

Online-Videoportale als hybride Ausstellungsräume des postmedialen Zeitalters und das kunstwissenschaftliche Instrument der kognitiven Metapher

Fragt man nach dem Verhältnis zwischen Videokunst und massenmedialen Distributionsmedien, so wird zunächst das auf den ersten Blick scheinbar widersprüchliche Verhältnis ins Gedächtnis gerufen, das diese Gattung in ihrer Geschichte zum Fernsehen unterhielt. Die Nutzung der großen medialen Reichweite von Fernsehausstrahlungen durch vereinzelte Künstler wurde von einem Videoaktivismus begleitet, der sich in kulturkritischer Emphase am Leitmedium stieß.¹ Antizipiert von Wolf Vostells objekt-künstlerischem Werk der 1960er Jahre, das die rituelle Zerstörung des TV-Apparates suchte, ist die Kritik am Massenmedium etwa auch den Found-Footage-Filmen Klaus vom Bruch und Dara Birnbaums eigen, die ab Ende der 1970er Jahre den manipulativen und stereotypen Charakter von Werbe-, Spielfilm- und Seriedramaturgien offenlegten. Gottfried Bechtold zielte indessen auf das Konsumverhalten des Rezipienten, als er mit einer Schußwaffe in seinem Werk *Fernsehen* (1971/72) auf den vor dem Apparat sitzenden Zuschauer schoss. Dennoch suchten diese und zahlreiche andere Künstler auch die Nutzung des Distributionsmediums für die Präsentation ihrer eigenen Person und Arbeiten. Im Gegensatz zu den me-

dienaffirmativen Auftritten Andy Warhols in seinen personality shows auf MTV, mittels derer er die Analogiesetzung von Künstlerschaft und Starprinzip mit konsolidierte, stellte die Ausstrahlung von Videokunst über Fernsehkanäle vorrangig eine um Medienaufklärung bemühte Infiltrierung des Programmflusses und damit ein Instrument der Kritik dar.² In diesem Sinne kaufte etwa Chris Burden von 1973–1977 mehrfach Werbezeit von Fernsehanstalten. Als er die Sendeplätze mit den eigenen videokünstlerischen Arbeiten belegte, brach er mit der Erwartungshaltung des Rezipienten gegenüber den konventionellen Inhalten und Ästhetiken des Werbeformats.

In der Verschränkung von Videokunst und dem Distributionsmedium Fernsehen ging es demnach um den Versuch, durch »Nutzung und dezidierte Reflexion des medialen Reproduktionsapparates [...] Kunst als kommunikativen Prozess in den öffentlichen Medienraum zu überführen, ohne sich dabei von der Kultur- beziehungsweise Bewusstseinsindustrie vereinnahmen zu lassen, das heißt, ohne sich der herrschenden Logik des Fernsehens und dessen Wahrnehmungsmodalitäten zu unterwerfen.«³

¹ Zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen: Gundolf Winter, Martina Dobbe und Gerd Steinmüller (Hrg.), *Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985)*, 2 Bde., Potsdam 2000; Dieter Daniels, *Fernsehen Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren*, in: *Medien Kunst Netz*, 2004, http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/, 02.07.13; *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Matthias Michalka (Hrg.), Ausst.-kat., Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Köln 2010. Zur medienkritischen Position der Videokunst beispielhaft Klaus vom Bruch: »Anstatt den Zuschauer mit der Fassade appetitierter Herren im Nadelstreifen zu lang-

weilen oder mit Katastrophen-Szenarios und Ratespielen zu unterhalten, machen Videokünstler/-innen Aussagen zur Sache.« Klaus vom Bruch, *Logik zum Vorteil von Bewegung. Mit dem Video in der Hand arbeite ich gut gelaut und sicher*, in: Wulff Herzogenrath (Hrg.), *Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances*, Stuttgart 1982, 110–113, hier 112.

² Zur Zusammenarbeit Warhols mit dem Fernsehen in den 1980er Jahren ausführlich: Christian Höller, *Popkunstfernsehen. MTV als kreativer künstlerischer Rahmen in den 1980er-Jahren*, in: MMK Stiftung Ludwig Wien/Michalka (wie Anm. 1), 261–269.

³ Matthias Michalka in Bezug auf die Zusammenarbeit des deutschen Kurators und Videoproduzenten Gerry Schum mit dem Fernsehen ab 1968, in: *ibid.*, 13–23, hier 20.

Sendeplätze für Videokunst haben heute im Fernsehprogramm immer noch Seltenheitswert. Allerdings hat jedoch die gegenwärtige Entwicklung von Videoportalen im Internet ein neues potentielles Distributionsmedium dieser Gattung hervorgebracht. Doch welche Beziehung unterhält die Videokunst gegenwärtig zu Websites, die vornehmlich für Selbstdarstellungspraxen in Videoblogs, musikalische Laienkultur, in zehnmütigen Abschnitte partialisierte Kinofilme und Ausschnitte aus Talksendungen und Fernsehserien bekannt sind? Lehnen Künstler die Nutzung populärer video sharing sites wie *YouTube* aufgrund einer gefürchteten Nähe zur massenmedialen Trivialkultur ab oder nutzen sie die durch die Entwicklung des Internets erneut hinzugewonnene Reichweite, um ihre Arbeiten einem internationalen Rezipientenkreis zu präsentieren? Wandelt der zeitgenössische künstlerische Umgang mit Bewegtbildern die Videokunst dabei zunehmend in eine Online-Videokunst mit eigenen medialspezifischen Charakteristika? Oder sind Videoportale und ihre Artefakte einzig der Gegenstand einer außerhalb des neuen Distributionsmediums geführten künstlerischen Medienanalyse und Kulturkritik? Wenn etwa Christopher Baker in seiner 2012 in der Saatchi Gallery/London ausgestellten Arbeit *Hello World! Or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (USA 2008) die Stimmen und Bilder von über 5.000 sog. Video-Tagebüchern (Vlogs) zu einer großflächigen Installation zusammenfügt,

dann überführt der Eindruck der Kakophonie die für das Online-Video als typisch geltende individuelle Selbstdarstellung in ein Desinteresse auslösendes massenmediales Phänomen.

Kunstwissenschaft und das (Rest-)Risiko der Gegenwart

Kunstwissenschaftliche Untersuchungen zu einer auf Videoportalen distribuierten Videokunst sind gegenwärtig kaum auszumachen. Das Online-Video und sein Distributionsmedium, das Videoportal, stehen wie alle technischen Medien in der Frühphase ihres Bestehens unter Trivialitätsverdacht, insofern ihnen die Möglichkeit, Künstlerisches zur Anschauung zu bringen, immer wieder abgesprochen wird. Obgleich etwa das Solomon R. Guggenheim Museum 2010 im Rahmen der bislang einzigen Ausstellung von *YouTube Play. A Biennial of Creative Video* 25 ausgewählte Online-Videos im New Yorker Stammsitz des Hauses präsentierte und das seit 2007 laufende Programm *Video Vortex* des medienwissenschaftlichen Instituts für Netzkultur/Amsterdam Veranstaltungen zur Erschließung videokünstlerischer Praxen im Netz fest installiert hat, bezweifeln Einzelstimmen, wie etwa der Kurator des ZKM/Karlsruhe, Thomas Thiel, die Anwesenheit von Künstlern auf Online-Videoportalen.⁴ Ebenso bezeichnet auch Richard Benson, Professor für Photographie an der Yale University School of Art/New Haven, Videokunstwerke, deren ur-

