

Eine der maßgeblichen Rahmenerzählungen der Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts beschreibt die Bewegung der einzelnen Kunstformen zurück zu ihren irreduziblen medialen Grundlagen. Es habe sich, so die Annahme, in jeder Kunstform, jedem Medium eine neue, autoreflexive Praxis herausgebildet, die dieses Medium selbst zum Thema mache. Das Medium «Malerei» habe etwa eine Fülle modernistischer Gemälde hervorgebracht, denen es vorrangig oder ausschließlich um die Möglichkeiten und Grenzen der Malerei gehe – ein Medium, das Clement Greenberg mit zwei konstitutiven Merkmalen, Konventionen oder Normen identifiziert hat: «flatness and the delimitation of flatness».<sup>1</sup> Diese Erzählung wird in unterschiedlicher Form bis heute fortgeführt. Sogar die frühen Diskurse zur Netzkunst sind erkennbar von ihr mitbestimmt. Sie werfen immer wieder die Frage auf, ob solche Kunst gerade auszeichnen könnte, dass die eigenen medialen Voraussetzungen und Grundstrukturen «netzspezifisch» in ihr ausgestellt sind. Auch der Netzkunst gehe es darum, so lässt sich der Ansatz vereinfacht zusammenfassen, die Bedingungen der eigenen Möglichkeit zu reflektieren und kritisch nach außen zu kehren. Tilman Baumgärtel, der sich um die Aufarbeitung solcher Kunst besonders verdient gemacht hat, schreibt in seinen *Neuen Materialien zur Netzkunst* im Jahr 2001 etwa unumwunden, diese sei «zutiefst in der Tradition der modernistischen Kunst verwurzelt [...] der Tradition der Materialbezogenheit und Selbstreferenzialität.» Dann ergänzt er: «Es ist immer wieder betont worden, daß das erste und wichtigste Thema der Netzkunst das Internet selbst ist. Netzkunst handelt von ihrem eigenen Medium».<sup>2</sup> Ausgerechnet im Angesicht eines hoch komplexen, klein- und vierteiligen Kommunikationsnetzwerks, das sich eher für Diskurse wie «Intermedia» oder «Hypermedia» zu eignen scheint, stellt die Kunsttheorie und -praxis erneut die Frage nach der Medienspezifität, manchmal sogar, wie hier bei Baumgärtel, direkt im Anschluss an Greenberg.

Bemerkenswerterweise aber sind wir heute in einer Welt gelandet, in der Greenbergs Minimalbestimmung des Mediums Malerei *auch* für die Bildschirme seltsam passend erscheint, auf denen unterschiedlichste Kunst- und Kulturformen vermittelt und vereinheitlicht werden.<sup>3</sup> Auf unseren Smartphones und Laptops werden uns alle möglichen Inhalte in Form einer flachen und in dieser Flachheit umgrenzten Bild- und Textwelt präsentiert – einer Welt an unseren Fingerspitzen, die im Guten wie im Schlechten durchaus als aktuellste Machtdemonstration einer «Kulturtechnik der Verflachung» verstanden werden kann.<sup>4</sup> Kennzeichnen «flatness» und «delimitation of flatness», so ließe sich dementsprechend (zugespitzt) fragen, vielleicht die ebenso banale wie unheimliche und abgründige Oberfläche des Internets? Täuschen

also Metaphern wie der altbewährte «Cyberspace» über die einfache ästhetische Erfahrung hinweg, dass das Internet *flach* in Erscheinung tritt?<sup>5</sup> Oder tritt es so *in Erscheinung*, obwohl seine Infrastruktur sich entzieht (verteilt auf Unterseekabel, Serverfarmen, Satelliten und so fort)?<sup>6</sup> Was passiert zwischen jener Fläche, auf die wir so viele Stunden starren, und all den Dingen, die hinter ihr, unsichtbar, unberührbar, heimlich *am Werk* sind?<sup>7</sup>

Der Aufsatz unternimmt den Versuch, den Weg eines traditionell räumlichen Präsentationsmediums in zwei großen, eiligen Schritten bis ins Internet zu verfolgen: der Ausstellung. Es soll einerseits das Genre der «Installationsansicht» in den Blick geraten (jene Form, in der wir den allermeisten Ausstellungen heute begegnen) und andererseits ein Genre, das die traditionelle Ausstellung in die Gegenwart zu holen verspricht: die «digitale Ausstellung».<sup>8</sup> Anhand von Greenbergs Minimalbestimmung «flatness and the delimitation of flatness» sowie den Kategorien «medium-specificity» und «site» sowie «website-specificity» soll gefragt werden, von welchen Konventionen diese beiden Genres bestimmt sind und wie sie jeweils Raum und Fläche, Objekt und Bild zueinander ins Verhältnis setzen. Meine These lautet, dass *selbstbewusste* Installationsansichten und digitale Ausstellungen jeweils ein *relationales reflexives Genre* ausbilden, das wichtige Merkmale eines Mediums in einem anderen reflektiert und vor der Kontrastfolie eines spezifischen Gegenübers klarer erkennbar macht.<sup>9</sup> Selbstbewusste digitale Ausstellungen wären, so verstanden, weder konsequent flach noch konsequent räumlich, weder ganz und gar im Browser, noch ganz und gar im sogenannten «Real Life», sondern gleichsam in ein dezentriertes Mittleres, lateinisch *medium*, entrückt, in dem sich beide Pole wechselseitig thematisieren und problematisieren.

