

Online-Videokunst und Interpiktorialität

Kunsttheorie zwischen Bildern

NINA GERLACH

Das Online-Video hat gegenwärtig in wesentliche Teile des Kunstbetriebs Eingang gefunden. 2010 präsentierte das Solomon R. Guggenheim Museum in der Ausstellung ‚YouTube Play. A Biennial of Creative Video‘ 25 ausgewählte Werke in den Ausstellungsräumen des New Yorker Stammsitzes des Hauses. Unter dem Titel ‚Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube‘ zeigte auch die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012 Videos, deren ursprünglicher Veröffentlichungsort das Internet war (Mensger 2012). Zudem reflektieren Kuratoren, Künstler und Kunsthistoriker die Bedeutung künstlerischer Praxen auf Videoportalen des Internets (Lovink/Niederer 2008; Lovink/Miles 2011). So findet sich etwa in Smith (2009: 205, 209) eine kritische Auseinandersetzung mit dem Online-Video *Everyday/Noah Takes a Photo of Himself Every Day for 6 Years* (USA, Vimeo & YouTube, 2006). Die Arbeit des amerikanischen Foto- und Videokünstlers Noah Kalina besteht aus 2356 Selbstportraits, die in einem Zeitraum von sechs Jahren täglich mit einer Webcam vor dem eigenen Computer aufgenommen und dann zu einem knapp sechsminütigen Zeitraffer-Videoportrait montiert wurden. Die kurz nach der Veröffentlichung des Videos auf den Internetplattformen *Vimeo* und *YouTube* erreichte enorme Reichweite eines Rezipientinnenkreises von mehreren Millionen war unter anderem ausschlaggebend für die Präsentation des Werks 2007 auf der Ausstellung *We're All Photographers Now* im Musée de l'Elysée in Lausanne. So meinte der Kurator William A. Ewing: „There is nothing comparable in the history of photography“ (zit. Schneider 2007: o.S.). Gerade diesem Paradigma des Neuartigen würde das Video Smith zufolge jedoch in mehrfacher Hinsicht nicht gerecht:

„Have both curator and photographer forgotten not only the extraordinary spread in the popularity of photography in its earliest years, but also the fact that, since the 1960s,

artists have attacked standardized devices and procedures for measuring time [...]. Compared with this range of explorations, Kalina's *everyday* seems to be a profile in puzzlement for its own sake." (Smith 2009: 205, 209)

Ungeachtet solcher kritischen Stimmen war Kalinas Arbeit bis heute Bestandteil zahlloser internationaler Ausstellungen und gehört zur permanenten Sammlung des Austin Museum of Art in Texas. Auch die ausgewählten Werke der Ausstellung des Guggenheim-Museums 2010 stießen bei der Kritik auf Ablehnung:

„those who thought the gates were being flung open to encompass some of YouTube's amazing creativity and egalitarianism as the world's greatest showcase (and stimulator) of digital folk art will be disappointed, by the prevalence of high polish. [...] They [the exhibited videos] seem to occupy a [...] sphere of slick and pointless professionalism.“ (Smith 2010: o.S.)

Gleichzeitig wurde jedoch der Einzug des Online-Videos in den musealen Kontext prinzipiell begrüßt: „It is an idea whose time has come“ (ebd. o.S.)

Doch was ist gegenständliche Ursache dieser widersprüchlichen Situation? Was findet in den Diskurs der Kunst Eingang und wird gleichzeitig von wesentlichen Teilen dieses Diskurses kritisiert? Oder spezifischer gefragt: Welches kunsttheoretische Verständnis, das von seinen Kritikern offensichtlich nicht geteilt wird, ermöglicht die Präsentation dieser Online-Videos? Eine solche theoretische Erschließung der bislang ausgestellten und diskutierten Arbeiten steht – wie es im Allgemeinen für zeitgenössische Kunst üblich ist – aus.

Eine erste Zusammenschau lässt vor allem eine verstärkte Virulenz bildimmanent vorgeführter Bildrelationen, sogenannte interpiktoriale (auch interikonische oder interpiktorale) Bezüge, augenfällig werden. In mannigfachen Spielarten verweisen die ausgestellten und diskutierten Online-Videos auf Bilder der Malerei, der Fotografie, des Films, des Computerspiels, analoger Videokunst, andere Online-Videos oder das Bild des eigenen Distributionsmediums, die grafische Benutzeroberfläche von Videoplattformen. Rosen (2003a) schlägt vor, solche Bildrelationen in den Fokus bildbasierter Theoriebildung der Kunst zu stellen. Sie plädiert in der Folge von Stierle (1982: 208) dafür, Kunstwerke nicht nur als Gegenstand kunsttheoretischer Überlegungen zu fassen, sondern auch als deren Erzeuger. In dieser Perspektive bilden sie gemeinsam mit den Texten den „ästhetischen Diskurs“:

„Wenn wir davon ausgehen, daß Bilder an den Diskursen partizipierten, so ist in diesem Zusammenhang die von Foucault abgeleitete Definition des Diskursbegriffs von Michael

Titzmann im Sinne eines ‚System[s] des Denkens und Argumentierens, das von einer Textmenge abstrahiert ist‘ (1989: 51) sinnvoll. [...] Das Denkmodell des Diskurses macht es [...] möglich, die beiden Bereiche Theorie(korpus) und künstlerische Praxis nicht mehr als distinkte Blöcke zu betrachten. So erübrigt sich die Frage nach der Richtung der ‚Beeinflussung‘ – ist es nun die Theorie, die die Praxis generiert, oder generiert umgekehrt auch die Praxis die Theorie?“ (Rosen 2003a: 11-12)

Die Rolle bildrelationaler Beziehungen wird allerdings darüber hinaus nicht näher bestimmt, als dass sie ebenso wie textbasierte Dialogizität an der Formation von Kunsttheorie beteiligt sind: „In Modellen der Interpretation, die das Gewicht auf den dialogischen Bezug der verschiedenen Größen zueinander legen (‚Intertextualität‘, ‚Interpiktorialität‘), sind die Texte wie die Bilder in einer Gesamtheit von visuellen und verbalen Zeugnissen, deren Fragmente sie quasi bilden, situiert“ (ebd. 12).

Wenn also nach der kunsttheoretischen Basis der im Diskurs der Kunst und ihres Ausstellungswesens auftauchenden interpiktorialen Online-Videos gefragt werden soll, dann muss zunächst geklärt werden, was hier unter ‚Interpiktorialität‘ und ihrer Theoriekonstitutivität zu verstehen ist.

