animated film. Yet in Bismuth's 'Babylonian' version of the film every character speaks a different language: Mowgli speaks Spanish, the panther Bagheera Arabic, the tiger Shere Khan English, the snake Kaa Italian, the elephant German, the bear Baloo Hebrew, and the vulture Dutch. Bismuth had purchased dubbed versions of *The Jungle Book* in various languages with the original intention of giving them to his godchild, for he was interested in observing how an eighteen-month-old toddler would react upon watching the same thing but each time hearing it in a different language.

The fact that the protagonists from *The Jungle Book Project* appear to understand each other despite the Babylonian muddle of languages can, for one, be interpreted as a reference to the utopian potentialities of global communication. Bismuth furthermore achieves a black humoristic characterisation of the different 'national characters' through the – surely not coincidental – assignment of the individual languages to the respective film characters.



Christophe Bruno *Logo.Hallucination*

Software, 2006

FH Christophe Bruno hat eine Software programmiert, die im Internet mittels Mustererkennung die Grundformen von Firmenlogos in Bildern entdeckt. Stellt *Logo.Hallucination* eine formale Ähnlichkeit fest, erhält derjenige, der das Bild online gestellt hat, eine automatisierte Email:

„Fall 1: Sie könnten von der Firma [Firmenname] finanziell entschädigt werden, da es sich um eine Werbung und Unterstützung für die Marke [Firmenname] handelt. Für diesen Fall müssen Sie explizit auf die Firma [Firmenname] verweisen, indem Sie deren Logo zu dem oben erwähnten Bild hinzufügen und einen Link zur Website dieser Firma einbinden.

Fall 2: Sie haben vor, die Verwertung und Verbreitung Ihres Bilds ohne Nennung der betreffenden Firma fortzusetzen. In diesem Fall müssen sie die Reproduktionsrechte mit dieser Firma klären, damit letztere Sie autorisiert das Bild zu verbreiten und zu verwerten.“

Das maschinelle Halluzinieren der Mustererkennungssoftware, die aufgrund mathematischer Funktionen „glaubt“, z.B. in dem Gemälde *Die Musikstunde* von Jan Vermeer das Logo der Firma Atari gefunden zu haben, nimmt Christophe Bruno zum Anlass, die zunehmende Kommerzialisierung der visuellen öffentlichen Sphäre kritisch-zynisch zu hinterfragen.

Software, 2006

Christophe Bruno has created software to detect on the Internet the basic shapes of company logos in images by means of pattern recognition. If *Logo.Hallucination* determines a formal similarity, an automated e-mail is dispatched to the person having uploaded the image:

‘Case 1: You might be financially rewarded by company [company name] insofar as this situation constitutes advertising and promotion for the brand [company name]. In this case you must explicitly indicate the reference to the company [company name] by adding its logo to the aforesaid image and insert a link towards the site of this company.

Case 2: You wish to continue the exploitation and diffusion of your image without mentioning the company and in this case you will have to settle reproduction rights with this company insofar as the latter authorizes you to further exploit and diffuse your image.’

This computer-generated hallucinating by the pattern recognition software – ‘believing’ based on mathematical functions to have found, for example, the Atari company logo in the painting *The Music Lesson* by Jan Vermeer – has prompted Christophe Bruno to critically and cynically challenge the rising commercialisation of the visual public sphere.





Claire Chanel *Stay Fly (Robotrip Edit)*

Musikvideo-Remix, 3:04 Min., 2005

FH Das Musikvideo *Stay Fly* der Hip-Hop-Formation Three Six Mafia wurde von Claire Chanel einem Prozess der Verdichtung und Konzentration auf das Wesentliche unterzogen. Claire Chanel: „In dem Video geht es um eine fast obsessive Konzentration auf einen einzigen Zeitpunkt. Indem ich einen Ausschnitt mehrere Male wiederhole, kann ich aus Bild und Ton mehr herauslesen, als es im Originalzustand möglich wäre. Man könnte das mit dem Aufessen einer ganzen Packung Kekse am Stück vergleichen – es ist Zuviel des Guten. Ich schätze, das ist auch der Grund für die vielen negativen Kommentare auf YouTube.“ Claire Chanel hatte das Original-Video von YouTube heruntergeladen, mit einem Videoschnittprogramm bearbeitet und wieder auf YouTube eingestellt.* In Anlehnung an die Loops im Hip-Hop wurden wiederkehrende Einstellungen aneinander gereiht, so dass das Video auch als Dekonstruktion der Bildsprache von Hip-Hop-Musikvideos gelesen werden kann.

Chanel's Bearbeitung von *Stay Fly* steht in der Ausstellung stellvertretend für ein popkulturelles Phänomen – das Erstellen von User-Edits, das derzeit auf YouTube massenhaft in Erscheinung tritt.

* <http://www.youtube.com/watch?v=UNq9ob8-gDQ>

Music video remix, 3:04 min., 2005

The music video *Stay Fly* by the hip hop group Three Six Mafia has been subjected by Claire Chanel to a process of densification and concentration aimed at essentialisation. According to Claire Chanel, 'This video is about focusing obsessively over a single moment in time. By repeating one moment several times, I can read more out of the sound and video than is possible in its original configuration. Sometimes this is like eating a whole box of cookies in one sitting – too much of a good thing. I suspect this is what prompts the upset responses on YouTube.' Claire Chanel downloaded the original video from YouTube, edited it with video editing software, and uploaded it back onto YouTube.* In the style of hip hop loops, recurring modulations have been strung together enabling the video to be likewise interpreted as a deconstruction of the visual language from hip hop music videos.

Chanel's adaptation of *Stay Fly* in the exhibition vicariously represents a pop-cultural phenomenon – the creation of user edits that has been emerging so copiously of late.

* <http://www.youtube.com/watch?v=UNq9ob8-gDQ>



Claire Chanel / Scary Sherman RIAA Mix – Vol.1

Website und CD, in der Ausstellung präsentiert als Rauminstallation, 2004

Website and CD, presented in the exhibition as an installation, 2004

FH Im Auftrag der RIAA (Recording Industry Association of America) wurden von der Firma Overpeer/Loudeye von 2002 bis Ende 2005 mit Störgeräuschen versehene Musiktitel in Tauschbörsen hochgeladen. Die Frustrationserfahrung, dass Aufnahmen, die man online herunter lädt, Qualitätsprobleme haben, sollte die Nutzer von weiteren Downloads abhalten.

On behalf of the RIAA (Recording Industry Association of America), the company Overpeer/Loudeye uploaded musical tracks imbued with background noise onto online file sharing networks from 2002 through the end of 2005. The frustrating experience of downloaded recordings having quality problems was intended to deter users from making further downloads.

Die unter Pseudonym auftretenden Künstler und Aktivisten Claire Chanel & Scary Sherman haben eine Compilation mit derart veränderten Musiktiteln (u.a. von Jay-Z, 50 Cent, Aerosmith, Sheryl Crow) zusammengestellt, die sie mit ironischem Kommentar zum Download und Kauf anbieten:

The artists and activists Claire Chanel & Scary Sherman, appearing under pseudonyms, have fashioned a compilation of music tracks altered in this way (including ones by Jay-Z, 50 Cent, Aerosmith, Sheryl Crow) that are accompanied by ironic commentary and available for download and purchase: 'This slamming new remix style pairs today's hottest Top40 tracks with the rough'n'tumble aesthetic tradition of anti-pop freeform noise! Shooting straight up from the underground, this ear-bleeding mash is sure to catch the ears of the naught generation's youthful angst the same way that Nirvana's screeching feedback and Public Enemy's authentic grit gave voice to the early 1990's with sharp, street-level indie cred.'

„Dieser großartige Remix-Style kombiniert die aktuellen Top40 Hits mit der rauen und chaotischen Ästhetik des Anti-Pop Lärms! Direkt aus dem Underground wird diese Hörsturz-Mixtur mit Sicherheit die Ohren der von jugendlicher Existenzangst geprägten Nuller-Generation erreichen, ebenso wie Nirvanas kreischendes Gitarrenfeedback und Public Enemys authentische Entschlossenheit den frühen 1990ern mit ihrer schrillen Indie-Credibility eine Stimme gaben.“



Lloyd Dunn PhotoStatic Magazine Retrospective

Retrospektive mit repräsentativen Seiten aus der Zeitschrift *PhotoStatic Magazine*, *Retrofuturism* und *Psrf.*; Online-Archiv, 1983–1998, Faksimiles, Audio-Compilation auf DVD, Quicktime-Video-Animation, *Plagiarism*-Broschüre

Retrospective of representative excerpts from the pages of the zines *PhotoStatic Magazine*, *Retrofuturism*, and *Psrf.*, online-archive, 1983–1998, faksimiles, audio compilation on DVD, Quicktime video animation, *Plagiarism* booklet

IA Die Geschichte Copyright-kritischer Kunst von der experimentellen Mail Art der späten 1960er Jahre bis hin zum subkulturellen Internetaktivismus der 1990er Jahre ist nirgends besser dokumentiert als in der amerikanischen Zeitschrift *PhotoStatic/Retrofuturism* – von ihrer ersten Ausgabe im Jahr 1983 bis zu ihrer heutigen digitalen, „retrograden“ Form.

The history of copyright-critical art – from the experimental mail art of the late nineteen-sixties to the subcultural internet activism of the nineteen-nineties – has never been documented as aptly as by the American magazine *PhotoStatic/Retrofuturism* – from its first issue in 1983 to its present-day digital ‘retrograde’ form.

Zu Beginn erschien *PhotoStatic* als nicht-kommerzielle Kleinzeitschrift für Copy Art, d.h. für Kunst, die mit Hilfe von Fotokopierern (re-)produziert wurde. Nach und nach entwickelte sich die Zeitschrift von einer losen Materialsammlung im Stile künstlerischer Multiple-Editionen hin zu einem anspruchsvollen Forum einer weltweiten, vernetzten und Copyright-kritischen künstlerischen Praxis.

In the beginning, *PhotoStatic* was published as a non-commercial, small-scale magazine for copy art, that is, for art that has been (re)produced with the aid of photocopying. Over time the magazine developed from a loose material collection in the style of artistic multiple editions to a mature forum for worldwide, networked, and copyright-critical artistic practice.

In seiner 29. Ausgabe (1988) enthielt *Photostatic* zum ersten Mal das Supplement *Retrofuturism*. Diese Beilage trug maßgeblich zur erneuten Rezeption der Détournement-Ästhetik der Situationistischen Internationale in künstlerischen Subkulturen bei und machte die Plagiarism- und Art Strike-Kampagnen, die in England aus dem Neoismus hervorgegangen waren, einem internationalen Publikum bekannt.

In its twenty-ninth issue (1988), *Photostatic* for the first time included the supplement *Retrofuturism*. This insert decisively contributed to the renewed reception of the détournement aesthetic of the Situationist International for artistic subcultures and made the ‘Plagiarism’ and ‘Art Strike’ campaigns, which had been launched in England as offshoots of Neoism, known to an international audience.

Seit 2002 arbeitet Lloyd Dunn an der digitalen Archivierung von *PhotoStatic/Retrofuturism*. Das Archiv, das über zweitausend Seiten umfasst, ist im PDF-Format herunterladbar.

Since 2002 Lloyd Dunn has been working on the digital archiving of *PhotoStatic/Retrofuturism*. The archive, comprising more than two thousand pages, can be downloaded in PDF format.



Electroboutique (Aristarkh Chernyshev / Alexei Shulgin) Commercial Protest

Interaktive Videoinstallation, Einkaufswagen, LCD-Fernseher, Videokamera, 2007

FH Electroboutique, eine kommerzielle Galerie für interaktive Kunst von Alexei Shulgin und Aristarkh Chernyshev, vertreibt Medienkunst, die man kaufen, auspacken und an die Wand hängen kann, so wie es bisher nur mit Malerei oder Fotografie möglich war. Die Stärke der Kunst von Electroboutique liegt in der Einfachheit des künstlerischen Konzepts.

Die Skulptur *Commercial Protest* besteht aus einem Einkaufswagen, in dem ein Fernseher mit eingebauter Videokamera liegt. Die Kamera nimmt die Bewegungen des Betrachters auf und übersetzt sie in eine bewegte Bildcollage aus Firmenlogos, darunter VW, Intel, McDonald's, Levi's und BMW. Im Titel *Commercial Protest* kommt eine schizophrene Gespaltenheit zum Ausdruck: Eben noch protestieren die Künstler gegen die zunehmende Überlagerung von Individuen mit Markenidentitäten, im selben Zug jedoch erscheint der Protest in Form eines einfach konsumierbaren, kommerziellen Kunstobjektes.

Interactive video installation, shopping cart, LCD TV, videocamera, 2007

Electroboutique, a commercial gallery for interactive art by Alexei Shulgin and Aristarkh Chernyshev, markets media art that can be purchased, unpacked, and hung on the wall as had previously only been possible for painting or photography. The strength of Electroboutique's art lies in the simplicity of the artistic concept.

The sculpture *Commercial Protest* is comprised of a shopping cart holding a television with a built-in video camera. The camera films the viewer's movements and translates these into a shifting image collage of company logos, including VW, Intel, McDonald's, Levi's, and BMW. The title *Commercial Protest* connotes a schizophrenic disunity: The artists are protesting against the widespread blanketing of the individual by brand identities, yet this protest simultaneously takes the form of an easily accessible, commercial art object.



Fred Fröhlich

Volume I

Computeranimation, 2004–2008

FH Mit 30 Bildern konfrontiert Fred Fröhlich die Betrachter in der Sekunde, insgesamt 12.452 Stück. In dieser Geschwindigkeit lässt sich ein einzelnes Bild kaum erkennen, normalerweise benötigt der Mensch mindestens 3 Sekunden, um ein Bild grob zu erfassen. Als Ausgangsmaterial für *Volume I* nutzt Fred Fröhlich kommerzielle Stock-Fotografie, die vor allem zum Einsatz für Werbezwecke fotografiert und optimiert wird. Sie zeichnet sich durch makellose, immer wiederkehrende Bildmotive aus sowie durch eine klare, leicht verständliche, im besten Sinne des Wortes oberflächliche Bildkomposition. „Seit 1998 wurden die Bilder gesammelt und katalogisiert, anschließend nach formalen Kriterien sortiert, um letztendlich Frame für Frame mit gängiger Videoschnittsoftware aneinanderzureihen. Die Sortierung nach Form und Farbe erzeugt einen mehr oder weniger fließenden Effekt und macht die schemenhafte Wahrnehmung von Bildsujets erst möglich.“ (Fred Fröhlich)

Durch die Geschwindigkeit und das Neu-Arrangement sind die einzelnen Bilder nicht identifizierbar, die Schöpfungshöhe der jeweiligen Bildautoren verschwindet vollständig hinter Fröhlichs Gesamtkomposition.

Computer animation, 2004–2008

Fred Fröhlich confronts the viewers with thirty images per second, a total of 12,452 images. At this speed it is hardly possible to identify an individual image, for a person usually requires at least three seconds to roughly process an image. Commercial stock photography – primarily photographed and optimised to serve advertising purposes – is used by Fred Fröhlich as source material for *Volume I*. It is characterised by flawless, constantly recurring image motifs as well as by a clear, quickly graspable, and, in the best sense of the word, superficial image composition. ‘Since 1998 images have been collected and catalogued, then sorted according to formal criteria, and ultimately strung together frame by frame with currently available video editing software. Sorting according to form and colour creates a more or less fluent effect and is what in essence makes the apparitional perception of the image subject possible’ (Fred Fröhlich).

Due to the speed and the rearrangement, the individual images are not identifiable, and the conceptual depth achieved by the respective image authors disappears completely in the face of Fröhlich’s collective composition.



Nate Harrison *Can I Get An Amen*

Zwei Acetatschallplatten (dt./engl.), 17:46 Min.,
Plattenspieler, Soundanlage, Ausdrucke, 2004/2008

Two acetate records (German/English), 17:46 min.,
record player, sound system, printouts, 2004/2008

FH In *Can I get an Amen* zeichnet Nate Harrison die Geschichte des Schlagzeug-Samples *Amen Break* nach, das unter anderem für Drum'n Bass stilprägend war. Das *Amen Break* ist dem Song *Amen, Brother* entnommen, der in den 1970ern von der Gruppe The Winstons veröffentlicht wurde, einer damals in den USA sehr erfolgreichen Funk- und Soulformation. Harrison verfolgt die „Karriere“ des Samples: Wer hat es wo genutzt? In welchem musikalischen Kontext wurde es eingesetzt? Wer hat die Urheberrechte an dem Sample behauptet und welche Konflikte bringt dies mit sich?