Zum Aufbau des Textes: Nach einem Exkurs zu den Begriffen Genre, Medium und Gattung sollen einleitend erst einmal solche digitalen Ausstellungen besprochen werden, die eine traditionelle räumliche Ausstellung als (hierarchisch übergeordnetes) Vorbild haben. Es geht zunächst daher um die nachrangige *Verflachung* oder *Digitalisierung* eines vorrangigen, vorbildgebenden Raums («Ableitungen»). Im Anschluss wird erörtert, in welcher Weise die Installationsansicht – etwa in Tendenzen der Post-Internet Art – modernistisch reflexiv werden kann: indem sie ihr Medium, die flache Fotografie, und ihr Motiv, eine räumliche Ausstellung, im Verhältnis zueinander thematisiert und problematisiert («Transaktionen»). Dieser Gedanke wird im nächsten Abschnitt auf die digitale Ausstellung *The Last Museum* übertragen, die versucht, sich programmatisch *zwischen* unterschiedlichen Realräumen und den Flächen oder Fenstern des Browsers zu positionieren. In dieser Weise etabliert sie in einem zu klärenden Sinne eine «web-site-specificity» («Spezifische Relationen»). Der letzte Abschnitt deutet an, worin sich das (Hyper-)Medium «Internet» von traditionelleren Medien der Kunst, etwa der «Malerei», unterscheidet: Das Internet nämlich hat ein hoch komplexes materielles Substrat, das auf den Flächen des User Interface lediglich indirekt und fragmentarisch in Erscheinung treten kann. Wenn die digitale Ausstellung also relational spezifisch wird und sich *zwischen* einerseits «flatness» und andererseits Räumlichkeit (oder sogar «site-specificity») positioniert, dann vermag sie zu exponieren, was im Internet leicht vergessen wird: dass es nicht oder nur scheinbar getrennt vom Realraum existiert («Konstellationen»). Wir sind mit einem Screen konfrontiert, wenn dieser Screen aber reflexiv werden soll, dann muss er anteilig durchscheinen lassen, was er *abschirmt* und verbirgt.

## Exkurs: Geschlossene autoreflexive und relationale reflexive Genres

Was Gattungen von Genres unterscheidet, und beide wiederum von Medien, kann im Rahmen dieses Textes weder notdürftig geklärt noch eingehender problematisiert werden. Sowohl zwischen den unterschiedlichen Forschungszweigen als auch innerhalb der einzelnen haben sich divergierende, jeweils anteilig überzeugende Begriffsverwendungen und Theorietraditionen herausgebildet. Bemerkt werden soll lediglich, dass solche Kategorien es zumeist ermöglichen, einzelne Werke in unterschiedliche Gruppen zu- oder abnehmender Allgemeinheit einzuordnen. Ein Werk kann beispielsweise zugleich ein Reiterstandbild (vielleicht ein Genre?), eine Bronzeplastik (vielleicht ein Medium?) und Bildhauerei (vielleicht eine Gattung?) sein, ein anderes ein Western, ein Film und ein Bewegtbild (im Gegensatz etwa zu Slapstick, Daumenkino und Bewegtbild), ein drittes eine Verkündigung, ein Tafelbild und Malerei (im Gegensatz zu einer Kreuzigung, einem Wandgemälde und Malerei). Ebenfalls nicht besprochen wird die Frage, warum für solche Kategorienbildungen manchmal materielle, manchmal technische, manchmal formale, manchmal inhaltliche, manchmal affektive, manchmal zielgruppen- oder situationsbezogene, manchmal relationale, kurz: warum unterschiedlichste Eigenschaften oder Verschränkungen von Eigenschaften als maßgeblich angeführt werden. Je allgemeiner die Kategorien sind, desto größer werden die Unterscheidungsmerkmale, die sich selbstverständlich nicht auf drei Grade der Allgemeinheit beschränken lassen müssen. Malerei und Bildhauerei können etwa zu den Bildkünsten zusammengefasst und diese wiederum – etwas altertümlich – dann den Schönen Künsten untergeordnet werden. Auch in entgegengesetzter Richtung lassen sich weitere Untergruppen bilden: zum Genre Portrait etwa das Selbstportrait, Selfie und #bedselfie. Für all solche Ordnungen gilt, was Gérard Genette in einer Fußnote ironisch angemerkt hat: «Es ist höchste Zeit, daß uns ein Kommissar der Gelehrtenrepublik eine kohärente Terminologie vorschreibt».<sup>10</sup>

Im Rahmen des vorliegenden Textes sind nur zwei Kategorien genre- und medientheoretisch relevant, die als *geschlossene autoreflexive Genres* und *relationale reflexive Genres* bezeichnet werden könnten. Für beide sollte «die offene Unendlichkeit des möglich Gewordenen» (Theodor W. Adorno) nach der vielbeschworenen Entgrenzung der Künste und ihrer traditionellen Gattungs- und Genresysteme in Erinnerung gerufen werden.<sup>11</sup> Der Modernismus sucht in diesem entgrenzten Feld nach neuen Möglichkeiten, die eigenen Formen und Inhalte schlüssig zu begründen, zu motivieren. «[M]odernism in the broad sense of the term», so steht es exemplarisch bei Yve-Alain Bois zu lesen, «was not only an operation of ontological reduction – Greenberg's canonical interpretation – but rather a vast enterprise of motivation, of *motivation of the arbitrary*».<sup>12</sup> Wenn jenseits der traditionellen Genres nun *alles Mögliche* dar- und ausstellbar wird, und zwar auf unterschiedlichste Weise, dann droht, so die Annahme, eine schlechte Willkür. Der Modernismus Greenbergs versucht, dieser drohenden Beliebigkeit, diesem «Anything goes», durch einen einfachen, aber in seiner Einfachheit klugen Mechanismus Einhalt zu gebieten: durch die Verschränkung von Medium, Form und Inhalt. Die Form soll einerseits – klar erkennbar – aus den medialen Grundlagen ableitbar sein (die Ausgestaltung eines Gemäldes etwa aus der «flatness» seines Bildfeldes) und sie soll andererseits, mit dem Medium verschränkt, zum Inhalt aufgewertet werden, das heißt: sie soll nicht nur *sein*, sondern vielmehr im Werk als solche, als Form, *thematisch* sein. Der *Inhalt* eines solchen Werks wäre damit – anteilig, nicht ausschließlich – die Reflexion seines *Mediums*

in exemplarischer, ex-ponierter *Form*. Soweit der trügerisch einfache Bauplan der *geschlossenen autoreflexiven Genres*.<sup>13</sup>