I. EINE KRITISCHE BESTANDSAUFNAHME KUNSTWISSENSCHAFTLICHER INTERPIKTORIALITÄTSFORSCHUNG

Wie es auch Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen, macht die Kunstwissenschaft gegenwärtig das literaturwissenschaftliche Konzept der Intertextualität für das Bild systematisch fruchtbar. Intertextualität umschreibt die Bezugnahme von Texten auf andere Texte (Aczel 2001). Die sich diesem Verhältnis widmende Forschung weist seit ihren geistigen Ur-‚Vätern‘, Gérard Genette und Julia Kristeva, zwei grundlegend diametrale Konzeptionen auf. Genette ging es vor allem um ein Instrumentarium der Deskription, nämlich die typologische Systematisierung der formalen Heterogenität möglicher Textbezüge. Mit dem Begriff der Intertextualität beschreibt er die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (Genette 1993: 10). Kristeva hingegen veranschlagt unter Intertextualität ein universales sprachontologisches Konzept, in dem die Ansicht herrscht, dass prinzipiell jeder Text als „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva 1972: 348) zu denken sei. Intertextuelle Verweise auf andere Texte erweisen sich vor diesem Hintergrund als kontingent. Vor allem wird hier aber die Autonomie des Autors hinsichtlich textueller Bezüge grundsätzlich in Frage gestellt. Der univer-

sal-ontologische Ansatz dezentriert das Subjekt des Autors und ersetzt die Idee einer dialogbasierten Intersubjektivität durch die Vorstellung einer irreduktiblen Intertextualität; die Bezugnahme von Subjekten auf andere Subjekte wird von der Vorstellung einer prinzipiellen Bezugnahme jedes Textes auf andere Texte abgelöst (ebd. 347-348).

Gegen die in der subjektzentrierten deskriptiven Intertextualitätsforschung oftmals veranschlagte Autorautonomie hinsichtlich intertextueller Bezüge spricht natürlich bereits die Tatsache, dass nicht nur der Autor, sondern auch die Rezipientin, wie es Barthes beschrieben hat, ein „Gewebe von Zitaten“ darstellt; eine Ansammlung „unendlicher Codes“ (2000: 190), die sie beim Lesen aktualisiert, egal ob diese vom Autor intendiert worden sind oder nicht. Lachmann (1984: 134) schlägt deshalb vor, zwischen einer intendierten und zumeist an der Textoberfläche erkennbaren Produktionsintertextualität und der durch die Rezipientin hergestellten oftmals nur latent im Text aufscheinenden Rezeptionsintertextualität zu unterscheiden.

Die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Debatte diskutiert sowohl die Übertragbarkeit der eng gefassten deskriptiven als auch der weiter gefassten universal-ontologischen Position auf das Bild. Letztere ist allerdings für die Erschließung der Theoriehaltigkeit ausgestellt und unter der Signatur der Kunst diskutierten Online-Videos insofern unerheblich, da sie, wie Zuschlag deutlich macht, vielmehr in einer bildwissenschaftlichen Grundlagenforschung mündet:

„ein weiterer Interikonizitätsbegriff [würde] die Autonomie des Bildes (wie auch seines Autors) aufgeben und es statt dessen, frei nach Julia Kristeva als ‚Mosaik von Zitaten‘, als ‚Absorption und Transformation eines anderen Bildes‘ bestimmen. *Interikonizität* wäre dann nicht eine Eigenschaft bestimmter Bilder, sondern eine Eigenschaft eines jeden Bildes, ja möglicherweise die bildkonstituierende Eigenschaft überhaupt (in diesem Fall müßte die Arbeit an einer Theorie der *Interikonizität* Hand in Hand gehen mit der Arbeit an einer Theorie des Bildes).“ (Zuschlag 2006: 96)

Vor allem in den letzten Jahren wird eine deskriptive kunstwissenschaftliche Interpiktorialitätsforschung verstärkt vorangetrieben. Diese gilt es jedoch in dreifacher Hinsicht zu erweitern. Zunächst ist sie ausnahmslos produktionsästhetisch orientiert. Die von der Rezipientin auch ohne konkrete Markierungen aufgerufenen latent auf die Bildwahrnehmung wirkenden Bildbezüge sind bislang ohne systematisierendes Interesse geblieben. Zudem rückt die aktuelle Interpiktorialitätsdiskussion nahezu ausnahmslos die Bezüge von Kunstwerken auf andere Kunstwerke ins Zentrum ihrer Analysen. So wird in Zuschlags

grundlegendem Beitrag der Begriff auf das relationale Verhältnis zwischen „Werke[n] der bildenden Kunst“ bezogen (ebd. 96, Anm. 5). Gerade vor dem Hintergrund massenmedialer Bildformate im 20. und 21. Jahrhundert sind jedoch vor allem auch Hybride unterschiedlicher Bildgebräuche in den Blick zu nehmen. Ein Pressefoto zu Henry Hathaways Hollywoodfilm *Niagara* (1953) diente Andy Warhol als Vorbild für *Marilyn Diptych* (1962) und Richard Princes fotografische Serie *Cowboys* (1980-1987) basiert auf Werbebildern für die Zigarettmarke Marlboro. Diese künstlerischen „Nachbilder“ des massenmedialen Bildhaushalts sind dabei ebenso theoriehaltig wie diejenigen Werke, die sich explizit auf andere Kunstwerke beziehen. Die genannten Beispiele legen durch Zweckentfremdung nichtkünstlerischer Bilder Kunst als eine spezifische ästhetische und zumeist kritische Differenzleistung zu massenmedialen Gebrauchsformen des Bildes offen.

Daneben finden in der gegenwärtigen Forschung die bildrelationalen Bezüge neuerer Medien kaum Beachtung. Dies erscheint ursächlich auf die angenommene terminologische Opposition von *Interpikturalität* und *Intermedialität* innerhalb kunstwissenschaftlicher Forschung zurückführbar. Im Unterschied zur *Interpikturalität* sei *Intermedialität* „gerade auch für die neuen technischen Medien“ entwickelt worden weshalb die kunstwissenschaftliche Forschung die Bildbezüge des „traditionellen Gegenstandsbereich des Fachs“ fokussieren sollte (Rosen 2003b: 163).¹ *Intermedialität* verhält sich jedoch zu Bildbezügen traditioneller Bildgattungen nicht antithetisch, sondern bezeichnet eine spezifische Form von Bild-Bild-Bezügen, die auch traditionelle Bildgattungen betreffen kann; denn unter *Intermedialität* wird „die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ verstanden (Rajewsky 2002: 12). Als *intermedial* gilt daher eine ästhetische Verschränkung distinkt gedachter Medien; wenn etwa ein Buch Bezug nimmt auf einen Film oder eben eine Druckgrafik auf ein Gemälde. *Intermedialität* ist also kein an spezifische Medien gebundenes Phänomen, selbst wenn in der Forschung vornehmlich neuere Medien untersucht wurden, sondern ein spezifisches Phänomen des Gebrauchs aller Medien und damit auch aller Bildmedien.

Doch welcher Begriff verhält sich dann zur *Intermedialität* antonym? Es ist der der *Intramedialität*. Er bezeichnet diejenigen „Phänomene, die [im Falle der Bezugnahmen und Verschränkungen] nur *ein* Medium involvieren“ (ebd. 19).

1 Der Lexikoneintrag wurde für die zweite Auflage (Rosen 2011) insofern grundlegend überarbeitet, als dass keine disziplinäre Beschränkung auf „den traditionellen Gegenstandsbereich des Fachs“ mehr gefordert wird, jedoch wird der *Intermedialitäts*begriff immer noch antonym zum *Interpikturalitäts*begriff verstanden, insofern dieser insbesondere neue Medien fokussiere.

