

Edward Shanken

Der Videospiegel und sein genetisches Double

Richard Kriesches *Zwillinge* und dessen Spiegelung durch Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

The Video Mirror and Its Genetic Double

Richard Kriesche's *Zwillinge* (Twins) as reflected through Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*



In Richard Kriesche, *Capitalism + Code*
(exhibition catalog) Kunsthaus Graz, 2008, 16-23.

Das (*Der*) reproduzierte Kunstwerk (*Mensch*) wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes (*Menschen*).

Walter Benjamin (*Richard Kriesche*)

Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935)¹ stellte eine grundlegende Inspiration für Richard Kriesches *Zwillinge* dar, jene Video-Performance, die er 1977 auf der documenta 6 in Kassel präsentierte. Benjamins Essay ist eine der am meisten reproduzierten und zitierten Arbeiten der Medientheorie und demonstriert eine bemerkenswerte Flexibilität im Kampf mit den kulturellen Konsequenzen technologischer Reproduzierbarkeit von Fotografie bis Video, digitaler Datenverarbeitung und Biotechnologie. Eine kürzlich durchgeführte Google-Scholar-Suche warf 36 Zitate für das Jahrzehnt nach seiner Publikation in England im Jahr 1969 aus, 130 zwischen 1980 und 1989, 684 zwischen 1990 und 1999 und 1860 zwischen 2000 und 2008.² Indem ich nun *Das Kunstwerk ...* und die dazugehörigen Diskurse auf *Zwillinge* übertrage, hoffe ich, Einblicke in Kriesches Werk und dessen Platz im weiter gefassten historischen und kulturellen Kontext gewähren zu können. Ich beginne meine Diskussion mit einer Kritik an Rosalind Krauss' Verfechtung von Sherrie Levines fotografischen Aneignungen als das *Nonplusultra* des Postmodernismus. Ich behaupte, dass Kriesches Metakritik an Benjamin via elektronische Medien eine viel größere Herausforderung für die modernistischen Diskurse von Originalität und technischer Reproduzierbarkeit darstellen. Die semiotische Komplexität bei *Zwillinge* wird bei einem Vergleich mit Joseph Kosuths *One and Three Chairs* deutlich und enthüllt das reiche Wechselspiel zwischen mechanischen, elektronischen und biologischen Reproduktionsformen in Kriesches Werk. Abschließend zeigt ein genaues Studium der Veränderung von Benjamins Text durch den Künstler dessen vorausahnende Antizipation der kulturellen Implikationen von Biotechnologie, ein Thema, das erst zwei Jahrzehnte später in künstlerischen Diskursen Zugkraft zu entwickeln begann.

In *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition* (1981) verwendete Rosalind Krauss Benjamins Text als theoretische Untermauerung eines Infragestellens gewisser Auffassungen von Originalität und Authentizität in moderner und postmoderner Kunst. Sie zitiert *Das Kunstwerk ...* und bemerkt, dass man „von einem Foto-Negativ ‚etwa‘, wie Benjamin argumentierte, ‚jede beliebige Anzahl an Abzügen machen könne;

The reproduced work of art (*man*) is becoming more and more the reproduction of a work of art (*man*) conceived for reproduction.

Walter Benjamin (*Richard Kriesche*)

Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935)¹ was a fundamental inspiration for Richard Kriesche's video-performance, *Zwillinge* (Twins), presented at documenta 6 in Kassel in 1977. The essay is one of the most highly reproduced and cited works of media theory, demonstrating remarkable flexibility for wrestling with the cultural ramifications of technological reproducibility from photography to video, digital computing, and biotechnology. A recent Google Scholar query for the title returned 36 citations during the decade following its publication in English in 1969; 130 between 1980–89; 684 between 1990–99; and 1860 from 2000–08.² By mapping *The Work of Art ...* and its discourses onto *Zwillinge* (Twins), I hope to offer insight into Kriesche's work and its place in larger art-historical and cultural contexts. My discussion begins with a critique of Rosalind Krauss' championing of Sherrie Levine's photographic appropriations as the *ne plus ultra* of postmodernism. I argue that Kriesche's metacritique of Benjamin via electronic media poses a far more radical challenge to modernist discourses of originality and mechanical reproducibility. The semiotic complexity of *Zwillinge* (Twins) emerges from a comparison with Joseph Kosuth's *One and Three Chairs*, revealing the rich interplay between mechanical, electronic, and biological forms of reproduction in Kriesche's work. Finally, a close reading of the artist's modification of Benjamin's text demonstrates his prescient anticipation of the cultural implications of biotechnology, a topic that only began gaining traction in artistic discourses two decades later.