Die Werke der *relationalen reflexiven Genres* suchen ebenfalls nach Stabilisierung, finden diese jedoch nicht durch die Verschränkung von Medium, Form und Inhalt, sondern – wie sich am Beispiel der Installationsansicht und der digitalen Ausstellung zeigen wird – durch die Verbindung *zu* und reflexive Brechung *in* den Eigenschaften eines spezifischen medialen Gegenübers, dessen Merkmale formal betont, mit den eigenen Merkmalen kontrastiert und damit inhaltlich relevant werden (Fotografie/Ausstellung, Bildschirm/Realraum et cetera). Zwei Medien brechen einander, machen einander (fast wie im Spiegel) erkennbar. Und damit zurück zum Ausgangspunkt: «flatness and the delimitation of flatness».

### **Ableitungen: «One site after another»**

Was berechtigt, vorläufig zu behaupten, das Internet sei flach oder es trete den Durchschnittsnutzer:innen zunächst und zumeist als umgrenzte Fläche vor Augen? Was wäre also, wenn die Behauptung – zumindest aus heuristischen Gründen – ernst genommen würde, dass das Internet die Wirklichkeit verflacht und als «flatness» ebenso handhabbar wie übersichtlich macht? Um zu verstehen, warum die Flachheit eine besondere Geltung beanspruchen könnte, genügt ein Blick auf die möglichen Transformationen einer konventionellen Ausstellung ins Digitale: auf das, was mit ihr passieren muss, wenn sie ins Internet übersetzt werden, auf einer Internetseite erscheinen soll, die ein Browser uns präsentiert. Ich beginne mit einem eher altmodischen, aber noch immer dominierenden Ansatz: Sehr häufig wird einfach das, was es in situ, vor Ort, zu sehen gibt, fotografisch dokumentiert und in eine Ansammlung von Bildern untergliedert, also vom kontinuierlichen Raum auf mehrere, klar voneinander abgegrenzte, einzelne Flächen übertragen. Diese Bilder werden im nächsten Schritt dann mit einführenden oder begleitenden Texten umgeben und im erweiterten Rahmen der Internetseite mit Nutzungsmöglichkeiten versehen (Ausschnitt vergrößern, verschieben etc.). Aus einer Bewegung im Raum einer Ausstellung – etwa von Gemälde zu Gemälde – wird so die Interaktion mit unterschiedlichen aufeinanderfolgenden und nebeneinanderliegenden Flächen. Manche Grenzen dieser Flächen scheinen – bei gleichbleibender physischer Kante des Bildschirms – beweglich und etwa durch Scrollen nach unten wie oben verschiebbar zu sein. Andere Grenzen sind fixiert, etwa die Ränder eines Fotos, welches den kontinuierlichen Raum, der ihm zur Vorlage diente, mit vier Linien zerschneidet. Die Flächen einer Internetseite sind zudem sehr oft durch Hyperlinks, die klickend oder tippend aktiviert werden können, miteinander verbunden. *Vordergründig* besteht eine Website, sicher nicht nur, aber doch vor allem daher: aus Relationen von Flächen und Flächen auf Flächen auf einem Bildschirm.<sup>14</sup> (Anders gesagt: Obwohl es auf diesen Flächen natürlich viele verräumlichende Anteile gibt, Ton etwa, der in den realen Raum der Nutzer:innen hineinreicht, erweist sich die «flatness» doch, so scheint es, als dominierendes ästhetisches Merkmal – ein Merkmal, das derart *naheliegend* ist, dass es leicht in Vergessenheit gerät.)

Offensichtlich haben sich unterschiedliche Mittel und Wege herausgebildet, um die Flächen ihren vorbildgebenden Räumen wieder anzunähern. Dominant und hier verkürzt exemplarisch zu nennen sind die folgenden zwei: 1.) Videos, die als Bildflächen auf den Flächen der Website platziert werden, als Rahmen im Rahmen der Internetseite im Rahmen des physischen Bildschirms, und 2.) 360°-Rundgänge durch

einen digitalen Zwilling der Ausstellungsräume auf Basis einer Aufzeichnung durch eine omnidirektionale Kamera; verbreitet sind bis dato überwiegend Rundgänge via Browser, also digitale Räume, die mithilfe einer Maus, eines Trackpads oder Touchscreens durch die einzelnen Nutzer:innen eigenständig klickend, ziehend et cetera zu erschließen sind. Beide Ansätze versuchen, die umgrenzte ›flatness‹ des Bildschirms gleichsam vergessen zu machen, um die maßgebliche ästhetische Erfahrung in situ eher notdürftig zu re-präsentieren. Sie konkurrieren mit dem Ausstellungsraum und werden daher – im direkten Vergleich mit ihm – trotz eines beträchtlichen Zuwachses an Komfort mit hoher Wahrscheinlichkeit defizitär erscheinen.<sup>15</sup> Sie sind nachrangige, nachträgliche Ableitungen einer vorrangigen Ausstellung. Es könnte diese ohne jene geben, aber jene nicht ohne diese.

Nun liegt es nahe, diese Abhängigkeit und direkte Konkurrenz zu vermeiden und die Fläche des Bildschirms selbst als zentralen Ort einer Ausstellung aufzufassen. Sind es vor allem solche Ausstellungen, so ließe sich fragen, die »digitale Ausstellungen« genannt werden sollten (wenngleich die Forschung natürlich unterschiedliche Typen zu bestimmen und differenzieren versucht hat)?<sup>16</sup> Sie sind für die Flächen des Internets passend gemacht, für den Browser konzipiert und daher *erst einmal*, so ließe sich denken, aus ihren unglücklichen räumlichen Abhängigkeiten gelöst. Betonen solche Ausstellungen also die Konstellation von Flächen, aus denen sich Internetseiten überwiegend zusammenzusetzen scheinen?