⁴ »artists don't occupy YouTube«: Thomas Thiel, Curator as Filter/User as Curator, in: Geert Lovink und Sabine Niederer (Hrg.), *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*, Amsterdam 2008, 181–187, hier 182. – Innerhalb des medienwissenschaftlichen Programms des *Instituts für Netzkultur/Amsterdam* engagieren sich vor allem Künstler und Kuratoren. Die Ergebnisse des Programms werden im oben genannten Band und in Geert Lovink und Rachel Somers Miles (Hrg.), *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*, Amsterdam 2011, dokumentiert. – Das Solomon R. Guggenheim Museum präsentierte die ausgesuchten Online-Videos vom 21. bis zum 24. Oktober 2010 in den Räumen ihrer Niederlassung in New York und richtete einen eigenen Ausstellungskanal auf dem Videoportal *YouTube* ein, <http://www.youtube.com/user/playbien->

nial, 11.06.2013. – 2012 waren videokünstlerische Arbeiten, deren ursprünglicher Veröffentlichungsort das Videoportal *YouTube* ist, auch Bestandteil der Ausstellung »Déjà-vu? – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube« der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Im Katalog zur Ausstellung inkludiert trotz des einschlägigen Titels keiner der kunstwissenschaftlichen Aufsätze die videokünstlerischen Exponate des Internets. Diese sind jedoch mit kurzen Katalogeinträgen bedacht: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ariane Mensger, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrg.), Ausst.-kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012. Eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit videokünstlerischen Arbeiten des Internets findet sich bislang einzig

sprünglicher Veröffentlichungsort Videoportale des Internets sind, wie etwa die bereits mehrfach auf internationalen Foto- und Videokunstaustellungen gezeigte Arbeit *Everyday* (2006) von Noah Kalina, als »a complete waste of time.«⁵ Darüber hinaus weisen die seit 2005 im Zweijahresrhythmus stattfindende internationale Konferenz zur *Media-Art-History* ebenso wie die einschlägigen internationalen Fachjournale der Kunstwissenschaft keinen Beitrag zu Online-Videoportalen und ihren Artefakten auf.⁶ Wie Gundolf Winter herausstellte, hat »sich die Kunstgeschichte schon immer reserviert gegenüber neuen Bildmedien bzw. überhaupt neuen Bildern [ge]zeigt, wenn sie sie überhaupt zur Kenntnis nahm, und [ist] folglich auch jenen gegenüber reserviert« aufgetreten, »die sich mit den neuen Bildern in den neuen Medien beschäftigten, die unorthodoxen Kunsthistoriker oder die orthodoxen Medienwissenschaftler.«⁷

Scheint auch das Verhältnis zwischen der Kunstwissenschaft und den künstlerischen Bildern neuer Medien prekär zu sein, so wirft Gegenwartskunst unabhängig von ihrer medialen Bedingung für Vertreter/innen der Disziplin per se ein grundsätzliches Problem auf. Es hat seine Ursache in der auch nach dem *Ende der Kunst*, mit Arthur C. Danto verstanden als ein Ende der Kunst nach Kriterien,⁸ fortbestehenden Auseinandersetzung um die Gültigkeit des einem Gegenstand zugeschriebenen Kunstbegriffs. Denn die Kategorie *Kunst* ist zwar durch die Abschaf-

fung von Bewertungskriterien theoretisch subjektiviert worden, die Einstellung des Streits um die Gültigkeit jener individuellen Zuschreibungen hat sie jedoch nicht nach sich gezogen. Das entscheidende dieser aktuell gebliebenen Diskussion ist, dass sie Kunst als eine sozial bewegliche sowie als eine historisch generierte Kategorie erkennbar macht, auf die die jeweilige Einzelstimme nur einen relativen Einfluss hat. Ein im Feld der Kunst neu auftauchendes Objekt befindet sich in einem historischen Prozess sozialer Aushandlung. Dieser kann eine den Zweifel ausräumende Stabilisierung der Kategorie bewirken, aber auch deren ebenso wenig sicher vorhersehbare Destabilisierung. Die auf uns gekommenen historischen Kunstobjekte haben den Zweifel in ihrer Geschichte ausgeräumt und die individuelle Zuschreibung in eine intersubjektiv gültige *Wissensformation* transformiert. Das verstetigte Auftauchen bestimmter Werke im Kunstbetrieb, ihre Besprechung durch die Kunstwissenschaft ebenso wie ihre Präsentation in Museen haben ihren künstlerischen Status festgeschrieben. Bleiben diese Stabilisierungsprozesse jedoch aus, dann liefert die Geschichte einen *Rest*; Gegenstände eines sozial nicht konsolidierten *Kunst-Sehens*; Objekte, die zwar Kreativität, vielleicht sogar den Anschein von Innovation aufweisen, aber deren Qualität letztlich dennoch keine transhistorische Geltung zugesprochen wird. Dieser *Rest* ist in der Retrospektive für die Geschichte der Kunst zu meist unbedeutend, gleichzeitig liegt genau darin

bei Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago 2009, 205 u. 209. Smith nimmt Bezug auf Noah Kalinas Werk *Everyday/Noah Takes a Photo of Himself Every Day for 6 Years* (USA, Video & Youtube, 2006).

5 Zitiert nach: Keith Schneider, Look at Me, World! Self-Portraits Morph Into Internet Movies, in: *New York Times*, 18. März 2007, <http://www.nytimes.com/2007/03/18/arts/design/18schn.html>, 11.06.2013. Die Arbeit Kalinas wurde u.a. in der Ausstellung *We Are All Photographers Now* (02.02.–20.05.2007) des Musée de l'Élysée in Lausanne gezeigt und war im selben Jahr Bestandteil der Präsentation *The Evolution of the Digital Portrait* (28.06.2007–17.08.2007) in den Chelsea Art Galleries, New York. Eine Listung aller internationalen Präsentationen ist auf der Homepage des Künstlers einsehbar: <http://everyday.noahkalina.com>, 11.06.2013.

6 Die Programme der Konferenzen sind auf der Homepage der Veranstaltungsreihe zu finden: <http://www.mediaarthistory.org/>, 11.06.2013.

7 Gundolf Winter, Für eine neue Bildwissenschaft, in: Winter/Dobbe/Steinmüller (wie Anm. 1), 17–27, hier 17.

8 »In our narrative, at first only mimesis was art, then several things were art but each tried to extinguish [sic] its competitors, and then, finally, it became apparent that there were no stylistic or philosophical constraints. There is no special way works of art have to be. And that is the present and, I should say, the final moment in the master narrative. It is the end of the story.« Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997, 47.