In *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition* (1981), Rosalind Krauss used Benjamin's text as a theoretical underpinning to question notions of originality and authenticity in modern and postmodern art. Quoting *The Work of Art ...*, she noted that, "From a photographic negative, for example," Benjamin argued, "one can make any number of prints; to ask for the

nach dem ‚Original‘-Abzug zu fragen, ergibt keinen Sinn.“³ Krauss setzte sich für Sherrie Levines notorischen „Diebstahl“ von Bildern von Edward Weston ein, die Levine erneut fotografiert, signiert und 1980 als ihr eigenes Kunstwerk präsentiert hatte. Die Kunsthistorikerin behauptete, dass Levines postmoderne Geste der Aneignung „im Dekonstruieren der Schwesternbegriffe Ursprung und Originalität“ das Totenläuten für den Modernismus signalisierte. Wenn, wie Krauss anregt, „die historische Periode, die die Avantgarde mit der Moderne teilte, vorbei ist“⁴, warum sollte Fotografie, eine vorderrangigste modernistische Technologie, die im frühen 19. Jahrhundert erfunden wurde, das Medium der Wahl für Künstler des späten 20. Jahrhunderts sein, die den Beginn der Postmoderne ankündigten? Wären nicht die technologischen Medien unserer eigenen Ära geeignetere Transportmittel für das, was Jean-François Lyotard als „das postmoderne Wissen“ bezeichnete?⁵

Die zum Mainstream zählenden kunsthistorischen Darstellungen der Postmoderne in den 1980er und 1990er Jahren, wie jene von Krauss, haben es durchwegs unterlassen, sich damit zu befassen, wie frühere und simultane Entwicklungen in der elektronischen Kunst, etwa jene Kriesches, Kritiken an modernistischen Vorstellungen von Originalität, Authentizität und Autorenschaft anboten, die weit potenter – und subtiler – waren als jene von Levine und anderen, die die Formel der Aneignung verwendeten. Margot Lovejoy wies auf diese Diskrepanz 1990 hin. Sie zitierte sowohl Benjamin als auch Krauss und beobachtete Folgendes: „Wenn wir ein Paradigma in dem Faktum sehen können, dass die Technologie der Fotografie die Bedingungen für die Moderne schuf und als Katalysator für einen neuen Ethos in der Kunst fungierte, können wir sehen, dass elektronische Technologien seit den Sechzigern die Bedingungen für eine neue kulturelle Anschauung geschaffen haben.“⁶ Während Krauss den Wechsel von der Moderne hin zur Postmoderne in der technischen Reproduzierbarkeit der Fotografie verortet, erklärt Lovejoy, dass das Fernsehen den „Hauptkanal für Kultur und Ideologie“ darstellte und als solcher „als der Schmelztiegel für ein postmodernes Bewusstsein agierte“.⁷ Gleichermaßen hat in jüngerer Zeit W.J.T. Mitchell Fotografie mit der Moderne und Video mit der Postmoderne assoziiert.⁸

Zwillinge geht Levines Aneignungen und der Interpretation von Krauss, diese Aneignungen würden „den Begriff der Originalität (...) radikal in Frage stellen“⁹, voraus. Vielmehr verwendete Kriesches Kritik der Originalität elektronische Medien – einen geschlossenen Videoloop –, um eine Metakritik