### **Transaktionen: »Art made for its own installation shots«**

Ich trete nun einen Schritt zurück und komme noch einmal zur Installationsansicht. In welcher Hinsicht kann der ›installation shot‹ oder ›view‹ als ein Genre bezeichnet werden? Installationsansichten lassen sich aus zwei allgemeineren, übergeordneten Kategorien ableiten, nicht nur – wie im Falle der geschlossenen autoreflexiven Genres – aus einer einzelnen: 1.) der Fotografie, hier verstanden als Medium der Bildkünste, im Vergleich etwa mit Malerei, Zeichnung oder Lithografie; und 2.) der Ausstellung, die ebenfalls als Präsentationsmedium verstanden werden kann und die auf unterschiedlichen Ebenen unterschiedliche Genres zu differenzieren erlaubt (etwa Einzel- und Gruppenausstellung, Sammlungs- und Sonderausstellung oder kunst- und kulturhistorische sowie analoge und digitale Ausstellung). Der Fotografie verdankt die Installationsansicht, noch einmal anders gesagt, ihre äußere Form, der Ausstellung hingegen ihr Bildmotiv, ihr Thema, ihren ›Inhalt‹ (so, wie die Landschafts- oder Genremalerei als maßgebliche Genres des Mediums Malerei vor allem durch ihren Inhalt, durch das, was sie traditionell zu sehen geben, bestimmt sind). Entsprechend sind zwei Weisen der reflexiven Brechung möglich, im Anschluss an die Beobachtung, dass Medien selbstbezogene und -kritische Genres ausbilden können: eine Installationsansicht kann einerseits ihre medialen Grundlagen reflektieren, die Tatsache, dass sie eine Ausstellung *zeigt*, aber selbst eine Fotografie *ist*. Und sie kann andererseits (damit zusammenhängend) die Tatsache reflektieren, dass sie eine räumliche Konfiguration, eben: eine Ausstellung in eine Bildfläche transformiert (womit ein wesentliches Merkmal der allermeisten traditionellen Ausstellungen de facto eliminiert und in absentia thematisiert wird: die Räumlichkeit). Die Flachheit der Fotografie kann also gerade dadurch zum Thema werden, dass die Kluft zwischen ihr und dem Ausstellungsraum, den sie zeigt, ästhetisch markiert wird. Und die Eigenarten des Ausstellungsraums können klarer konturiert werden, wenn die Fotografie ihn dezidiert und demonstrativ verflacht.

In dieser Weise kann die Installationsansicht *relational reflexiv* werden: in der Zone der Transaktion zwischen Fläche und Raum.

In der jüngeren Vergangenheit haben Vertreter:innen der sogenannten Post-Internet Art eine Fülle solcher reflexiver Installationsansichten hervorgebracht und ihre angesprochene Relationalität programmatisch in den Vordergrund gerückt: die Relation Ausstellung > Fotografie und Fotografie > Ausstellung. Brian Droitcour hat sich 2014 in einem Artikel für *Art in America* zu einer zwar abschätzigen und vereinfachenden, aber trotzdem instruktiven Arbeitsdefinition dieser Kunst hinreißen lassen (deren Stärken und Schwächen im vorliegenden Aufsatz ausdrücklich *nicht* zur Debatte stehen sollen, ebenso wenig wie die Stärken und Schwächen der später besprochenen Ausstellung *The Last Museum*). Post-Internet Art, so meint er, sei «art made for its own installation shots, or installation shots presented as art».<sup>17</sup> Diese Tendenz bezeichnet Droitcour insgesamt als «transactional sensibility», um den Austausch zwischen Raum und Bildschirm, Ausstellung und Fotografie in den Fokus zu rücken.<sup>18</sup> Auf die Frage: Wo genau hat das Werk seinen Ort, wo findet es statt? – Auf diese Frage kann daher vermutlich die folgende vermittelnde Antwort gegeben werden: weder ganz im Raum noch ganz auf der Fläche der Fotografie, sondern irgendwo zwischen beiden, in ihrer Zone der Transaktion (eine Zone, die selbst in bestimmter Hinsicht als atopisch, als ortlos bezeichnet werden muss). Im Ausstellungsraum sind wir aufgefordert, den Rahmen des Browsers mitzudenken; das Werk wird also in Richtung seines digitalen Abbilds dezentriert. Der Browser wiederum deutet, auf seiner Fläche, in Richtung des abwesenden Raums, der als Hintergrund, als Kontrastfolie des fotogenen Werks relevant bleibt. Die Werke positionieren sich dort, wo zwei Traditionslinien sich kreuzen, zwei Formen der Doxa, die beide ins Paradoxe entrückt, aus- und neben sich gestellt sind (*παρά*): die räumliche Traditionslinie der Präsentation von Kunst in Ausstellungen und die flache, ortsungebundene Traditionslinie der Fotografie. Das Medium der Ausstellung bricht sich im Spiegel der Fotografie; das Medium der Fotografie bricht sich hingegen im Spiegel der Ausstellung. Aus dieser doppelten Brechung entsteht ein neues, quasi-modernistisches Genre: die relational reflexive Installationsansicht (auf der Schwelle zwischen räumlicher und bildlicher «Ansicht»). In diesem Genre scheinen Ausstellungen ihre Verflachung im Bild vorwegzunehmen und sind häufig bereits auf Grundlage von Bildern im Internet entstanden. Ein Bild wird in den Ausstellungsraum, der Raum zurück ins Bild überführt, dem Imperativ der Vernetzung folgend, die Dinge niemals allein bleiben lässt. Die Post-Internet Art, so vielfältig (und natürlich: umstritten) sie sonst auch sein mag, sucht also vermutlich gerade die Schwelle zwischen Internet und Realraum.