Nehmen also Artefakte ein und desselben Bildmediums aufeinander Bezug so müsste man in diesem Fall – etwas umständlich – von *intramedialer Interpiktorialität* sprechen. Solch eine terminologische Pedanterie ist jedoch aus einer medientheoretischen Perspektive für die präzise Bestimmung der medialen Verschränkungen in bildrelationalen Beziehungen gar nicht notwendig. Im Gegenteil, sie schürt sogar einen Irrtum, der mit der Verwendung des Begriffs ‚Intermedialität‘ oftmals einhergeht. Intermedialität wird häufig als eine tatsächliche Verschränkung technisch differierender Medien missverstanden. Eine mediale Grenzüberschreitung kann jedoch gar nicht stattfinden, da ein Medium das Operationsspektrum seiner technologischen Basis gar nicht übertreten kann. Intermedialität ist vielmehr phänomenologisch zu konzeptualisieren. Für Bildmedien erscheint dabei der Begriff der Medienbildlichkeit hilfreich, da er „nicht [...] primär auf technische Unterscheidungen im Bereich der [...] Medien referiert“, sondern nach ihrer „phänomenologischen Besonderheit“ fragt (Dobbe 2002: 215). Intermedialität umschreibt dann aus dieser Perspektive die scheinbare Verschränkung unterschiedlicher Medienbildlichkeiten, deren Zusammenreffen an der Oberfläche eines Mediums und nur im Rahmen von dessen operativem Spektrum simuliert wird. Um dem Missverständnis einer realen Verschränkung vorzubeugen, erscheint es daher im Umfeld bildrelationaler Beziehungen sinnvoll, *Intermedialität* durch *Interpiktorialität* und *Intramedialität* durch *Intrapiktorialität* zu ersetzen.

Eine phänomenologisch auszumachende Heterogenität von Medienbildlichkeiten ist zudem auch im digitalen Zeitalter und damit auch in Bezug auf das Online-Video auszumachen. Trotz der Auflösung heterogener technischer Bedingungen des Bildes in der Digitalität sind fotografische (statische) und filmische (bewegte) Medienbildlichkeiten sowie zudem die interaktive Medienbildlichkeit der Benutzergrafik und des Computerspiels greifbar. Diese phänomenologische Heterogenität garantiert die Fortsetzung interpiktorialer Praxen in der Digitalität, selbst wenn sich deren Parameter verschieben. Digitalität provoziert „medienunspezifische Darstellbarkeit von medienspezifischen Darstellungsweisen“ (Tholen 1998: 16).

Um die Bedeutung von bildrelationalen Beziehungen des Online-Videos für kunsttheoretische Überlegungen fruchtbar machen zu können, bedarf es demnach einer dreifachen perspektivischen Erweiterung der Interpiktorialitätsforschung: es gilt, der medialen und gebrauchsbazogenen Heterogenität ihres eigenen bildlichen Gegenstandes sowie rezeptions-interpiktorialen und -intrapiktorialen Aspekten ein Augenmerk zu schenken.

II. ONLINE-VIDEOS UND INTERPIKTORIALITÄT: MEDIENBILDLICHKEITEN IM VERGLEICH

Das 2010 im Guggenheim Museum ausgestellte Video *Man With a Movie Camera. The Global Remake* (USA, YouTube, 2010, 2:57 Min., Abb. 1) von Perry Bard zeigt zwei unterschiedliche Bewegtbildmedien im Splitscreenverfahren nebeneinander.

*Abbildung 1: Perry Bard, Man With a Movie Camera.
The Global Remake (2010), 2:04*

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=uEykp9PsDkw>

Bard stellt Dziga Vertovs Ikone der frühen Filmgeschichte, den poetischen Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* (UdSSR 1929), ein Kompilationsvideo aus Amateurvideoaufnahmen der Gegenwart gegenüber. Separiert vor einem schwarzen Grund zeigt die Arbeit der amerikanischen Künstlerin linker Hand den Schwarzweiß-Film Vertovs und rechts ein Farbvideo, welches aus Filmmaterial besteht, das der inhaltlichen Abfolge der Szenenbilder in Vertovs Film weitgehend entspricht. In diesem Sinne stehen etwa die Ansichten eines Kinosaals, eines Stuhls oder die von Gleisen aus den 1920er Jahren zeitgenössischen Präsentationen dieser Motive gegenüber. Ähnelt sich das Material zwar immer wieder auch hinsichtlich des gewählten Bildausschnitts, so verweist jedoch die Farbigkeit und die kristallinere Oberflächentextur des Kompilationsvideos auf eine gewandelte Bewegtbildtechnik. Die technische Entwicklungsspanne zwischen den Bewegtbildern wird auch durch die Präsentation ihrer

apparativen Bedingung wach gerufen. Ebenso wie in Vertovs metamedialen Film, der eine 16mm-Kamera und die Distributionsfläche der Kinoleinwand ins Bild setzt, zeigt auch das zeitgenössische Video Videokamera und Computerbildschirm. Neben der geänderten Ästhetik und ihrer technischen Basis macht die interpiktoriale Arbeit Bards aber vor allem auf den Netzwerkcharakter des Online-Videos aufmerksam. Hierfür entscheidend ist der zweite Teil des Werktitels. Mit *The Global Remake* verweist die Künstlerin auf den Produktionsprozess des Kompilationsvideos. Die Einzelaufnahmen wurden aus unterschiedlichen Ländern der Welt in eine von Bard eingerichtete Online-Videodatenbank geladen. Die Videokünstlerin verschlagwortete die Szenenbilder in Vertovs Film und animierte Webuser entsprechende Videoclips in das Archiv zu laden. Seit 2008 entstanden mehrere Kompilationsvideos, die die Künstlerin als „participatory videos“ bezeichnet (Bard 2013: o.S.). Dieser Verweis auf die globale Partizipationskultur verdeutlicht ein zentrales Charakteristikum der gegenwärtigen Generation des Internets und damit auch der netzwerkbasierter Weiterentwicklung der Videotechnik. Das Web 2.0, wie O'Reilly (2005) das aktuelle Konzept des World Wide Web nennt, zeichnet sich vor allem durch Angebote aus, die eine Umwendung vom Konsum- zum Partizipationsverhalten erleichtern, wie das *social media*-Angebot Facebook, die Fotodatenbank Flickr sowie die Videoportale YouTube oder Vimeo (O'Reilly 2005).

Es ist zwar richtig, dass das Aufbrechen der Kultur des Konsums von elektronischen Bewegtbildern bereits mit der Entwicklung günstiger portabler Handkameras wie der Sony Portapak Ende der 1960er Jahre begünstigt wurde und Künstler und Amateure von da an selbst Videos drehten, jedoch wurden die Aufnahmen keinem potentiell globalen Publikum zur Weiterverarbeitung zugänglich gemacht. Ebenfalls hat bereits die Entwicklung und Verbreitung des Videorekorders in den 1980er Jahren die verstärkte Produktion von Collagen aus Fremdmaterial in der Videokunst provoziert. Bei dem verwendeten *found footage*-Material in den medienkritischen Videocollagen etwa eines Klaus vom Bruch handelt es sich jedoch um professionell erstellte Fernsehbilder zumeist aus der Werbeindustrie. Für *Das Duracellband* (D, 1980) verwendete Bruch etwa Material aus der Fernsehwerbung der Batteriemarke.