‘authentic’ print makes no sense.”³ Krauss championed Sherrie Levine’s notorious “theft” of images created by Edward Weston, which Levine rephotographed, signed, and presented as her own works of art in 1980. The art historian claimed that Levine’s postmodern gesture of appropriation, “deconstructing the sister notions of origin and originality”, signaled the death knell of modernism. If, as Krauss suggests, “The historical period that the avant-garde shared with modernism is over,”⁴ why would photography, a supremely modernist technology, invented in the early 19th century, be the medium of choice for late 20th century artists heralding the onset of postmodernism? Might not the technological media of our own time be more appropriate conveyors of what Jean-François Lyotard referred to as “the postmodern condition”?⁵

Mainstream art historical accounts of postmodernism in the 1980s and 1990s, such as Krauss’, consistently failed to address how earlier and concurrent developments in electronic art, such as Kriesche’s, offered critiques of modernist notions of originality, authenticity, and authorship that were far more potent – and subtle – than those of Levine and others using the formula of appropriation. Margot Lovejoy pointed out this discrepancy in 1990. Citing both Benjamin and Krauss, she observed that, “If we can see a paradigm in the fact that the technology of photography created the conditions of modernism and catalyzed a new ethos in art, we can see that since the sixties electronic technologies have been creating the conditions for a new cultural outlook.”⁶ Whereas Krauss located the shift from modernism to postmodernism in the mechanical reproducibility of photography, Lovejoy asserted that television was the “principal conduit of culture and ideology” and as such, has “acted as the crucible for a postmodern consciousness.”⁷ Similarly, W.J.T. Mitchell has more recently associated photography with modernism and video with postmodernism.⁸

Zwillinge (Twins) predates Levine’s appropriations and Krauss’ interpretation of them as “radically (...) question(ing) the (...) the notion of originality”⁹. Moreover, Kriesche’s critique of originality used electronic media – closed loop video – to forge a metacritique of mechanical reproduction and

das (der) reproduzierte kunstwerk (mensch) wird in
the reproduced work of art (man) is becoming more

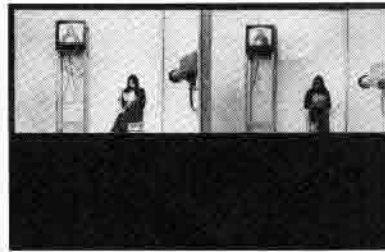
immer steigendem maße die reproduktion eines auf
and more the reproduction of a work of art (man)

reproduzierbarkeit angelegten kunstwerks (menschen).
conceived for reproduction.

walter benjamin (richard kriesche)

von den meisten geschäftsleuten wird erwartet, daß
most businessmen are expected to be in unpicen

sie sich gleichzeitig an x-beliebigen orten befinden.
places at once (intro yearbook 1977-1978).



Richard Kriesche,
Zwillinge (Twins),
1977

→ p. 38-41

der mechanischen Reproduktion und der Theorien Benjamins zu schmieden. Besser bekannt als CCTV, wird diese Technologie üblicherweise für Sicherheit und Überwachung verwendet, da sie die sofortige Echtzeitübertragung eines Live-Videosignals zu einem Monitor erlaubt. In *Zwillinge* fungierte der geschlossene Videoloop sowohl als Fenster als auch als Spiegel und kreierte ein seltsames, wenn nicht unheimliches Gefühl der Ortlosigkeit zwischen verschiedenen Dopplungsebenen. Zwei identische *Zwillinge* lasen in zwei separaten, aber identischen Räumen *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Neben jeder Performerin stand ein Monitor, der ein Live-Video der anderen zeigte, und an die Wand affiziert fand sich ein Zitat aus Benjamins Text, das, je eine Zeile in Deutsch, eine in Englisch, von Kriesche mit leichten, kursiv und in Klammern gesetzten Änderungen versehen worden war: (→ p. 38-41)

„das (der) reproduzierte kunstwerk (mensch) wird in
the reproduced work of art (man) is becoming more

immer steigendem maße die reproduktion eines auf
and more the reproduction of a work of art (man)

reproduzierbarkeit angelegten kunstwerks (menschen).
conceived for reproduction.

