

## Der Autor und sein Original

Jirka Pfahl ist Autor seiner Konzepte. Als Künstler nutzt er die „Möglichkeit, jede Idee [...] unabhängig von der Ausführung zum Kunstwerk zu erklären“ (Lawrence Weiner in seiner „Absichtserklärung“ 1968). Das zeichnet ihn als Konzeptkünstler aus – als Medienkünstler geht er aber noch einen Schritt weiter: In der Ausführung seiner Arbeiten befragt er die technischen Neuerungen seiner Zeit, in den 90er Jahren waren es Programmiersprachen, heute sind es NFTs, und erweitert seine Konzepte durch das Einbeziehen und gleichzeitig die kritische Bezugnahme auf diese, auch immer mit dem Hintergrund der Geschichte.

Seit 2013 generiert Jirka Pfahl „Faltungen“ – der Titel der Serie beschreibt gleichzeitig ihren Entstehungsprozess – Papierbögen, die gefaltet und geschnitten werden und ein reliefartiges Bild ergeben, das einen jeweils individuellen Rapport aus sich wiederholenden Rhomben und Pyramiden zeigt. Die ständige Wiederholung der geometrischen Formen, die schließlich das ornamentale Motiv seiner Arbeiten ergibt, entstammt einem zuvor erdachten Bildschema, einer Art Algorithmus, den Pfahl schließlich manuell umsetzt und damit das sichtbare Kunstwerk herstellt, das als digitales Konzept schon vorher bestand. Durch die manuelle Umsetzung wird das zweidimensional angelegte, digitale Bild in die Dreidimensionalität überführt, es entsteht eine ornamentale, rhythmisch geordnete Struktur. Der Prozess des Schneidens und Faltens ist dabei nicht nur die reine Ausführung des vorher erdachten Algorithmus, sondern kann als Reflektion über das Konzept gesehen werden. Konzept und händische Ausführung werden somit zu gleichberechtigten Teilstücken der finalen Arbeit, so wie Roman Opalka zwar schon 1965 sein Konzept der gemalten Aufzählung der Zahlen von eins bis unendlich fertig erdacht hatte, man aber kaum sagen kann, dass er in den anschließenden 46 Jahren der „Ausführung“ reines Handwerk betrieben hätte. Mit der Ausführung eines Konzeptes kommt der handwerkliche und damit menschliche Aspekt ins Werk, denn in allem menschengemachten verbirgt sich ein Fehler, eine Schwachstelle in den aufgestellten Regeln. Aber, wie Leonard Cohen in *Anthem* singt: „There is a crack, a crack in everything, That's how the light gets in“.

Die 20 „Analogen Faltungen“, die Pfahl bislang in sein System einbezieht, prototypische Arbeiten mit jeweils leicht unterschiedlichen Verhältnissen in der Bildstruktur, sind Elemente aller entstandenen und noch entstehenden „Faltungen“. Die stereometrisch angelegten Kompositionen erinnern an die Anfänge der gegenstandslosen Kunst in den 1960er Jahren. Besonders in der Op-Art wurden Formprinzipien entwickelt, die den Gegenstandsbezug in der bildenden Kunst erstmals konzeptuell komplett aufhoben, gleichzeitig aber die Realität darstellen wollten. Der Bezug zur

Wirklichkeit wird durch eine serielle Ordnung erzeugt, die sich an mathematischen Grundlagen orientiert. Die „Faltungen“ Pfahls ähneln der Ästhetik dieser Zeit sowohl formal, als auch in ihrem Funktionsprinzip: Durch die geometrische Grundlage wird eine größtmögliche Varianz und Variabilität erzeugt. Gleichzeitig schafft Pfahl nicht nur den optischen, sondern auch haptischen Übergang von der Zwei- in die Dreidimensionalität, erweitert also den Raum um eine weitere Ebene.

