

kritische berichte

1.2025

Digitale Genres

**Julian Blunk/
Jan von Brevern (Hg.)**

Jan von Brevern	Die Persistenz der Gattungen. Editorial	2
Julius Schwarzwälder	Verlaufende Verbindlichkeit. Mikrogenres auf TikTok	8
Manuela Klaut	Das Gesetz als Genre. Digitale Orte der unterhaltsamen Gerichtsbarkeit	19
Lukas Töpfer	Web-Site-Specificity. Zur Medien- und Ortsspezifität der digitalen Ausstellung	30
Dennis Jelonnek	Gespräch vor digitalen Bildern. Sammlungs-Interieurs auf Instagram	41
Tobias Ertl	Der Weltgeist als Horror-Mystery-Sci-Fi- Thriller. Soziale Differenzierung und kapitalistische Totalität in Melanie Gilligans Video-Serie <i>Popular Unrest</i> (2010)	55
Debattenbeitrag	Kunstgeschichte mit links: Zu Vergangenheit und Zukunft der kritischen Kunstwissenschaften	
Silke Wenk	«Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es.» Silke Wenk im Gespräch mit Henrike Haug und Andreas Huth, AG Kunstgeschichte mit links im Ulmer Verein	68
Philipp Zitzlsperger	Nachruf auf Jörg Trempler (1970–2024)	77

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Sebastián Eduardo Dávila, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann,

Sarah Sigmund & Sabine Weingartner (in Co-Redaktion)

Herausgeber dieser Ausgabe

Julian Blunk, Jan von Brevern

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2025.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

kritische berichte

1.2025

Digitale Genres

**Julian Blunk/
Jan von Brevern (Hg.)**

Jan von Brevern	Die Persistenz der Gattungen. Editorial	2
Julius Schwarzwälder	Verlaufende Verbindlichkeit. Mikrogenres auf TikTok	8
Manuela Klaut	Das Gesetz als Genre. Digitale Orte der unterhaltsamen Gerichtsbarkeit	19
Lukas Töpfer	Web-Site-Specificity. Zur Medien- und Ortsspezifität der digitalen Ausstellung	30
Dennis Jelonnek	Gespräch vor digitalen Bildern. Sammlungs-Interieurs auf Instagram	41
Tobias Ertl	Der Weltgeist als Horror-Mystery-Sci-Fi- Thriller. Soziale Differenzierung und kapitalistische Totalität in Melanie Gilligans Video-Serie <i>Popular Unrest</i> (2010)	55
Debattenbeitrag	Kunstgeschichte mit links: Zu Vergangenheit und Zukunft der kritischen Kunstwissenschaften	
Silke Wenk	«Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es.» Silke Wenk im Gespräch mit Henrike Haug und Andreas Huth, AG Kunstgeschichte mit links im Ulmer Verein	68
Philipp Zitzlsperger	Nachruf auf Jörg Trempler (1970–2024)	77

«Genre is disappearing», titelte der New Yorker im März 2021. In der von Streaming-Diensten dominierten Popmusik, so die amerikanische Musikkritikerin Amanda Petrusich, seien Genres ein Auslaufmodell: einschränkend, «inhärent problematisch» und altmodisch.¹ So ganz taufisch ist diese Diagnose allerdings selbst nicht. In der Kunsttheorie der Moderne hatten Gattungen einen miserablen Ruf. Im 20. Jahrhundert schien einzig ihre Überwindung angezeigt zu sein. Die Malerei warf nach 1900 das System der Bildgattungen, durch das sie jahrhundertlang geprägt gewesen war, wie einen zu klein gewordenen Mantel ab.² Aber auch wer in der Musik, der Literatur oder im Film auf sich hielt, hielt sich nicht an Gattungskonventionen. Ihre Ablehnung scheint zur DNA der ästhetischen Moderne zu gehören.³ Werden sie nun, wie Petrusich schreibt, unter digitalen Bedingungen auch in der Populärkultur «increasingly irrelevant»?