(Artie Vierkant, der den Begriff «Post-Internet» mit popularisiert hat, spricht seit Ende 2010 in diesem Zusammenhang von «Image Objects»). So betitelt er jene Werke von sich, die mit digitalen Bildern beginnen, welche auf skulpturale Platten gedruckt und im Ausstellungsraum präsentiert, dann fotografisch dokumentiert und unverkennbar digital nachbearbeitet werden, bevor sie – derart modifiziert – im Internet zu zirkulieren beginnen.<sup>19</sup> Wie so viele andere Projekte wurde auch diese Serie in der «Net Art Anthology» von *Rhizome* archiviert und kanonisiert: <https://anthology.rhizome.org/image-objects>.)

### **Spezifische Relationen: «Web-site-specificity»**

Nach diesem sehr selektiven Gedankengang zur relational reflexiven Installationsansicht, die zwei für sie maßgebliche Medien im Verhältnis zueinander paradox

exponiert (indem sie die Transaktion zwischen Fläche und Raum, Fotografie und Ausstellung bewusst inszeniert) – nach diesem eiligen Exkurs kann nun noch einmal direkter die Frage gestellt werden, die am Ende des Abschnitts «Ableitungen» aufgeworfen wurde: Betonen digitale Ausstellungen vielleicht die Konstellation von Flächen, aus denen sich Internetseiten überwiegend zusammensetzen scheinen? Sind «digitale Ausstellungen» also bevorzugt solche Präsentationen zu nennen, die konsequent und vielleicht exklusiv mit den Flächen und «Fenstern» des Browsers zu arbeiten versuchen?

Zunächst muss eine weitere naheliegende Tatsache benannt werden: Nur wenige digitale Ausstellungen verzichten konsequent auf Abbildungen von Räumen oder sonstige Verweise auf sie. Definitive «flatness» gibt es in digitalen Ausstellungen nur selten. Sie scheint mitunter zwar für Netzkunst, aber kaum für Ausstellungsformate geeignet zu sein.<sup>20</sup> Was bevorzugt wird (wie im Falle der Installationsansichten der Post-Internet Art), sind betonte Transaktionen zwischen Räumen und Flächen, die im Verhältnis zueinander reflexiv thematisiert werden und so die Frage aufwerfen, was «digitale Ausstellungen» eigentlich kennzeichnet. Ein besonders lehrreiches Beispiel hierfür ist die Ausstellung *The Last Museum*, die Nadim Samman im April 2021 für KW Berlin online gestellt hat.

*The Last Museum* setzt sich aus Werken zusammen, die eigens für die digitale Ausstellung konzipiert sind und dem Publikum primär im Browser – auf der Internetseite [kw-berlin.de/thelastmuseum](http://kw-berlin.de/thelastmuseum) – begegnen.<sup>21</sup> Präsentiert werden ausnahmslos Werke, die einerseits für das Internet gestaltet wurden, die jedoch andererseits und zugleich einen Bezugspunkt im Realraum haben. Der Verdichtung aller Werke auf der Website der KW (oder: auf den vielen verschiedenen Bildschirmen, auf denen die Internetseite erscheint) steht die Verteilung ihrer physischen Lokalisierungen auf sechs Kontinenten entgegen. Im dezentrierten Zentrum der Ausstellung steht demgemäß: ein Gefüge von Beziehungen. Als Realräume digital aufbereitet wurden so unterschiedliche Orte wie eine Forschungsstation für kosmische Strahlung in den kanadischen Rocky Mountains (Charles Stankievec), zwei favorisierte Orte der Hacker-Szene in Berlin (Nora Al-Badri) und eine unfertige Leichenhalle in Accra, Ghana (Zohra Opoku). Weder der Ort im realen Raum noch die Präsentation auf der (flachen) Website sind hierarchisch eindeutig vor- oder nachgeordnet; beide Seiten bedingen einander. In dieser Hinsicht unterscheidet sich *The Last Museum* von digitalisierten (≠ digitalen) konventionellen Ausstellungen und von Netzkunst reinsten Wassers, die sich um «Ausstellungen» nur noch am Rande kümmert. So wird deutlich, warum es sinnvoll sein könnte, das Genre «digitale Ausstellung» nicht einfach undifferenziert im weiten Feld der webbasierten digitalen Kunst aufgehen zu lassen. Es wird sich zeigen müssen, ob in Zukunft vielleicht jede digitale Ausstellung zumindest implizit zu begründen hat, warum sie «Ausstellung» genannt werden sollte. Die einfachste Weise, diese Wortwahl – digitale *Ausstellung* – zu legitimieren, dürfte die Reflexion ihrer räumlichen Traditionslinie sein: durch die verfremdende Entrückung solcher Räumlichkeit in die Fläche des Browsers, dessen «flatness» so zum Spiegel dieser Räumlichkeit zu werden vermag.

Als Thema von *The Last Museum* erweist sich auch, vielleicht sogar zuvorderst, die Exploration und Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen des Genres «digitale Ausstellung». Als zentral für diese reflexive (quasi-modernistische) Brechung erweist sich keine entschlossene «flatness», sondern erneut, in den Worten von Droitcour, eine «transactional sensibility». Die Website wird als Website – genau genommen:

als Konstellation von Flächen – gerade deshalb reflektiert und als User Interface der Kunst konturiert, weil sie den Abgleich mit ausgewählten realen Räumen ermöglicht oder erzwingt, die als Ausstellungsorte primär oder ausschließlich über das Fenster des Browsers erreichbar sind. Die einzelnen Werke sind demnach weder «site» noch «website-specific», sondern zwischen Raum und Fläche positioniert, zwischen beiden aufgespannt. Diese mediale Relation kann stellvertretend das Kompositum «web-site» anzeigen, das qua Bindestrich die Verbindung *und* Trennung zwischen «web» und «site» markiert.<sup>22</sup> Das Genre der digitalen Ausstellung könnte, so verstanden, wirklich sein *Medium* ausstellen, im Wortsinne: ein Mittleres, ein Dazwischen, eine Schwelle. Ein solches Medium würde sich dementsprechend in zwei Richtungen zugleich exponieren: vom Raum in Richtung Fläche und von der Fläche in Richtung Raum.