walter benjamin (richard kriesche)“

Das Publikum sieht also eine gedruckte Reproduktion des veränderten Textes, ein echtes menschliches Wesen, das sich den ganzen Text vorliest, und eine Live-Video-Reproduktion seines *Zwillinge*, der dasselbe tut. Obwohl der Titel auf die Natur der Beziehung zwischen den beiden Performerinnen anspielt, mag es für den Betrachter nicht komplett offensichtlich sein, was er da genau sieht, und auch nicht, wo die Trennung zwischen dem Menschen in ihrer Mitte und dem Video des *Doubles* verläuft. Ist das Video ein vorher aufgenommener Loop der gegenwärtigen Performerin? Oder ist die Dopplung das Resultat einer Live-Performance einer identischen genetischen Replikation und wird simultan auf dem Videomonitor reproduziert? Wie Kriesche anmerkte, „wird der Besucher verunsichert, mit welcher Wirklichkeit er es zu tun hat. Mit der gegenwärtigen, mit der vergangenen der *Zwillinge* oder mit der zeitgleichen des Videobildes?“¹⁰

Die Parallele zwischen menschlicher und technischer Reproduzierbarkeit wurde darüber hinaus noch durch die repetitive Natur des Werks verstärkt: Die Performance begann zur Eröffnung

Benjamin's theories. Better known as closed-circuit TV, this technology is typically used for security and surveillance as it permits the instantaneous, real-time transmission of a live video signal to a monitor. In *Zwillinge (Twins)*, closed-loop video functioned as both a window and a mirror, creating an odd, if not eerie, sense of displacement between multiple levels of doubling. Two identical twins in separate but identical rooms silently read *The Work of Art in the Age of Mechanical Production*. Adjacent to each performer was a monitor displaying live video of the other, and affixed to the wall was a quotation from Benjamin's text, in alternating lines of English and German, with slight modifications made by Kriesche italicized and inserted in parentheses: (→ p. 38-41)

„das (der) reproduzierte kunstwerk (mensch) wird in
the reproduced work of art (man) is becoming more

immer steigendem maße die reproduktion eines auf
and more the reproduction of a work of art (man)

reproduzierbarkeit angelegten kunstwerks (menschen).
conceived for reproduction.

walter benjamin (richard kriesche)“

The audience thus sees a printed reproduction of the altered text, an actual human being reading the full text to herself, and a live video reproduction of her twin doing the same. Although the title alludes to the nature of the relationship between the two performers, it might not be completely obvious to the viewer just what s/he is observing and the disjunction between the human being in their midst and the video of her double. Is the video a prerecorded loop of the present performer? Or is this doubling the result of a live performance by an identical genetic replication and simultaneously reproduced on the video monitor? As Kriesche noted, the viewer is “unsure which reality is being experienced – is it the current reality, the past reality of the twins, or the isochronous reality of the video image?”¹⁰

The parallel between human and mechanical reproduction was reinforced moreover by the repetitive nature of the work: the performance commenced at the opening

der documenta und dauerte dann über 20 Tage an, begann jeden Tag genau mit Ausstellungsbeginn und hörte auf, wenn geschlossen wurde.¹¹ In gewisser Weise wurden die Performerinnen zu Maschinen – sie lasen immer wieder den Text und produzierten Videoreproduktionen ihres Leseaktes. Eine solche Wiederholung drängte die Logik des Minimalismus in die Domäne der Performance hinein und antizipierte Ann Hamiltons Werke repetitiver Arbeit. Wo aber Hamiltons Werk generell konkreten materiellen Output zeitigt, resultiert die Arbeit der Zwillinge lediglich in der Transformation von Wörtern, die auf einer Seite reproduziert sind, in Ideen in ihren Köpfen und ephemeren Videobildern dieses kontinuierlichen Leseaktes. Anders gesagt: Ihre Arbeit hat lediglich „dematerialisierte“ Akte der Informationsverarbeitung und elektronische Reproduktionen dieser Akte zur Folge. Diese Gewichtung der Information und Informationsverarbeitung stellt ein Markenzeichen dieser Verschiebung von industrieller Produktion hin zur industriellen Wirtschaft, von der Moderne zur Postmoderne dar, in der „Bedeutung und Wert nicht mehr in den Objekten, Institutionen oder Individuen selbst liegen, sondern in der Produktion, Manipulation und Distribution von Zeichen und Information abstrahiert werden.“¹²