Solche Diagnosen vom Relevanzverlust und Verschwinden der Gattungen in der digitalen Gegenwart häufen sich.⁴ Aber stimmen sie eigentlich? Das vorliegende Themenheft geht dieser Frage nach. Denn nicht nur sind seit den 2000ern zahlreiche neue Genres entstanden, die ihre Existenz erst dem Digitalen verdanken: etwa der Blog, der *Shitstorm*, das Selfie.⁵ Auch an anderer Stelle deutet sich eine vorsichtige Renaissance der Genres an: Ihre poetologischen und epistemischen Potenziale werden gerade wiederentdeckt. Dietmar Daths epische Science-Fiction-Eloge *Niegeschichte* (2019) zeugt genauso davon wie Hartmut Rosas Heavy-Metal-Soziologie (*When Monsters Roar and Angels Sing*, 2023), die seit vielen Jahren zu beobachtende Aufwertung von Genrefilm und -literatur in den Feuilletons ebenso wie das neue Interesse der Literaturwissenschaft an der Gattungstheorie.⁶ Vor allem aber bietet die Populärkultur selbst zahlreiche Hinweise darauf, dass die Bedeutung von Genres in der digitalen Ära eher zunimmt. Die Diskussionen um Beyoncé's Album *Cowboy Carter* (2024) drehten sich primär um Gattungsfragen;⁷ auf dem Album werden solche Gattungsfragen sogar explizit thematisiert. Wenn Linda Martell, eine Pionierin des «schwarzen» Country, in einem gesprochenen Beitrag vor dem Song *Spaghettii* Genres als «funny little concept» bezeichnet, durch das sich viele «confined» fühlen würden, dann greift sie einen klassischen Topos der Gattungskritik auf: Gattungsregeln schränken die künstlerische Freiheit ein, können den Zugang zu bestimmten Kunstformen sogar verhindern. Dieser – historisch sicherlich stellenweise zutreffenden – Diagnose steht allerdings das Album selbst entgegen, das seine ästhetische und politische Schlagkraft erst aus seinem Country-Bezug erhält. Dass Auseinandersetzungen über *Race*, *Class*, *Gender* und *Identity* über ein Genre geführt werden können, deutet einerseits darauf hin, dass Genres weit mehr sind als «nur» ästhetische Entscheidungen

(wobei ja ästhetische Entscheidungen *immer* weit mehr sind als nur ästhetische Entscheidungen⁸). Andererseits aber zeigt sich darin die widersprüchliche Qualität von Genres: Sie sind eben nicht nur einschränkend, sondern auch *ermöglichend*.⁹

In den Literatur-, Kommunikations- und Filmwissenschaften ist diese ermöglichende Funktion von Genres seit den 1970er Jahren vor allem als *soziales* Potential verstanden und theoretisch ausgearbeitet worden. Wilhelm Voßkamps «Gattungen als literarisch-soziale Institutionen» (1977), Carolyn R. Millers «Genre as Social Action» (1984) oder Linda Williams' «Film Bodies: Gender, Genre and Excess» (1991) haben Gattungen als gesellschaftliche Kräfte etabliert, die auf allen Ebenen der Kultur – Produktion, Distribution und Rezeption – wirksam sind.¹⁰ Williams' Einsicht etwa ist, dass die Funktion von Gattungen in der «kulturellen Problemlösung» besteht. Das klingt schon ganz anders als die modernistische Überzeugung, Gattungen seien «einschränkend» und müssten überwunden werden. Genres, schreibt Williams in ihrem Aufsatz, in dem es um Melodrama, Horror und Pornografie geht, «gedeihen letztlich aufgrund der Beständigkeit der Probleme, die sie adressieren; aber auch aufgrund ihrer Fähigkeit, diese Probleme umzugestalten.»¹¹ Damit formuliert sie eine starke These, die unseren Blick auf Genre grundsätzlich verändern könnte: Genres *leisten* etwas, sie greifen in die Wirklichkeit ein. Verhandelt wird das etwa zurzeit – um ein Beispiel zu nennen – in den Diskussionen um die Funktionen von *Climate Fiction*.¹² Die Frage – die auch die Autor:innen dieses Heftes beschäftigt – wäre dann nicht so sehr, ob Genres verschwinden, sondern was aus den gesellschaftlichen Problemen, die obsolet gewordene Genres adressiert haben, geworden ist; und auf welche Weise diejenigen Genres, die überdauert haben oder neu entstanden sind, das Soziale ermöglichen oder umgestalten.

Genres erlauben es, den Blick ein wenig von einzelnen (Kunst-)Werken weg- und auf all die anderen Bedingungen der Kulturproduktion hinzulenken: auf das Publikum, auf Produktionsökonomien, auf Institutionen. Erwartungen spielen auf einmal eine Rolle, Subkulturen, kommunikative Formen. Gerade unsere Kommunikationsgewohnheiten haben sich durch digitale Medien und Plattformen am offensichtlichsten in kurzer Zeit radikal verändert. Kann man solche Prozesse an Genre-Evolutionen ablesen?¹³ Tatsächlich tritt im digitalen Zeitalter eine von progressiven Gattungstheorien bereits seit Langem betonte Eigenschaft deutlich hervor: Gattungen sind keine starren Klassifikationsinstrumente, sondern etwas sehr Wandelbares. Sie verändern sich ständig, verschwinden, formieren sich neu, vermischen sich.¹⁴ Und wenn sie persistent sind – und manche Genres (man denke nur an die Komödie) sind das in ganz erstaunlichem Maße –, dann liegt das gerade an ihrer enormen Fähigkeit zu Wandel und Anpassung.¹⁵ Auch Emergenz-Prozesse haben sich im Digitalen nun beschleunigt und sind dadurch besser beobachtbar.¹⁶

Solche Veränderungen auf Gattungsebene signalisieren grundlegende Transformationen. Längst beschränkt sich das nicht mehr auf die Musik oder den Film. Weitgehend unbemerkt von der akademischen Kunstgeschichte sind digitale Verkaufsplattformen wie Singulart gerade dabei, das Feld der Bildenden Kunst umzukrempeln. Verbunden ist das mit einer Wiederkehr traditioneller Bildgenres («Landschaft») genauso wie mit der Aneignung kunstfremder Gattungen («Urban»), die auf veränderte Rezeptionserwartungen, neue Käuferschichten und die Entgrenzung kultureller Sphären hindeuten.