In *Can I Get an Amen* Nate Harrison traces the history of the percussion sample *Amen Break*, one of the defining influences for Drum'n Bass. *Amen Break* was taken from the song *Amen, Brother* that was released in the nineteen-seventies by the group The Winstons, a funk and soul formation very successful in the USA at the time. Harrison tracks the 'career' of the sample: Who used it, and where? In which musical context was it introduced? Who claimed the copyright to the sample and which conflicts arose?

In Harrisons Installation erzählt ein Sprecher auf Schallplatte die Geschichte des *Amen Breaks*, und einzelne musikalische Beispiele werden vorgestellt. Die Arbeit verdeutlicht, welche grundlegende popmusikalische Bedeutung die Technik des Samplens seit den 1980ern bekommen hat und führt zu der Frage, ob heute, knapp 30 Jahre später, noch ein derart freier Umgang mit Samples möglich ist.

In Harrison's installation, a record plays a narrator recounting the history of *Amen Break*, presenting individual musical examples. The work indicates which basic pop-related musical significance was assumed by sampling technology in the nineteen-eighties, leading to the question as to whether today, nearly thirty years later, such creative freedom with samples is possible.





Michael Iber Soundalike: Music Collection

Computergenerierte Komposition,
15 Min., 8-Kanal-Audio-Installation, 2008

IA „Soundalike – Sounds like Sound We Like“. Mittels der Soundalike-Software lassen sich beliebige Audio-Dateien in Partituren übersetzen, die dann von einem Orchester live gespielt werden können. Die Besetzung des Orchesters lässt sich dabei frei definieren. Der Musiker Michael Iber hat die Soundalike-Software im Rahmen einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Christian von Borries entwickelt.

Man stelle sich eine verkratzte Schallplatte mit der Filmmusik von Ennio Morricone vor – *Spiel mir das Lied vom Tod*. Diese wird von der Software in eine spielbare Partitur übersetzt. Das, was das Orchester live spielt, ist abstrahiert, aber erkennbar Ennio Morricone, inklusive der Kratzer, die sich mit der Zeit auf dem Vinylmaterial eingegraben haben*: „Es klingt, wie aus Briefmarken geklebte Bildchen aussehen, brüchige und wiederum ausweglos dicht verklammerte Montage, drohend gleich den ärgsten Träumen.“** Was ist nun dieses Sound-Artefakt? Eine Kopie, eine Interpretation, eine Variation oder eine Cover-Version? Iber favorisiert den Begriff des Abbildes. Ähnlich wie eine Fotografie zeichnet es sich durch Körnigkeit und eine spezifische Auflösung aus. Es ist Unschärfe zwischen dem Ausgangsmaterial und dem daraus generierten neuen Stück, die Fragen nach der ‚Natur‘ des Gehörten aufwirft.

* In der Installation werden die generierten Partituren durch synthetische Klänge repräsentiert, die über acht Lautsprecher ausgegeben werden.

** Theodor W. Adorno über Stravinsky, in: Ders.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 12: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 165. (Erstausgabe der *Philosophie der neuen Musik*: Tübingen: J. C. B. Mohr 1949.)

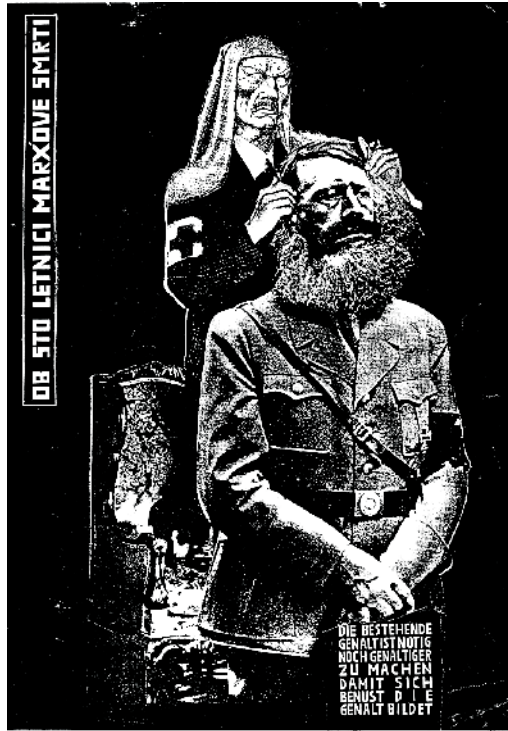
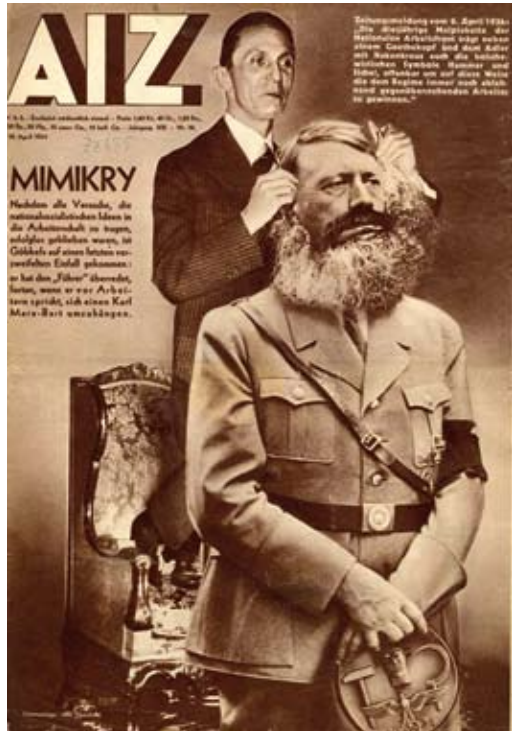
Computer-aided composition,
15 min., 8 channel audio file, 2008

‘Soundalike – Sounds Like Sound We Like’. By means of the *Soundalike* software, any audio file can be translated into a partitur to then be played live by an orchestra, with the instrumentation of the orchestra being freely definable. Musician Michael Iber developed the *Soundalike* software in the scope of a long-term collaboration with conductor Christian von Borries.

One is to imagine a scratched vinyl record of a film score by Ennio Morricone – *Once Upon a time in the West*. This is then translated by the software into a playable score. That which is played live by the orchestra is abstracted yet recognisably that of Ennio Morricone, including the scratches embedded over time onto the vinyl itself: ‘It sounds like little pictures pasted from postage stamps, a montage fragile and in turn desperately tightly interlocked, threatening like the worst dreams’.** So what is this sound artefact? A copy, an interpretation, a variation, or a cover version? Iber favours the concept of the copy. Similar to a photograph, it is characterised by graininess and a specific resolution. There is a blur between primary material and the subsequently generated new piece, which poses questions regarding the ‘nature’ of the heard.

* In the installation, the generated partiturs are represented by synthetic tones emitted by eight loudspeakers.

** Theodor W. Adorno on Stravinsky in *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, vol 12, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 2003), p. 165, first edition of the *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, J. C. B. Mohr, 1949).



L A I B A C H

Laibach / Novi kolektivizem John Heartfield

Laibach / Novi kolektivizem:

Ob Sto Letnici Marxove Smrti (Zum 100. Todestag von Marx), Siebdruck, 140 x 100 cm, 1987

Vsi Mrtvi Večno Sanjajo Resnico (Alle Toten träumen ewig von der Wahrheit), Poster für Laibach, Siebdruck, 83 x 58 cm, 1985

Die Freiheit führt das Volk - Gerhilda, Siebdruck, 83 x 58 cm, 1985

Die Liebe ist die größte Kraft, die alles schafft, Offsetdruck, 130 x 98 cm, 1985

John Heartfield:

Mimikry, Titelblatt der AIZ, Nr. 16, 1934

Hitlers Programm, Titelblatt der AIZ, Nr. 19, 1933

Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen, Titelbild der *Volks-Illustrierten* (VI), Nr. 1, 1936

Göring - der Henker des Dritten Reichs, Titelblatt der AIZ, Nr. 36, 1933

Laibach / Novi kolektivizem:

Ob Sto Letnici Marxove Smrti (On the 100th Anniversary of Marx's Death), serigraph, 140 x 100 cm, 1987

Vsi Mrtvi Večno Sanjajo Resnico (All Deceased Eternally Dream of Truth), Laibach poster, serigraph, 83 x 58 cm, 1985

Die Freiheit führt das Volk - Gerhilda (Liberty Leads the Nation - Gerhilda), serigraph, 83 x 58 cm, 1985

Die Liebe ist die größte Kraft, die alles schafft (Love is the Greatest Power Creating All), offset print, 130 x 98 cm, 1985

John Heartfield:

Mimikry (Mimicry), AIZ title page, no. 16, 1934

Hitlers Programm (Hitler's Programme), AIZ title page, no. 19, 1933

Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen (Liberty Herself Marches with the Ranks), *Volks-Illustrierte* (People's Magazine) title page, no. 1, 1936

Göring der Henker des Dritten Reichs (Göring - Executioner of the Third Reich), AIZ title page, no. 36, 1933

IA Die slowenische Musikgruppe Laibach ist ein Vertreter der „Plunderphonics“-Musik in Osteuropa. Ursprünglich aus der Punkszene stammend, entwickelte Laibach in den frühen 1980er Jahren eine ganz eigene Form der Industrial-Musik: Akkorde aus klassischer Musik wurden gesampelt und zu dissonanten, beunruhigenden Industrialklängen verarbeitet.

Die Gruppe montiert in ihren Klang-Collagen – wie etwa in der 1986 in Ljubljana uraufgeführten *Oper Krst Pod Triglavom* (Klangniederschrift einer Taufe) – disparate Elemente aus der Musikgeschichte zusammen: Neben Zithermusik und Kraftwerk findet sich auch viel Symphonisches von Wagner, Bruckner, Schostakowitsch und Prokofjew. Außerdem werden Partisanenlieder, lateinische Kirchengesänge, Volkslieder und populäre Musik verwendet und Tonausschnitte aus Propagandareden und Filmen eingespielt.

In der Bildsprache von Laibach herrscht dasselbe „retrogardistische“ Prinzip. In den Plakaten der frühen 1980er Jahre werden ausschließlich Vorlagen von John Heartfield (1891–1968) verwendet. Heartfield, einer der wichtigsten Dadaisten der 1920er Jahre, stellte seine Kunst seit Beginn der 1930er Jahre in den Dienst antifaschistischer Publikationen. Seine Collagen arbeiten mit vorgefundenem Bildmaterial und stellen es in entlarvende neue Zusammenhänge. Laibach macht aus den schon düsteren Bildvorlagen noch düsterere Industrial-Versionen.

The Slovenian music group Laibach represents 'plunderphonics' music in Eastern Europe. Stemming originally from the punk scene, Laibach in the early 1980s developed their very own form of industrial music: Chords from classical music were sampled and converted to dissonant, unsettling industrial sounds.

The group assembles disparate elements from music history – for instance in the opera *Krst Pod Triglavom* (*Baptism*), which premiered in 1986 in Ljubljana – in their sound collages: Along with zither music and Kraftwerk, symphonic touches from Wagner, Bruckner, Shostakovich, and Prokofiev can be discerned. Furthermore, partisan songs, Latin hymns, folk songs, and popular music have been integrated and sound bites from propaganda speeches and films imported.

Laibach's imagery is permeated with the same 'retrogardist' principle. In posters from the early 1980s, only originals from John Heartfield (1891–1968) are used. Heartfield, one of the most important Dadaists of the 1920s, had his art commissioned by anti-fascist publications starting in the thirties. His collages work with found image material, positioning it in telling new correlations. Laibach takes already melancholy images and creates industrial versions even more pensive.



LIKEFASHION.COM

JOKE HEARTBREAK

Mixed media, 2008

IA Die chinesische Sprache kennt zwei verschiedene Begriffe für das Wort Kopie: Fangzhipin für eine billige Reproduktion, Fuzhipin für eine qualitativ hochstehende Kopie, ultimativ eine digitale Kopie.

Schon heute bringen uns die chinesischen Travel Retail Customers mehr Umsatz als die japanischen, sagt der Directeur International bei Louis Vuitton (LV). Er sagt auch, dass das Monogramm-Muster vom Sohn George Vuitton um die Jahrhundertwende als Markenzeichen kreiert wurde, um die Produkte vor dem Kopieren zu schützen. Meanwhile, a retailer in China seeks a deal after patenting the LV monogram. He may use the patent to manufacture handbags under the chinese trademark Luyi Weideng.

Marc Jacobs, LVs Chefdesigner, lud den appropriation artist Richard Prince ein, gemeinsam Taschen für LV zu entwerfen. There really will be lots of fakes on the market pretty soon. In fact, Prince might even start appropriating them and turning them into genuine Richard Princes. So sieht 2008 das ultimative Crossover, die Verschmelzung von Mode und Kunst aus.

Was aber ist mit „Politician’s Fashion Trends“, also der Gorbatschow-Werbung mit grosser LV Reisetasche, jener, mit der „Händler ohne Papiere“, sprich Afrikaner, in der EU beim Taschenverkauf vor der Polizei fliehen müssen?

Globaler Art-Chic ist Ästhetisierung des Kapitals, Freiheit eine Umschreibung neoliberaler Identität.

likefashion.com ist eine website, die die künstlerischen Aktivitäten von Christian von Borries bündelt.

Mixed media, 2008

The Chinese language has two different terms for the word Copy: Fangzhipin for a cheap reproduction. Fuzhipin for a copy of high quality, ultimately a digital copy.

Already today Chinese Travel Retail Customers bring us more revenue than the Japanese, says the International Director of Louis Vuitton (LV). He also notes that son George Vuitton’s monogram pattern was created as a brand label at the turn of the century in order to protect products from being copied. Meanwhile, a retailer in China seeks a deal after patenting the LV monogram. He may use the patent to manufacture handbags under the chinese trademark Luyi Weideng.

Marc Jacobs, LV’s head designer, invited appropriation artist Richard Prince to co-design bags for LV. There really will be lots of fakes on the market pretty soon. In fact, Prince might even start appropriating them and turning them into genuine Richard Princes. This embodies the ultimate crossover, the merging of fashion and art.

But what about ‘Politician’s Fashion Trends’, the Gorbachev commercial with large LV travel bag, the one with the ‘tradesman without papers’, that is, the African who in the EU must flee from the police when selling bags?

Global art chic is an aesthetisation of capital, and freedom a paraphrasing of neoliberal identity.

likefashion.com is a website comprising the artistic activities of Christian von Borries.



Lizenzwand* License Wall*



Lizenzwand
Kunstwerk von Inke Arns und Francis Hunger, 2008

Situationistische Internationale (SI): Frühe Form des Copyleft, Text, präsentiert als Digitaldruck, 1958–1969
 Seth Siegelau, Robert Projansky: *Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, Text, präsentiert als Laserdruck, gerahmt, 1971
 Festival of Plagiarism London: *Plagiarism Manifesto*, Text, präsentiert als Textcollage, 1988
 David Rice (*Future Feed Forward*): *End-Reader License Agreement*, Text, präsentiert als Laserdruck, 2004
 Jason Torchinsky: *End User License*, Text, präsentiert als Laserdruck, 2004
 Till Kreutzer: *Web 2.0 Lizenzen*, Grafik und Textplott, 2008

Situationist International (SI): Early form of Copyleft, text, presented as digital print, 1958–1969
 Seth Siegelau, Robert Projansky: *Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, text, presented as laser print, 1971
 Festival of Plagiarism London: *Plagiarism Manifesto*, text, presented as text-collage, 1988
 David Rice (*Future Feed Forward*): *End-Reader License Agreement*, text, presented as laser print, 2004
 Jason Torchinsky: *End User License*, text, presented as laser print, 2004
 Till Kreutzer: *Web 2.0 licenses*, text and graphic plot, 2008

IA Im Web 2.0 liest das Kleingedruckte schon lange keiner mehr. Dabei würde es sich hier gerade lohnen: Denn wer weiß schon, dass die NutzerInnen den Diensteanbietern der Web 2.0 Plattformen häufig weitreichende Rechte zur Nutzung, Veränderung und Verwertung der von ihnen generierten Inhalte einräumen? Google, YouTube, Yahoo, Facebook, MySpace und Amazon behalten sich unter anderem das Recht vor, diese Inhalte weiterzukaufen.