Mit diesem Konzept kreiert Pfahl ein System der Vereinfachung und eine Unmittelbarkeit des Materials und seiner Verwendung, wobei gleichzeitig das ästhetische Produkt innerhalb der Serialität maximale Pracht durch seine Ornamentik aufweist. Es geht Jirka Pfahl in seinen Faltungen um die im Objekt sichtbare Nachvollziehbarkeit der künstlerischen Prozesse: Als elementarer, allem anderen vorangestellter Schritt wird ein Algorithmus generiert. Dieser errechnet wiederum eine Flächendarstellung, die daraufhin vom Künstler manuell in Papier gefaltet und damit von der Fläche in den Raum gebracht wird. Die Arbeit ist trotz ihres digitalen Ursprungs kein Zufallsprodukt, da eine Auswahl vom Künstler vorgenommen wird, genauso wie die projektierte Anzahl der Wiederholungen und die daraus resultierende Größe einer Arbeit. Der Algorithmus, der sowohl computergeneriert, als auch analog von Pfahl erzeichnet wird, gleichzeitig das künstlerische Prinzip, ist eine Art prophezeiende Black Box, durch sie wird in einem festgelegten Verfahren das Material zum Kunstwerk. Die Black Box ist ein Konzept, das *Input* in *Output* verwandelt, ohne, dass ihr innerer Aufbau bzw. ihre Funktionsweise bekannt sein muss. Die Black Box kann, psychologisch gelesen, auch ein Mensch sein, der durch einen Reiz Input bekommt, diesen verarbeitet und in seinem Verhalten den gelernten Output, ähnlich einer Software, produziert.

In anderer Ausführung hat Pfahl das Black Box-Prinzip bereits 2002 in der Arbeit *ftp-Performance* angewandt, die gemeinsam mit seinem Kollegen Leander Seige entstand. Für ihre „Netzwerkperformance“ nutzen sie ein Netzwerkprotokoll, das üblicherweise für die Übertragung von Dateien über IP-Netzwerke benötigt wird. Kurz gesagt, wird es gebraucht, um etwas Hoch- und Herunterzuladen, also, um Dateien oder Informationen von einer Person zur anderen digital zu übermitteln. Das für die „Performance“ genutzte Programm *traceroute* sendet als digitales Hilfsmittel kleine, leere Pakete durch das Netz und passiert dabei viele Computer. Jeder dieser Computer schickt, nachdem er ein (leeres) Paket bekommen hat, eines mit einer Information über den getätigten Weg zurück. So wird der Weg des ursprünglichen Pakets für den sendenden Computer nachvollziehbar. Das zweite Paket mit der Weg-Information löst allerdings wiederum ein Info-Paket aus; es entsteht also eine endlose Schleife von Paketen, ein digitales Perpetuum Mobile, die sich gegenseitig nachvollziehbar machen, weswegen die Ziel-Computer die zurückkommenden

Pakete normalerweise verwerfen, denn sie enthalten keine wichtige Information. In der „ftp-Performance“ wird dieser Sisyphus-Akt sichtbar, indem ein für die Performance entstandenes Programm die Routing-Informationen der Pakete extrahiert und die Informationen für den Menschen visuell lesbar macht. Im übertragenden Sinne wird also das Innere der Black Box sichtbar, aus einer unendlichen Ansammlung nutzloser Information entsteht so ein sich immer weiter fortschreibendes Kunstwerk. Dieser (auch titelgebende) performative Anteil der Arbeit ist gleichzeitig ihr Kern: Wie bei der oben erwähnten Arbeit von Roman Opałka „1965/1-∞“ gewinnt auch bei der „ftp-Performance“ eine nach außen redundante Information durch den performativen Akt der Visualisierung an Relevanz.