seine Macht für die Gegenwart des Faches. Denn der historisch ausgesonderte *Rest* beschreibt dasjenige im Jetzt, das sich für die Geschichte der Kunst als letztlich »untauglich« erwiesen hat. Die Schwierigkeit für den/die Kunstwissenschaftler/in ist nun, dass sich diese Objekte, die sich im sozial-historischen Prozeß nicht durchsetzen, nicht zwangsläufig unmittelbar erkennbar sind. Am Phänomen des Kitsches wird die Problematik deutlich. War der Begriff im Sinne Clement Greenbergs und Theodor W. Adornos der Kunst antithetisch gegenübergestellt,⁹ wenn auch nie unabhängig von ihr zu denken, so zeigt sich in der Potsmoderne an ihm gerade die Vermeintlichkeit einer klar erkennbaren Trennlinie zwischen den diametral gedachten Polen Kunst und Nicht-Kunst, wenn nämlich im spielerischen Aufgreifen des Kitsches, dieser selbst zur ästhetischen Strategie gerät. So diagnostizierte Hans Belting zu Beginn der 1990er Jahre des vergangenen Jahrhunderts: »Kitsch ist an eine Diagnose der Kultur gebunden, die im Kitsch ihre ungewollte Parodie erfährt. Es handelt sich also um eine Sprachregelung, die nur von einer gesicherten Position der Kultur aus möglich ist. Kunst setzt Kitsch voraus, ebenso wie dieser sich von Kunst absetzt. Wie aber, wenn Kunst sich selbst beim Kitsch eingemietet hat und damit diesen durch die Hintertür in die Kunstgeschichte einführt? Schon beginnen alte Unterschiede zu schwimmen, mit denen Werte zu definieren waren. Dabei war doch eine der besten Beschreibungen von Kitsch, daß er Kunst imitierte, ohne Kunst zu sein. Heute scheint aber der umgekehrte Fall zu überwiegen, daß Kunst (scheinbar) Kitsch imitiert, um sich selbst (und die anderen) davon zu überzeugen, daß sie dennoch und erst recht Kunst ist und Kunst bleibt:

ein gewagtes Manöver also, das dem begleitenden Chronisten viel Scharfsinn zumutet.«¹⁰

Die Objekte der Gegenwart, die künstlerischen Anspruch proklamieren, diesem jedoch letztlich nicht gerecht werden und sich in der Konkurrenz der Objekte als *Rest* erweisen, generieren für den Kunstwissenschaftler das (*Rest*-)Risiko zum Bestandteil einer Irrtumsgeschichte zu werden; sich mit Trivialität, mit »echtem« Kitsch, mit schlechter beziehungsweise mit gar keiner Kunst beschäftigt zu haben. Da Kategorie und Disziplinarität aber in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen – denn wer könnte Kunstwissenschaft ohne Kunst betreiben – ist die Gefahr für den Vertreter der Disziplin in der Beschäftigung mit der Gegenwart wesentlich größer, sich undisziplinär zu verhalten und damit die eigene professionelle Kompetenz zweifelhaft werden zu lassen.

Wendet sich die Kunstwissenschaft dennoch aktuellen Artefakten zu, so bleibt ihr seit einigen Jahren entweder eine bildwissenschaftliche Erschließung des Gegenstandes oder in der Frage nach der Kunst das Selbstverständnis, eine im sozial-historischen Prozess relativierbare Einzelstimme kunstkritischer Aushandlungsprozesse zu sein. Letzteres heißt, dass kunstwissenschaftliche Zeitgenossenschaft lediglich diejenigen Faktoren analysieren kann, die *Kunst-Sehen* auslösen können und in diesem Akt jenen sozialen Prozess der Stabilisierung eines Objektes zum Werk professionell stützen helfen. Ob sich diese Auffassung jedoch durchsetzt, sich andere des sozialen Gefüges der Kunst der Wahl der Objekte anschließen oder ob jene Auslese zum ausgesonderten *Rest* der Geschichte gehören wird, ist gegenwärtigem Tun auf vielfältige Weise entzogen. Kunstwissenschaft kann also Kunst im sozial-his-

9 Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), in: Sally Everett (Hrg.), *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson 1991, 26–40; Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

10 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, 2. Aufl., 2002, 83. Der Virulenz des Kitschs in der Gegenwartskunst ist ein Themenheft des Magazins *Artnews* mit dem Titel

When Bad is Good. Why the Art World Loves Kitsch gewidmet: *Artnews* 111/4, 2012.

11 Zu derjenigen Forschungstradition, die Kunstwerke selbst als Metaphern fasst: Stefan Willer, *Metapher/metaphorisch*, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2005, 89–148. Zur bildtheoretischen Perspektivierung des Begriffes einführend: Stefan Ma-

torischen Sinne selbst nicht bestimmen, sondern »nur« Objekten auf den Weg helfen, als solche anerkannt zu werden oder diejenigen sozialen Prozesse in den Blick nehmen, die neben den einzelnen Artefakten auf die Formierung der Kategorie einwirken.

Distributionsmedien im Fokus kognitiver Metaphern. Ein blinder Fleck der Kunsttheorie

In der Frage nach künstlerischen Werken auf Videoportalen des Internets soll hier keines der beiden ideologisch überformten Paradigmen der Kunsttheorie fruchtbar gemacht werden. Weder wird Kunst institutionstheoretisch als reiner Zuschreibungsprozess sozial legitimierter Instanzen verstanden, noch werden im Sinne einer Bevorzugung des Werkcharakters einzig bildimmanente Identitätsbestimmungen in den Fokus gerückt. Vielmehr gilt es, in der komplexen Frage nach der Kunst ein bislang wenig beachtetes Moment in den Vordergrund zu rücken, das weder künstlerische Arbeiten selbst betrifft, noch als spezifischer Mechanismus des sozialen Gefüges der Kunst auszumachen wäre. Wie gezeigt werden wird, generiert sich die Möglichkeit zur Wahrnehmung von Bildern *der* Kunst bzw. von Bildern *als* Kunst noch an einer ganz anderen Stelle, nämlich der begrifflichen Erschließung des zugrundeliegenden Distributionsmediums durch die Wissenschaft; in unserem Fall die begriffliche Erschließung des Online-Videoportals. Hier ist vor allem der Einsatz von kognitiven Metaphern entscheidend, die als Instrumente des Verstehens das neue Distributionsmedium im Vergleich mit anderen bekannten Distributionsmedien verständlicher machen sollen.¹¹ Es zeigt sich, dass die dabei gegenwärtig

jetschak, Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und Metaphorizität in Bildern, in: Richard Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt und Gundolf Winter (Hrg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005, 239–253. Ebenso erfreuen sich Untersuchungen zur Metaphorik kunsttheoretischer Schriften einer zunehmenden Beliebtheit. Stellvertretend: Christian Begemann und David E. Wellbery (Hrg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in*

verwendeten Vergleichsgrößen, nämlich das Fernsehen und die Datenbank, der Wahrnehmung einer netzwerkbasierter Videokunst entgegenstehen und nur Raummetaphern aus dem disziplinären Begriffskorpus der Kunstwissenschaft bzw. der Museologie Videoportale als spezifische Displays von Videokunst überhaupt greifbar werden lassen. An dieser Stelle generiert sich der Einfluss der kunstwissenschaftlichen Einzelstimme auf das *Werden* netzwerkbasierter Videokunst. Er liegt im systematischen Gebrauch disziplinär gebundener Instrumente des Verstehens.

Kunstwissenschaft kann nicht nur spezifische bildnerische Artefakte des Online-Videos in den kunstwissenschaftlichen Diskurs überführen und dabei werkintrinsische Qualitätsmerkmale aufzeigen; sie ist in der Anwendung museologischer Begriffe auf das mediale Dispositiv auch im Stande, das neue Distributionsmedium per se als Ort der Kunst ins Bewußtsein zu bringen. Sie kann dabei die Teilhabe anderer sozialer Agenten am sozial-historischen Entwicklungsprozess einer netzwerkbasierter Videokunst sichtbar werden lassen und gleichzeitig auf mögliche medial bedingte Wandlungen der sozialen Struktur der Kunst verweisen.

Der Einfluss der Metapher auf das Verstehen des Neuen

Netzwerkbasierter Bewegtbilder zählen zu den *neuen* Bildformen.¹² In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen trifft immer eine ontologische Dimension des »nicht da gewesen« auf eine erkenntnistheoretische des »nicht verstandenen«.¹³ Diese Kollision provoziert in *einem* der möglichen Fälle (neben Faszination,

der Neuzeit, Freiburg/Br. 2002. Zur Rolle der Metapher im Verstehens- und Vermittlungsprozess neuer Technologien: Karlheinz Jakob, *Maschine, mentales Modell, Metapher. Studien zur Semantik und Geschichte der Techniksprache*, Tübingen 1991.