In Web 2.0, users have long failed to read the small print. But precisely here would it be worth their while: For who is aware that users frequently hand over significant rights to content they have generated – for application, alteration, and utilisation – to the service providers of Web 2.0 platforms? Google, YouTube, Yahoo, Facebook, MySpace, and Amazon, for example, all reserve the right to sell this content.

Tatsächlichen Web 2.0 Lizenzen werden künstlerische Lizenzen sowie satirische Adaptationen gegenübergestellt, die in Auseinandersetzung mit einem zunehmend strikten Regime des ‚geistigen Eigentums‘ seit den 1950er Jahren entstanden sind.

Actual Web 2.0 licenses are contrasted with both artistic licenses and satirical adaptations of Web 2.0 licenses having emerged in the ongoing debate on an increasingly strict regimentation of ‘intellectual property’ since the 1950s.

So formulierte z.B. die SI eine frühe Form des Copyleft – eine Lizenz zur freien Weitergabe und -bearbeitung von Texten. Der amerikanische Konzeptkunst-Kurator Seth Siegelau entwarf 1971 ein Vertragsformular, dessen Kernpunkte Ausstellungs- und Reproduktionsrechte sowie das sogenannte Folgerecht umfassen. Die neoistischen Festivals of Plagiarism plädierten Ende der 1980er Jahre für die von Lautréamont formulierte Methode des „Plagiats“ als eine „Bereicherung der menschlichen Sprache“. Die *End-Reader License* (2004), die David Rice' Buch *Future Feed Forward* begleitet, und die *End User License* (2004), die sich beim Aufruf der Website *Illegal Art* öffnet, stehen für satirische Adaptationen von Web 2.0 Lizenzen.

In this context, for instance, Situationist International drafted an early form of the copyleft – a license allowing the free distribution and editing of texts. American concept art curator Seth Siegelau designed a contract form in 1971, the core points of which incorporate exhibition and reproduction rights as well as so-called resale rights. The neoist Festival of Plagiarism in the late 1980s advocated the method of ‘plagiarism’ drafted by Lautréamont as an ‘enrichment of human language’. *End-Reader License* (2004), accompanying David Rice's book *Future Feed Forward*, and *End User License* (2004), which opens when the website *Illegal Art* is accessed, are representative of satirical adaptations of Web 2.0 licenses.

* Compiled by Inke Arns and Francis Hunger.



Lizenzwand
Kunstwerk von Inke Arns und Francis Hunger, 2008



* Zusammengestellt von Inke Arns und Francis Hunger.

Sebastian Lütgert

walser.php

PHP-Skript, das eine ASCII-Textversion von Martin Walsers *Tod eines Kritikers* generiert, 2002

IA Bei *walser.php* handelt es sich um eine anticopy-right-aktivistische Software, die als Reaktion auf einen der größten Literaturskandale in Deutschland nach 1945 geschrieben wurde. Zur Erinnerung: Der deutsche Schriftsteller Martin Walser hatte 2002 mit *Tod eines Kritikers* ein Buch publiziert, das wegen seiner erkennbaren Schilderung von Marcel Reich-Ranicki als antisemitisch diskutiert wurde.

Der Titel *walser.php* ist eine ironische Anspielung auf das vom Suhrkamp Verlag während der hitzigen öffentlichen Diskussion zuerst per E-Mail versandte und dann wieder zurückgerufene (!) ‚walser.pdf‘. Es handelt sich bei der Arbeit um ein PHP-Skript, das aus dem 10.000 Zeilen umfassenden Quellcode mit Hilfe des entsprechenden PHP-Interpreters eine ASCII-Textversion von Walsers *Tod eines Kritikers* generieren kann. Der in der Programmiersprache PHP geschriebene Quellcode enthält den Roman in „unsichtbarer“ (d.h. nur maschinenlesbarer) Form und kann somit als freie Software unter der GNU General Public License frei distribuiert und modifiziert werden. Allerdings darf er – so Lütgerts augenzwinkernder Hinweis – nur mit schriftlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages ausgeführt werden.* *walser.php* bietet somit eine praktikable Lösung zur Umgehung von Restriktionen wie Digitalen Rechtekontrollsystemen (DRM) an, mittels derer die Informationsfreiheit im Internet eingeschränkt werden soll.

* Vgl. textz.com: Suhrkamp calls back walser.pdf, textz.com releases walser.php. o. J.; Thomas, Michael: Tod einer Kritik. Walsers umstrittenes Buch als Perl-Script im Internet. In: *Telepolis*. 27. Juni 2002, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/12/12807/1.html> (5. Juni 2008).

PHP script generating an ASCII text version of Martin Walser's *Tod eines Kritikers*, 2002

walser.php is focused on a particular anti-copy-right-activistic software which had been written in reaction to one of the largest literature scandals in post-1945 Germany. A reminder: German writer Martin Walser published *Tod eines Kritikers* (Death of a Critic) in 2002, a book debated for its recognisable depiction of Marcel Reich-Ranicki as anti-Semitic.

The title *walser.php* is an ironic allusion to ‘walser.pdf’, initially sent by the Suhrkamp publishing house via e-mail during the heated public discussion and later retracted (!). The work is made up of a PHP script that can generate, aided by the respective PHP interpreter, an ASCII text version of Walser's *Tod eines Kritikers* from the 10,000 lines of extensive source code. The source code, written in the programming language PHP, includes the novel in ‘invisible’ (that is, only machine-readable) form and can therefore be freely distributed and modified as free software under the GNU General Public License. However – according to Lütgert's direction, given with a twinkle of the eye – it may only be executed with written permission by the Suhrkamp publishing house.* Hence, *walser.php* provides a feasible solution for circumventing restrictions such as digital rights managements systems (DRM) meant to restrict freedom of information on the Internet.

* See textz.com: ‘Suhrkamp calls back walser.pdf’, ‘textz.com releases walser.php’, n.d.; Michael Thomas, ‘Tod einer Kritik: Walsers umstrittenes Buch als Perl-Script im Internet’, *Telepolis* (27 June 2002), <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/12/12807/1.html> (5 June 2008).



Robert Luxemburg (a.k.a. Sebastian Lütgert) *The Conceptual Crisis of Private Property as a Crisis in Practice*

.png-Bild eines Desktops, aus dem eine ASCII-Textversion von Neal Stephenson's *Cryptonomicon* generiert werden kann, Farbausdruck, 2003

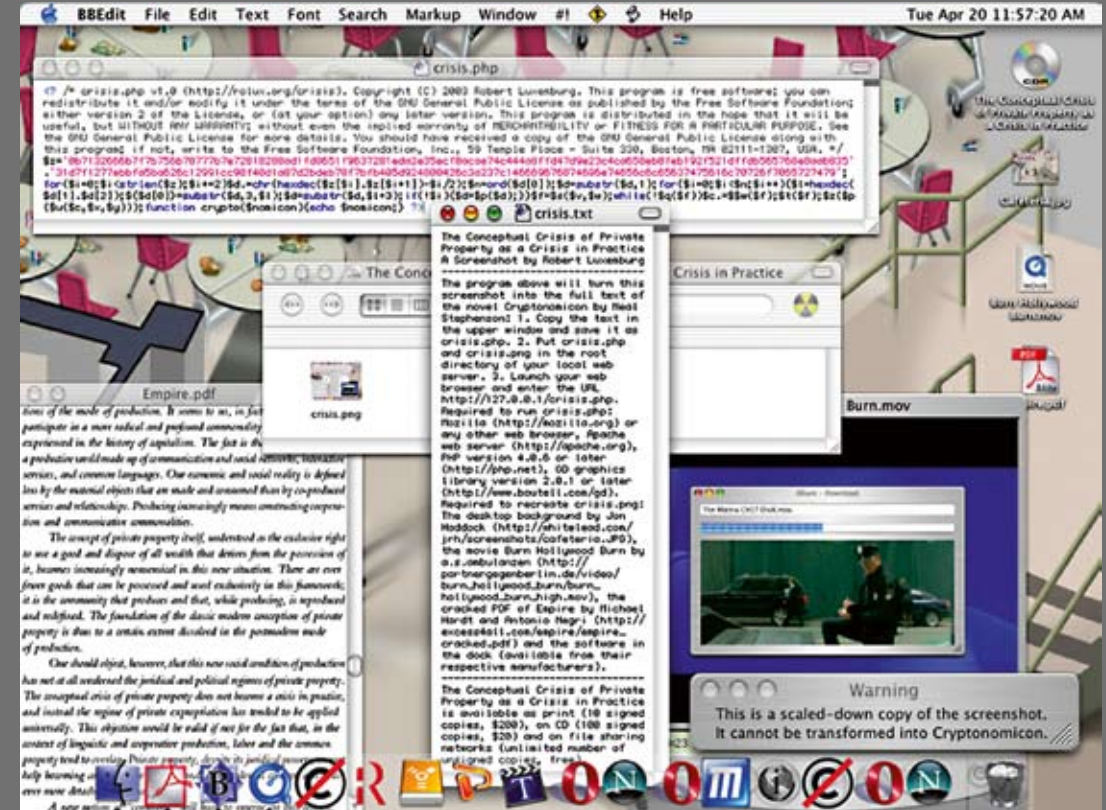
IA Dieses zeitlich und konzeptuell auf *walser.php* folgende Projekt ermöglicht es, den gesamten Text eines Romans in einem einzigen Bild zu verbergen. Die Arbeit besteht aus einem Skript (*crisis.php*), einem erklärenden Text (*crisis.txt*) und einem Bild (*crisis.png*). Das .png-Bild zeigt einen Desktop mit verschiedenen geöffneten Fenstern vor einem farbigen Hintergrund (u.a. ein Fenster mit einem Filmstill aus dem Kinofilm *Matrix*, der gerade – wahrscheinlich „illegal“ – kopiert wird; in einem anderen Fenster sieht man den Quellcode des Skriptes, das die ASCII-Version von Neal Stephenson's Roman *Cryptonomicon* aus dem Bild des Desktops generiert; ein weiteres Fenster enthält eine Gebrauchsanleitung für die Ausführung des Programms). Eine Reihe von Logos am unteren Bildrand ergibt zusammengesetzt das Wort *Cryptonomicon* (in Stephenson's Roman geht es um Verschlüsselung). Ähnlich einer Steganografie* versteckt sich hinter diesem harmlosen Bild etwas ganz anderes: Während der Screenshot des Desktops das ‚geistige Eigentum‘ von Robert Luxemburg ist und von diesem frei verbreitet werden darf, generiert das Bild im Fall seiner „Ausführung“ urheberrechtlich geschütztes Material, das strengen Restriktionen unterliegt.

.png image on a desktop from which an ASCII text version of Neal Stephenson's *Cryptonomicon* can be generated, colour printout, 2003

This project following *walser.php* chronologically and conceptually makes it possible to conceal the entire text of a novel in one single image. The work is comprised of a script (*crisis.php*), an explanatory text (*crisis.txt*), and an image (*crisis.png*). The .png image shows a desktop with various windows open in front of a colourful background (including a window with a film still from the movie *Matrix* that is being – most likely ‘illegally’ – copied; in another window the source code of the script generating the ASCII version of Neal Stephenson's novel *Cryptonomicon* from a desktop image is visible; a further window contains an instruction manual for running the program). A series of logos strung together at the bottom edge of the image yields the word ‘Cryptonomicon’ (Stephenson's novel deals with encryption). Similar to steganography,* behind this harmless image something totally different is hidden: While the screenshot of the desktop is the intellectual property of ‘Robert Luxemburg’ and can be freely disseminated by him, the image when ‘executed’ generates copyrighted material subject to stringent restrictions.

* Steganografie: Technique by which information invisible to the human eye can be concealed in images.

* Steganografie: Verfahren, mit dem für das menschliche Auge unsichtbare Informationen in Bildern versteckt werden können.



Kembrew McLeod Freedom of Expression™

Zertifikat des U.S. Patent and Trademark Office, 1998–2004

IA 1998 ließ sich Kembrew McLeod den Ausdruck ‚freedom of expression‘ (‚freie Meinungsäußerung‘) vom U.S. Patent and Trademark Office als eingetragenes Warenzeichen schützen. Um die Öffentlichkeit auf die Absurdität dieser Privatisierung eines gemeinfreien Ausdrucks hinzuweisen – der vergleichbar ist mit der Patentierung menschlicher Gene, Gerüche oder Marketingmethoden (wie z.B. Amazons ‚one-click‘ Feature) – inszenierte McLeod eine groß angelegte Medienkampagne. Als rechtmäßiger Besitzer von *Freedom of Expression* drohte er jedem, der sein Markenzeichen ohne seine ausdrückliche Erlaubnis verwendete, mit juristischen Konsequenzen. Erstes Opfer dieser Drohung wurde eine – von McLeod zu diesem Zweck gegründete – Punk-Zeitschrift mit dem Titel *Freedom of Expression*, die eine Unterlassungsforderung erhielt.* Kurz darauf veröffentlichte die *Daily Hampshire Gazette* ein Interview mit McLeod, der darin auf drastische Weise seine geistigen Eigentumsrechte einforderte: „Ich habe nicht die ganze Mühe, die Kosten und die Zeit für die Registrierung des Warenzeichens ‚Freedom of Expression‘ auf mich genommen, nur damit jemand daher kommt und meint, er könne es einfach so benutzen.“ Indem McLeod sich derzeit gängiger Abmahnpraktiken aus der Wirtschaft bedient, verweist er darauf, wie die zunehmend strikte Handhabung geistiger Eigentumsrechte das Recht auf freie Meinungsäußerung beschränkt.

U.S. Patent and Trademark Office certificate, 1998–2004

In 1998 Kembrew McLeod had the phrase ‘freedom of expression’ trademarked by the U.S. Patent and Trademark Office. With the aim of alerting the general public to the absurdity of this privatisation of an expression in public domain – being nothing more than the privatisation or patenting of human genes, odours, or marketing methods (such as, for example, Amazon’s ‘one-click’ feature) – McLeod staged a wide-scale media campaign. As the legal owner of *Freedom of Expression*®, he threatened to take legal action against anyone using his trademark without express permission. The first victim of this threat was the punk magazine – founded by McLeod for this purpose – entitled *Freedom of Expression*, which was issued a cease-and-desist order.* Shortly thereafter, the *Daily Hampshire Gazette* published an interview with McLeod, who took this opportunity to drastically demand his intellectual property rights: ‘I didn’t go to the trouble, the expense and the time of trademarking “Freedom of Expression” just to have someone else come along and think they can use it whenever they want.’ By applying currently prevalent business censoring practices, McLeod points out how the increasingly stringent treatment of intellectual property rights delimits the claim to *Freedom of Expression*®.

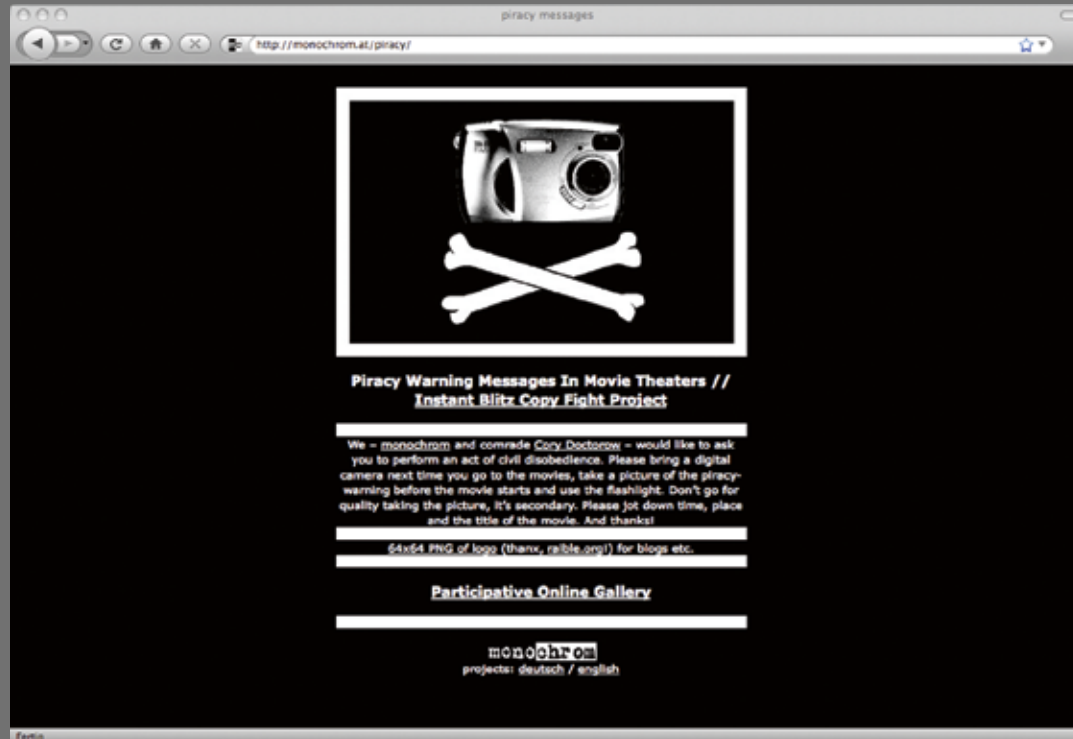
* For the exact phrasing of the cease-and-desist letter, see http://www.wizards-of-os.org/archiv/wos_3/programm/specials/exhibition/kembrew_mcleod_freedom_of_expressiontm_1998.html.