Nadim Samman, der Kurator des Projekts, beschreibt sein Anliegen selbst so: «*The Last Museum* is an exhibition that explores tensions between the imagined «anywhere» of digital space and its relation to concrete places and objects. Deploying a hybrid offline-online format, the project invites an international group of artists to reimagine site-specificity, through a sequence of interventions that cut across both real and virtual domains.» Später im Text wird *The Last Museum* dann als «*web-site-specific*» bezeichnet, «in the sense that both its artistic content and exhibition design re-imagines the stakes of «site-specificity» for digital times».<sup>23</sup>

Wie die Installationsansichten der Post-Internet Art, die Droitcour zu definieren versucht hat, die Relation zwischen fotografischer Fläche und Ausstellungsraum reflektieren, so konturiert *The Last Museum* maßgebliche Eigenschaften der «website» durch die Aufspaltung von «web» und «site», um beide im Anschluss *bewusster* zusammenzuführen. Die Website ist demnach, noch einmal, keine nachrangige Ableitung eines vorrangigen Raums, aber ebenfalls keine freischwebende, scheinbar autonome Konstellation von Flächen. In dieser Hinsicht erarbeitet *The Last Museum*, in den Worten von Miwon Kwon aus ihrem Standardwerk über Ortsspezifität, eine «relational specificity».<sup>24</sup>

### **Konstellationen: «Support structures» und «De-limitations»**

Und so komme ich zum Abschluss des Textes zur Ausgangsfrage zurück. Ist das Internet flach? Nein, ganz so einfach ist es nicht. Es ist *anteilig* ein Komplex, ein Netzwerk, eine Konstellation von Flächen: Flächen in Relation zu anderen Flächen, die meist auf Räume verweisen – und die alle durch komplexe, energie- und arbeitsintensive Infrastrukturen, die physische Seite des Internets, mit einigem Aufwand «online» gehalten werden müssen.<sup>25</sup> Eine selbstbewusste digitale Ausstellung kann dementsprechend ein Gefüge von Beziehungen markieren – im Rahmen eines relationalen reflexiven Genres. Sie kann die umgrenzte Fläche des Bildschirms (und die vielen Flächen auf oder in dieser Fläche) in Richtung spezifischer Räume entrücken, kann diese Räume gleichsam durchscheinen lassen. Diese Räume sind – wie die Hangouts der Berliner Hacker in Nora Al-Badris Beitrag zu *The Last Museum* (ein Beitrag, der sich natürlich noch deutlich vielschichtiger thematisieren ließe, etwa «cyber-» und «ökofeministisch» oder auf postkolonialer Grundlage: <https://www.kw-berlin.de/thelastmuseum/nora-1/>) – in gewisser Weise Stellvertreter einer leicht zu vergessenden Tatsache: dass das Internet nicht vom Materiellen und Räumlichen getrennt existieren kann, dass es überall in der physischen und sozialpolitischen Welt seine Wurzeln zu schlagen hat.<sup>26</sup> Ich erinnere daran, was bereits für Greenbergs Ansatz so wichtig war und ihn bemerkenswerterweise für die spätere Institutionskritik so

brauchbar machte: der physische «support», das materielle Substrat der modernistischen Werke, das im Falle der Malerei eben schlicht eine Fläche ist, wie Greenberg meinte.<sup>27</sup> Im Falle der digitalen Ausstellung ist die Sachlage *viel* komplizierter. Ihr materielles Substrat fällt nicht mit dem User Interface zusammen. Präsentationen von Kunst im Internet kennzeichnet gerade eine Differenz, die Hans Dieter Huber bereits 1998 in den *kritischen berichten* zu ergründen versucht hat: «eine Differenz zwischen dem, was auf der Oberfläche des *screen* vorhanden ist[,] und dem, was nicht darauf vorhanden sein kann».<sup>28</sup> Maßgeblich könnte für die digitale Ausstellung daher, so der abschließende Gedanke, eine ebenso an- wie abwesende, umgrenzte wie offene «de-limitation» sein, mit der das scheinbar geöffnete Fenster des kleinen, hypnotisch leuchtenden Bildschirms in ein und demselben paradoxen Zug vom Realraum getrennt und mit ihm verbunden wird. So stehen wir dann, zuletzt, am tiefen Ab-Grund einer Fläche, die – in den Worten eines berühmten toten Dichters – die Welt bedeutet.<sup>29</sup>

## Anmerkungen

- 1 Clement Greenberg: After Abstract Expressionism, in: Art International VI (8), 25. Oktober 1962, S. 24–32, hier S. 30. In einer verbreiteten deutschen Übersetzung von Christoph Hollender klingt die gesamte Passage so: «An anderer Stelle (in *Modernistische Malerei*) habe ich über den selbstkritischen Prozeß geschrieben, der meiner Ansicht nach die innere Logik der modernistischen Kunst darstellt. Das Ziel dieser Selbstkritik, die rein empirisch vorgeht und keineswegs eine Angelegenheit der Theorie ist, besteht darin, die irreduzible Essenz der Kunst beziehungsweise der einzelnen Künste zu bestimmen. Im Zuge der Überprüfung durch den Modernismus erwiesen sich immer mehr Konventionen der Malerei als verzichtbar, als unwesentlich. Inzwischen scheint festzustehen, daß die irreduzible Essenz der Malerei in nur zwei konstitutiven Konventionen oder Normen besteht: Flächigkeit und deren Begrenzung [...]». Clement Greenberg: Nach dem Abstrakten Expressionismus, in: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 314–335, hier S. 331.
- 2 Tilman Baumgärtel: net.art 2.0. Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001, S. 14. Wenig später verweist er ausführlich auf die Theoriebildung Clement Greenbergs (S. 16–18). – Auch einzelne künstlerische Positionen werden mitunter aus streng modernistischer Perspektive interpretiert, vgl. etwa Alexander R. Galloway: Jodi's Infrastructure, in: e-flux Journal 74, 2016, <https://www.e-flux.com/journal/74/59810/jodi-s-infrastructure/>, Zugriff am 10.10.2024.
- 3 Diese Position, so sollte betont werden, wird jedoch *nicht* von Baumgärtel vertreten, vgl. ebd., S. 17: «Für die Netzkunst gibt es mehrere der «flatness» der Malerei vergleichbare künstlerische

Dispositive, die ich im Vorwort des ersten Bandes von *net.art* zu definieren versucht habe: Globalität, Konnektivität, Immaterialität, Interaktivität, Egalität und Multimedialität».