¹² Hierzu: Oliver Grau und Thomas Veigl, *Imagery in the 21. Century*, Cambridge, Mass. 2011.

¹³ Einführend zur Philosophie und Begriffsgeschichte des *Neuen* u.a.: Michael Sukale, Nichts Neues über Neues?, in: Peter Seele (Hrg.), *Philosophie des Neuen*,

Ablehnung, Gleichgültigkeit, etc.) ein vom Verstehen geleitetes neugieriges Sehen, das das Objekt in Relation zum *Alten/Bekanntem* setzt und dabei Analogien und Differenzen zum angenommenen besser Verstandenen schafft. Es weist dabei das *Neue* als Bestandteil einer dialektischen Figur aus, da es sich ohne das *Alte* nicht denken lässt. *Verstehendes Sehen* ist damit notwendigerweise auch immer ein *interessegeleitetes Sehen*, da das Interesse das Wesen der Relationsfolie, das *Alte*, bestimmt. Diese Konstellation lässt sich anhand wissenschaftlicher Analysen des *Neuen* veranschaulichen. In der Konfrontation mit dem »Nicht-Verstandenen« dienen der Untersuchung Metaphern als Instrumente des Denkens. Sie generieren Erkenntnis als eine Schnittmenge aus Analogie und Differenz zum angenommenen Verstandenen: »The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.«¹⁴ Die Erkenntnisproduktion steht dabei in einem doppelten Abhängigkeitsverhältnis zur gewählten Metapher, insofern die Relationsfolie des *Alten* das Feld des Wissens nicht nur eröffnet, sondern auch einschränkt. Das *relationale Verstehen* sieht nur das, was der Vergleich ermöglicht. Es ist eine an die jeweilige Berufsgattung gebundene diskursive Praxis, die den Gegenstand der Analyse im Sinne der Berufsgattung hervorbringt und formt: »[...] the ability to see a meaningful event is not a transparent, psychological process but instead a socially situated activity accomplished through the deployment of a range of historically constituted discursive practices. [...] DISCURSIVE PRACTICES are used by members of a profession to shape events in the domains subject to their professional scrutiny.

The shaping process creates the objects of knowledge [...].«¹⁵

Die Wahl der Vergleichsfolie, die Metapher, wird zumeist von der jeweiligen disziplinären Verortung des Wissenschaftlers oder der Wissenschaftlerin bestimmt. Konfrontiert also Kunstwissenschaft Videoportale nicht mit den Begriffen der Kunst, bleibt kunstwissenschaftlich Relevantes im *Verstehen* zwangsläufig unsichtbar. Zudem können Metaphern aus anderen Disziplinen, das *Kunst-Sehen* von Online-Videos zusätzlich verunwahrscheinlichen, da ihre Konnotationen künstlerische Praxen ausschließen. Eine sich in der Forschung durchsetzende Metapher birgt daher immer auch das Risiko, blinde Flecke des Wissens zu generieren: »Wird eine innovative Metapher von einer wissenschaftlichen Gemeinschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt als ›beste‹ Erklärung akzeptiert, so wird sie theoriekonstitutiv. Sie ist also kein subjektiver Zugang zu einem Gegenstandsbereich sondern stellt eine Konzeptionalisierungsweise für ein ganzes Kollektiv dar. Als ›Instrument selektiver Wahrnehmung‹ (Pörksen 1994, 143) suggeriert sie Zusammenhänge und Ähnlichkeiten und lässt so auf bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Prinzipien schließen. Sie gibt Begrifflichkeiten und Grenzen möglicher Theorien vor und verdeckt gleichzeitig alle anderen vorstellbaren Forschungsrichtungen.«¹⁶

Metaphernanalyse der aktuellen Online-Videoportalforschung: Videoportale als Distributionsmedien der Kunst?

Eine metaphernanalytische Untersuchung der gegenwärtigen Forschung zu Online-Videoportalen

Darmstadt 2008, 9–37; Norbert Rath, Neu, das Neue, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel/Stuttgart 1984, 726–731.

14 George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, Chicago 2007 [Nachdr. der Ausg. von 1980], 5.

15 Charles Goodwin, Professional Vision, in: *American Anthropologist* 96/3, 1994, 606–633, hier 606.

16 Petra Drewer, *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkennt-*

nisse, Tübingen 2003, 64–65; Uwe Pörksen, *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1994, 143.

17 Einen Überblick zu den gegenwärtig kursierenden Metaphern in der Online-Video-Forschung bieten: Pelle Snickars und Patrick Vonderau, Introduction, in: Dies. (Hrg.), *The YouTube Reader*, Stockholm 2009, 9–21.

18 William Uricchio, The Future of a Medium Once Known as Television, in: Snickars/Vonderau (wie Anm. 17), 24–39.

führt das Verstehen nicht nur als einen *interessegeleiteten Prozess* vor, sondern stellt gleichzeitig auch den dadurch generierten blinden Fleck eines *Videokunst-Sehens* vor Augen.¹⁷ Im Rahmen medienontologischer Beschreibungsversuche des webbasierten Phänomens als Verbreitungsmedium von Bewegtbildern wird der Gegenstand je nach disziplinärem Standpunkt unterschiedlich gefasst. Keine dieser Definitionen wird dabei dem Gegenstand völlig gerecht und viele verunwahrscheinlichen auf eine jeweils spezifische Weise die Wahrnehmung künstlerischer Bilder. So begreifen film- und fernsehwissenschaftlich interessierte Medienwissenschaftler wie William Uricchio das Portal als eine »on demand«-Weiterentwicklung des Fernsehens, wobei wahrnehmungsmediale Veränderungen vorrangig hinsichtlich des Faktors Zeit ausgemacht werden.¹⁸ Die auf dem binären Code basierende Möglichkeit der Migration digitaler Bilder ist jedoch als raumzeitliche Entgrenzung nicht nur auf stationäre Screens (Desktop, TV-Screens etc.) beschränkt. Die Tatsache, dass sich digitale Datensätze auf mobilen Verbreitungsmedien (tablet-PCs, Smartphones etc.) ebenso wie durch die Anwendung von Projektoren letztlich ubiquitär generieren lassen, lässt auch die dispositive Situation von Bewegtbildern kontingent erscheinen. Zudem generiert das Verständnis des Videoportals als eine weiterentwickelte Form des Fernsehens keine kunstinteressierte Erwartungshaltung. Trotz der zu Beginn dieses Beitrages aufgerufenen widersprüchlichen Beziehung, die die Videokunst in ihrer Geschichte zum Fernsehen unterhielt, gilt das Distributionsmedium in der Traditionslinie Neil Postmans aufgrund seines vorrangig massenmedialen

Gebrauchs zahlreichen kulturkritischen Positionen aus Kunst und Wissenschaft immer noch als Inbegriff der Trivialkultur.¹⁹

Der niederländisch-australische Netzforscher Geert Lovink vergleicht Videoportale mit Datenbanken und meint: »We no longer watch films or TV; we watch databases. Instead of well-defined programs, we search one list after another. [...] We must take database-watching seriously, not dismiss it as ›consuming video clips‹. [...] It is inherent in the interface that we keep going and going and the clip chain continues forever. Allowing oneself to be led by an endlessly branching database is the cultural constant of the early 21st century.«²⁰

Diese Charakterisierung des Datenbank-Sehens als ein ununterbrochenes Sehen von Bildfolgen erinnert an eine andere im Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Bildmedien immer wieder aufgenommene Metapher des historischen Bilddiskurses, an die der Bilderflut.²¹ Die Beschreibung des Bildmaterials wandelt sich durch die Metapher von einer kruden Mengenangabe zum emphatisch aufgeladenen Bild einer Schwemme. Der Begriff bereichert zwar die Mengenangabe um das auch bei Lovink anklingende und für das digitale Zeitalter des Bildes charakteristische Moment einer gesteigerten Frequenz, mit der Bilder in die Wahrnehmung treten, er nimmt jedoch auch den Beobachter mit in die Beschreibung hinein und impliziert seine durch Masse und Geschwindigkeit erfahrene ohnmächtige Überwältigung. Der Begriff findet in dieser Hinsicht seine paradigmatische Verwendung in der Medienkritik Vilém Flussers, wobei vor allem die Passivität des Rezipienten als Konsument der Bilder und die da-

19 Neil Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt a.M. 1985.

20 Geert Lovink, *The Art of Watching Databases. Introduction to the Video Vortex Reader*, in: Lovink/Niederer (wie Anm. 4), 9–12.