* Zum Wortlaut der Unterlassungsforderung vgl. http://www.wizards-of-os.org/archiv/wos_3/programm/specials/exhibition/kembrew_mcleod_freedom_of_expressiontm_1998.html.



monochrom

Instant Blitz Copy Fight



Internetprojekt, Präsentation als DVD-Diashow, seit 2004

FH Das Hacker- und Künstlerkollektiv monochrom ruft auf seiner Internetseite zu einer Aktion „zivilen Ungehorsams“ auf: Man solle ins Kino gehen und die Copyright-Warnung, die zu Anfang des Filmes eingeblendet wird, mit Blitzlicht fotografieren. Die Bilder werden dann auf die Website von Monochrom hochgeladen und dort veröffentlicht.

Das *Instant Blitz Copy Fight* Projekt ist eine Reaktion auf die Kriminalisierungsstrategien der Filmindustrie, die massiv behauptet: „Raubkopierer sind Verbrecher“. Juristisch gesehen handelt es sich bei Raub jedoch um einen Überfall, bei dem Personen mit Gewalt bedroht werden, um einen Gegenstand zu erlangen. Als Verbrecher wird nach juristischer Bewertung jemand bezeichnet, der einen schwerwiegenden Verstoß gegen die Rechtsordnung unternommen hat, zum Beispiel Raub, Totschlag, schwere Brandstiftung oder schweren sexuellen Missbrauch begangen hat. Das *Instant Blitz Copy Fight* Projekt macht sich über die völlig überzogene Darstellung eines massenhaft begangenen Delikts – das illegale* Kopieren von Filmen – lustig.

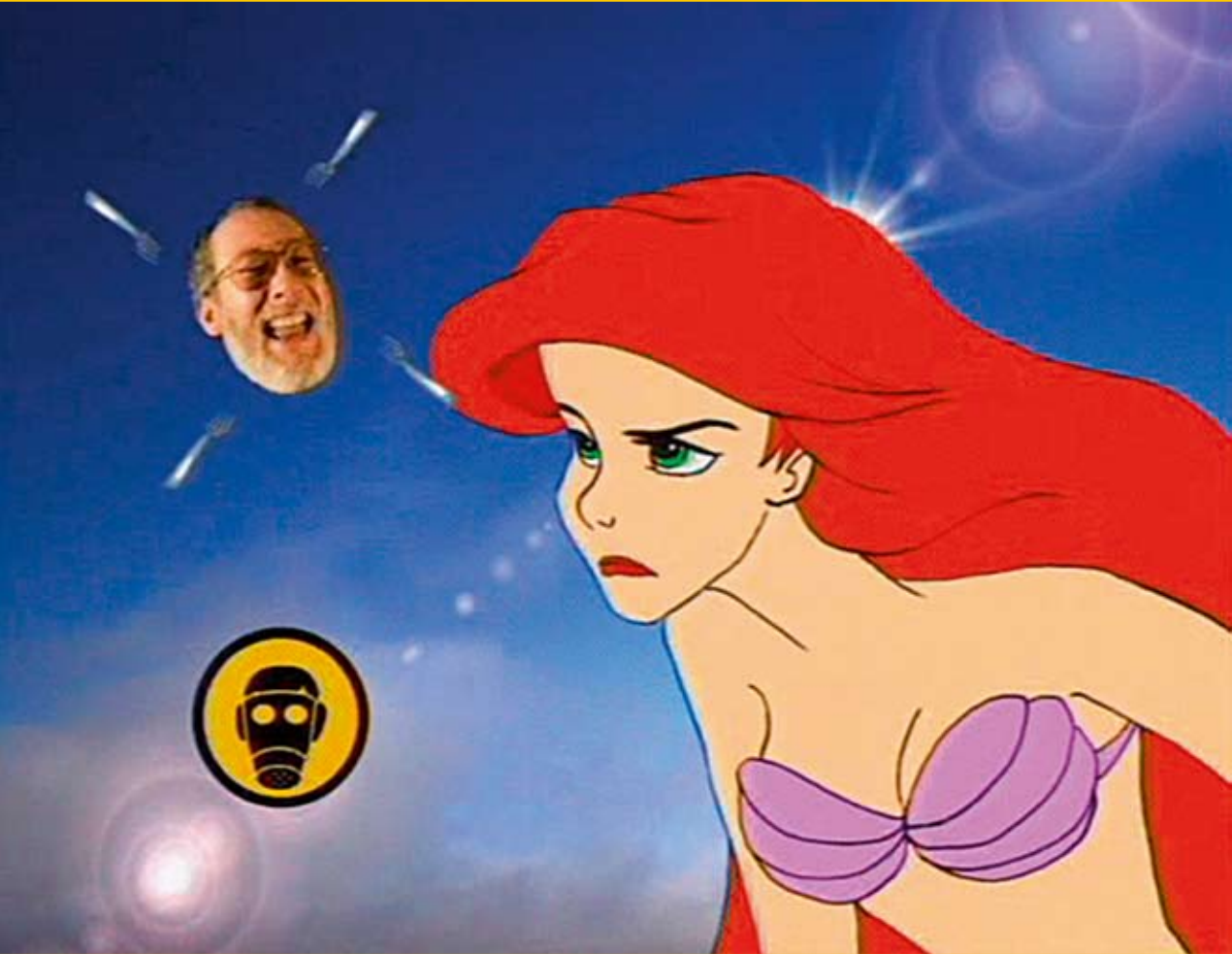
* Es gibt auch ein legales Kopieren von Filmen, die Privatkopie; siehe auch Passek, Oliver und Till Kreutzer: *Privatkopie und Co.*, 04.02.05, aktualisiert 15.04.2008, <http://www.irights.info/index.php?id=90>.

Internet project, presentation as DVD slide show, since 2004

The hacker and artist collective monochrom calls for a campaign of 'civil disobedience' on its Internet page, rallying readers to go to the cinema with the aim of taking flash photographs of the copyright warning shown at the beginning of the film. The pictures are then uploaded to the Monochrom website and published online.

The *Instant Blitz Copy Fight* project is a reaction to those criminalisation strategies by the film industry massively purporting: 'Copyright Pirates are Criminals.' Legally speaking, piracy (or robbing) involves assault in that persons are threatened with violence for the purpose of obtaining an object. A criminal is defined, in legal estimation, as someone who has severely encroached upon legal order, for example by means of robbery, homicide, serious arson, or grave sexual abuse. The *Instant Blitz Copy Fight* project pokes fun at the totally exaggerated depiction of a widely perpetuated crime – the illegal* copying of films.

* Legal copying of films also exists, namely private copying; see also Oliver Passek and Till Kreutzer: *Privatkopie und Co.*, 4 February 2005, <http://www.irights.info/index.php?id=90> (accessed 15 April 2008).



Negativland & Tim Maloney Gimme the Mermaid

Musikvideo des gleichnamigen Songs, publiziert auf der Negativland-CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, 4:49 Min., 2000

Music video of the respective song, released on the Negativland CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, 4:49 min., 2000

IA Negativland ist eine kalifornische Plunderphonics-Band,* die in den späten 1970er Jahren gegründet wurde und mit Collage- und Samplingtechniken arbeitet. 1991 erschien die Single *U2*, die unter anderem Samples aus dem U2-Song *I Still Haven't Found What I'm Looking For* verwendete. Diese Veröffentlichung brachte der Band eine Klage des Island Records Labels im Namen der Rockband U2 wegen Verletzung des Urheber- und Markenrechtes ein. Negativland bezeichnete die Verwendung der Samples als ‚Fair Use‘, musste aber dennoch die gesamte Auflage zurückrufen und vernichten. Die Prozesskosten brachten die Band an den Rand des finanziellen Ruins.

Negativland is a California-based ‘plunderphonics’ band* that was founded in the late 1970s and works with collage and sampling techniques. In 1991 their single *U2* was released, with samples included stemming from the U2 song *I Still Haven't Found What I'm Looking For*. This release caused the band to be saddled with a lawsuit by the label Island Records on behalf of the rock band U2 for infringement of copyright and trademark laws. Negativland characterised the use of the samples as ‘fair use’, yet they were still forced to recall and destroy the entire edition. The legal fees pushed the band to the brink of financial demise.

Mit der wütenden Stimme eines Urheberrechts-Anwaltes schreit die kleine Meerjungfrau von Disney zu Black Flags Song *Gimme Gimme Gimme* im Video *Gimme the Mermaid*: „You can't use it without my permission ... I'm gonna sue your ass!“ Der Disney-Animationsfilmer Tim Maloney erstellte dieses Musikvideo mit demselben Equipment, das er zeitgleich für eine Disney TV Produktion benutzte – und zwar in demselben Gebäude, in dem auch die *Little Mermaid TV Show* produziert worden war. Das Video ist im Stil der Video-Ästhetik der frühen 1980er Jahre gehalten und ist bewusst – als quasi politisches wie ästhetisches Statement – an den Anfang des Ausstellungsrundgangs gesetzt.

In the angry voice of a copyright lawyer, Disney's Little Mermaid wails ‘You can't use it without my permission ... I'm gonna sue your ass!’ to Black Flag's song *Gimme Gimme Gimme* in the video *Gimme the Mermaid*. Disney animator Tim Maloney created this music video with the same equipment that he was using at the time for a Disney TV production – and even in the same building where *The Little Mermaid TV Show* was being produced. The video maintains an early 1980s style of video aesthetics and is purposefully placed – as a quasi political and aesthetic statement – at the beginning of the exhibition circuit.

* The term ‘plunderphonics’ connotes music that is totally comprised of samples from other musical sources. See Jon Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, speech at the 1985 Wired Society Electro-Acoustic Conference in Toronto, <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

* Der Begriff Plunderphonics bezeichnet Musik, die ausschließlich aus Samples anderer Musik besteht. Vgl. Oswald, Jon: *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Vortrag auf der Wired Society Electro-Acoustic Conference 1985 in Toronto. <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Der Plan

Copyright Slavery, Hohe Kante

Musikvideos, 2:45 Min. und 2:50 Min.
(*Die Verschwörung*), 2004

IA Der Plan ist eine deutschsprachige elektronische Band, die Anfang 1979 – ursprünglich unter dem Namen Weltaufstandsplan – in Düsseldorf gegründet wurde. Seit ihrem Szenehit *Da vorne steht ne Ampel* (1981) gilt die Band, die von The Residents und Kraftwerk beeinflusst wurde, als einer der Wegbereiter der Neuen Deutschen Welle. 1984 erschien die Single *Gummitwist*, die – ihrer Zeit weit voraus – das Thema Personal Computer thematisierte. Die seltenen Bühnenauftritte der Band mit ihren Masken und den phantasievollen Bühnenbildern ließen Der Plan schnell zu einer Kultband werden.

Die Gruppe hat 2004 nach mehr als zehnjähriger Pause in neuer Formation ein neues Album produziert: *Die Verschwörung*. Zwei Stücke von diesem Album sind als Musikvideos in der Ausstellung zu sehen.

Das Video *Copyright Slavery* ist in typischem Der Plan-Animationsstil gehalten und zeigt die dreiköpfige Band bei einer Autofahrt durch die Stadt, während der verschiedene Gebäude – u.a. das der GEMA – in die Luft gesprengt werden. *Hohe Kante* ist ein Karaoke-Musikvideo. In Détournement-Manier werden hier Bilder aus der Fernsehwerbung systematisch gegen sich selbst gewendet: „Wir haben nichts auf die hohe Kante gelegt, drum werden wir morgen weg gefegt ...“

Music videos, 2:45 min. and 2:50 min.
(*Die Verschwörung*), 2004

Der Plan is a German-language electronic band – originally by the name of Weltaufstandsplan – founded 1979 in Düsseldorf. Since their scene hit *Da vorne steht ne Ampel* (Over There Is A Traffic Light, 1981), the band – having been influenced by The Residents and Kraftwerk – has been considered a trailblazer for German New Wave. In 1984 the single *Gummitwist* (Chinese Jump Rope) was released, homing in far ahead of its time on the motif of the personal computer. Der Plan's rare stage appearances with their masks and imaginative stage design led to their having quickly been established as a cult band.

The group, in new formation, produced a new album in 2004 after an interval of more than ten years: *Die Verschwörung* (The Conspiracy). Two tracks from this album can be viewed as music videos in the exhibition.

The video *Copyright Slavery* maintains a typical Der Plan animation style, showing the three-man band on a car trip through the city during which various buildings – including the GEMA building – are being blown up in the background. *Hohe Kante* is a karaoke music video in which images from television commercials are systematically transposed in détournement style: 'We haven't saved up for a rainy day, so tomorrow we'll be swept away.'





Ramon & Pedro The Grey Video

Musikvideo, 3:30 Min., 2004

FH Dieses Video hat viele Autoren, wobei man fast sicher sein kann, dass sich die wenigsten dieser Autoren je persönlich begegnet sind.

Der amerikanische Rapper Jay-Z veröffentlichte 2003 auf dem *Black Album* den Titel *Encore*. Die Musik dafür wurde von Kayne West produziert, der unter anderem ein Sample des Reggaeemusikers John Holt benutzte und zwar aus den ersten 6 Sekunden von Holts Cover-Version des Beatles-Songs *I will* (1973). Jay Z veröffentlichte den Titel *Encore* nicht nur 2003 auf dem *Black Album*, sondern gab ein Jahr später auch eine A cappella-Version des Albums heraus. DJ Danger Mouse mixte daraufhin Jay Zs *Black Album* mit dem *White Album* der Beatles und es entstand das *Grey Album*,* dem Ramon & Pedro den Titel *Encore* für ihr Musikvideo entnommen haben.

Für die visuelle Umsetzung benutzen Ramon & Pedro Aufnahmen aus dem Beatles-Musikfilm *A hard day's night* und schneiden diese mit einem Live-Auftritt von Jay Z, sowie mit eigenen Sequenzen zusammen.

* Moss, Corey: How he did it - Beatles/Jay-Z mash-up took two weeks of nearly nonstop work. In: MTV.com, Los Angeles 2004, http://www.mtv.com/news/articles/1485693/20040311/jay_z.jhtml.

Music video, 3:30 min., 2004

This video has many authors, whereby one can be almost certain that hardly any of these authors have ever encountered each other in person.

In 2003, the American rapper Jay-Z released a track by the name of *Encore* on the *Black Album*. The album music was produced by Kayne West, who used a sample from the reggae musician John Holt, namely the first six seconds of Holt's cover version of the Beatles song *I Will* (1973). Jay-Z not only released the song *Encore* on the *Black Album* in 2003, but he also put out an a cappella version of the album a year later. Then DJ Danger Mouse mixed Jay-Z's *Black Album with the Beatles' White Album*, creating the *Grey Album*,* from which Ramon & Pedro obtained the track *Encore* for their music video.

For the visual implementation Ramon & Pedro took images from the Beatles music film *A Hard Day's Night* and edited these together with a live performance by Jay-Z along with some self-made sequences.

* Corey Moss, 'Grey Album Producer Danger Mouse Explains How He Did It: Beatles/Jay-Z mash-up took two weeks of nearly nonstop work', MTV.com (Los Angeles, 2004), http://www.mtv.com/news/articles/1485693/20040311/jay_z.jhtml (accessed 3 June 2008).