Mit der Entwicklung des Web 2.0 werden nun die Bewegtbilder der Amateure einem globalen Publikum und damit auch Videokünstlern zur Weiterverarbeitung in Videocollagen bzw. *video mashups*, wie Rekombinationen von *found footage* aus dem World Wide Web bezeichnet werden, angeboten. Im ersten Moment erscheint damit die medienutopische Idee einer Demokratisierung der Künste bzw. aller Kommunikationsprozesse, wie sie nicht nur von Bertolt Brecht und Hans Magnus Enzensberger vorgestellt wurden, mit der Entwicklung des

Online-Videos erneut greifbar. In diesem Sinne beschreibt Bard ihre „participatory videos“ als „fueled by Vertov’s vision of a future in which an army of ‚kinoks‘ (cameramen) will update world news every four hours. Today we have that army of kinoks, and YouTube is the world stage“ (Bard 2011: 323).

Recherchiert man jedoch den Werkkontext genauer, so teilt letztlich auch diese medienoptimistische Perspektive auf das Online-Video das Schicksal aller Utopien: ihre Realisierung steht aus; denn Sprachbarrieren und vor allem der *global digital divide*, die beschränkten Zugangsmöglichkeiten zum Internet in Entwicklungsländern und Staaten mit eingeschränkter Medienfreiheit, wenden auch die von Bard reklamierte globale Partizipation in eine medienutopische Vision:

„Recognizing that most of my contacts are from the West, I commissioned foreign correspondents in parts of the world my communications don’t reach: China, Korea, Japan, Thailand, Pakistan, Brazil, Colombia, Mexico, the Russian Federation, Serbia, Israel, and Lebanon. [...] I sent blind emails to seemingly relevant organizations in Africa. None of these strategies worked; I still have only one upload from the entire continent of Africa, and this was submitted by a CBS reporter living in Montreal.“ (Bard 2011: 325)

Neben dem Filmbild und seinen Produktionsprozessen erweist sich auch die Medienbildlichkeit der grafischen Benutzeroberfläche als Bezugsgröße ausgestellter Online-Videos. Diese Interface-Metavideos greifen zumeist spielerisch ironisierend Steuerungselemente des Distributionsmediums auf und lassen Menüoptionen, Icons und Dialogfelder von Videoplattformen zum sich in der Zeit verändernden Bild werden. Als ein zentrales Beispiel derartiger interpiktorialer Videos kann das 2010 ebenfalls im Guggenheim Museum ausgestellte Video *Noteboek* von Evelien Lohbeck (NL, YouTube, 2008, 4:53 Min., Abb. 2) gelten.

Zu sehen sind zwei Hände, die ein Buch aufschlagen, wobei die eine Hälfte des Buches an eine Wand gelehnt wird und die andere auf einem Tisch liegt. Beide Hälften zeigen eine Zeichnung. Die untere reproduziert die Ansicht einer Tastatur, die obere einen Bildschirm. Während des Videos erweist sich die obere Zeichnung als animiert. Die skizzierte Tastatur und das Touchpad berührenden Finger lösen scheinbar das Booten dieses ‚Notebooks‘ aus, darauf das Öffnen des Webbrowsers und die Navigation durch das Internet bis die Nutzerin das Videoportal YouTube erreicht. Lohbeck überführt hier das von Toshiba in den 1980er Jahren für ihre besonders leichten, transportablen Computer aus Marketingzwecken entwickelte Wortspiel des ‚Notizbuchs‘ in ein Bildspiel. Durch die Ansicht einer intermedialen Verschränkung von Buch und Notebook wird letzte-

res dabei als Bestandteil einer evolutionär gedachten Mediengeschichte ausgewiesen.

Abbildung 2: Evelien Lohbeck, Noteboek (2008), 0:39

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=tP-reW1eLYE>

Im weiteren Verlauf erweist sich das Video jedoch vor allem als Metaclip zur medialen Spezifik des Online-Videos. Auf der gezeichneten Benutzeroberfläche von YouTube angekommen setzt Lohbeck einen Zoom in ihrer Arbeit ein, der erst dann beendet wird, wenn der gezeichnete Computerbildschirm nahezu mit der Kadrierung, dem Rahmen des Online-Videos, zusammenfällt. Während die Protagonistin scheinbar mit Hilfe des Navigationspfeils einzelne YouTube-Videos aufruft, stellt sich bei der Rezipientin der Impuls ein, die angezeigten kleinen Thumbnails dieser Videos selbst anzusteuern; verstärkt wird dieses Bedürfnis zur Interaktion, wenn das Video im Vollbildmodus rezipiert wird und der gezeichnete Rand des Navigationsfeldes, der Rahmen des Videos und die Kadrierung des eigenen Computerbildschirms nahezu in Eins fallen. Lohbeck löst hier also einerseits durch die Wiederholung der Benutzeroberfläche im bewegtbildlichen Illusionsraum scheinbar die medienbildliche Differenz der Bilder auf; dadurch aber, dass die sich bei der Rezipientin einstellenden Impulse zur Navigation erhalten bleiben und gleichzeitig vom simulierten Interface enttäuscht werden, ruft sie andererseits gerade ihre grundlegende Differenz ins Bewusstsein. Das Videobild ist auf den passiven Konsum hin ausgerichtet, die grafische Benutzeroberfläche, das Bild des Interface, auf Interaktion (Manovich 1995). Indem Lohbeck beides in ihrer interpiktorialen Arbeit zusammenfallen

lässt, wird die distributionsmediale Spezifik des Online-Videos, seine Einbindung in einen interaktiven Bildraum, ersichtlich.

Auch weniger komplexe Interface-Metavideos wie diejenigen von Constant Dullaart integrieren Elemente der grafischen Benutzeroberfläche. Die unter anderem 2009 auf der Ausstellung ‚Versions‘ im Instituut voor Nederlands Mediakunst in Amsterdam ausgestellten Arbeiten der Serie *YouTube as Subject* (NL, 2007-2008) weisen sich als netzwerkbasierte Bewegtbilder aus, indem sie das jedem Online-Video vorgeschaltete dreieckige Icon für die Wiedergabeoption selbst zum zentralen Bestandteil des Bewegtbilderlebnisses machen: „The play button is the starting point regardless of whether it’s a meme video, a Joseph Beuys performance, a Warhol screen test, or an instructional video. Every single one starts with the same image“ (Guida 2011: 330).

Die Titel der Arbeiten reduzieren das Piktogramm auf einen symbolischen Stellvertreter der spezifischen Online-Video-Kultur YouTubes und hinterlassen in der Wechselwirkung mit dem Video selbst einen beseelten Eindruck des Icons. So nennt Dullaart eine Arbeit, die ein sich von der Bildmitte zum unteren Bildrand bewegendes Online-Video-Icon zeigt *Falling Youtube* oder ein vor schwarzem Grund vibrierendes Icon *Youtube Earthquake*. Die spielerisch wirkende mediale Selbstreflexion birgt für Dullaart eine medienkritische Komponente, die sich gegen die massenmediale Nutzung des Mediums wendet, wie sie im Falle des Online-Videos der Marktführer YouTube repräsentiert:

„It seems like the medium is still suffering from a lack of original medium specific content, and needs to attract attention by showcasing its capabilities. [...] Let’s say that for now in relation to the internet: the medium is more interesting than most of its content. [...] I think this series of my work was not about the implications of the social web or of mass social online video hosting, it was not dealing with the hotness or the coldness of the medium as McLuhan would describe it. It was more about the specificity of one corporation existing within the medium.“ (Guida 2011: 332)