21 Zur Verwendung der Metapher der Bilderflut etwa in der Geschichte der Medienwissenschaft: Kersten Reich, Lucis Sehnbruch und Rüdiger Wild, *Medien und Konstruktivismus. Eine Einführung in die Simulation als Kommunikation*, Münster 2005, 67ff. Diese

Assoziation löst auch Wulf Herzogenraths rhetorische Frage aus »Versinken wir in den Massen von YouTube oder brauchen wir nicht doch irgendwie strukturierende Hinweise, Systeme, Formen, damit man die Lust behält, das kleine Körnchen Interessantes zu finden?« Matthias Michalka, *Fernsehen/Video/Kunst*. Matthias Michalka im Gespräch mit Wulf Herzogenrath, in: MMK Stiftung Ludwig Wien/Michalka (wie Anm. 1), 91–97, hier 97.

mit einhergehende intellektuelle Verflachung eine Herausstellung findet. Der problematische Status der Bilder im Zeitalter der Bilderflut generiert sich bei Flusser aus mehreren ineinandergreifenden Faktoren, nämlich daraus »daß sie [die Bilder, N.G.] an einem für ihre Empfänger unerreichbaren Ort hergestellt werden, daß sie die Ansicht aller Empfänger gleichschalten und dabei die Empfänger füreinander blind machen und daß sie dabei realer wirken als alle übrigen Informationen, die wir durch andere Medien (inklusive unserer Sinne) empfangen. Das erste besagt, daß wir den Bildern verantwortungslos, aller Antwort unfähig gegenüberstehen. Das zweite, daß wir dabei sind, zu verdummen, zu vermessen und allen menschlichen Kontakt zu verlieren. Und das dritte, daß wir die weitaus meisten Erlebnisse, Kenntnisse, Urteile und Entscheidungen den Bildern zu verdanken haben, daß wir demnach von den Bildern existentiell abhängen.«²²

Kunst-Sehen, verstanden als die Versenkung in ein dem »Strome des Weltlaufs« entrissenes Einzelnes, wie es etwa bei Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) heißt,²³ und das zur Kontemplation einlädt, ist in dieser Perspektive *a priori* ausgeschlossen. Doch mit der Internetgeneration des Web 2.0 hat im Gegensatz zu Flussers Begriffsverwendung die Emanzipation des Nutzers in Form der Partizipation, der Eigengestaltung und der Sendung von Programminhalten, eine neue Dimension erfahren. Und so ist auch das Moment des »Entreißen« mit dem Videoportal nicht obsolet geworden, selbst wenn es die Metapher impliziert. Die Metapher der Datenbank und die Charakterisierung

ihrer Wahrnehmungsbedingungen als mit denjenigen der Bilderflut verwandt verunklären, dass im Falle von Videoportalen die Möglichkeit zum kontemplativen, einlassenden Sehen erhalten geblieben ist. Gerade wenn man sich von der aufmerksamkeitsökonomischen Bildkomposition der graphischen Benutzeroberfläche eines Videoportals leiten lässt oder Steuerungselemente, wie die Vollbildmodusfunktion, nutzt (Abb. 1); wenn also Interesse das Sehen in das Schauen eines Einzelvideos hin wandelt und visuelle Wahrnehmung von ihrer Orientierungsfunktion abrückt, tritt das Archivarische aus der Wahrnehmung heraus und die Videofolge wandelt sich in eine Dauer einnehmende Präsentation eines Einzelnen. Vergleichbar mit dem Verharren vor einem spezifischen videokünstlerischen Werk in einer Kunstaussstellung bestimmen dabei zudem immer noch wir selbst die Dauer der Erfahrung.

Die gegenwärtige Anwendung von Metaphern in der Online-Videoforschung bringt demnach nicht nur Erkenntnis oder führt zu deren Einschränkung, sie be- bzw. entwertet das *Neue* zudem diskursiv, insofern ihr Einsatz die Wahrnehmung von Online-Videos als Kunst (hinsichtlich spezifischer kunsttheoretischer Positionen) unwahrscheinlich.

Das metaphorische Verstehen von Videoportalen von Seiten der Kunstwissenschaft, das *Kunst-Sehen* verwahrscheinlichen könnte, blieb bislang aus. Allerdings konfrontieren Medienwissenschaftler Videoportale zunehmend mit Raum analogien, die Begrifflichkeiten der Museologie veranschlagen und damit letztlich auch die Erwartungshaltung gegenüber netzwerkbasieren

22 Vilém Flusser, *Medienkultur*, Frankfurt a.M. 1997, 73.

23 »Sie [die Kunst, N.G.] wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt [...]. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: [...] das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden hier: nur das Wesentliche, die Idee ist ihr Objekt.« Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (3. Aufl. 1859), in: Angelika Hübscher (Hrg.), *Arthur Schopenhauer. Werke in zehn Bänden*, Bd. 1, Zürich 1977, § 36, 222.

24 Anja Ebersbach, Markus Glaser und Richard Heigl, *Social Web*, Konstanz 2008, 215.

25 »It is, as of now, a sort of digital *Wunderkammer* (often translated as »closet of wonders«), a place where many of the artifacts of digital empire sit on shelves, waiting either to overwhelm a visitor or to be utilized by savvy new entrepreneurs.« Robert Gehl, YouTube as Archive. Who Will Curate This Digital Wunderkammer?, in: *International Journal of Cultural Studies* 12/1, 2009, 43–60, hier 45. Roman Marek vergleicht das Videoportal YouTube mit dem vor allem in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts verbreiteten Genre

1. YouTube. Vollbildmodus. Video: tellno1ne, *Experiment No. 006: Seaweed*, Länge 0.25 min, Upload 30.07.2010

Bewegtbildern verändern. Doch auch hier kommen die gewählten Metaphern nicht über die Funktion eines Denkmodells hinaus, insofern sie sich letztlich als unzureichend erweisen, Videoportale als Ausstellungsräume künstlerischer Bewegtbildpraxis adäquat zu fassen. Während Anja Ebersbach, Markus Glaser und Richard Heigl in Bezug auf *YouTube* nur vage von einem »virtuellen Ausstellungsraum« sprechen,²⁴ legt sich Robert Gehl auf das in der Spätrenaissance und dem Barock greifbare Konzept der *Wunderkammer* fest.²⁵ Eine gewisse Attraktivität ist der Über-

tragung dieses frühen Sammlungskonzeptes auf einige Nutzer-Kanäle nicht grundsätzlich abzusprechen. Kompatibilität ergibt sich vor allem in Anbetracht älterer museologischer Forschungen, die das Konzept als »intensely personal and (seemingly) haphazard in plan« fassen.²⁶ Aus privater Leidenschaft und zu Zwecken des individuellen *self-fashioning* werden Objekte heterogener Herkunft und Natur ohne kategoriale Grenzen auf Videoportalen gesammelt, mit einem User-Profil verknüpft und einem Publikum als der persönliche Blick auf die Welt präsentiert. In die-

der Kunstkammerbilder: »Als der Autor dieser Arbeit zum ersten Mal mit YouTube in Berührung kam, war die Videoplattform noch ganz neu, und die erste Assoziation, die sich angesichts der Massen an Videobildern einstellte, war das Bild des Erzherzogs in seiner Kunstgalerie [David Teniers d.J., *Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel*, Öl auf Leinwand, 104,8 × 130,4 cm, 1647, Museo del Prado/Madrid]. Denn das Gefühl der Informationsüberflutung war gleich, [...]«. Roman Marek, *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*, Bielefeld 2013, 15.