Ins Künstlerische übersetzt, könnten die Automaten des 18. Jahrhunderts als frühes Beispiel für das Black Box-Prinzip und sogar seine performativen Zwecke erhalten: Auch bei ihnen war den meisten zeitgenössischen Zuschauer:innen die innere Funktionsweise unbekannt, aber auch nicht besonders wichtig. Die schönen Boxen, heute würde man sie als kinetische Skulpturen bezeichnen, erzeugen Bewegungen, die in erster Linie wie ein Zaubertrick funktionierten. Der Automat wird, genau wie die neuzeitliche Black Box (und damit wie die künstlerischen Mittel Pfahls) zur Sichtbarmachung eines Prinzips, das, in ihm verborgen, für die Zuschauenden geheimnisvoll und rätselhaft, eben ein Zaubertrick, bleibt. Im Fall des berühmten Schachtürken, von Wolfgang von Kempelen in den 1760er Jahren vorgestellt, wurde dieser Zaubertrick so gut durchgeführt, dass es keinen gab: Der Algorithmus war ein kleiner Mensch (=Software) im Innern des angeblichen Automaten.

Für die Automatentechnik ist die Frage, wer oder was die Black Box ist recht leicht zu beantworten (nämlich der Automat selbst). Auf die Kunst von Jirka Pfahl bezogen, wird die Zuschreibung komplexer, denn der Künstler ist gleichzeitig Entwickler und ausführender Produzent seiner Algorithmen. Er und das Konzept stehen also gleichberechtigt zwischen In- und Output, sind also, im übertragenden Sinne, beide die Black Box. In seinen neuesten Arbeiten produziert Pfahl anhand dieses jahrelang entwickelten und etablierten Konzepts NFTs. Damit lässt er sich auf jene neue Technik ein, die zwar bereits seit 2014 existiert, aber erst Anfang des Jahres 2021 durch den finanziellen Hype auf Kunstauktionen ins allgemeine Bewusstsein kam. Die „Non-Fungible Tokens“ sind in erster Linie eine neuartige Authentifizierungsmöglichkeit, vergleichbar mit Registereinträgen eines Archivs im digitalen Raum. Das eigentliche Medium der Kunstwerke bleiben die digitalen Dateien, wie JPGs, GIFs oder Quellcodes, die es natürlich schon lange vor dem Aufbruch um das vermeintlich Neue gab. In seinem Essay „Über das Neue“ (1992) beschreibt Boris Groys dieses „Streben nach dem Neuen“: Nach der von ihm beschriebenen Vorstellung, birgt

die Zukunft allerdings (auch künstlerisch) keine Innovation, sondern modifiziert lediglich das bereits Bekannte. Groys kannte aber auch keine NFTs! werden nun die Tech-Vertreter:innen anmerken, aber auch diese sind Neuzusammensetzungen bereits bekannter Elemente, wie der digitalen Medien und auch der Idee eines digitalen Archivs. Und trotzdem bietet die NFT-Technologie, ganz unabhängig der Innovationsdebatte, praktische Eigenschaften, wie die automatisierte, meist zehnpromtente Künstlerprovision, die bei jeder weiteren Transaktion gezahlt wird.