Ebenso verknüpft Julien Levesque (YouTube-Kanal: Webcamone) Metamedialität mit Medienkritik, insofern sein Interface-Metavideo *Most Viewed, All Time, All Category, All Language* (FR, 2007) das YouTube-spezifische Kategorisieren von Videos nach der Frequenz ihres Zugriffs persifliert und damit auf das reduktionistische Verständnis von Relevanz als quantitativem Wert aufmerksam macht. Der gewählte Superlativ im Titel seiner Arbeit weckt bei der Rezipientin zunächst die Erwartung, bei der Wiedergabe ein virales Internetphänomen zu sehen; in diesem Fall ein besonders populäres Online-Video, dass aufgrund von Click-Frequenz und *sharing*-Prozessen eine große Reichweite entwickelt hat und

dabei inhaltlich skurrile Selbstdarstellungspraktiken von Jugendlichen, öffentliche Auftritte von Stars und Politikern ebenso wie Videos zu Naturkatastrophen und Werbespots umfassen kann. Levesques Arbeit bricht jedoch letztlich mit dieser Erwartungshaltung, indem er der Rezipientin lediglich einen für das damalige Design der Videoplattform YouTube typischen Scrollbar mit roter Zeitleiste und dem sich daran entlang bewegenden grauen Rund, das den im Videofenster jeweils abgespielten Zeitpunkt des Videos markiert, präsentiert. Levesque verweist so nicht nur auf die neuartige dispositive Struktur der Videorezeption auf Online-Portalen, sondern akzentuiert gleichzeitig durch das Zusammenspiel von Titel und Inhalt seiner Arbeit die dabei von YouTube besetzte Gatekeeper-Funktion. Die Clickanzahl eines Videos auf diesem Portal bildet einen zentralen Einflussfaktor, wenn es um die netzwerkbasierende Popularisierung von Bewegtbildinhalten geht (Guida 2011: 335).

In der Geschichte der Videokunst gehören zu den medial-selbstaufklärerisch ambitionierten Metavideos auch diejenigen Arbeiten, die ein Moment des anschaulich werdenden medialen Scheiterns bewusst herbeiführen. Als Nam June Paik das 1965 gesendete Fernsehbild von Richard Nixon in seiner Arbeit *Magnet TV* mit einem Hufeisenmagnet in schleierartige Formgewebe überführte, offenbarte er die technische Bedingung des Fernsehbildes; nämlich die durch eine Kathodenstrahlröhre gelenkten elektronischen Signale, die das Zeilenfeld des rechteckigen Bildschirms abtasten und dabei den Eindruck eines Bildes erzeugen. Solche sich medial selbst offenbarenden Arbeiten sind die Grundlage jener Diskurse, die von einer Unsichtbarkeit des Medialen in seinen generierten Formen ausgehen:

„Das Medium ‚ist‘ nicht: wir haben nur die konkreten Formen und Artikulationen [...]. Im Generierten *entzieht* sich das Generierende auf immer und lässt sich allein *indirekt*, d.h. vermöge des Generierten und seiner Bewegungen, Umstellungen und Umbesetzungen als ‚Spur‘ oder Residuum lesen. [...] Das ist schließlich auch der Grund, weshalb die Kunst der Medientheorie mehr zu zeigen hat, als umgekehrt die Medientheorie der Kunst. Denn mittels paradoxer Interventionen bringen Künste die medialen Bedingungen und Strukturen ebenso ins Spiel, wie sie sie in negativer Weise auf sich selbst anwenden, [...] und gerade dadurch zum Vorschein kommen lassen.“ (Mersch 2006: 228)

Das vom Kunstbetrieb rezipierte Meta-Online-Video verweigert allerdings radikale Bildstörungen, die wie im Falle von Paiks Arbeit jeglichen außermedialen Referenzcharakter des Bildes auszulöschen suchen. Vielmehr erweisen sich die ausgestellten Online-Videos auch hinsichtlich der Zurschaustellung ihrer bildtechnischen Bedingung nicht nur als interpiktorial, sondern auch im wörtlichen

Sinne als spielerisch. Die Digitalität des Online-Videos wird durch interpiktorale Bezüge auf das Bild des Computerspiels an die Oberfläche gezerrt. Die gemeinhin ‚unsichtbare‘ mediale Basis der Bewegtbilder gerät dabei qua diachron codiertem Verweis zum Gegenstand der Reflexion. Das Online-Video generiert nämlich nicht die auf gerenderter 3D-Grafik basierende Ästhetik aktueller Videospiele, sondern bringt das für das zeitgenössische Auge verstärkt beschränkt wirkende Auflösungsvermögen überkommener Bildschirmgrafik zur Anschauung. So verhält es sich ebenfalls im vom Guggenheim Museum ausgestellten Video von Christen Bach *Bear Untitled – D.O. Edit* (DK, 2010) das Resultat einer 8bit-Animation, deren Ästhetik für die Spielekultur der 1980er Jahre prägend war.

III. INTRAPIKTORIALE PRODUKTION UND REZEPTION: GEBRAUCHSFORMEN DES BILDES IM VERGLEICH

Die hier diskutierten Online-Videos suchen jedoch nicht nur den ästhetischen Vergleich mit anderen Medienbildlichkeiten, sondern auch den mit anderen Gebrauchsformen der eigenen Medienbildlichkeit: dem digitalen netzwerk-basierten Bewegtbild. In diesem Sinne bestehen etwa die Arbeiten Natalie Bookchins aus miniaturisierten Online-Videos. In *Mass Ornament* (USA, YouTube, 2009, 7:12 Min., Abb. 3) eignet sich die amerikanische Künstlerin *foundfootage*-Material der Online-Videoplattform YouTube an.

Die herangezogenen Amateurvideos zeigen etwa tanzende Personen in privaten Innenräumen, wobei sie sich inszenatorisch hinsichtlich Dramaturgie und *mise-en-scène* stark ähneln. So beginnen zahlreiche Videos mit einer Art *establishing shot*, der schlecht ausgeleuchtete Innenansichten von Privaträumen zeigt, bevor kurz darauf eine tanzende Person den Bildkader betritt. Durch die von Bookchin vorgenommene Aneinanderreihung dieser miniaturisierten Videos vor schwarzem Grund entsteht in ihrer Zusammenschau immer wieder der Eindruck eines sich synchron ereignenden Geschehens, das die Künstlerin als *Mass Ornament* bezeichnet und gleichzeitig diskreditiert. Der Begriff geht auf Siegfried Krakauer zurück. Der Soziologe und Filmkritiker umschrieb damit die synchronen Bewegungsabläufe des zu Beginn des 20. Jahrhunderts populären Tanzensembles Tillergirls als Bestandteil einer degenerativen zeitgenössischen Kultur. Krakauer sah in ihnen das ästhetische Symbol einer inhaltsleeren Zerstreungspraxis, die lediglich die systematisierten Arbeitsbedingungen des Taylorismus spiegle:

„Der Produktionsprozeß läuft öffentlich im Verborgenen ab. Jeder erledigt seinen Griff am rollenden Band, übt eine Teilfunktion aus, ohne das Ganze zu kennen. Gleich dem Stadionmuster steht die Organisation über den Massen, eine monströse Figur, die von ihrem Urheber den Augen ihrer Träger entzogen wird und kaum ihn selbst zum Betrachter hat. – Sie ist nach rationalen Grundsätzen entworfen, aus denen das Taylor-System nur die letzte Folgerung zieht. Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik. [...] Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.“ (Krakauer 1977: 54)