Ines Schaber

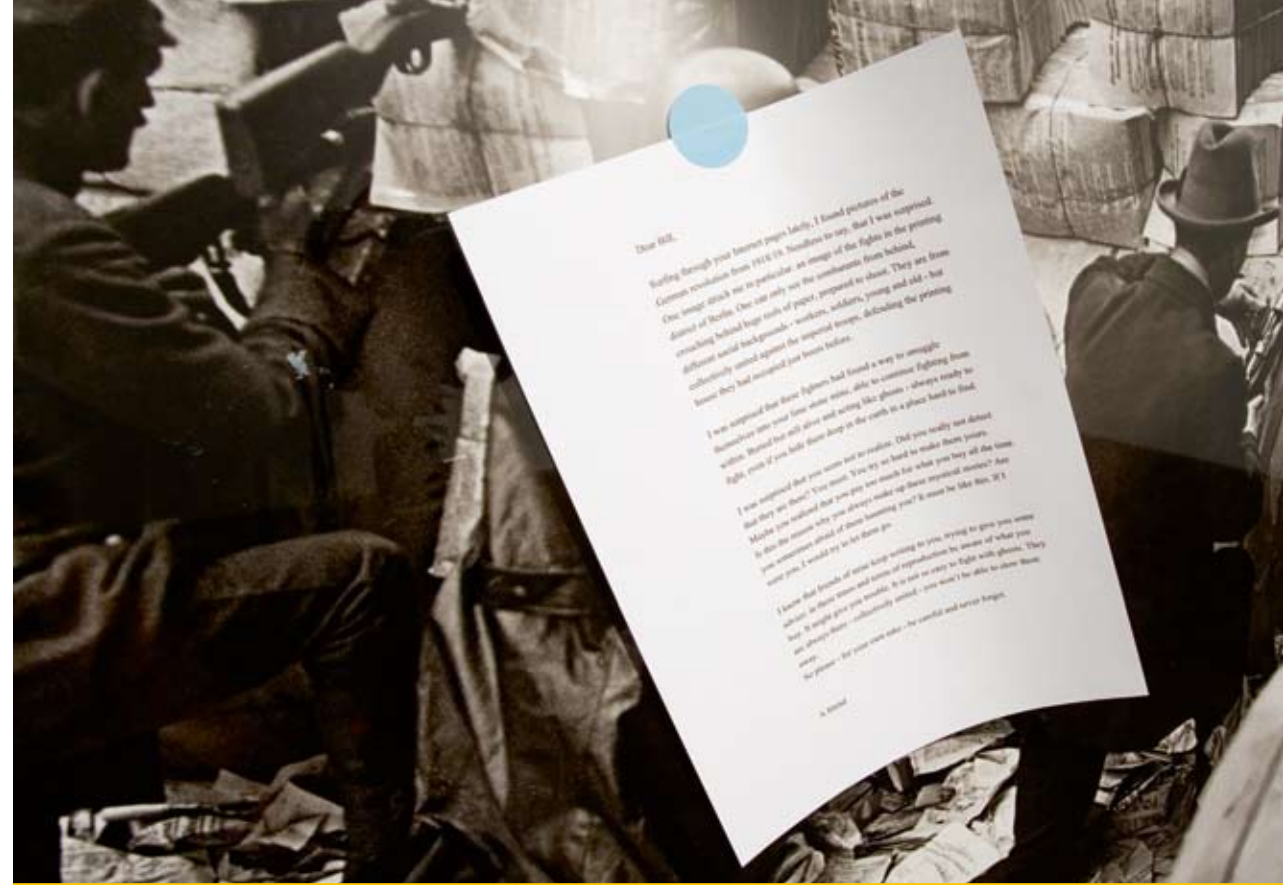
Culture is our Business

Fotografie, 130 x 180 cm, Installation, 2004 – heute
Historische Fotografie geliehen von der Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte.

Photograph, 130 x 180 cm, installation, 2004 – present
Historical photograph on loan from the Agency for Contemporary Historical Images.

BM Ines Schabers Arbeiten untersuchen die sozio-politischen und individuellen Zuschreibungen von Bildern. Während ihrer Arbeit an einem Vorschlag für ein Rosa-Luxemburg-Denkmal in Berlin begann sie sich mit Themen wie Gedächtnis, Repräsentationsprozessen von Bildern und deren Copyright zu beschäftigen. *Culture is our business* thematisiert diese komplexen Zusammenhänge auf eindrückliche Weise. Ein Zeitungsfoto zeigt die Verteidigung des Presseviertels bei den Berliner Barrikadenkämpfen der Novemberrevolution von 1918/1919. Die Soldaten der Arbeiter-Miliz verbarrikadierten sich hinter einer Mauer aus Zeitungsbündeln gegen die kaiserlichen Truppen. Nach internationalem Recht war die Verwendung des Fotos im Jahre 1989, als New-Economy-Magnat Bill Gates die Bildrechte durch den Ankauf einer privaten Fotosammlung erwarb, schon längst lizenzfrei. In den 1990er Jahren stellte Gates dann jedoch einen Teil seiner Bilder zur gebührenpflichtigen Verwertung im Internet zur Verfügung (CORBIS). Das Bild von einer Verteidigung der Medienmacht durch revolutionäre Truppen verbindet Schaber geschickt mit der Frage des Allgemeingutes von kollektiven Bildern und historischen Quellen. Wie funktioniert die ökonomische Erzählung zeitgeschichtlicher Bilddokumente?

Ines Schaber's works examine the socio-political and individual ascriptions of images. During her work on a proposal for a Rosa Luxemburg memorial in Berlin she began exploring topics such as memory as well as representational processes of images and their copyrights. *Culture is our Business* raises the issue of these complex interrelations in an affecting way. A newspaper photograph shows the defence of the press quarter at the Berlin street battles in the November Revolution of 1918–19. The soldiers of the workers' militia barricaded themselves behind a wall made of newspaper bundles against the imperial troops. According to international law, the use of the photo in 1989 – when new-economy magnate Bill Gates acquired the image rights through the purchase of a private photo collection – had already long been public domain. In the 1990s, however, Gates proceeded to make some of his pictures available over the Internet for fee-based download (CORBIS). The picture of the defence of media power by revolutionary troops is cleverly associated by Schaber with the question of common property of collective images and historical sources. How does the economic narration of contemporary image documents work?



Cornelia Sollfrank

Legal Perspective

Vierkanalige Videoinstallation, 2004

VG Für die Ausstellung *legal perspective* in Basel im November 2004 hatte die Netzkünstlerin Cornelia Sollfrank eine Arbeit mit Andy Warhols Blumenbildern geplant. Ein Computerprogramm, der *Netzkunstgenerator*, sollte Abbildungen davon aus dem Netz ziehen und nach verschiedenen Prinzipien neu zusammensetzen. Dem Vorstand des Ausstellungsortes war das jedoch zu heikel. Er befürchtete einen Rechtsstreit mit der mächtigen Warhol Foundation. Sollfrank zog darauf ihre Arbeit zurück und entschied sich stattdessen, Video-Interviews mit vier Urheberrechtsanwälten über ihre Arbeit zu machen und diese in der Ausstellung zu zeigen.

Entstanden ist ein seltenes Dokument, in dem man Juristen beim widersprüchlichen Nachdenken über Kunst zuhören kann. Wer ist hier der Urheber? Ist es der Generator, der Bilder sammelt und neu montiert, sind es die Programmierer der unterschiedlichen Algorithmen, die den Generator steuern, die Ausstellungsbesucher, die den Generator bedienen, oder Sollfrank, die die Arbeit konzipiert hat? Verfügen Warhols *Flowers* überhaupt über die für einen Urheberrechtsschutz erforderliche Schöpfungshöhe oder sind es allenfalls von den Fotografien Patricia Caulfields abgeleitete Werke? Verblüffend ist auch die Aussage der Anwälte, dass es nicht an der Künstlerin sei zu bestimmen, was Kunst ist, sondern an den Gerichten.

Four-channel video installation, 2004

For the November 2004 exhibition *legal perspective* in Basel, net artist Cornelia Sollfrank had planned a work integrating Andy Warhol's flower pictures. A computer program, the *Net Art Generator*, was intended to pull images off the Internet and rearrange them according to various principles. The board of the exhibition venue considered this, however, to be too precarious of an undertaking and feared a legal battle with the powerful Warhol Foundation. Consequently, Sollfrank withdrew her work and decided to instead conduct video interviews with four copyright lawyers about her work and to show these in the exhibition.

What emerged is an unusual document in which one can listen to lawyers in conflicting deliberation about art. Who is the author here? Is it the generator that collects images and reassembles them, or is it the programmer of the different algorithms controlling the generator, or the exhibition visitors operating the generator, or Sollfrank who conceptualised the work? Do Warhol's *Flowers* even possess the necessary level of creativity for copyright protection or are they at best works educed from the photographs of Patricia Caulfield? Intriguing is also the lawyers' assertion that it is not the role of the artist to determine what art is but rather that of the courts.



Cornelia Sollfrank *anonymous-warhol_flowers*

Internet Painting, Wandbild, 2008, 18 digitale Drucke auf Aluminium, je 70 x 70 cm, 2006

IA 1997 veröffentlichte Cornelia Sollfrank den *Net Art Generator*, ein Computerprogramm bzw. eine Suchmaschine, die auf Eingabe eines Suchbegriffs (z.B. „Andy Warhol Flowers“) entsprechendes Bildmaterial aus dem Internet sammelt, neu zusammenstellt und mit diesem digitalen Material neue Kunstwerke kreiert (ihr Motto: „A smart artist makes the machine do the work!“). Während diese künstlerische Praxis im analogen Kontext als Collage bekannt ist, stellen sich im digitalen Kontext juristische Fragen, die den Umgang mit digitalem Material aus dem Internet betreffen. Nicht zuletzt wirft diese „performative Urheberrechtsverletzung“ (Sollfrank) die Frage auf, wer bzw. wo der Autor (in) dieser Arbeit ist: Ist es die Software, der/die Programmiererin des Perl Skripts, der/die Benutzer/in, die den Suchbegriff eingibt, der ‚Originalautor‘, dessen Material aus dem Netz verwendet wird oder gar die Künstlerin, auf deren Konzept das ganze beruht?

Die Künstlerin wurde mit ihrer Arbeit *anonymous-warhol_flowers* – ausgedruckten und von Sollfrank handsignierten Warholschen Blumenbildern – mit der Auflage zur Teilnahme an der Ausstellung eingeladen, die einladende Institution (in diesem Fall den HMKV) von Ansprüchen Dritter (in diesem Fall der Andy Warhol Foundation) freizustellen. Sie wandte sich also mit der Bitte um Klärung nach New York ...

Internet painting, Mural, 2008, 18 digital prints on aluminium, 70 x 70 cm each, 2006

In 1997 Cornelia Sollfrank released the *Net Art Generator*, a computer program or search engine collecting, upon having a search term entered (for instance, ‘Andy Warhol Flowers’), relevant image material from the Internet and then reassembling it to create new artworks with this digital material (her motto: ‘A smart artist makes the machine do the work!’). Though this artistic practice is well-established in an analogue context as collage, its application in a digital context gives rise to legal questions concerning the handling of digital material from the Internet. This ‘performative copyright infringement’ (Sollfrank) gives rise not least to the question of as to who, and where, the author of (or in) this work is it the software, the programmer of the Perl script, the user entering the search term, the ‘original author’ whose material is being taken from the net, or even the artist who conceptualised the entire thing?

The artist was invited to participate in the exhibition with her work *anonymous-warhol_flowers* – printed, Warholesque flower pictures hand-signed by Sollfrank – under the condition of releasing the inviting institution (in this case the HMKV) from the claims of third parties (in this case the Andy Warhol Foundation). She turned to New York with this request for clarification...

Stay Free (Philo T. Farnsworth, Steev Hise, Carrie McLaren) Stay free's illegal art compilation

CD, Website, Text, 2002

FH 2002 organisierte die Gruppe Stay Free eine Kunstausstellung unter dem Titel *Illegal Art* und veröffentlichte eine gleichnamige CD. Auf dieser sind eine Reihe von Musikstücken, u.a. von Negativland, People Like Us, Beastie Boys, John Oswald, Tape-beatles, Public Enemy, The Verve, De La Soul und Elastica versammelt. Den verschiedenen Titeln ist gemeinsam, dass sie markante Samples beinhalten. Im CD-Booklet heißt es dazu: „Die meisten dieser Titel würden niemals existieren, wenn sich die Produzenten an das Urheberrecht gehalten hätten. Viele andere Arbeiten können möglicherweise nie veröffentlicht werden, wenn wir nicht aktiv werden, um Künstlern die Rechte für einen freien Schaffensprozess zu garantieren.“*

In Dortmund wird das Projekt als Hörstation im Ladengeschäft „Heimatdesign“ (Kleppingstraße 43) präsentiert.

* Siehe auch: McLeod, Kembrew: How Copyright Law Changed Hip Hop – An interview with Public Enemy's Chuck D and Hank Shocklee. In: *Stay Free Magazine*, n. 20, Brooklyn/ NY 2002.

CD, website, text, 2002

In 2002 the group Stay Free organised an art exhibition entitled *Illegal Art* and published a CD of the same name compiling a series of musical compositions by artists such as Negativland, People Like Us, Beastie Boys, John Oswald, Tape-beatles, Public Enemy, The Verve, De La Soul, and Elastica. Common to the various tracks is that they all include distinctive samples. As the CD booklet notes, 'Most of these tracks would never have existed if the artists had adhered to copyright law. Many other works might never be heard unless we act soon to grant artists the free right to create them.'*

In Dortmund, the project is being presented as a listening station in the shop 'Heimatdesign' (Kleppingstraße 43).

* See also Kembrew McLeod, 'How Copyright Law Changed Hip Hop: An interview with Public Enemy's Chuck D and Hank Shocklee', *Stay Free Magazine*, 20 (Brooklyn, NY, 2002); available online at http://www.stayfreemagazine.org/archives/20/public_enemy.html (accessed 3 June 2008).



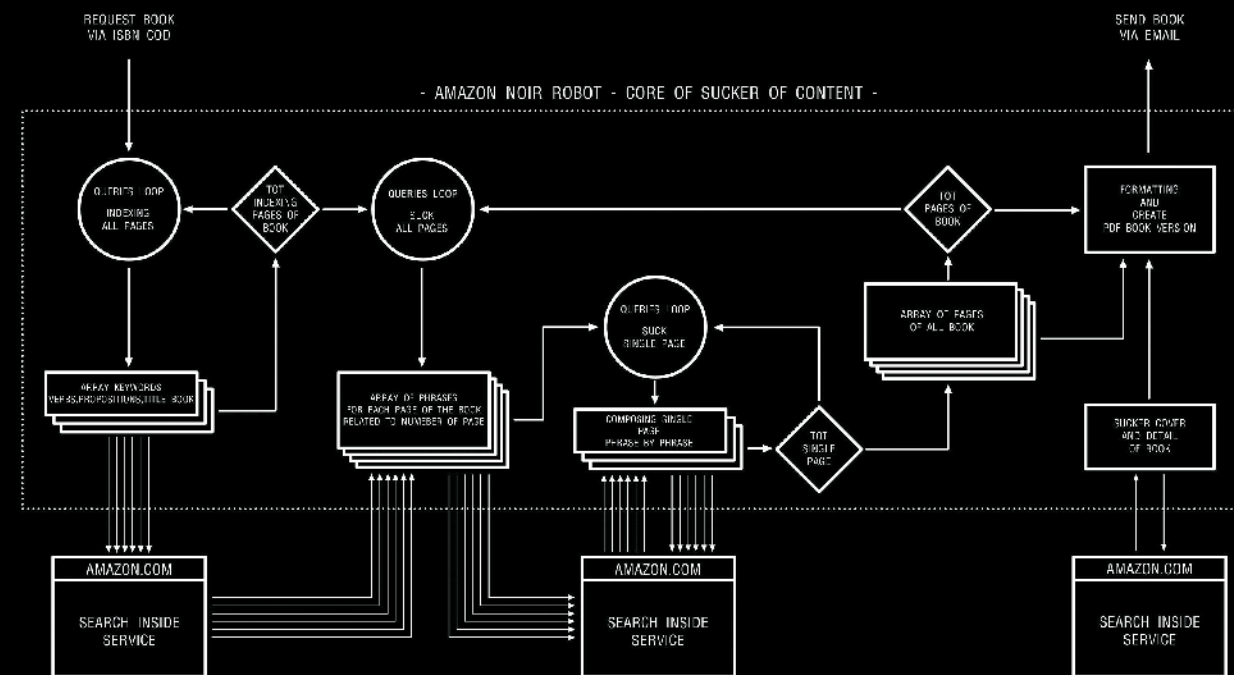
UBERMORGEN.COM (Lizvlx und Hans Bernhard) / Alessandro Ludovico / Paolo Cirio *Amazon Noir – The Big Book Crime*

Website, Bücher, 2006–2008

FH Wie groß ist wohl die Datenbank des Internetbuchhändlers Amazon, die nicht nur die Titel, Autorennamen, Käuferdaten, Buchumschläge, sondern auch den kompletten Volltext vieler der zu kaufenden Bücher enthält? Lässt sich damit vielleicht auch etwas anderes anstellen, als von Amazon ursprünglich gedacht war? Mit diesen Fragen setzt sich das lose Künstlerkollektiv Lizvlx und Hans Bernhard (UBERMORGEN.COM), Alessandro Ludovico und Paolo Cirio im Rahmen ihres Projektes *Amazon Noir* beispielhaft auseinander. Sie funktionierten Amazons öffentlich zugängliche Volltextsuche Search Inside™ um: Statt nur in den Inhalten der Bücher zu suchen, setzten sie per Software ganze Bücher Stück für Stück zusammen, indem sie einzelne Suchanfragen miteinander kombinierten, bis ein Satz, eine Seite, ein Kapitel und letztlich ein ganzes Buch rekonstruiert waren. Diese Bücher wurden anschließend über Peer-to-Peer-Netzwerke verbreitet. Neun derart digital re-kombinierte Bücher sind als Reprints in der aktuellen Ausstellung zu sehen.