4 Zur Wendung «Kulturtechnik der Verflachung» vgl. Sybille Krämer: Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie, Berlin 2016, S. 15. In diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert ist eine etwa zeitgleich erschienene Studie von Manfred Sommer: Von der Bildfläche. Eine Archäologie der Lineatur, Berlin 2016.

5 Wie lange solche «flatness» ein dominantes Merkmal des User Interface bleibt, wird die Zukunft zu erweisen haben. Im Oktober 2024 ist sie es noch.

6 Vgl. hierzu (mit normativem Einschlag) Julian Assange: Introduction. A Call to Cryptographic Arms, in: Ders. et al.: Cypherpunks. Freedom and the Future of the Internet, New York/London 2012, S. 1–6, hier S. 3: «The platonic nature of the internet, ideas and information flows, is debased by its physical origins. Its foundations are fiber optic cable lines stretching across the ocean floors, satellites spinning above our heads, computer servers housed in buildings in cities from New York to Nairobi.»

7 Vgl. Nadim Samman: Poetics of Encryption. Art and the Technocene, Berlin 2023, S. 140: «much new art registers a growing understanding that the mediating mask(s) of tech do not end with the screen's edge; they are prevalent everywhere else too, occupying an expanded field without limit».

8 Dass im vorliegenden Text der Begriff «digitale Ausstellung» verwendet wird, der wie alle seine Konkurrenten («virtuelle Ausstellung», «Online-Ausstellung» etc.) spezifische Probleme mit sich bringt und besondere Missverständnisse begünstigt, hat

systematische und historische Gründe. Zum einen soll er direkt zu den sogenannten digitalen Technologien in Beziehung treten, die das Internet physisch wie kommunikativ zu einem dichten Gewebe verflochten hat, zum anderen soll in ihm noch das leise Echo einer Tradition zu hören sein, die *nicht* erst mit dem Internet beginnt (vgl. hierzu exemplarisch einen frühen Beitrag von Peter Weibel: Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst, Linz 1984 [Supplementband zum Katalog Ars Electronica '84]). Trotzdem sind im Folgenden solche Ausstellungen gemeint, die in der Regel an einem Bildschirm und im Internet rezipiert werden (obwohl sie, wie zu zeigen sein wird, mit realen Räumen vernetzt sind und «Digitales» ohnehin niemals von «Analogem» getrennt werden kann).

9 Dass nicht wenige etablierte Genres und Kunstformen *relationale reflexive* Eigenschaften haben oder ausprägen können, wäre anhand so unterschiedlicher Beispiele wie des Tableau Vivant, der sozialen Plastik, der Klangskulptur, des Daumenkinos, der Mehrkanalvideoinstallation, des Film Still, der Graphic Novel, der Kalligrafie, des Wandteppichs oder der visuellen Poesie anderenorts detailgenauer zu zeigen und zu begründen.

10 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993, S. 9, Anm. 2.

11 Zur «Unendlichkeit des möglich Gewordenen» vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973, S. 9.

12 Yve-Alain Bois: Strzemiński and Kobro. In Search of the Motivated, in: Ders.: Painting as Model, Cambridge/London 1993, S. 123–155, hier S. 126.

13 Obwohl Greenberg selbst sich nicht besonders für Genres (im engeren Sinne) interessiert zu haben scheint, spricht doch einiges dafür, dass er durch die Verschränkung von Medium, Form und Inhalt de facto eine Theorie der modernistischen Genres erarbeitet hat, wenn auch im Rahmen der traditionellen Medien oder Kunstgattungen (Malerei, Bildhauerei etc.). Modernistisch wäre ein Gemälde, das die maßgeblichen Konventionen des Mediums Malerei formal so in den Vordergrund rückt, dass sie inhaltlich relevant werden. Einem modernistischen Gemälde geht es demgemäß einerseits um seine eigene Verfasstheit (in dieser Hinsicht ist es autoreflexiv) und andererseits um das Medium der Malerei (in dieser Hinsicht ist es exemplarisch oder paradigmatisch). An diesem Punkt sollte vermutlich die unterschätzte Bedeutung des Exemplarischen betont werden, eine Weise des Bezeichnens, die Nelson Goodman «exemplification» genannt hat. Wenn ein Gemälde etwa die Eigenschaften von Gemälden exemplifizieren soll, dann muss es diese Eigenschaften selbst besitzen und exponieren, vorzeigen. «Exemplification is possession plus reference», so steht es kurz und bündig in Goodmans Klassiker: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis u. a. 1968, S. 53. Ein Beispiel verweist in diesem

Sinne zugleich auf sich selbst und über sich hinaus, auf andere Elemente seiner Klasse (etwa der Gemälde). Es ist unmöglich, das Besondere des Beispiels vom Exemplarischen des Beispiels zu unterscheiden (vgl. hierzu Giorgio Agamben: Was ist ein Paradigma?, in: Ders.: Signatura rerum. Zur Methode, Frankfurt a. M. 2009, S. 11–39). Das Besondere stellt sich aus, als würden seine Eigenschaften leicht ins Relief gehoben, nach vorne gerückt und dadurch als Eigenschaften erkennbar gemacht.

14 Es dürfte bereits deutlich sein, dass die «flatness» lediglich ein Merkmal des User Interface ist. Selbstverständlich sind alle Interfaces in eine vielschichtige globale Megastruktur integriert, die Benjamin H. Bratton «The Stack» zu nennen vorschlägt. Vgl. Benjamin H. Bratton: The Stack. On Software and Sovereignty, Cambridge/London 2015.