Abbildung 3: Natalie Bookchin, *Mass Ornament/Me Dancing* (2009), 2:25

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=CAIjpUATAWg>

Ähnliche kulturkritische Implikationen verbinden auch zeitgenössische Videoinstallationen mit der Verwendung von *found footage*-Material aus Videoportalen. Hatten in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts Künstler wie Douglas Gordon und Pierre Huyghe verstärkt auf den Einsatz kinematografischen Fremdmaterials in ihren Videoinstallationen gesetzt, so nehmen Videoinstallateure heute zunehmend auf Online-Videos Bezug. Die von Royoux als „Cinema of Exhibition“ (1999: 21) bezeichnete historische Bewegung der künstlerischen Installation, die durch Loops, Reenactments oder Zeitlupentechniken etwa zur kritischen Reflexion filmisch gestützter Zeitwahrnehmung anregte, sieht sich in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis einem „Online-Video of Exhibition“ gegenüber, das kulturkritische Positionen bezüglich der netzwerk-basierten Weiterentwicklung des Mediums Video lanciert. In diesem Sinne

vereint Christopher Bakers *Hello World! Or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (USA, 2008), das 2012 in der Saatchi Gallery in London ausgestellt wurde, 5000 sogenannte Video-Tagebücher (Vlogs) zu einer großflächigen Videoinstallation. Die Arbeit wird dabei von einer mehrkanaligen Tonkomposition begleitet, die die Stimmen der Einzelpersonen aus den Videos überlagert und dadurch die Inhalte der Monologe auf ein sinnentleertes Wirrwarr von Gesprächsfetzen reduziert. Unter dem Eindruck der Kakophonie wird hier individuelle Selbstdarstellung in eine Desinteresse auslösende Anonymität entlassen.

Wie in Bookchins *Mass Ornament* dient auch in diesem Beispiel des „Online-Video of Exhibition“ das Aufrufen von Online-Videos als Instrument visualisierter Kulturkritik. In der Aneinanderreihung zahlreicher auf Videoportalen über die Verschlagwortung auffindbarer Videos ähnlichen Inhalts wird zunächst deren Uniformität augenscheinlich gemacht, um sie als Stereotype des massenmedialen Gebrauchs des Mediums vorzuführen. Der angezeigte massenmediale Gebrauch wird dann qua Titel bzw. kakophonischer Soundkomposition vom Metavideo als ‚unpassende‘ mediale Operation zurückgewiesen um das Metavideo als die *künstlerische* Bildpraxis auszuweisen.

Bei einem Blick in die Kunstgeschichte neuerer Medien fällt auf, dass ihr künstlerischer Gebrauch ohne dieses ‚Feindbild‘ massenmedialer Praxis der eigenen Medienbildlichkeit nicht auszukommen scheint. Allerdings zeigt sich dabei auch, dass es die medienkritische Bildpraxis der Kunst selbst ist, die ein solches massenmediales Stereotyp mitentwirft. Das ‚Feindbild‘ der Videoaktivisten der 1970er und 1980er Jahre war das technisch verwandte Fernsehbild, vor allem seine Werbebilder und die durch dasselbe popularisierten Spielfilme. Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch haben etwa in ihrer Arbeit *Tausend Küsse* (D, 1983) unzählige einander ähnelnde Kuss-Szenen aus Hollywoodspiel-filmen aneinander montiert und in der Zusammenschau als dramaturgische Stereotype des konventionellen Erzählfilms ausgewiesen. Ähnlich beschränken sich Bookchin und Baker auf diejenigen Amateurvideos, die der Idee einer Amateurvideoästhetik entsprechen: Webcamaufnahmen, deren Bild- und Tonqualität als mangelhaft erscheinen.

Zeigte sich historisch die Kunst zwar stetig bereit mit ihren eigenen Spielregeln, die Kunst von Nicht-Kunst scheiden, zu brechen, so ist Kunst, die eine völlige Gleichsetzung zwischen massenmedialen Bildern und denen der Kunst lanciert, eine Provokation geblieben. Bis heute findet sich dieser Dualismus daher auch in der Kunsttheorie und -wissenschaft wieder. So wird gegenwärtig etwa in der Frage nach dem „Ende der Kunst“ die aktuelle Ubiquität massenmedialer Bildlichkeit als ein Grund ihrer Existenzbedrohung ausgemacht: „Als ein

Argument für ein Ende der K[unst] kann auch deren Bedeutungsverlust im Zeitalter technischer (Massen-)Medien gelten; nur die wenigsten Bilder der Gegenwart sind nämlich noch Bilder der K[unst]“ (Ullrich 2003: 125)

Eine *intrapiktoriale* Perspektive eröffnet jedoch ein völlig anderes kunsttheoretisches Verständnis. Das Verhältnis von massenmedialen und künstlerischen Bildern ist nicht das einer Existenzbedrohung, sondern das einer gegenseitigen Existenzbedingung. Durch den unterschiedlichen Mediengebrauch und die kulturkritische Bezugnahme der Kunst auf die massenmediale Handhabung, werden diese Sphären erst generiert und in der Iteration dieses Prozesses aufrechterhalten. Kulturkritische *intrapiktoriale* Werke und Teile der Kunsttheorie produzieren Kunst-Sehen als ein Absehen vom massenmedialen Gebrauch einer Medienbildlichkeit. Wenn wir diesen Gebrauch zu kennen meinen, dann sind wir immer auch dem näher, was wir als Kunst bezeichnen, denn die Kunst kritisiert oder verkehrt ihn. Wenn man sich die weit verbreitete Persistenz dieser Demarkationslinie bewusst macht, wird auch die Rolle der Rezeptionsintrapiktorialität für kunsttheoretische Überlegungen ersichtlich. Denn man muss einräumen, dass Bilder mit einer ästhetischen Diametralität zum massenmedialen Gebrauchsbild vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund immer einer Chance haben, als Kunst wahrgenommen zu werden. Diese ästhetische Diametralität kann als Negativmarkierung bezeichnet werden, die die produktionsintrapiktoriale, kulturkritische Präsentation massenmedialer Ästhetik im Werk nicht erforderlich macht, da der Bruch mit der Erwartung eines massenmedialen Mediengebrauchs den Verweis auf denselben rezeptionsästhetisch ex negativo herstellt.

War es in der frühen Videokunst die Störung des mimetischen Fernsehbildes durch Paik, die mit der massenmedialen Konvention seiner Visualität, dem Illusionismus, brach, so sind es beim Online-Video purifizierte oder lyrische Bewegtbilder, deren minimalistische Ästhetik auf hochauflösenden Spezialkameras beruht, die der in Ton- und Bildqualität mangelhaft erscheinenden und Authentizität suggerierenden Webcamaufnahme individueller Selbstdarstellungen entgegenstehen. In dieser Perspektive ist die eingangs zitierte Feststellung der Kunstkritikerin Roberta Smith, dass viele der im Guggenheim Museum 2010 ausgestellten Werke einem technischen Professionalismus folgen und ihre Ästhetik „high[ly] polish[ed]“ erscheint, auch nicht als ein Kritikpunkt an ihrem künstlerischen Wert zu verstehen, sondern – im Gegenteil – gerade als die Bedingung einer solchen Beurteilung. Eine solche Charakteristik des Bildes, wie sie etwa von dem Video *Experiment No. 006: Seaweed* (GB, YouTube, 2010, 0:25 Min., Abb. 4) des Künstlerduos Tell No One aufgerufen wird, bietet nämlich die Möglichkeit sich von dem massenmedialen Gebrauch, der beim Online-

Video auch gleichzeitig das direkte Umfeld der künstlerischen Arbeit bildet, ästhetisch abzusetzen.