Website, books, 2006–2008

How comprehensive is the database of the Internet bookseller Amazon, being comprised not only of titles, author names, customer data, book covers, but also of the entire full text from many of the books to be purchased? Could this data perhaps be applied in a different way than originally intended by Amazon? These are questions typically explored by the loose artists' collective Lizvlx and Hans Bernhard (UBERMORGEN.COM), Alessandro Ludovico, and Paolo Cirio in the scope of their project *Amazon Noir*. They have converted Amazon's publicly accessible full-text search tool Search Inside™: Instead of searching only the actual book content, they use a software solution to recombine entire books piece by piece through a combining of individual searches, resulting in the reconstruction of a sentence, a page, a chapter, and, ultimately, of an entire book. These books were subsequently distributed via peer-to-peer networks. Nine of such digitally recombined books can be viewed as reprints in the current exhibition.



Christian von Borries

wir spielen, was wir wollen

Eine Live-Musikaktion mit Schülerinnen und Schülern der Musikschule Dortmund, 26. September 2008

A live music event involving students from Dortmund's Music School, September 26, 2008

SS Durch die modernen Audiotechniken ist Musik inzwischen tendenziell überall und jederzeit verfügbar, die gesamte Musikgeschichte ist heute Teil des kulturellen Lebens. Christian von Borries begreift diese Veränderungen zuallererst als Veränderungen der gesellschaftlichen Rolle von Musik. Dazu gehört unter anderem, dass entgegen dem weit verbreiteten Ideal künstlerischer Produktivität heute mehr denn je die Rezeption von Musik, nicht jedoch ihre Produktion die primäre gesellschaftliche Umgangsweise mit Musik darstellt.

As a result of modern audio technology, music is typically available at any place and at any time – nowadays the entire history of music is part of cultural life. Christian von Borries recognises these changes first and foremost as shifts in the role of music within society. One factor is that, contrary to the common ideal of artistic productivity, today it is the reception of music (rather than its production) that defines the primary societal way of relating to it.

Christian von Borries predominantly works with pieces already known in musical history, which he combines according to site-specific criteria – the concerts thus often emerge as commentary on current events in public life – or else he uses topical contexts to bring out new aspects of this music, making unknown perspectives possible.* The *Soundalike* software – with which any audio file can be translated into a partitur to then be played live by an orchestra – was developed in the scope of long-standing collaboration with musician Michael Iber.

* Excerpted from Sabine Sanio, 'Musik vor Ort / Psychogeographie / Ortsbesichtigungen' in Sabine Sanio (ed.), *Musikmissbrauch und Psychogeographie: Die wundersame Welt des Dirigenten, Komponisten und Produzenten Christian von Borries*, Masse und Macht 10 (Berlin, 2007), pp. 11–13.

Christian von Borries arbeitet meist mit bereits bekannten Werken der Musikgeschichte, die er nach ortsspezifischen Kriterien kombiniert – dabei avancieren die Konzerte häufig zu Kommentaren zu aktuellen Themen des öffentlichen Lebens. Er nutzt aktuelle Kontexte, um neue Aspekte dieser Musik hervortreten zu lassen und unbekannte Sichtweisen möglich zu machen.* Im Rahmen einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem Musiker Michael Iber wurde die *Soundalike*-Software entwickelt, mittels der sich beliebige Audio-Dateien in Partituren übersetzen lassen, die dann von einem Orchester live gespielt werden können.

* Auszug aus: Sanio, Sabine: Musik vor Ort / Psychogeographie / Ortsbesichtigungen. In: Sanio, Sabine und Martin Hossbach (Hg.): *Musikmissbrauch und Psychogeographie. Die wundersame Welt des Dirigenten, Komponisten und Produzenten Christian von Borries*. Berlin: Masse und Macht 2007, S. 8–10.

Agentur/Agency, gegründet founded 1992 durch by Kobe Matthys, Sitz based in Brüssel Brussels; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2007: *white light*, Düsseldorf; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2007: *From/To Europe #3*, Shedhalle Zürich Zurich; 2006: *herbstCamp 2006*, steirischer herbst, Graz; *Projekt Migration „Roadmap to Europe“*, Kölnischer Kunstverein, Köln Cologne; 2005: *Put on your Blue Genes*, NGBK Berlin; 2004: *Werkleitz Biennale*, Halle.

Daniel García Andújar / Technologies To The People, *1966 in Almoradi, lebt und arbeitet lives and works in Barcelona; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Postcapital Archives (1989-2001)*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; 2007: *X-Devian. The New Technologies To The People™ System*, Aarhus Kunstbygning – Center for Contemporary Art, Aarhus; 2006: *HackLandscape. Photo-España2006*, Matadero Madrid; *Postcapital*, mit with Carlos Garaicoa, Ivan de la Nuez, Palau de la Virreina, Barcelona; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Herramientas del Arte*, Parpalló, Valencia; *La médiation du conflit/ Mediating conflict*, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montreal; *Zero1-A Global Festival of Art on the Edge*, San Jose; *Kayitsiz “Unrecorded”*, Hacklandscape, akbank Gallery, Istanbul; *Banquete, X-Devian. The New Technologies To The People™ System*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; Veröffentlichungen publications (Auswahl selection): *Tools of Art. Rereadings*, hg. v. ed. Álvaro de los Ángeles, Valencia (2008); *On Difference #3: Politics of Space. On the Expropriation and Re-appropriation of Social, Political, and Cultural Spaces of Action*, hg. v. ed. Iris Dressler and Hans D. Christ (2008); *HMKV Hartware Medien-KunstVerein 1996-2008*, hg. v. ed. HMKV, Dortmund (2008); *kayitsiz-unrecorded*, hg. v. ed. Basak Senova, Istanbul (2008);

The Hartware Guide to irrational, hg.v. ed. Susanne Ackers, Inke Arns, Francis Hunger, Jacob Lillemose, Dortmund (2006).

Walter Benjamin, *unbekannt unknown, lebt und arbeitet an unbekanntem Ort lives and works at an unknown place; Einzel-Auftritte solo appearances (Auswahl selection): 1986: *Mondrian '63-'96*, Cankarjev Dom, Ljubljana; 1987: *Mondrian '63-'96*, Faculty of Architecture, Belgrad Belgrade; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Thanks for Sharing: Films for an Art Fair*, The Bidoun-Lounge and Cinema, Dubai; 2007: *History Will Repeat Itself*, HMKV, Dortmund, (Berlin, Warschau Warsaw, Hongkong); *Our Literal Speed*, ZKM, Karlsruhe; 2006: *What is Modern Art? (Group Show)*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; 2000: *Fiction Reconstructed*, SKUC Gallery Ljubljana; 1987: *Treatises on Modern Art*, TV Gallery, Belgrad Belgrade.

Pierre Bismuth, *1963 in Neuilly-sur-Seine, lebt und arbeitet lives and works in Brüssel Brussels; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2006: *Siamo Sulla Buenna Strada*, Villa Arson, Nizza Nice; *Coming soon*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica; 2005: *Tout ce qui n'est pas interdit est obligatoire*, Kunstmuseum Thun; 2002: *The Party – Bluebox Video*, Sprengel Museum, Hannover; 2001: *Alternance*, Kunsthalle Basel, Basel; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): Locked-in: 2008: *The Image of Humanity in the Age of Intrusion*, Casino Luxembourg, Luxemburg; 2007: *Airs de Paris*, Beaubourg, Paris; *Research and invention*, Fotomuseum Winterthur, Winterthur; 2006: *Somewhere*, MuHKA, Antwerpen; 2004: *Soziale Kreationen - How bodies become art*, Sprengel Museum Hannover.

Christian von Borries, *1961 in Stuttgart, lebt und arbeitet lives and works in Berlin; Dirigent, Komponist, Produzent conductor,

composer, producer; Projekte projects (Auswahl selection): *LIKEFASHION.COM* (2008); *Lulu oder Wozu braucht die Bourgeoisie die Verzweiflung* mit with Catherine Sullivan, Volksbühne Berlin (2007); *Tannhäuser am Deutschen Hof/Kabul* mit der with the Weimarer Staatskapelle, Festsaal der Wartburg, Eisenach, im Rahmen von in the framework of *pèlerinages Kunstfest Weimar* (2006); *Peeping Around Corners* mit dem with the RIAS Jugendorchester, *Ersatzstadt*, Volksbühne Berlin (2005); *Global Relaunch – Hymnen-Abend* mit Chören aus dem Ruhrgebiet hymn evening with choirs from the Ruhr area, Ruhrfestspiele Recklinghausen (2004); *Psychogeographie (Wagnerkomplex, Palast der Republik, Berlin; Bayreuth in Biesen-Brand, CargoLifter Werft Biesen-Brand)* (2003-2004); *Masse und Macht*, Musiklabel gegründet mit music label co-founded with Martin Hossbach (2002); *Musikmissbrauch!* (1998); Veröffentlichungen releases (Auswahl selection): *Replay Debussy* (2003).

Christophe Bruno, lebt und arbeitet lives and works in Paris; Preise awards (Auswahl selection): *New Media Prize, ARCO Contemporary Art Fair, Madrid* (2007); *Share Festival, Turin* (2007); *Anerkennung (Honorary Mention) der Ars Electronica, Linz* (2003); Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2006: *Galerie Sollertis, Toulouse*; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Biennale of Sydney*; 2007: *New Museum of Contemporary Art, New York*; *MOCA, Taipei*; 2006: *Neterotopia*, Palais de Tokyo, Paris; *Transmediale*, Berlin; Projekte projects (Auswahl selection): *The Dadameter* (2002-2008); *Human Browser* (2004-2007); *WiFi-SM* (2003-2006); *Google Adwords Happening* (2002); *Fascinum* (2001).

Claire Chanel, *1994 on the im Internet, lebt und arbeitet lives and works on the im Internet; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection) : 2006: *Sharing is*

Daring, Harvard University, Cambridge, US; 2005: *Distillery Gallery*, South Boston, US; 2004: *Illegal Art*, Bijou Cinema, Worcester, US; Projekte projects (Auswahl selection): *MediaDefendr (beta)* (2007); *Stop Stop Stop Snitching* (2006); *R. Kelly's Closet* (2005); *RIAA-Mix, Vol. 1* (2004); *Jay-Z Construction Set* (2004); Veröffentlichungen releases (Auswahl selection) : *Ciara – Promise (Triple Slow Screw)* (2007); *Tuxset, tuxset, tuxset* (2006); *Stay Fly (Robotrip Edit)* (2005); *Aaliyah – I Care 4 U (Triple Slow Screw)* (2005).

Paolo Cirio, *1979 in Italien Italy, Medienkünstler in den Bereichen Netzkunst, Street-Art, Video, Software-Kunst und Interaktions-Design media artist in the fields of net art, street art, video, software art, interaction design; Kooperationen mit cooperations with The Yes Men, Stewart Home, Bruce Sterling, The Electronic Disturbance Theater, Ozmo, Abominovole, Microbo, Dface; Organisator verschiedener illegaler Kunstausstellungen organizer of several illegal art exhibitions in London, Mailand Milan, Berlin. www.paolocirio.net.

Lloyd Dunn, lebt und arbeitet lives and works in Prag Prague, Herausgeber von editor in chief of *PhotoStatic Magazine*, gegründet founded 1983 in Iowa City; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2005: *Jútópia*, Školská 28 Gallery, Prag Prague; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Art Strike Conference*, Alytus Art School, Alytus (Litauen); 2005: *Collage Conference*, University of Iowa, Iowa City; 2004: *Wizards of OS*, Berlin; Projekte projects (Auswahl selection): *PhotoStatic Magazine Retrograde*, <http://psrf.detritus.net/> (2002); *YAWN: Sporadic Critique of Culture*, <http://yawn.detritus.net/> (1989); *The Tape-beatles*, <http://pwp.detritus.net/> (1987); *PhotoStatic Magazine*, <http://psrf.detritus.net/> (1983).

Electroboutique, (Aristarkh Chernyshev, Alexei Shulgin), gegründet founded 2005 in

Moskau Moscow, **leben und arbeiten** live and work in **Moskau** Moscow; **Einzelausstellungen** solo exhibitions (Auswahl selection): 2007: *No Brain Art*, Electroboutique gallery, Moskau Moscow; 2005: *Super-i*, Electroboutique gallery, Moskau Moscow; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Electroboutique, Transmediale*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; *Art Basel*, Basel; *Synthetic Times*, National Art Museum of China, Peking Beijing; *Holy Fire. The Art of the Digital Age*, IMAL, Brüssel Brussels; 2007: *I Believe*, Winzavod Art Center, Moskau Moscow; 2005: *Storyrooms*, Museum of Science and Industry, Manchester; **Projekte** projects (Auswahl selection): *Wow-pod* (2008); *Californian Ideology* (2008); *Commercial Protest* (2007); *Urgently* (2007); *The Way I see It!* (2007); *Electroboutique Website*, <http://electroboutique.com> (seit since 2004).

Fred Fröhlich, *1968 in Suhl, **lebt und arbeitet** lives and works in Berlin; **Einzelausstellungen** solo exhibitions (Auswahl selection): 2006: *SET 01*, Biblioteca Joaquín Leguina, Madrid; 2005: *VOLUME I*, Kunstverein Leipzig; 2002: *MEGABLAST*, Galerie Moritzburg, Halle; 1997: *WUNDER*, Kunstverein Leipzig; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection) : 2004: *Werkleitz Biennale*, Halle; 2003: *Tatort*, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; 1997/1998: *Vitale Module*, Plauen, Dresden, Ludwigshafen, Wroclav; 1994: *Videonale*, Bonn; **Projekte** projects (Auswahl selection) : *JA II*, Moskau und 24 weitere Städte, Moscow and 24 other cities, RU (2005); *PLASMA 13/05*, VEAG Hauptverwaltung, Berlin (2000); *NICHTS*, Düsseldorf, Frankfurt, Hannover, Köln Cologne, Mainz, München Munich (1996); *JA*, Medienbiennale Leipzig (1994).

Nate Harrison, *1972 in Eugene, Oregon, **lebt und arbeitet** lives and works in Los Angeles; **Einzelausstellungen** solo exhibitions (Auswahl selection): 2007: *Victory Virtual*,

Galerie Sara Guedj, Paris; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; *Medium Cool*, 10th Annual Video Marathon, Art in General, New York; 2007: *Copy Your Idols!*, Periferiak07 / Arteleku Audiolab, University of the Basque Country, Bilbao; 2006: *Drei Geschäfte: Mode, Musik & Bücher*, Kunstverein, Hamburg; *EASTInternational 06*, Norwich Gallery, Norwich; **Projekte** projects (Auswahl selection) : *ESL | ESTHETICS AS A SECOND LANGUAGE*, www.eslprojects.org (seit since 2008).