15 Es lassen sich noch weitere positive Merkmale finden, etwa eine bestimmte Art der Niedrigschwelligkeit, eine potenziell langfristigere Zugänglichkeit (über die Dauer der räumlichen Ausstellung hinaus), die Möglichkeit einer Anreicherung mit Zusatzinformationen oder der dynamischen Anpassung der Internetpräsenz im Laufe der Zeit. All diese Merkmale ändern jedoch nichts am abgeleiteten Grundcharakter solcher Repräsentationen.

16 Im engen Rahmen dieses Aufsatzes kann weder der aktuelle (recht unübersichtliche) Forschungsstand dargestellt noch eine begründete Positionierung innerhalb dieses weiten Feldes vorgenommen werden. Dass die Forschung bislang noch kaum durch Kanonisierungsprozesse geordnet wurde, obwohl sehr viele engagierte Forscher:innen unterschiedlichster Disziplinen zu ihr beitragen: diese Tatsache allein ist vermutlich bemerkens- und bedenkenswert.

17 Brian Droitcour: The Perils of Post-Internet Art, in: Art in America, 29.10.2014, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040>, Zugriff am 10.10.2024.

18 Um die Wendung «transactional sensibility» plausibel zu machen, bemüht Droitcour zudem einen Vergleich mit der Pornografie.

19 Ein weiteres prominentes Beispiel sind die *Cut-outs* von Katja Novitskova. Besonders bekannt sind ihre Tiermotive, etwa *Approximation V Chamäleon* (2013), Digitaldruck auf Alu-Dibond, Cutout Display, 145 × 130 × 20 cm.

20 Wie konsequente, wenn auch ironisch gebrochene (und interaktive) «flatness» in der Netzkunst aussehen kann, verdeutlicht ein Projekt mit dem Titel *Form Art* von Alexei Shulgin aus dem Jahr 1997, archiviert und kanonisiert in der «Net Art Anthology» von *Rhizome*, <https://anthology.rhizome.org/form-art>, Zugriff am 10.10.2024. Ein persönlicher (ebenso flacher wie konzeptuell stringenter) Favorit ist zudem die *1 Megabyte Line* (1998) von Eva und Franco Mattes, <https://0100101110101101.org/1-megabyte-line/>, Zugriff am 10.10.2024.

**21** Nadim Samman, der Kurator des Projektes, äußert sich so in seinem Text: *About The Last Museum* (Curator's Essay), ohne Datum, <http://www.kw-berlin.de/thelastmuseum/essay/>, Zugriff am 10.10.2024: «Rather than being a one-off exhibition, *The Last Museum* will «tour» as a pop-up window on the start pages of partner institutions for fixed periods. In line with the project's rejection of an «anywhere, anytime» web imaginary, each touring iteration will acquire a new chapter – with an additional artist/site from the host institution's country added to the navigable chain. As long as our colleagues are interested, it is possible that *The Last Museum* may tour and grow indefinitely – like the content of the web itself.»

**22** «Der Bindestrich ist das dialektischste aller Interpunktionszeichen, weil er nur in dem Maße eint, in dem er trennt», so Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt*. Ein Kommentar zum Römerbrief, Frankfurt a. M. 2006, S. 101.

**23** Samman o. J. (wie Anm. 21). An anderer Stelle heißt es: «*The Last Museum* explores the drama of site-specificity in light of the digitization of place and its re-presentation online.»

**24** Miwon Kwon: *One Place after Another*. Notes on Site Specificity, in: *October* 80, 1997, S. 85–110, hier S. 110. Vgl. auch, ausführlicher, Kwons Buch mit demselben Haupttitel aus dem Jahr 2002.

**25** Dass diese Prozesse in beträchtlichem Maße auf Ausbeutung von natürlichen Ressourcen und menschlicher Arbeitskraft basieren, wurde ausführlich erforscht und rutscht doch immer wieder ins Dunkle zurück. Vgl. hierzu exemplarisch Jussi Parikka: *A Geology of Media*, Minneapolis/London 2015 und Mary La Gray/Siddharth Suri: *Ghost Work. How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, Boston/New York 2019. Dass die Nutzung der digitalen Infrastrukturen

riesige Massen wertvoller Daten generiert, die sammeln und verwenden zu können wiederum in Wissen und Macht übersetzbar ist, problematisiert Shoshana Zuboff: *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019. Zuletzt: Viele Komponenten dieser Infrastrukturen sind de facto in einer Black Box versteckt, also abseits des User Interface für fast alle Nutzer:innen ganz und gar undurchsichtig.

**26** Zur Auswahl der Orte bemerkt Samman o. J. (wie Anm. 21): «Each artist was commissioned to author a sculptural group, to be installed at a location of their own choosing. The choice was only limited by a request that it be associated with communication and connectivity.»

**27** Karlheinz Lüdeking fasst Greenbergs Position so zusammen: «Mochten andere fragen, was ein Kunstwerk darstellt, symbolisiert oder zum Ausdruck bringt, Greenberg interessierte sich zunächst einmal für das materielle Substrat, das Material, aus dem das Kunstwerk besteht, und die Verfahren, mit denen es hergestellt worden war.» Karlheinz Lüdeking: Vorwort, in: Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne*. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, S. 9–28, hier S. 11.

**28** Hans Dieter Huber: *Materialität und Immaterialität der Netzkunst*, in: *kritische berichte* 26 (1), 1998, S. 39–53, hier S. 50. (Die gesamte Ausgabe widmet sich dem Thema «Netzkunst».)

**29** Die letzten zwei Sätze enthalten Anspielungen 1.) auf eine berühmte Formulierung von Leon Battista Alberti, der das Gemälde als ein «offenes Fenster» bezeichnet hat, und 2.) auf Friedrich Schillers klangvolle Umschreibung der Theaterbühne als «Bretter, die die Welt bedeuten».