Abbildung 4: Tell No One, Experiment No. 006: Seaweed (2010), 0:17

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=YTNfSluaUzs>

Für den Eindruck der bildlichen Schönheit, den das Video von Luke White und Remi Weeks bei der Rezipientin hinterlässt, ist eine weitere bislang nicht genannte Form bildrelationaler Bezüge verantwortlich. Das Video zeigt eine fragmentarische *mise-en-abyme*. Dieser Bild-Bild-Bezug ist nicht wie im Falle von interpiktorialen Verfahren durch die Referenz auf fremde Medienbildlichkeiten oder wie im Falle der Intrapiktorialität durch Bezüge innerhalb der eigenen Medienbildlichkeit gekennzeichnet, sondern umschreibt das Verfahren eines Bildes, das sich selbst enthält. In diesem Sinne reproduziert *Experiment No. 006: Seaweed* seine Makrostruktur fragmentarisch in der Mikrostruktur. Vor hellem Grund bewegt sich ein männlicher Protagonist im Raum, wobei seine empor gestreckten Arme und Hände dort scheinbar freischwebende Abdrücke hinterlassen, die sich im Bildvordergrund sukzessive zu einer weiteren Figur im Raum verdichten. Die schwebenden Fragmente dieser zweiten Figur verdoppeln dabei jedoch nicht einfach nur einzelne Momente der Bewegungsabläufe der Grundfigur. Mit einem Wave-Effekt unterlegt lösen sie sich von der Grundfigur und scheinen von dieser unabhängige Bewegungsabläufe zu vollziehen: mal wirken sie gedehnt, dann wieder zusammengezogen. Das Künstlerduo führt damit in seiner Arbeit die multiplizierten ästhetischen Möglichkeiten zur Bewegungsdarstellung im digitalen Bild vor Augen. Das digitale Bild besteht aus einzelnen

stets wandelbaren Fragmenten, den Pixeln, die sich unabhängig von ihrer (in diesem Falle) referentiellen Grundlage stets weiter transformieren lassen. Im digitalen Transformationsbild kann sich daher das selbstähnliche Bild selbstunähnlich werden. Bilder, die auf diesem Prinzip einer *selbstähnlichen Unähnlichkeit* beruhen, nennt Briggs ‚Reflektaphern‘ und schreibt ihnen das Potential zu, als besonders schön zu erscheinen:

„Nicht nur Formen spiegeln sich selbstähnlich darin wider, sondern, wie in der Metapher, auch eine Spannung von ähnlichen *und* unterschiedlichen Ausdrucksformen. Diese reflektaphorische Spannung ist hochgradig dynamisch und erschüttert unseren Verstand mit einer Mischung aus Verwunderung, Ehrfurcht, Verblüffung und der Empfindung unerwarteter [...] Schönheit.“ (Briggs 1993: 174)

IV. ZUM POST-MEDIALEN ZUSTAND DER ONLINE-VIDEOKUNST

Betrachtet man die gegenwärtig im Kunstbetrieb ausgestellten Online-Videos in der Perspektive ihrer *inter-* und *intrapiktoralen* Bezüge so scheinen diese von einem post-medialen kunsttheoretischen Selbstverständnis geprägt zu sein. Hatte die modernistische Kunsttheorie Clement Greenbergs noch eine Kunst gefordert, die sich von anderen Bildern durch eine Reduktion künstlerischer Gestaltungsweisen auf medial spezifische Mittel absetzt,² so stellt die gegenwärtige Praxis des künstlerischen Online-Videos nicht die eigene Medienspezifität aus, sondern führt das Wissen um mediale Spezifität im Sinne von Krauss' Konzept der „Post-medialität“ als Ausdifferenzierungsprozess vor Augen: „the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support“ (Krauss 2000: 53).

In erster Linie übernimmt das Online-Video die Verhandlung seiner Spezifität vermittels interpiktoraler Vergleiche mit anderen Medienbildlichkeiten:

„Die Bestimmung des ‚Propriums‘ eines Mediums setzt die differentielle Abgrenzung von anderen Medien voraus, die [Begriffe und Bilder der] anderen Medien sind also paradoxerweise für jede puristische und essentialistische Definition absolut notwendig, darin als

2 Vgl. Greenberg (1997b: 267; 1997a: 72), der meint, dass der „eigentliche Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt ist“.

Spur anwesend. So betrachtet, muß jedes mediale Wesen, sobald es, auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieh[en].“ (Schröter 2008: 593)

Das mit dem Online-Video interpiktorial verschränkte, fremdmediale Vergleichsbild muss damit im Sinne einer kognitiven Metapher verstanden werden, die die medialen Differenzen des Online-Video augenfällig werden lässt: „*Thought is metaphoric, and proceeds by comparison*“ (Richards 1950: 54).

In diesem Sinne weist etwa die Gegenüberstellung von Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* von 1929 und seinem aus dem Material einer Online-Videodatenbank collagierten Remake in Perry Bards *Man With a Movie Camera* von 2010 (Abb. 1) das Online-Video als Bestandteil einer Partizipationskultur der gegenwärtigen Generation des Internets aus. Das Online-Video ist gekennzeichnet durch eine Instantaneität der Popularisierung, die Möglichkeit zur unmittelbaren Übereignung von Videomaterial an eine Öffentlichkeit für dessen wie auch immer geartete Weiterverarbeitung.

Interface-Metavideos, die die Ansicht der grafischen Benutzeroberfläche von Videoplattformen zum Bestandteil von Online-Videos selbst werden lassen, reflektieren hingegen die gewandelte Distributionsmedialität von Bewegtbildern. Der auf den passiven Konsum hin ausgerichtete dynamische Screen des analogen Videos ist einer auf Interaktion ausgerichteten grafischen Benutzeroberfläche, dem interaktiven Screen, gewichen. Im interpiktorialen Vergleich mit überkommenen Benutzergrafiken der Computerspiele der 80er und 90er Jahre, bringen Online-Videos zudem die technische Basis ihrer Bilder zur Anschauung, indem sie vergleichbar mit der Pixel Art Rasterstruktur und Fragmentierung des digitalen Bildes beobachtbar werden lassen.

Vor dem Hintergrund der *interpiktorial* geführten, medialen Selbstreflexion ist damit die Verschränkung von Medienbildlichkeiten nicht im Sinne Greenbergs als Gegensatz zur modernistischen, sich auf ein mediales Proprium beschränkenden Kunst zu verstehen,³ sondern als ein mögliches Instrumentarium der medialen Ausdifferenzierung, die jeglicher Bestimmung von Medienspezifika vorausgehen muss.