John Heartfield, *1891 in Berlin als **Helmut Herzfeld**, † 1968 in Ost-Berlin East-Berlin, deutscher Maler, Dadaist, Grafiker, Fotomontagkünstler und Bühnenbildner German painter, dada, graphic and photo-montage artist, stage designer; **Projekte** projects (Auswahl selection): *Hurrah, die Butter ist Alle!* (Hurray, The Butter is Finished!) (1935); *Millionen stehen hinter mir* (Millions stand behind me) (1932); *Die Pleite*, Satirisches Blatt satirical magazine, Herausgeber mit co-editor with **George Grosz**, **Wieland Herzfelde** (1919-1924). Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/John_Heartfield.

Michael Iber, *1965 in Mannheim, **lebt und arbeitet** lives and works in Berlin, Coburg, **Musiker und Komponist** musician and composer; **Projekte** projects (Auswahl selection): *Z Phrase / Z Phrase.12*, in Zusammenarbeit mit in cooperation with **Angela Bulloch**, **Lenbachhaus München** Munich, **Hebbel-am-Ufer-Theater** Berlin (2008); *Lulu oder Wozu braucht die Bourgeoisie die Verzweiflung*, von by **Christian von Borries**, **Catherine Sullivan**, **Volksbühne** Berlin (2007); *Zugzwang*, **Tanzhaus NRW** Düsseldorf (2004); *INTERNET-GeneratedRadio* (2001).

Laibach, gegründet founded 1980 in Trbovlje, **Mitglieder leben und arbeiten** members live and work in Ljubljana; **Einzelausstellungen**

solo exhibitions (Auswahl selection): 2006: *Return of the Repressive*, **Custard Factory**, Birmingham; 2005: *Instrumentality of the State Machine*, Mala galerija, Ljubljana; 1983: *Regime Transavantgarde - Ausstellung Laibach Kunst*, PM, Zagreb; 1982: *Austellung Laibach Kunst*, ŠKUC, Ljubljana; 1980: *Rde i revirji*, Delavski dom, Trbovlje; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection): 2007: *Comunismo da Forma*, Galeria Vermelho, São Paulo; 2004: *7 SINS - Ljubljana-Moscow*; **Moderna Galerija** Ljubljana; 2003: *In den Schluchten des Balkan*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel; 1998: *Body and the East*, **Moderna Galerija** Ljubljana; **Veröffentlichungen** releases (Auswahl selection) : *LAIBACHKUNSTDERFUGE* (2008); *VOLK* (2006); *ANTHEMS* (2004); *WAT* (2003); *JESUS CHRIST SUPERSTARS* (1996); *NATO* (1993); *KAPITAL* (1992); *LET IT BE* (1990); *OPUS DEI* (1987), *NOVA AKROPOLA* (1986).

LIKEFASHION.COM, anonymes Künstlerinnenkollektiv aus Beijing (Peking), das sich aus chinesischer Sicht mit einer Grauzone – der Reflektion des Westens von Original und Fälschung – beschäftigt. anonymous artists' collective working in Beijing, dealing, from a Chinese perspective, with a grey zone – the Western reflection on original and fake.

Alessandro Ludovico, *1969 in Italien Italy, **lebt und arbeitet** lives and works in Bari, **Medienkritiker** media critic, **Herausgeber** von editor in chief of *Neural Magazine*, **Dozent** an der **Kunstakademie** in Carrara scholar at the Academy of Art in Carrara; **Projekte** projects (Auswahl selection): *Nettime Community*; *Mag.Net*; *Documenta 12*, Magazin-Projekt magazine project; **Veröffentlichungen** publications (Auswahl selection): *Mag.Net.Reader* (2006-2008); *Future Digital Sounds* (2000); *Internet Underground Guide* (1995); *Virtual Reality Handbook* (1992); <http://neural.it>, <http://magnet-ecp.org>.

Sebastian Lütgert, *1972 in Bielefeld, **lebt und arbeitet** lives and works in Berlin; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Seinesgleichen geschieht/ The like of it now happens*, Silverman Gallery, San Francisco; 2006: *Academy, Learning from the Museum*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven; 2004: *6. Werkleitz Biennale - Common Property / Allgemeingut*, Halle; **Projekte** projects (Auswahl selection): *The Conceptual Crisis of Private Property as a Crisis in Practice* (2003); *walser.php* (2002); *textz.com* (seit since 2000).

Kembrew McLeod, **lebt und arbeitet** lives and works in Iowa City, US, **Dokumentarfilmer** independent documentary filmmaker, **Dozent** für **Medienwissenschaften** an der media studies scholar at the **University of Iowa**; **Veröffentlichungen** publications (Auswahl selection): *Freedom of Expression®: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property* (2007); *Owning Culture: Authorship, Ownership, and Intellectual Property Law (Popular Culture and Everyday Life)* (2001.)

Piet Mondrian, *unbekannt unknown, **lebt und arbeitet** an unbekanntem Ort lives and works at an unknown place; **Einzelausstellungen** solo exhibitions (Auswahl selection): 2006: *Recent Works*, Galerie 35, Berlin (Teil von part of *What is Modern Art? (Group Show)*); 1992: *Piet Mondrian '63-'96*, **AC Project Room**, New York; **Gruppenausstellungen** group exhibitions (Auswahl selection): 2006: *International Exhibition of Modern Art*, **Künstlerhaus Bethanien**, Berlin (Teil von part of *What is Modern Art? (Group Show)*); 2004: *International Exhibition of Modern Art*, **Kunsthhaus**, Dresden; 2003: *International Exhibition of Modern Art*, Venice Biennale; 2000: *International Exhibition of Modern Art*, Ljubljana, Budapest, Belgrad; 1999: *Aspects/Positions*, **Museum Moderner Kunst** Stiftung Ludwig, **Wien** Vienna; 1986: *International Exhibition of Modern Art*, **SKUC Gallery**, Ljubljana.

monochrom, gegründet founded 1993 in Stockerau, Mitglieder leben und arbeiten members live and work in Wien Vienna, Graz, Bamberg; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2008: *The Great Firewall of China (Sculpture Mobs)*, Google Campus, Mountain View; 2007: *Re:AW: [Wir] Fwd: Loge etc / OTS-Auss. f.Übernahme; oel / businessplan //WICHTIG; wer?*, Galerie Bleich-Rossi, Wien Vienna; 2006: *Sci Fi Stories*, Museumsquartier, Wien Vienna; 2005: *Sowjet-Unterzögersdorf: Das Adventure Game*, Forum Stadtpark, Graz; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *MEDIA FORUM, Moscow International Film Festival*, Moskau Moscow; 2007: *Technology Myth Creative Summer Camp, 9th International Festival for New Media Culture*, Riga; 2006: *position 02: arbeiten*, Haus der Architektur Graz - Steirischer Herbst, Graz; 7. *Werkleitz Biennale, Happy Believers*, Halle; *Transmediale.06*, Berlin; Projekte projects (Auswahl selection): *Sculpture Mobs* (seit since 2008); *Arse Elektronika* (seit since 2007); *Lord Jim Loge powered by monochrom* (2006); *Roböxotica* (seit since 2002); *Georg Paul Thomann* (2002-2005).

Tim Maloney, *1966 in Urbana, Illinois; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2007: *Arrr, Matey: Pirates and Piracy*, Pacific Film Archive, University of California, Berkeley; *ICE (Iowa City Experimental)*, Iowa City; 2006: *Festival al Cine*, Madrid; *Negativlandland*, Creative Electric Studios, Minneapolis und and Consolidated Works Gallery, Seattle; *Plagiarismo*, La Casa Encendida, Madrid und and Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona; Projekte projects (Auswahl selection): *Aluminum or Glass* (2007); *Violent Combat Robots* (2007); *Over the Hiccups* (2006), *The Special* (2006).

Negativland, gegründet founded 1979 in Kalifornien California; Veröffentlichungen releases (Auswahl selection): *The ABC of*

Anarchism, mit with Chumbawamba (1999); *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, CD und Buch cd and book (1995); *U2* (1991); *Helter Stupid* (1989); *Escape From Noise* (1987). <http://www.negativland.com/>.

Der Plan, gegründet founded 1979 in Düsseldorf, elektronische Avantgarde-Pop-Band electronic avantgarde pop band, Mitglieder members Moritz R, Achim Treu, JJ Jones leben und arbeiten live and work in Berlin; Projekte projects (Auswahl selection): Liveauftritte life performances in Berlin, Tokyo, Montreal, Valencia, Rotterdam, Huesca, Lyon, Stockholm, Göteborg, Malmö (2005–2006); *der plan: soundalikes*, Konzertprojekt von concert project by Christian von Borries mit with Peter Ablinger, Michael Iber, Der Plan, MaerzMusik, Berlin (2006); Veröffentlichungen releases (Auswahl selection): *Die Verschwörung*, LP/CD (2004); *Die Peitsche des Lebens*, LP/CD (1989); *Es ist eine fremde und seltsame Welt*, LP (1987); *Fette Jahre*, LP (1985); *JaPlan*, LP/CD (1985/2002); *Normalette Surprise*, LP/Maxi (1981); *Geri Reig*, LP (1980).

Ramon & Pedro, gegründet founded 2004 in New York, leben und arbeiten live and work in Lausanne; Festivals festivals (Auswahl selection): 2006: *Antenna 19*, London; 2005: *Cannes Lions Festival*, Cannes; 2003: *Resfest*; Projekte projects (Auswahl selection): *Book Air Blues* (2008); *Barth: Magic Wondermeal* (2008); *MACIF ASSURANCE* (2008); *BRAZIL* (2004); Featured in (Auswahl selection): *Reinventing Music Video*; *SHOTS Magazine*; *RES Magazine*.

David Rice, *1969 in Denver, lebt und arbeitet lives and works in New York; Projekte projects (Auswahl selection): *futurefeed-forward.com* (seit since 2000); Veröffentlichungen publications (Auswahl selection): *Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System* (2001); *End-Reader License Agreement* (2004).

Ines Schaber, *1969 in Reutlingen, lebt und arbeitet lives and works in Berlin; Ausstellungen exhibitions (Auswahl selection) 2008: *Yes, No, Other Options*, Art Sheffield; *Ghost in the Machine*, Kunstnereshues, Oslo; 2007: *Picturing Time*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe; 2006: *no matter how bright the light, the crossing occurs at night*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; 2004: *Werkleitz Biennale*, Halle; *Territories*, Kunsthalle Malmö; 1998: *Plattform / 1. berlin biennale*; 1997: *Hybrid WorkSpace*, *Documenta X*, Kassel; 1994: *Medienbiennale Leipzig*, ehem. VEB Buntgarnwerke Leipzig; Projekte projects (Auswahl selection): *Picture Mining* (2006); *Culture is our Business* (2004); *On Movers and Shapers* (2001); *Museum für Zukunft* (1993).

Cornelia Sollfrank, *1960 in Feilershammer, lebt und arbeitet lives and works in Dundee, Celle, Hamburg; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2008/09: *Déjà Vu*, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg; 2007: *MuseumShop*, Märkisches Museum Witten; 2006: *THIS IS NOT BY ME*, Kunstverein Hildesheim; 2006: *THIS IS NOT BY ME*, Magnet Gallery, Manila; 2004: *Legal Perspective*, plug.in Medienforum, Basel; 2001: *Networked Reality*, Galleri 21, Malmö; 2000: *LIQUID HACKING LABORATORY*, Kunstverein Nürnberg Nuremberg; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2007/08: *Kunstmaschinen Maschinenkunst*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Tinguely, Basel; 2007: *Access, Shift Festival*, Basel; 2005: *CUT-COPY-PASTE*, Cultural Center 'La Vénerie', Brüssel; 2004: *Public Library*, Wizards of OS, Berlin; Projekte projects (Auswahl selection): *THE THING Hamburg* (seit since 2006); *TammTamm* (2005/06); *Cyberfeminist International Conferences* (1997, 1999, 2001); *Old Boys Network*, First Cyberfeminist Alliance (1997-2001); Veröffentlichungen publications (Auswahl selection): *Originale und andere unethische Autorenschaften in*

der Kunst. In: *Kulturrisse 0107, Plagiarismus und Ideenklau*, Wien Vienna, (2007); *Express Yourself – We own you*, Art and Web 2.0. In: *EXIT book*, Issue #31, Madrid (2007); *copyright® cornelia sollfrank*. In: *Zukünfte des Computers*, hg. V. ed. Claus Pias, Zürich Zurich (2005).

Stay free, Non-Profit Zeitschrift mit Sitz non-profit magazine based in New York, gegründet founded 1992 von by Carrie McLaren; Projekte projects (Auswahl selection): *Media Literacy Curriculum* (seit since 2002/03); *Illegal Art*, Ausstellung exhibition (seit since 2002); *Illegal Art Compilation* (2002).

UBERMORGEN.COM, gegründet founded 1999 in Wien Vienna von by Lizvlx und and Hans Bernhard, leben und arbeiten live and work in Wien Vienna, St. Moritz; Einzelausstellungen solo exhibitions (Auswahl selection): 2007: *Seals Prints and Vote-Auction CNN Video*; *EAF – Experimental Arts Foundation Adelaide*; 2006: *Lilly controls my foriginal*, Fabio Paris Art Gallery Brescia; 2006: *Foriginal Seals*, Overgaden Contemporary Art Institute Kopenhagen; *Foriginal ART FID*, HMKV, Dortmund; 2004: **THE*AGENCY* for manual election recount*, Kunsthaus Graz, medien.KUNSTLABOR Galler; Gruppenausstellungen group exhibitions (Auswahl selection): 2008: *Holy Fire. Art of the Digital Age*, iMAL Center for Digital Cultures and Technology, Brüssel Brussels; 2007: *Laboral Gijon*; 2006: *Smile Machines - Transmediale*, Akademie der Künste, Berlin; 2005: *Open Nature*, NTT ICC, Tokyo; 2005: *Ars Electronica: Hybrid - Living in Paradox*, Linz; 2004: *Electrohype, Computer Biennial*, Konsthall Malmoe, Malmö; Projekte projects (Auswahl selection): *The Sound of eBay* (2008); *Amazon Noir – The Big Book Crime*, EKMRZ-Trilogy (2006); *GWEI - Google Will Eat Itself*, EKMRZ-Trilogy (2005); **THE*AGENCY* for manual election recounts* (2004); *[V]OTE-AUCTION* (2000).