26 Edward Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville 1979, 9. Anna Munster begreift die Gesamtheit der digitalen Informationsästhetik als Wiedereinführung des Konzeptes. Anna Munster, *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Dartmouth, NH 2006. Zur neueren museologischen Forschung: Gabriele Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin, 2. Aufl., 2012.

sem Sinne zeigen Nutzer-Kanäle digitalisierte Videokunst von Douglas Gordon, Bill Viola oder Ulrike Rosenbach ebenso wie etwa wunderliche Szenen aus dem Tierreich. Die Differenz zum historischen Konzept liegt jedoch nicht nur in seiner massenhaften Verbreitung und damit demokratisierten Form einer vormals Fürsten und wohlhabenden Bürgern vorbehaltenen Sammlungspraxis, sondern vor allem in der Abwendung vom Original zur Reproduktion, insofern sich die präsentierten künstlerischen Artefakte als digitalisierte Kopien historischer Videokunst erweisen. Vor allem letzteres untergräbt das traditionelle Verständnis eines *Kunst-Sehens*, als die Erfahrung einer physisch, lokal und temporal gebundenen Präsenz.²⁷ Vielmehr scheint sich auf Videoportalen ein *musée imaginaire* im Sinne André Malraux zu generieren, in dem Arbeiten historischer Videokunst in Reproduktion vorliegen und im virtuellen Raum ort- und zeitlos zugänglich gemacht werden.²⁸

Es sei eine Randnotiz Wert, dass diese zunehmende Popularisierung historischer Videokunst die kunstwissenschaftliche Forschungspraxis zu dieser Gattung maßgeblich verändert. Hier wird die für andere Kunstgattungen längst bestehende Existenz von »beobachtender Feldwissenschaft« (vor Originalen) und »bildprozessierender Laborwissenschaft« (u. a. mittels Reproduktionen) mit all ihrer komplexen Problematik bezüglich des Verhältnisses von Original und Kopie für die Videokunst aktualisiert.²⁹ Die durch das Netz, sei es auf Hompages von Museen oder Institutionen der Medienkunst, wie das *Netherlands Media Art Institute (NIMk)*/Amsterdam, oder auf Videoportalen, erwirkte Sichtbarkeit

historischer Videokunst verwahrscheinlicht dabei zudem die Überführung videokünstlerischer Arbeiten in den breiteren gesellschaftlichen Diskurs.³⁰ Sie wirkt katalysierend auf den Prozess ihrer gesellschaftlichen Anerkennung als künstlerisches Medium, denn das Netz popularisiert Videokunst wie die Photographie der Bekanntheit von Werken aus der Malerei, Skulptur und Architektur zuspülte oder die Videokassette und die DVD dem Wissen um die Schätze der Filmkunst.

Doch zurück zum begriffsrelationalen Verstehen des Videoportals. Auch die Metaphern *Wunderkammer* und *musée imaginaire* lassen den virtuellen Raum als erste Präsentationsfläche zeitgenössischer Videokunst nicht fassbar werden. Jedoch finden sich auf Videoportalen durchaus künstlerische Online-Videos, die einen originären Status reklamieren oder durch spezifische Nutzer-Kanäle als solche ausgewiesen werden. So zeigte das Solomon R. Guggenheim Museum 2010 nicht nur Online-Videos in den eigenen Museumsräumen, sondern eröffnete auch ein virtuelles Display auf einem eigenen Museumskanal.³¹ Interessant ist, dass die Glaubwürdigkeit des attestierten künstlerischen Status der ausgewählten Videos im Falle des New Yorker Museums dabei in vergleichbarer Weise zur Anwendung einer Metapher in der Wissenschaft erfolgt; nämlich durch das Herstellen einer relationalen Beziehung zwischen Distributionsmedium und traditionellem Ausstellungsraum. Das Guggenheim bedient sich dabei allerdings keiner begriffsrelationalen, sondern einer visuell vorgeführten Relation, die einen Teil der netzwerkasierten Bewegtbilder an die Institution Museum und ihre Autorität im sozialen Gefüge der Kunst rückbindet. Die Benut-

27 Hierzu u. a.: Hans Dieter Huber, Die Mediatisierung der Kunsterfahrung, in: Johannes Zahlten (Hrg.), *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1991, 108–130.

28 André Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1951.

29 Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt a. M. 2002, 47.

30 Zur Bedeutung des niederländischen Instituts für eine im Netz präsentierte Videokunst: Sandra Fauconnier,

Video Art Distribution in the Era of Online Video, in: Lovink/Somers Miles (wie Anm. 4), 108–125.

31 Siehe Anm. 4.

32 Zum diametralen Rezeptionseffekt beider Displays u. a.: Peter Schneemann, Black Box-Installationen. Isolationen von Werk und Betrachter, in: *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ralf Beil (Hrg.), Ausst.-kat., Bern, Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2001, 25–34. Schneemann bezeichnet die Wirkung des weißen Ausstellungsraums als »objektivierend« (27).

33 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*.

2. YouTube. Kanal des Solomon R. Guggenheim Museums
YouTube Play

zeroberfläche des Kanals ahmt das Display des *white cube* nach, indem sie einzelne Videos im simulierten Innenraum von Frank Lloyd Wrights Rotunde präsentiert (Abb. 2). *Kunst-Sehen* wird hier als ein Entrücken des Artefakts aus der »gewöhnlichen« Benutzergraphik evoziert, das nicht den immersiven Effekt einer *black box* zur Unterstützung der audiovisuellen ästhetischen Erfahrung von Videokunst sucht, sondern sich um die Objektivierung der Kategorie des Gezeigten durch den simulierten Rückgriff auf die traditionellere museale Ausstellungsform des *white cube* bemüht.³² Diese visualisierte Gleichsetzung, die jenen Kanal im Unterschied zu anderen als ein virtuelles Museum und damit als Ort der Kunst ausweist, verwahrscheinlicht das, was Danto als die notwendige Bereitschaft jedes *Kunst-Sehens* beschreibt: Eine ästhetische Einstellung und Distanznahme zum Objekt.³³ Jens Schröters auf Hal Foster rekurrierende Einschätzung von Video-

portalen als »archive without museums« aus dem Jahre 2009 erwies sich hinsichtlich eines vermeintlich erodierten *High & Low* in Internetdatenbanken damit bereits nur ein Jahr später als ungültig.³⁴

Neben führenden internationalen Museen präsentieren Galerien ihre Videokünstler auf Videoportalen und auch die Tradition der von Künstlern selbst kuratierten Ausstellungen findet sich in diesem Distributionsmedium. Stellvertretend für die unzähligen Galerien, die auf video sharing sites vertreten sind, kann hier auf die durch *The ArtReview*: zur einflussreichsten Galerie des gegenwärtigen Kunstbetriebs erklärte *Gagosian Gallery* verwiesen werden. Sie unterhält auf *YouTube* einen eigenen Kanal, der unter anderem Videokunst von Richard Phillips präsentiert.³⁵ Daneben stellt der Video- und Photokünstler Noah Kalina seine Arbeiten, ebenso wie Reynold Reynolds, nicht nur auf einer eigenen Homepage,

Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a. M. 1984 [engl. Original: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass. 1981], 46 f.