Die Echtzeit-Vorführung von live aufgenommenem Material auf einem Fernsehmonitor via geschlossenen Videoloop bietet darüber hinaus eine Unmittelbarkeit, Augenblicklichkeit und Simultaneität, die Charakteristika jener Postmoderne sind, wie sie von Jean Baudrillard, Paul Virilio und anderen definiert wurde. Die Art, wie das Medium alles im Feld der Videokamera in einen uniformen Fluss aus elektronischer Information verwandelt und verflacht, entspricht Thesen zur Entkörperlichung, die in der Kybernetik und der Entwicklung des Posthumanen nach der Theorie von Katherine Hayles impliziert sind. Darüber hinaus kontrollierte Kriesche wie auch viele andere Künstler, die mit geschlossenen Videoloops in den 1960er und 1970er Jahren arbeiteten, darunter Doug Davis, Dan Graham, Les Levine, Nam June Paik und Steina Vasulka, diese Werkzeuge der Massenmedien-Konzerne zur Erschaffung nicht-kommerziellen Inhalts. In einer solchen Arbeit ist Fernsehen nicht länger die exklusive Domäne professioneller Entertainer, sondern wird von Künstlern und Aktivisten für ihre eigenen Zwecke angeeignet. Dieses An-sich-Reißen der Kontrolle über/von elektronische/n Medien antizipierte den Wildwuchs selbstproduzierten Inhalts im Web und forderte den hierarchischen und hegemonialen Charakter der modernistischen Medienstrukturen heraus.

of documenta and went on continuously for some twenty days, beginning each day exactly at the opening hour and finishing exactly at the closing hour.¹¹ The performers became, in a sense, machines – repetitively reading the text and generating video reproductions of their acts of reading. Such repetition pushed the logic of minimalism into the domain of performance, anticipating Ann Hamilton's works of repetitive labor. But whereas Hamilton's work generally produces concrete material outputs, the twins' labors resulted only in the transformation of words reproduced on a page into ideas in their minds and ephemeral video images of those continuous acts of reading. In other words, their labor resulted only in "dematerialized" acts of information processing and electronic reproductions of those acts. This emphasis on information and information processing is a hallmark of the shift from industrial production to post-industrial economies, from modernity to postmodernity, where "meaning and value are not embedded in objects, institutions, or individuals so much as they are abstracted in the production, manipulation, and distribution of signs and information."¹²

The real-time display of live source material on a television monitor via closed-loop video provides, moreover, an immediacy, instantaneousness, and simultaneity that are characteristic of postmodernity as defined by Jean Baudrillard, Paul Virilio, and others. The way the medium transforms and flattens everything in the videocamera's view into a uniform flow of electronic information parallels notions of disembodiment implicit in cybernetics and the formation of the posthuman as theorized by Katherine Hayles. Moreover, like many artists using closed-loop video in the 1960s and 1970s, including Doug Davis, Dan Graham, Les Levine, Nam June Paik and Steina Vasulka, Kriesche seized control of the tools of corporate mass media for the creation of non-commercial content. In such work, television is no longer the exclusive domain of professional entertainers but becomes appropriated by artists and activists for their own purposes. This wresting control of electronic media anticipated the proliferation of self-produced content on the Web, challenging the hierarchical and hegemonic character of modernist media structures.