Die Verwendung von NFTs reiht sich auf zweierlei Weisen in das Werk von Jirka Pfahl ein. Er behandelt immer wieder Fragen nach Autorenschaft, wie sie auch die Krypto-Kultur beschäftigen, die sich vor allem durch ihre Anonymität definiert und häufig, statt der Autor:innen (=Künstler:innen) auf dem „klassischen“ Kunstmarkt, als pseudonyme Persona (wie zum Beispiel Pak oder Bleep) auftreten. So werden „alte, auf Rückschau basierende Mechanismen von Vertrauensbildung und Glaubwürdigkeit durch prospektive Dynamiken von Reichweite und Spekulation ersetzt“, analysiert Kolja Reichert die aktuelle Gemengelage. Der oder die einzelne Kunstschaffende wird also um eine „Autor-Funktion“ ergänzt, wie es Michel Foucault in „Was ist ein Autor?“ bezeichnet, indem zur Stimme des Einzelnen „das Murmeln des Diskurses“ mindestens gleichberechtigt hinzukommt – die Höchstpreise von NFTs auf Auktionen und das Raunen, das daraufhin durch die Reihen der Kunstwelt geht, ist also zusätzlich zum Kunstwerk selbst und dem dahinterstehenden Autor immer mitzudenken – und betrifft gleichzeitig auch jene 99 Prozent der NFT-Schaffenden, die keine Kunstmarkt-Rekorde brechen, da sich der Diskurs eben vor allem um die Extreme dreht. Gleichzeitig ist bereits in Pfahls frühen Arbeiten die Affinität zu technischen Innovationen und Neuheiten im Zusammenspiel mit traditionelleren Sujets und Techniken zu finden. Wie schon die oben beschriebene „ftp-Performance“, beschäftigt sich die Reihe „Punkt Linie Raum“ von 1999 mit Programmiersprache und Code. Die Arbeit besteht aus drei Radierungen, die Textkomponenten enthalten, einen Java Quellcode, der jeweils einen Punkt, eine Linie und eine rotierende Linie (=Raum) beschreibt. Drei elementare Konstanten der haptisch existierenden bildenden Kunst – Punkt, Linie, Raum – werden in eine eigentlich im digitalen Raum verwendete Sprache übersetzt (zur Entstehungszeit der Arbeit existiert Java erst seit vier Jahren) und in ein traditionelles Medium (die Technik der Radierung existiert bereits seit über 500 Jahren) übertragen. Die Rückführung in den digitalen Raum ist Teil der Arbeit: Ein Java Compiler kann den Code, der als Schrift auf den Bildern sichtbar wird, in die Bilder, die in der Programmieranweisung des Computers enthalten sind, übersetzen und in seinem natürlichen Habitat sichtbar machen. Pfahl nimmt in dieser Serie gewissermaßen die These Hito Steyerls, dass viele digitale Bilder nicht mehr für den menschlichen Blick produziert werden, sondern nur technisch les- und übersetzbar seien,

vorweg, wie sie in ihrem Essay „Ein Meer von Daten“ 2018 schreibt: „Wahrnehmung findet heute in weiten Teilen auf der Ebene der Maschinen statt.“ Bei Pfahl passiert beides: Ein in sich schlüssiges Bild bekommt durch den formal integrierten und gleichzeitig der Arbeit Sinn stiftenden Java Code eine neue, konzeptuelle (und zunächst nur für die Maschine wahrnehmbare) Ebene.

Jirka Pfahl bildet in all seinen Konzepten Gegensatzpaare: Analog/Digital, Original/Kopie oder Mensch/Maschine. Gleichzeitig löst er die Gegensätze auf, indem er sie in seinen Arbeiten so selbstverständlich verbindet, dass die vorherigen Gegensätze innerhalb des Kunstwerkes zu Partnern werden. Gerade Mensch und Maschine arbeiten in den Faltungen wie den NFTs Hand in Hand. Für die Faltungen wird der zunächst angelegte Algorithmus händisch vom Künstler in ein haptisches Medium (meist Papier) übertragen. Indem Pfahl in seiner neuesten Arbeit den händisch ausgeführten Algorithmus in ein NFT überführt, fügt er der abwechselnden Aneinanderreihung von Mensch und Maschine ein weiteres Kettenglied an. Wenn man seine bisherigen Arbeiten betrachtet, kann man allerdings nicht davon ausgehen, dass das Medium NFT das Schlussglied von Pfahls oszillierenden Mensch-Maschine-Kette sein wird; diese Ideengeschichte ist nicht abgeschlossen.