34 Jens Schröter, On the Logic of the Digital Archive, in: Snickars/Vonderau (wie Anm. 17), 330–346, hier 333; Hal Foster, The Archiv without Museums, in: *October* 77, 1996, 97–119.

35 Der Direktor der Institution, Larry Gagosian, führte 2010 die Liste der 100 einflussreichsten Figuren (*The ArtReview Power 100*) des gegenwärtigen Kunstbetriebes an. »The ArtReview Power 100, published each year in the November issue of ArtReview magazine,

is a comprehensive listing of the artworld's most powerful figures. Entrants are ranked according to a combination of influence over the production of art internationally, sheer financial clout (although in these times that's no longer such a big factor) and activity in the previous 12 months – criteria which encompass artists, of course, as well as collectors, gallerists and curators. Regular appearances are also made by those who run the major art fairs, by museum and foundation directors, and even by the occasional critic.« <http://www.artreview100.com>, 11.06.2013.

sondern auch auf einem eigenen Kanal des Videoportals *Vimeo* aus.³⁶ Im Falle von Reynolds fällt dabei auf, dass dieser Arbeiten, die ursprünglich als Installation für Museen konzipiert wurden, in Einzelfällen an die Rezeptionsstrukturen des Videoportals anpasst. Das einer Trilogie von videokünstlerischen Arbeiten angehörende Video *The Secret Machine* (2009) wird auf seiner Homepage als eine Zweikanal-Projektion vorgestellt. Auf seinem Kanal auf *Vimeo* wird jedoch darauf verwiesen, dass die Arbeit in zwei Versionen vorliegt. Sie könne auf zwei Kanälen, ebenso wie auf einem zur Darstellung gebracht werden. Da die Doppelprojektion auf Benutzeroberflächen von Videoportalen nicht vorgesehen ist und sich allenfalls im Splitscreenverfahren andeuten lässt, zeigt der Künstler hier die von ihm selbst autorisierte Einkanal-Version seiner Arbeit. Ebenso präsentieren Pioniere der Videokunst, wie der deutsche Videoaktivist Klaus vom Bruch, historische Arbeiten auf *Vimeo*. Da dieses Portal ausschließlich *user-generated content* präsentiert, das heißt im Gegensatz zum jüngeren, aber populäreren Konkurrenten *YouTube* ein Upload von Fremdmaterial aus Film, Fernsehen und Videospielen untersagt, hat sich *Vimeo* in den letzten Jahren verstärkt als Distributionsmedium künstlerischer Praxis etabliert. Neben Videokünstlern präsentieren hier auch Schauspieler und Musiker ihre Videos.

Videoportale als hybride Ausstellungsräume des postmedialen Zeitalters

Die Metaphernanalyse zeigt, dass das verstehende Sehen medienwissenschaftlicher Forschung, das

Videoportale als Weiterentwicklung des Fernsehens oder als virtuelle Datenbank begreift, ebenso wie die ausbleibende kunstwissenschaftliche Konfrontation mit dem neuartigen Distributionsmedium die Nutzung desselben als virtuelles Display zeitgenössischer Videokunst gegenwärtig als blinden Fleck evoziert. Unterzieht man Videoportale allerdings einem kunstinteressierten *Verstehensprozess*, so wird dieses Distributionsmedium als Ausstellungsraum idiosynkratischen Charakters sichtbar. Im postmedialen Zeitalter sind nicht nur die Medien der Kunst, wie Peter Weibel im Anschluss an Rosalind Krauss meint, in einen intermedialen Zustand gegenseitiger Durchdringung versetzt, in dem Malerei, Skulptur, Architektur, Film, Video und Computer die gleiche Anerkennung widerfährt,³⁷ im Web 2.0 sehen sich auch die Medien der Sammlungs- und Ausstellungspraxis in einen Hybridzustand überführt. Auf Videoportalen ist erstmalig ein museologisches Konvergenzmedium geschaffen, in dem die einstmals temporal beziehungsweise lokal voneinander separierten medialen Dispositive von Kunstwerken koexistieren und sich mischen.³⁸ Das Museum und die Galerie, ebenso wie eine demokratisierte und auf Reproduktion ausgerichtete Form des vormodernen Konzepts der Wunderkammer, das *musée imaginaire* Malrauxs, künstlerkuratierte Ausstellungen und das zur Anschauung gebrachte kollektive populäre Bewegtbildgedächtnis durchdringen sich im Falle von Videoportalen gegenseitig und bilden einen »hybrid-medialen [Ausstellungs-]Raum«.³⁹

Vor diesem Hintergrund erweist sich auch die gegenwärtig in der Forschung zirkulierende medienoptimistische These einer entprofessionalisierten

36 <http://vimeo.com/noahkalina/>, 11.06.2013 und <http://noahkalina.com/>, 11.06.2013; <http://vimeo.com/artstudioreynolds>, 11.06.13 und <http://www.reynoldreynolds.com/>, 11.06.2013.

37 »Dieser postmediale Zustand ist durch zwei Phasen definiert: 1. Die Gleichwertigkeit der Medien und 2. das Mischen der Medien. In der ersten Phase ist es darum gegangen, die Gleichwertigkeit der Medien zu erreichen – den Neuen Medien – Fotografie, Film, Video, Digitale Kunst – die gleiche künstlerische Anerkennung zu schaffen, wie den traditionellen Medien –

Malerei und Skulptur. [...] In der neuen zweiten Phase geht es im künstlerischen und erkenntnistheoretischen Sinne, darum die medienspezifischen Eigenwelten der Medien zu mixen. [...] Dieser Zustand der aktuellen Kunstpraxis ist daher als postmediale Bedingung zu bezeichnen, weil nicht mehr ein Medium alleine dominiert, sondern die Medien sich untereinander beeinflussen und bedingen. Die Menge aller Medien bilden ein universales Medium, das sich selbst enthält. Das ist der postmediale Zustand der Medienwelt in der künstlerischen Praxis heute.« Peter Weibel, Die postmediale