Zusätzlich zur Infragestellung einer Vielzahl von modernistischen Diskursen durch seine elektronische Metakritik an Benjamins Theorien eignet sich *Zwillinge* die Techniken der Konzeptkunst an, um die semiotische Fülle zu erforschen, die aus dem Ziehen von Parallelen zwischen technologischer und biologischer Reproduktion entsteht. Ein Vergleich mit Joseph Kosuths *One and Three Chairs* (1965) ist in diesem Zusammenhang erhellend. Kosuths Werk untersucht die Beziehung zwischen visuellen und textlichen Bezeichnern, indem es eine Idee in drei verschiedenen Abstraktionsstadien (ein echter Stuhl, eine Fotografie desselben Stuhls und die Lexikondefinition des Wortes „Stuhl“) präsentiert. Kriesche hinterfragt die Begriffe von Originalität und Authentizität, indem er die Beziehungen zwischen technischer und elektronischer Reproduktion von Kunst und Text und die biologische Reproduktion von Menschen erforscht. Die Elemente, die in Kriesches komplexer Zeichenmatrix nebeneinandergestellt werden, sind: ein Mädchen; ihre genetisch idente Zwillingsschwester; Videorepräsentationen der Zwillinge; zwei simultane, leise Lesungen von Benjamins *Das Kunstwerk ...* von einem Zwilling neben der Videoreproduktion des anderen Zwillings, der dasselbe liest; und eine textliche Reproduktion eines Zitats aus Benjamins Essay, das verändert wurde, um künstlerischer und genetischer Reproduzierbarkeit zu entsprechen.

Der Künstler war sich zweifellos der großen Fortschritte in der Biotechnologie in den 1970er Jahren bewusst. Die Gentechnologie klonete 1977 (im gleichen Jahr wie *Zwillinge*) zum ersten Mal ein menschliches Protein, und das erste „Retortenbaby“ wurde 1978 geboren. Die Parallele, die Kriesche zwischen technologischer Reproduktion und menschlicher Reproduktion zog, scheint voraussehen, was Mitchell als *Das Kunstwerk in Zeiten seiner biokybernetischen Reproduktion* bestimmt hat. Nach Mitchell haben „High-Speed-Datenverarbeitung, Video, digitale Bildgebung, virtuelle Realität, das Internet und die Industrialisierung der Gentechnik die mechanische Reproduktion als die fundamentale technische Determinante unseres Zeitalters“¹³ ersetzt, was nach einem nochmaligen Schreiben „der traditionellen Dialektik zwischen Natur und Kultur, Menschen und Werkzeugen, Gegenständen, Maschinen und Medien“¹⁴ verlangt.

Jene von Kriesche aus *Das Kunstwerk ...* zitierte, veränderte, dann an der Wand reproduzierte Stelle zeigt ein solches Nocheinmal-Schreiben beispielhaft. Das Originalzitat betont, dass die technische Reproduzierbarkeit von Kunst mittlerweile Qualitäten bestimmt, die sich zur Reproduktion eignen. Anders

In addition to posing challenges to a variety of modernist discourses through its electronic metacritique of Benjamin's theories, *Zwillinge* (Twins) appropriates the techniques of conceptual art to explore the semiotic richness that emerges from drawing parallels between mechanical and biological reproduction. A comparison with Joseph Kosuth's *One and Three Chairs* (1965) is illuminating in this regard. Kosuth's work explores the relationship between visual and textual signifiers by presenting an idea in three different states of abstraction (a real chair, a photographic reproduction of the same chair, and a dictionary definition of the word "chair"). Kriesche questions notions of originality and authenticity by exploring the relationships between the mechanical and electronic reproduction of art and text, and the biological reproduction of human beings. The elements juxtaposed in Kriesche's complex matrix of signs include: a girl; her genetically identical twin sister; video representations of the twins; two simultaneous, silent readings of *The Work of Art ...* by one twin alongside the video-reproduction of the other twin reading the same; and a textual reproduction of a quotation from Benjamin's essay, modified to equate artistic and genetic reproducibility.