Das Gegensatzpaar Original/Kopie wird ebenfalls bereits in einer frühen Arbeit Pfahls beleuchtet. Seine 2004 entstandene Diplomarbeit „TocToc“ ist ein im Raum hängender oder schwebender Kubus, bestehend aus tausenden auf Schnüre geknüpften Perlen. Der Kubus, zunächst ein monolithisch erscheinendes, geometrisches Konstrukt, löst sich durch die Bewegung der Ausstellungsbesucher:innen auf. Bei Eintritt in den Kubus wird seine Geometrie durchbrochen und verwandelt sich in eine organische Form. An den Schnüren hängen keine hochpreisigen, natürlichen Perlen, sondern ein importiertes Acryl-Imitat aus Taiwan. Daraus resultiert der Titel der Arbeit, der sich von *le toc*, französisch für Ramsch oder Tinnel, ableitet und als Adjektiv mit unecht oder wertlos zu übersetzen ist. In der Verdopplung „TocToc“ wird der Titel gleichzeitig eine lautmalerische Umschreibung der aneinanderstoßenden Perlen der durchschrittenen Installation. Und auch die Erweiterung des zweidimensionalen in einen dreidimensionalen Raum ist in der Arbeit „TocToc“ bereits präsent. Durch das 50fache Duplizieren einer (zweidimensionalen) Reihe von Perlenschnüren entsteht erst die skulpturale Installation.

Die Frage nach der Originalität eines Kunstwerkes, die bei NFTs aufgeworfen wird, wird seit der Möglichkeit von Reproduktionen durch Technik, also im „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ verhandelt. „Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“, schreibt Walter Benjamin darin. Das „Hier und Jetzt“ verliert aber seine Gültigkeit mit dem

Aufkommen der Digital Art (auch durch ihre globale Wahrnehmung) und spätestens in ihrer neuesten Ausprägung, den NFTs. Auch wenn die als NFT ausgewiesenen Dateien durchaus reproduzierbar sind, lässt sich doch das „einmalige Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (also seine Authentizität) einfacher prüfen, als bei jedem Renaissance-Gemälde. Benjamin argumentiert weiter: „Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag.“ Wieder kein Problem wenn es um NFTs geht: Keine naturwissenschaftlichen Untersuchungen und Röntgen notwendig, keine Archivarbeit und Provenienzforschung.

Anders als viele andere NFT-Künstler:innen widerspricht Jirka Pfahl nicht dem Jahrhunderte geltendem Diktum, sondern thematisiert es. Vielmehr noch, als in die Tradition der Netzkunst, stellt er sich damit in die Tradition der konzeptuellen Objektkunst: „o.T. (für Marcel)“ von 2017 impliziert die Nähe zu Duchamp. Genau 100 Jahre nach „Fountain“, dem ersten historisch verbrieften Readymade, stellt Jirka Pfahl einen Badewannenhalter, einen handelsüblichen Griff aus dem Badezimmerinterieur, als Verweis und Affront gegen das (deutsche?) Alltagsdesign, aus dessen Readymadehaftigkeit verstärkt wird, in dem Wassertropfen an ihm abperlen, so als wäre er Sekunden nach dem heißen Bad in den Ausstellungsraum gekommen. Dadurch wird das Readymade gleichzeitig zum Automaten, um ein bereits hinzugezogenes Genre der Kunstgeschichte zu bedienen: Die Kondenswassertropfen am Metallgriff werden für uns Betrachtende zum Zaubertrick. Damit ist die Arbeit nicht nur eine Hommage an die Revolutionär:innen der Kunstgeschichte, sondern zeigt die Weiterentwicklung der Frage nach Originalität, hundert Jahre später. Ist ein Readymade im 21. Jahrhundert noch das Übertragen eines bekannten Gebrauchsgegenstands in einen Ausstellungsraum, oder erweitert sich auch dieses Medium mit den technischen Möglichkeiten von 3D-Scan und computergrafischen Renderings?

„Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, das heißt in einer neuen Kunstform ergeben können“ schreibt wieder Benjamin. Jirka Pfahl schafft es, diese kritischen Zeiten zu erkennen, den veränderten technischen Standard zu verwenden und gemeinsam in eine neue Form zu überführen.