sierten, subkulturellen kunstkritischen Praxis auf Videoportalen, die ohne institutionelle Rückbindung auskomme und nur über die Anzahl der Videoaufrufe/Clicks und dem Drücken des *like/dislike*-Buttons bestimme, was Kunst sei, als vollständig unzulänglich. So meint Birgit Richard in Bezug auf eine sich gegenwärtig entwickelnde Online-Videokunst: »Diese neuen Kunstformen brauchen die Institution Museum nicht, die fast 9 Millionen Aufrufe wie für den folgenden Clip (Noah Kalinas *Everyday*, 2006) [...], kann kein Museum übertreffen.«⁴⁰ Auch Lev Manovich betont im Hinblick auf das neuartige Distributionsmedium die Autonomisierung des Künstlers, sofern es um Selbstdarstellung und Verbreitung seiner Werke geht.⁴¹ Museale Praxis wird hier völlig verkürzt auf das Display beschränkt. Die soziale Rolle des Museums in Bezug auf Kategorisierung, Archivierung und Kanonisierung künstlerischer Artefakte, aber vor allem die Bedeutung institutionell gebundener Glaubwürdigkeit im sozialen Aushandlungsprozess der Kunst ist durch eine gesteigerte Sichtbarkeit künstlerischer Videos in personalisierten netzwerkbasierenden Ausstellungsformen nicht obsolet geworden. Im Gegenteil: Die unüberschaubare Anzahl und mit ihr die vor Augen gestellte Kontingenz ikonischer Form können das Verlangen nach einer glaubwürdigen identitätsstiftenden Selektion noch steigern. Auf Videoportalen sind die traditionellen Agenten der Kunst, wie das Museum oder die Galerie, ebenso vertreten wie zeitgenössische Videokünstler, die ansonsten nicht auf die etablierten Autoritäten des sozialen Gefüges der Kunst verzichten, um Anerkennung für ihrer Werke zu finden. Gerade die von Richard erwähnte videokünstlerische Ar-

beit Kalinas zeigt, dass durch ein Interesse der Masse und ihr attestiertes Geschmacksurteil via *like/dislike-Button* (Für *Everyday* am 12.06.2013: 144.642 *likes*/ 8579 *dislikes*) der institutionell geführte soziale Aushandlungsprozess nicht hin-fällig geworden ist. So wird der künstlerische Status des Videos *Everyday* weiterhin auch außerhalb des virtuellen Raums durch die Teilnahme an konventionellen Ausstellungspraxen stabilisiert. Das Online-Video ist in den nicht-virtuellen Raum migriert und wurde etwa 2007 zusammen mit weiteren zeitgenössischen photokünstlerischen Werken im Musée de l'Élysée in Lausanne präsentiert. Inzwischen gehört es zur permanenten Sammlung des Austin Museum of Art in Texas.⁴² Ebenso zeigte auch das Solomon R. Guggenheim Museum im Jahr 2010 die 25 prämierten Online-Videos nicht nur auf einem Online-Kanal des Videoportals *YouTube*, sondern eben auch in einer Sonderausstellung im Hauptsitz des Museums in New York.⁴³ Videokunst wird durch die Entwicklung von Videoportalen somit keineswegs zu einer institutionsfreien und ausnehmend web-basierten Bewegung. Die Metaphernanalyse dieses neuen Distributionsmediums zeigt vielmehr, dass mit der gewandelten Medialität im sozialen Prozess der Kunstkritik »lediglich« ein Agent, nämlich der private *Nutzer*, hinzugetreten ist, der einzelnen Videos qua Präsentation auf von ihm selbst eingerichteten Kanälen eine Plattform bieten kann. Werden diese Videos dann massenhaft aufgerufen und »ge-liked«, dann erhöht sich die Wahrscheinlichkeit ihrer Wahrnehmung; auch für ein kunstinteressiertes Publikum. Im Streit um die Frage nach der Kunst zeigt sich gegenwärtig eine Renaissance des Geschmacksurteils, das sich

Kondition, in: Elisabeth Fiedler, Christa Steinle und Ders. (Hrg.), *Postmediale Kondition*, Graz 2006, 6–13, hier 12–13; Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000.

³⁸ Hierzu zählt natürlich auch das hier für Videoplattformen nicht untersuchte Atelier: Brian O'Doherty, *Atelier und Galerie/Studio and Cube*, Berlin 2012.

³⁹ Henry Jenkins, *Nine Propositions towards a Cultural Theory of YouTube*, in: *Confessions of an Aca-Fan. The Official Webblog of Henry Jenkins*. 28. Mai 2007,

http://www.henryjenkins.org/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html, 11.06.2013.

⁴⁰ Birgit Richard, *Art 2.0. Kunst aus der YouTube! Bildguerilla und Medienmeister*, in: Dies. und Alexander Ruhl (Hrg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?*, Frankfurt a.M./New York 2008, 225–246, hier 244.

⁴¹ Lev Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life*, in: Lovink/Niederer (wie Anm. 4), 33–43, hier 42 und 43.

⁴² Siehe Anm. 5.

⁴³ Siehe Anm. 4.

als ein *demokratisiertes Wohlgefallen der Masse (von Nutzern)* Geltung zu verschaffen sucht. Wie weit der Einfluss dieses neu hinzugetretenen Agenten und seiner Instrumente der Kritik dabei reichen werden, bleibt abzuwarten und sollte nicht vorschnell überschätzt werden.

Metaphern als kognitive Instrumente in der kunstwissenschaftlichen Erschließung neuer Medien einzusetzen macht zum einen deutlich, dass es sich im Falle von Videoportalen um Konvergenzphänomene handelt, die sich neben den Funktionsmerkmalen von Fernsehen oder Datenbank auch diejenigen der zahlreichen Dispositive der Kunst anverwandeln. Diese Konvergenz erweist sich bei genauer Betrachtung als ausnehmend theoretizistische Feststellung, denn die spezifischen Funktionsbereiche werden niemals gleichzeitig aktualisiert. Der Nutzer navigiert vor dem Hintergrund seines Interessengebiets durch das Portal und kann entscheiden, ob er virtuell fernsieht oder den Ausstellungsraum des Solomon R. Guggenheim Museums besuchen möchte. Mediale Konvergenz muss damit immer vor dem Hintergrund sozialer Divergenz gedacht werden, denn sie wandelt die ontologisch nicht mehr greifbare Medienspezifität von Videoportalen immer wieder kurzfristig in eine stabile definitorische Identität.

Zum anderen verhindert die systematische Konfrontation der Videoportale mit Begrifflichkeiten aus dem Feld der Museologie, die für das Aufkommen neuer Medien ebenso typische wie verkürzende Polarisierung ihrer Debatte. Denn

durch eine Zuspitzung auf das ›Neue‹ des Phänomens entstehen entweder medienoptimistische Thesen, die eine Überwindung des institutionellen Kunstbetriebes durch subkulturelle Bewegungen aufzuzeigen meinen oder kulturkritische Positionen, die aus Mangel an Kenntnis über die Kontinuitätslinien in der kunstkritischen Geschichte neuer Medien, künstlerische Praxis *a priori* ausschließen. Ein metaphernanalytisches Vorgehen verweist auf das, was *neben* dem ›Neuen‹ bestand hat und wirkt im Sinne Hans-Georg Gadamer damit einem grundlegenden Defizit menschlichen Wahrnehmungsvermögens entgegen, vor dem auch die Wissenschaft nicht gefeit ist und das die Grundlage polarisierender Mediendebatten bildet: »Was sich verändert, drängt sich der Aufmerksamkeit unvergleichlich viel mehr auf, als was beim Alten bleibt. Das ist ein allgemeines Gesetz unseres geistigen Lebens. Die Perspektiven, die sich von der Einführung des geschichtlichen Wandels her ergeben, sind daher immer in der Gefahr, Verzerrungen zu sein, weil sie die Verborgenheit des Beharrenden vergessen.«⁴⁴

Um Kontinuitätslinien in der historischen Entwicklung aufzudecken, bedarf es der Einzelstimme der Kunstwissenschaftlerin und des Kunstwissenschaftlers im sozialen Aushandlungsprozess der Kunst. Ihre bzw. seine Professionalität ermöglicht den Blick auf eine sich gegenwärtig generierende Online-Videokunst, indem sie zum einen die museologische Redundanz herausstellt und zum anderen die Varietät eines netzwerk-basierten Ausstellungswesens hervorhebt.

⁴⁴ Hans Georg Gadamer, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 6. Aufl., 1990, 3–4.