Wie es Schröter für die intermedial agierende Netzkunst beschreibt und dabei auf Krauss (1999) rekurriert muss auch für eine Online-Videokunst konstatiert werden, dass sie im gegenwärtig zu beobachtenden interpiktorialen Ausdifferenzierungsprozess, den Versuch einer Selbsterfindung unternimmt:

3 Greenberg (1997c: 454) sprach in Bezug auf intermediale Praktiken in der Kunst von einem „Niedergang des Geschmacks“.

„das wäre auch an der Netzkunst der interessantere Aspekt: Nicht, daß sie verschiedene Elemente multi- oder hypermedial verbindet, ist eigentlich wichtig. Vielmehr ist zu beobachten, wie die Netzkunst und die sie begleitenden Diskurse [...] aus den ur-intermedialen Netzwerken ein ‚Medium Netz‘ herauszuschneiden und mit spezifischen Eigenschaften [...] versehen will [...]. Denn laut Rosalind Krauss und ihrem [...] vorgeschlagenen Begriff einer ‚Neu-Erfindung des Mediums‘, ist die Möglichkeit ästhetischer Autonomie heute an die Frage gebunden, ob es einzelnen Künstlern gelingen kann, [...] ein spezifisches Medium und damit: einen eigenen Gegenstandsbereich des Ästhetischen neu zu ‚erfinden‘.“ (Schröter 2008: 569)

Wie die Medienspezifik stellt aber auch das in der modernistischen Kunsttheorie immer wieder veranschlagte nicht-künstlerische, massenmediale ‚Feindbild‘ das Resultat ausgehandelter Übereinkunft dar. In diesem Sinne beteiligt sich auch die Online-Videokunst an der Generierung ihres massenmedialen Widerparts. Ihre *intrapiktoralen* Werke miniaturisieren die auf Videoportalen massenhaft verfügbaren individuellen Selbstdarstellungen und integrieren sie in die eigene videobasierte Arbeit. Die dabei aufscheinende Uniformität dieser integrierten Bilder weist dieselben als stereotype Bestandteile eines massenmedialen Phänomens aus, das von Bookchin im Sinne von Kracauers Kulturkritik als ‚Massenornament‘ diskreditiert wird. Diese im Text-Bildgefüge geführte Abwertung massenmedialer Bildphänomene wertet umgekehrt das Metabild als Bild der kritischen Reflexion auf und bildet das Fundament seiner Definition als künstlerische Praxis. Allerdings ist es jene künstlerische Praxis, die das Stereotyp von dem sie sich abzusetzen versucht, mit herstellt, nämlich durch die Ausklammerung all derjenigen individuellen Selbstdarstellungen auf Videoplattformen, die der unbeholfen (*low key*) wirkenden Webcam-Ästhetik widersprechen.

Entstehung von Kunst ist damit gegenwärtig nicht nur im Sinne von Krauss (1999) an die „Neu-Erfindung des Mediums“ gebunden, sondern auch an die Neu-Erfindung seines massenmedialen Gebrauchs. In diesem von der Online-Videokunst aufgerufenen post-medialen Zustand liegt demnach der Streit um ihre Anerkennung begründet. Denn die hier beschriebenen Werke werfen für ihre Kritiker die Frage auf, ob sich Kunst (bereits) in ihrem Selbsterfindungsprozess artikulieren kann oder nicht.

LITERATURVERZEICHNIS

- Aczel, Richard (2001): „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 287-289.
- Bard, Perry (2011): „When Film and Database Collide“, in: Lovink/Miles, *Video Vortex Reader II*, S. 322-329.
- Bard, Perry (2013): „Man with a Movie Camera“, <http://dziga.perrybard.net/>.
- Barthes, Roland (2000 [frz. 1968]): „Der Tod des Autors“, in: Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 185-193.
- Briggs, John (1993 [engl. 1992]): *Chaos. Neue Expeditionen in fraktale Welten*, München: C. Hanser.
- Dobbe, Martin (2002): „Medienbild“, in: Helmut Schanze (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 213-215.
- Genette, Gérard (1993 [frz. 1982]): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Greenberg, Clement (1997): *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam: Verlag der Kunst.
- Greenberg, Clement (1997a [1940]): „Zu einem neueren Laokoon“, in: ders., *Die Essenz der Moderne*, S. 56-81.
- Greenberg, Clement (1997b [1960]): „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne*, S. 265-278.
- Greenberg, Clement (1997c [1981]): „Intermedia“, in: ders., *Die Essenz der Moderne*, S. 446-455.
- Guida, Cecilia (2011): „YouTube as A Subject. Interview with Constant Dullart“, in: Lovink/Miles, *Video Vortex Reader II*, S. 330-335.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1927]): „Das Ornament des Masse“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krauss, Rosalind (1999): „Reinventing the Medium“, in: *Critical Inquiry* 25.2, S. 289-305.
- Krauss, Rosalind (2000): *„A Voyage on the North Sea“: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson.
- Kristeva, Julia (1972 [frz. 1967]): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt/M.: Athenäum, S. 345-375.

- Lachmann, Renate (1984): „Ebenen des Intertextualitätsbegriffes“, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.), *Das Gespräch*, München: W. Fink, S. 133-138.
- Lovink, Geert/Sabine Niederer (Hgg.) (2008): *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*, Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Lovink, Geert/Rachel Somers Miles (Hgg.) (2011): *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*, Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Manovich, Lev (1995): „Eine Archäologie des Computerbildschirms“, in: *Kunstforum International* 132, S. 124-136.
- Mensger, Ariane (Hg.) (2012): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld: Kerber.
- Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- O'Reilly, Tim (2005): „What is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software“, <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke.
- Richards, Ivor A. (²1950): *The Philosophy of Rhetoric*, New York: Oxford UP.
- Rosen, Valeska von (2003a): „Der stumme Diskurs der Bilder. Einleitende Überlegungen“, in: Dies./Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hgg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 9-16.
- Rosen, Valeska von (2003b/²2011): „Interpikturalität“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 161-164/208-211.
- Royoux, Jean-C. (1999): „Remaking Cinema“, in: Jaap Guldmond (Hg.), *Cinéma, Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, S. 21-27.
- Schneider, Keith (2007): „Look at Me, World! Self-Portraits Morph Into Internet Movies“, in: *New York Times* 18.03.2007, <http://www.nytimes.com/2007/03/18/arts/design/18schn.html>.
- Schröter, Jens (2008): „Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch“, in: Joachim Paech/ders. (Hgg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München: W. Fink, S. 579-601.
- Smith, Roberta (2010): „The Home Video Rises to Museum Grade“, in: *New York Times* 21.10.2010, http://www.nytimes.com/2010/10/22/arts/design/22youtube.html?_r=0.
- Smith, Terry (2009): *What is Contemporary Art?*, Chicago: University of Chicago Press.

- Stierle, Karlheinz (1982): „Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins“, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Ästhetischer Schein*, F. Paderborn: Schöningh, S. 208-232.
- Tholen, George C. (1998): „Überschneidungen. Konturen eine Theorie der Medialität“, in: Sigrid Schade/ders. (Hgg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: W. Fink, S. 15-34.
- Titzmann, Michael (1989): „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99.1, S. 47-61.
- Ullrich, Wolfgang (2003): „Kunst“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 192-195.
- Zuschlag, Christoph (2006): „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interiorizität“, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau, S. 89-99.

1. INTERPIKTORIALITÄT UND INTERPIKTORIALITÄT IN COMPOS

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, wie die Interpiktorialität in der Kunst des 20. Jahrhunderts manifestiert ist.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.

Die Interpiktorialität ist ein Begriff, der in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte verwendet wird, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstwerken zu beschreiben.

Im 20. Jahrhundert hat die Interpiktorialität eine besondere Bedeutung erlangt, da die Künstlerinnen und Künstler zunehmend auf die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler zurückgegriffen haben.