Agentur/Agency Specimen 0864-0867, Specimen 0868-0871**Acht Formen zum Aufziehen der Haut erlegter Wildtiere und Fische, 2008**

Eighth mannequins for mounting skins of wild animals and fish, 2008

*courtesy://the/artist***Daniel G. Andújar/Technologies To The People Postcapital Archive (the library)****Installation, Archiv, 2008**

Installation, archive, 2008

credits://the/author//of/additional/data
*courtesy://technologies/to/the/people***Walter Benjamin Mondrian '63-'96****Video, transferiert auf DVD, 30 Min., Englisch mit serbokroatischen Untertiteln, 1987**

Video, transferred to DVD, 30 min., English with Serbo-Croatian subtitles, 1987

*courtesy://Museum/of/American/Art***Pierre Bismuth *The Jungle Book Project*****Video, 75 Min., basierend auf dem Walt Disney Film *The Jungle Book* (1967),
19 Zeichnungen auf Transparentpapier je 100 x 70 cm, 2002**Video, 75 min., based on the Walt Disney film *The Jungle Book* (1967),
19 drawings on tracing paper, 100 x 70 cm each, 2002*courtesy://Cosmo/Gallery,Christine/König/Galerie,the/artist***Christian von Borries *wir spielen, was wir wollen*****Eine Live-Musikaktion mit Schülerinnen und Schülern der Musikschule Dortmund, 2008**

A live music event involving students from Dortmund's Music School, 2008

*courtesy://the/artist***Christophe Bruno *Logo.Hallucination*****Software (Neural networks software in Delphi), 2006**

Software (Neural networks software in Delphi), 2006

support://Bénédictines/Internationales/Paris-Berlin-Waldig//Discrean//aide/à/la/production
(French/Ministry/of/Culture//CNC)
acknowledgements://head/of/programming://Natalia/Tacabusi
*courtesy://the/artist***Claire Chanel *Stay Fly (Robotrip Edit)*****Musikvideo-Remix, 3:04 Min., 2005**

Music video remix, 3:04 min., 2005

*courtesy://the/artist***Claire Chanel/Scary Sherman *RIAA Mix – Vol. 1*****Website und CD, in der Ausstellung präsentiert als Rauminstallation, 2004**

Website and CD, presented in the exhibition as installation, 2004

*courtesy://the/artist***Lloyd Dunn *PhotoStatic Magazine Retrospective*****Retrospektive mit repräsentativen Seiten aus den Zeitschriften *PhotoStatic Magazine*, *Retrofuturism* und *Psrf.*; Online-Archiv, 1983–1998; Faksimiles, Audio-Compilation auf DVD, Quicktime-Video-Animation, Plagiarism-Broschüre**Retrospective of representative excerpts from the pages of the zines *PhotoStatic Magazine*, *Retrofuturism*, and *Psrf.*; online archive, 1983–1998; facsimiles, audio compilation on DVD, Quicktime video animation, Plagiarism booklet*support://special/thanks/to/the/drawing/region*
acknowledgements://this/work/would/not/exist/but/for/the/loyal/support/and/generosity/of/the/worldwide
network/of/contributors/to/these/publications//too/numerous/to/mention/but/to/whom/the/author/remains
deeply/grateful//
*courtesy://Lloyd/Dunn/author***Electroboutique (Aristarkh Chernyshev, Alexei Shulgin) *Commercial Protest*****Interaktive Videoinstallation, Einkaufswagen, LCD-Fernseher, Videokamera, 2007**

Interactive video installation, shopping cart, LCD TV, videocamera, 2007

acknowledgements://Electronics/development/and/programming://PromTechDesign//Moscow
*courtesy://Electroboutique***Fred Fröhlich *Volume I*****Computeranimation, 2004–2008**

Computer animation, 2004–2008

*courtesy://the/artist//***Nate Harrison *Can I Get An Amen*****Zwei Acetatschallplatten (dt./engl.), 17:46 Min., Plattenspieler, Soundanlage, Ausdrucke, 2004/2008**

Two acetate records (German/English), 17:46 min., record player, sound system, printouts, 2004/2008

acknowledgements://Many/thanks/to/The/Mistons!
credits://Thomas/Schmidt/sound/recording/German/version//Medien/Kunst/Raum/Dina/Zentzau/Für
Informatic/und/Bildung//Christian/Tasche/(Gitarre/German/Version)
courtesy://the/artist/and/Gaëlle/Saiz/Guedj

John Heartfield**Mimikry (Mimicry)**

Titelblatt der AIZ, Nr. 16, 1934

AIZ title page, no. 16, 1934

Hitlers Programm (Hitler's Programme)

Titelblatt der AIZ, Nr. 19, 1933

AIZ title page, no. 19, 1933

Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen (Liberty Herself Marches with the Ranks)

Titelbild der Volks-Illustrierten, Nr. 1, 1936

Volks-Illustrierte title page, no. 1, 1936

Göring - der Henker des Dritten Reichs (Göring – Executioner of the Third Reich)

Titelblatt der AIZ, Nr. 36, 1933

AIZ title page, no. 36, 1933

[courtesy://the/artist](#)

Michael Iber Soundalike: Music Collection

Computergenerierte Komposition, 15 Min., 8-Kanal-Audio-Installation, 2008

Computer-aided composition, 15 min., 8 channel audio file, 2008

[courtesy://the/artist](#)

Laibach/Novi kolektivizem**Ob Sto Letnici Marxove Smrti**

(Zum 100. Todestag von Marx/ On the 100th Anniversary of Marx's Death)

Siebdruck, 140 × 100 cm, 1987

serigraph, 140 × 100 cm, 1987

Vsi Mrtvi Večno Sanjajo Resnico

(Alle Toten träumen ewig von der Wahrheit/ All Deceased Eternally Dream of Truth)

Siebdruck, 83 × 58 cm, 1985

serigraph, 83 × 58 cm, 1985

Die Freiheit führt das Volk - Gerhilda (Liberty Leads the Nation – Gerhilda)

Siebdruck, 83 × 58 cm, 1985

serigraph, 83 × 58 cm, 1985

Die Liebe ist die größte Kraft, die alles schafft (Love is the Greatest Power Creating All)

Offsetdruck, 130 × 98 cm, 1985

offset print, 130 × 98 cm, 1985

[courtesy://the/artist](#)

LIKEFASHION.COM JOKE HEARTBREAK

Mixed media, 2008

[courtesy://the/artist](#)

Lizenzwand**Situationistische Internationale (SI): Frühe Form des Copyleft**

Text, präsentiert als Digitaldruck, 1958–1969

text, presented as digital print, 1958–1969

Seth Siegelaub, Robert Projansky: Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement

Text, präsentiert als Laserdruck, gerahmt, 1971

text, presented as laser print, framed, 1971

Festival of Plagiarism London: Plagiarim Manifesto

Text, präsentiert als Textcollage, 1988

text, presented as text collage, 1988

David Rice (Future Feed Forward): End Reader License

Text, präsentiert als Laserdruck, 2004

text, presented as laser print, 2004

Jason Torchinsky: End User License

Text, präsentiert als Laserdruck, 2004

text, presented as laser print, 2004

Till Kreutzer: Web 2.0 Lizenzen

Text und Grafikplot, 2008

text and graphic plot, 2008

[courtesy://the/artist](#)

Sebastian Lütgert walsер.php

PHP-Skript, das eine ASCII-Textversion von Martin Walsers *Tod eines Kritikers* generiert, 2002

PHP script generating an ASCII text version of Martin Walser's *Tod eines Kritikers*, 2002

[courtesy://the/artist](#)

Robert Luxemburg (a.k.a. Sebastian Lütgert) *The Conceptual Crisis of Private Property as a Crisis in Practice*

.png-Bild eines Desktops, aus dem eine ASCII-Textversion von Neal Stephenson's *Cryptonomicon* generiert werden kann, Farbausdruck, 2003

.png image on a desktop from which an ASCII text version of Neal Stephenson's *Cryptonomicon* can be generated, colour printout, 2003

[courtesy://the/artist](#)

Kembrew McLeod *Freedom of Expression™***Zertifikat des U.S. Patent and Trademark Office, 1998–2004**

U.S. Patent and Trademark Office certificate, 1998–2004

support://universities//of/iowa
 acknowledgements://thanks//to//Carrie//Molates//and//the//illegal//art//show//for//first//using//Freedom//of//Expression™//in//an//art//exhibit.
 courtesy://the//artist

monochrom *Instant Blitz Copy Fight***Internetprojekt, Präsentation als DVD-Diashow, seit 2004**

Internet project, presentation as DVD slide show, since 2004

courtesy://the//artists

Negativland & Tim Maloney *Gimme the Mermaid***Musikvideo des gleichnamigen Songs, publiziert auf der Negativland-CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, DVD, 4:49 Min., 2000**Music video of the respective song, released on the Negativland CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, DVD, 4:49 min., 2000

credits://Bozica//Babic//English//subtitles/
 courtesy://the//artists

Der Plan *Copyright Slavery, Hohe Kante***Musikvideos, 2:45 Min. und 2:50 Min. (*Die Verschwörung*), 2004**Music videos, 2:45 min. and 2:50 min. (*Die Verschwörung*), 2004

videoanimation//nic//reichert//Regie//Moritz//Reuber//Joachim//Ized//Musik//Der//Plan
 courtesy://the//artist

Ramon & Pedro *The Grey Video***Musikvideo, 3:30 Min, 2004**

Music video, 3:30 min., 2004

acknowledgements://1968//the//Beatles//release//The//White//Album//2003//day//1//releases//the//Black//Album//2004
 DA//Dangermouse//mixes//both//The//Grey//Album//later//that//year//we//joined//in//the//fun//Please//note//that//this//is//an//experimental//project//It//is//not//meant//to//be//used//for//commercial//purposes//Ramon//and//Pedro//do//not//claim//ownership//of//most//of//the//material//used//in//that//project.
 courtesy://the//artists

Ines Schaber *Culture is our Business***Fotografie, 130 x 180 cm, Installation, 2004–heute****Historische Fotografie geliehen von der Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte.**

Photograph, 130 x 180 cm, installation, 2004–present

Historical photograph on loan from the Agency for Contemporary Historical Images.

support://werkleitz//gesellschaft//Kulturstiftung//des//Bundes

Cornelia Sollfrank *Legal Perspective***Vierkanalige Videoinstallation, 2004**

Four-channel video installation, 2004

acknowledgements://plug.in//Basel
 courtesy://the//artist

Cornelia Sollfrank *anonymous-warhol_flowers***Internet Painting, Wandbild, 2008, 18 digitale Drucke auf Aluminium, je 70 x 70 cm, 2006**

Internet painting, Mural. 2008, 18 digital prints on aluminium, 70 x 70 cm each, 2006

acknowledgements://Kunstverein//Hildesheim
 courtesy://the//artist

Stay Free (Philo T. Farnsworth, Steev Hise, Carrie McLaren)***Stay free's illegal art compilation*****CD, Website, Text, 2002**

CD, website, text, 2002

acknowledgements://ReimatDesign//Shop
 courtesy://the//artists

UBERMORGEN.COM (Lizlvx und Hans Bernhard), Alessandro Ludovico, Paolo Cirio***Amazon Noir – The Big Book Crime*****Website, Bücher, 2006 - 2008**

Website, books, 2006 - 2008

support://Edith-Russ-Baus//für//Medienkunst//Stiftung//Niedersachsen//Netzwerk//netcity//of//Vienna//MOA//
 BUKK//Austria//Draeger//Medien//Nienna//Serride/
 credits://Claudia//Lindert//book//production/
 acknowledgements://Luca//Lampo//epidemio//Kerla//Kelly//Mixed//Magazine//Doug//Isenberg//CNN//News.com//
 Sebastian//Lütger//Text.com//Sabine//Rümelin//Book//Edith-Russ-Baus//für//Medienkunst//Galerie//für//Kunst//
 Lüneburg//Chris//Koeber//Rochelle//Petrauer//Daniel//Spiegelman//The//Book//Thief/
 courtesy://the//artists//Fabio//Boris//Art//Gallery//Brescia

Ausstellung Exhibition

Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System
Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘
 Art in the Age of Intellectual Property

Hartware MedienKunstVerein (HMKV) in der PHOENIX Halle Dortmund
 19. Juli – 19. Oktober 2008



Ausstellung im Rahmen von
Arbeit 2.0 - Urheberrecht und kreatives Schaffen in der digitalen Welt
Arbeit 2.0 ist ein Projekt von iRights.info, Berlin und HMKV, Dortmund
 Exhibition in the framework of
 Work 2.0 - Copyright and Creative Work in the Digital Age
 Work 2.0 is a project by iRights.info, Berlin und HMKV, Dortmund



Kuratiert von Curated by:

Dr. Inke Arns, künstlerische Leiterin des HMKV Artistic Director of HMKV
Francis Hunger, Junior Kurator des HMKV Junior Curator of HMKV

Geschäftsführende Leiterin des HMKV Managing Director of HMKV: **Susanne Ackers**
Technische Leitung/Ausstellungsarchitektur Technical director/Exhibition design: **Uwe Gorski**
Organisation/Produktion Organisation/Production: **Kathleen Blümel, Francis Hunger, Andrea Eichardt**
Aufbauteam Setup team: **Silke Bachner, Sylvia Johst, Sabine Kehse, Kai Kickelbick**
Organisation der Tagung Conference organisation: **Andrea Eichardt**
Mitarbeit Organisation Organisational support: **Božica Babić, Kathryn Baingo, Martin Gensheimer, Nina Glockner, Daniel Treufeld, Ruth Niehoff**
Pressearbeit Public relations: **Roland Kentrup, ZK Medienagentur, Dortmund**
ChefInnen vom Dienst Supervisors: **Frauke Hoffschulze, Almut Rybarsch, Tabea Sieben, Martin Gensheimer**
InfoTrainerInnen Educational services: **Inga Bremer, Matthias Geise, Peter Huebert, Sven Jäckel, Andrea Seiffert, Hendrik Müller, Ruth Niehoff**

Katalog Catalogue

Anna Kournikova Deleted by Memeright Trusted System
Kunst im Zeitalter des ‚Geistigen Eigentums‘
 Art in the Age of Intellectual Property

Herausgeber Editors: **Hartware MedienKunstVerein, Inke Arns, Francis Hunger**

Redaktion Editorial coordination: **Anna Paterok, senefeld, Berlin**
Autoren Authors: **Susanne Ackers, A. S. Ambulanzen, Inke Arns (IA), Martin Conrads, Florian Cramer (FC), Volker Grassmuck (VG), Francis Hunger (FH), LIKEFASHION.COM, Burkhard Meltzer (BM), Kembrew McLeod, Sabine Sanio (SS)**
Übersetzungen Translations: **Dawn Michelle d'Atri (dt.–engl. S. 40–62; S. 152–206), Christoph Bangert (dt.–engl. S. 2–6), Tom Morrison (dt.–engl. S. 10–18; S. 10–18; S. 20–38; S. 94–112), Astrid Sommer (dt.–engl. S. 114–136; S. 138–142; S. 144–148)**

Redaktion iRights.info, Berlin Editors iRights.info, Berlin **Valie Djordjevic, Robert Gehring, Dr. Volker Grassmuck, Dr. Till Kreutzer, Philipp Otto, Matthias Spielkamp**

Gestaltung und Fotografie Design and Photography: **laborb – designbüro, Ruhrgebiet**
Typografie Typography: **Helvetica Neue, Courier**
Papier Paper: **Profi Matt 135g/m²**
Druck/Gesamtherstellung: **DruckVerlag Kettler, Bönen/Westfalen**

ISBN: 978-3-941100-26-8



Hartware MedienKunstVerein (Büro office)
Güntherstraße 65
D-44143 Dortmund
T ++49 (0) 231 - 823 106
F ++49 (0) 231 - 882 02 40
info@hmkv.de
www.hmkv.de

Dank

Acknowledgements

allen Künstlerinnen und Künstlern

allen Leihgeberinnen und Leihgebern

Florian Cramer, Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy, Rotterdam

Matthew Fuller, Goldsmiths College, London

Kurt Eichler, Kulturbüro Stadt Dortmund

Dr. Christian Esch, Direktor NRW Kultursekretariat Wuppertal

Susanne Gerber, newthinking, Berlin

Dr. Volker Grassmuck, iRights.info, Berlin

Christine Hartman-Hilter, Musikschule Dortmund

Sonja Knauth, Staatskanzlei des Landes NRW

Stephen Kovats, transmediale, Berlin

Reinhard Krämer, Staatskanzlei des Landes NRW

Medien Kunst Raum Unna/Kulturbetriebe Unna

Udo Mager, Geschäftsführer Wirtschaftsförderung Dortmund

den Schülerinnen und Schülern der Musikschule Dortmund

Thorsten Schilling, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn

Dr. Ingrid Stoppa-Sehlbach, Staatskanzlei des Landes NRW

Jörg Stüdemann, Kulturdezernent Stadt Dortmund

Niels van Wieringen, Berlin

Christine Wollny-Riemann, dortmund-project

Regina Wyrwoll, Kunststiftung NRW

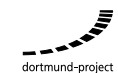
Getragen von Supporting organisations:



Gefördert durch Funded by:

KUNSTSTIFTUNG NRW

Der Ministerpräsident
des Landes Nordrhein-Westfalen



Hans Böckler
Stiftung

Medienpartner:



Kooperation:

HEIMATDESIGN
MAGAZIN/
SHOP/
AGENTUR



RUHR.2010
Kulturhauptstadt Europas

Agentur/Agency

Daniel G. Andújar/Technologies To The People

Walter Benjamin

Pierre Bismuth

Christian von Borries

Christophe Bruno

Claire Chanel/Scary Sherman

Lloyd Dunn

Electroboutique (Aristarkh Chernyshev, Alexei Shulgin)

Fred Fröhlich

Nate Harrison

John Heartfield

Michael Iber

Laibach/Novi kolektivizem

LIKEFASHION.COM

Sebastian Lütgert

Robert Luxemburg

Kembrew McLeod

monochrom

Negativland & Tim Maloney

Der Plan

Ramon & Pedro

Ines Schaber

Cornelia Sellfrank

Stay Free (Philo T. Farnsworth, Steev Hise, Carrie McLaren)

UBERMORGEN.COM (Lizvik und Hans Bernhard),

Alessandro Ludovico, Paolo Cirio

www.hmkv.de

ISBN: 978-3-941100-26-8

KETTLER