The artist was, no doubt, cognizant of major advances in biotechnology in the 1970s. Genetic engineers first cloned a human protein in 1977 (the same year as *Zwillinge* (Twins)) and the first "test-tube baby" was born in 1978. The parallel that Kriesche drew between technological reproduction and human reproduction seems to anticipate what Mitchell has designated *The Work of Art in the Age of Bio-Cybernetic Reproduction*. According to Mitchell, "high-speed computing, video, digital imaging, virtual reality, the internet, and the industrialization of genetic engineering" have replaced "mechanical reproduction as the fundamental technical determinant of our age,"¹³ demanding a rewriting of "the traditional dialectics between nature and culture, human beings and tools, artifacts, machines, and media."¹⁴

The text that Kriesche quoted from *The Work of Art ...*, modified, then reproduced on the wall of *Zwillinge* (Twins) exemplifies such a rewriting. The original quote emphasizes that the mechanical reproducibility of art has come to prescribe qualities that lend themselves to

gesagt, verlangt nach Benjamin die visuelle Logik des Zeitalters der Reproduzierbarkeit die Produktion von Kunstwerken, die impliziterweise entworfen wurden, um reproduziert zu werden. Kriesches veränderter Text erweitert diese Bestimmung von Kunstwerken auf Menschen. Indem der Künstler auf Benjamin aufbaut, regt er an, dass die genetische Logik des Zeitalters der biokybernetischen Reproduktion nach der Produktion von Menschen verlangt, die auf implizite Weise zur Reproduktion entworfen wurden. Dieses mutige Konzept wurde extensiv in der Science Fiction erkundet, vor allem in den Filmen *Gattacca*, in dem Familien Designerbabys erschaffen, indem sie die vererbten Eigenschaften ihres Nachwuchses sorgfältig screenen und selektieren, um Gesundheit und Erfolg ihrer Nachkommen zu garantieren, und *AI*, in dem Serien von perfekten, identischen Androidenkindern wie Bedarfsartikel produziert werden.

Über die ästhetischen Fragen nach Originalität und Semiosis, die von Levine und Kosuth gestellt wurden, hinaus befragte *Zwillinge* Parallelen zwischen artistischer und menschlicher Reproduktion und antizipierte dabei Debatten über Gentechnologie und Eugenik, die in künstlerischen und öffentlichen Diskursen eine zunehmend zentralere Rolle spielen sollten. *Zwillinge* nimmt dabei auch Kriesches jüngere künstlerische Beschäftigung mit Genetik, wie in seinen Projekten *Datenwerk: Mensch*, begonnen 2001, und *Genetisches Portrait*, begonnen 2003, vorweg. Diese Werkkörper ziehen wie auch *Zwillinge* Parallelen zwischen den Codes der Kunst und jenen des Lebens und helfen uns eine Zukunft zu erahnen, in der der Code als Kunst und Kunst als Code zum Leben erwacht. Sein verändertes Benjamin-Zitat ist auf diese Werke des frühen 21. Jahrhunderts so anwendbar, wie es auf *Zwillinge* drei Jahrzehnte vorher anwendbar war; obwohl womöglich eine leichte Abänderung die Durchdringbarkeit von Kunst, Code und Genetik im Zeitalter der biokybernetischen Reproduzierbarkeit zu unterstreichen hilft:

Das (der) reproduzierte Kunstwerk (Code/Mensch) wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks (Codes/Menschen).

reproduction. In other words, according to Benjamin, the visual logic of the age of mechanical reproduction demands the production of artworks that are implicitly designed in order to be reproduced. Kriesche's modified text extends that prescription from artworks to human beings. Building on Benjamin, the artist thus suggests that the genetic logic of the age of biocybernetic reproduction demands the production of humans that are implicitly designed in order to be reproduced. This nervy concept has been explored extensively in science fiction, particularly in the films *Gattacca*, in which families create designer babies by carefully selecting and screening their offspring's inherited traits to ensure the health and success of their progeny, and *AI*, in which scores of perfect, identical android children are produced as commodities.

Beyond the aesthetic questions of originality and semiosis raised by Levine and Kosuth, *Zwillinge* (Twins) interrogated parallels between artistic and human reproduction, anticipating debates about genetic engineering and eugenics that would become increasingly central in artistic and public discourses. It also anticipated Kriesche's more recent artistic research on genetics, such as his projects *Datenwerk: Mensch* begun in 2001 and *Genetisches Portrait* begun in 2003. These bodies of work, like *Zwillinge* (Twins), draw parallels between the codes of art and the codes of life, helping us to envision a future in which code comes to life as art and art comes to life as code. His modified quotation of Benjamin is as applicable to these early twenty-first century works as it was to *Zwillinge* (Twins) over three decades ago, though perhaps a slight amendment helps emphasize the permeability of art, code, and genetics in the age of biocybernetic reproduction:

The reproduced work of art (code/person) is becoming more and more the reproduction of an art-work (code/person) conceived for reproduction.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations: Essays and Reflections*. Hrsg. von Hannah Arendt, übers. von H. Zohn. New York: Schocken 1969, p.217–252. Arendt wählte die dritte von drei Versionen des zwischen 1935 und 1939 geschriebenen Essays. Die bis vor Kurzem unveröffentlichte zweite Version des Essays wurde jüngst als *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* veröffentlicht in: Michael W. Jennings, Brigid Doherty und Thomas Y. Levin (Hrsg.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2008.
- 2 Scholar.google.com, vom 30. September 2008. Man könnte sagen, die 2000er sind „Das Zeitalter von ‚das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit!‘“.
- 3 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*. In: Oktober 18 (Herbst 1981), p. 45.
- 4 Ibid., p. 66.
- 5 Lyotard untersuchte diesen Gedanken in der Ausstellung *Les Immatériaux*, die er am Centre Pompidou in Paris 1985 organisierte.
- 6 Margot Lovejoy: *Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes*. In: Art Journal 49, 3 (Herbst 1990), p. 260–261.
- 7 Ibid., p. 261.
- 8 W.J.T. Mitchell: *The Work of Art in the Age of Bio-Cybernetic Reproduction*. In: Modernism/Modernity 10, 3 (2003), p. 486.
- 9 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*. In: Oktober 18 (Herbst 1981), p. 198.
- 10 Kriesche zitiert in *Richard Kriesche, Twins*, o. A., Media Art Net, www.medienkunstnetz.de/works/zwillinge/ (15. Oktober 2008).
- 11 Richard Kriesche, Korrespondenz mit dem Autor, 7. Oktober 2008.
- 12 Edward A. Shanken: *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*. In: *SIGGRAPH 2001 Electronic Art and Animation Catalog*. New York: ACM SIGGRAPH 2001. Wieder abgedruckt in *Leonardo* 35, 4 (2002), p. 436.
- 13 Mitchell, *The Work of Art in the Age of Bio-Cybernetic Reproduction*, p. 487.
- 14 Ibid., p. 485.

Notes

- 1 Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. by Hannah Arendt, transl. by H. Zohn. New York: Schocken 1969, p.217–252. Arendt selected the third of three versions of the essay written between 1935–39. The previously untranslated second version of the essay has recently been published as *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* in Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (eds.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2008.
- 2 Scholar.google.com cited 30 September, 2008. One might say that the 2000s are the “Age of ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction!’”.
- 3 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*. In: Oktober 18 (Fall 1981), p.45. Subsequent quotations from Krauss come from same source.
- 4 Ibid., p. 66.
- 5 Lyotard explored this notion in the exhibition *Les Immatériaux* that he organized at the Centre Pompidou in Paris in 1985.
- 6 Margot Lovejoy: *Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes*. In: Art Journal 49, 3 (Autumn 1990), p. 260–261.
- 7 Ibid., p. 261.
- 8 W.J.T. Mitchell: *The Work of Art in the Age of Bio-Cybernetic Reproduction*. In: Modernism/Modernity 10, 3 (2003), p. 486.
- 9 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*. In: Oktober 18 (Fall 1981), p. 198.
- 10 Kriesche quoted in *Richard Kriesche, Twins*, n.a., Media Art Net, www.medienkunstnetz.de/works/zwillinge/ (15 October, 2008).
- 11 Richard Kriesche, correspondence with the author, 7 October, 2008.
- 12 Edward A. Shanken: *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*. In: *SIGGRAPH 2001 Electronic Art and Animation Catalog*. New York: ACM SIGGRAPH 2001. Reprinted in *Leonardo* 35, 4 (2002), p. 436.
- 13 Mitchell, *The Work of Art in the Age of Bio-Cybernetic Reproduction*, p. 487.
- 14 Ibid., p. 485.