Kein Verschwinden von Gattungen in unserer digitalen Gegenwart also, sondern im Gegenteil deren «konstante und schnelle Vermehrung»?¹⁷ Beobachtbar wäre dann,

so die Hypothese, nicht nur die Gattungsdynamik selbst, sondern vor allem auch die gesellschaftliche Dynamik, die von Genres verhandelt und mitgestaltet wird.

Noch eine begriffliche Klärung, bevor ich zu den einzelnen Beiträgen komme: Die Begriffe ›Genre‹ und ›Gattung‹ wurden historisch und werden in den verschiedenen Fachdisziplinen sehr unterschiedlich gehandhabt. Insbesondere in der Kunstwissenschaft, so Wolfgang Kemp, ist «der Gebrauch des Begriffs ›Gattung‹ [...] nicht eindeutig festgelegt.»¹⁸ Obwohl es sich systematisch immer wieder anbietet, die Begriffe zu unterscheiden und zu hierarchisieren (etwa: Malerei als Gattung, Landschaftsmalerei als Genre; Spielfilm als Gattung, der Western als Genre) hat sich in Diskussionen zwischen den Autor:innen dieses Heftes gezeigt, dass solche begrifflichen Festlegungen mehr Probleme erzeugen als sie lösen (u. a. deshalb, weil weitere, konkurrierende Begriffe – für Malerei etwa ›Medium‹ – gebräuchlich sind; siehe dazu auch die grundsätzlichen Überlegungen von Lukas Töpfer in diesem Heft). Es gilt, was Julius Schwarzwälder in seinem Artikel vorschlägt: «definitorische Spitzfindigkeiten fürs Erste lieber beiseitezulegen». Ich habe daher hier den Begriff ›Genre‹ in Analogie zum englischen oder französischen Sprachgebrauch synonym mit ›Gattung‹ benutzt. Ausdrücklich *nicht* gemeint – das muss in einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift vielleicht noch erwähnt werden – ist hier mit ›Genre‹ die Genremalerei (die freilich selbst ein Genre darstellt).

Die Beiträge

Julius Schwarzwälder zielt mit seinem Aufsatz direkt ins thematische Zentrum dieses Hefts, wenn er das Phänomen der Mikrogenres auf TikTok untersucht. «Wenn Genres derart wuchern, dass ihre Vielfalt sich fast limesartig der Nutzer:innenanzahl einer Plattform anzunähern scheint, was wird dann aus den kulturellen Verbindlichkeiten und den Möglichkeiten zu öffentlicher Bezugnahme, die Genresysteme generiert hatten?» Was also können Genresysteme unter den Bedingungen des digitalen Plattformkapitalismus noch leisten? Schwarzwälder interessiert sich nicht nur für die Formen, sondern vor allem für die Funktionen von (Mikro-)Genres. Und so schnell, wie die neuen digitalen Genres auftreten, sich entwickeln und wieder verschwinden, so rasch ändern sich, so der Autor, auch diese Funktionen. Die Frage, die die *Süddeutsche Zeitung* unlängst mit Bezug auf Mikrogenres stellte: «Zerstört Social Media Subkulturen?»,¹⁹ beantwortet er daher implizit: Nein. Aber die Plattformen verändern, was Subkulturen sind, wie Gemeinschaften entstehen und sich deren Mitglieder selbst wahrnehmen. Der These vom Relevanzverlust der Gattungen in der digitalen Gegenwart hält Schwarzwälder entgegen: «TikTok ist eine Genreproduktionsmaschine sondergleichen.»

Manuela Klaut behandelt in ihrem Beitrag mit dem Podcast eines jener Genres, das erst unter digitalen Bedingungen entstanden ist. Sie untersucht, wie der *True Crime*-Podcast in das Rechtssystem eingreift. Dieses Genre erzählt Kriminalfälle nicht nur nach, sondern zielt häufig darauf ab, schon abgeschlossene Fälle wieder aufzurollen. Aus *Cold Cases* werden so zu ermittelnde Rechtsfälle. Doch was passiert, wenn «aus einem Verfahren zur Wahrheitsfindung ein Unterhaltungsmedium wird»? Mit Blick auf die Geschichte der Fallerzählung, die Klaut bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt, kann sie zeigen, dass die Verbindung von Recht und Literatur, von Fall und Erzählung zum Kernbestand juristischer Verfahren zählt. Liegen dann im Podcast Chancen für eine methodische Aufarbeitung von Fällen? *True Crime*, so Klaut, bediene

sich zwar häufig den klassischen juristischen Wissenskategorien, wie Protokollen, Zeugen-Aussagen und Tatortbeschreibungen – doch sie prozessiere sie nicht. Auch der Podcast komme an Luhmanns «Legitimation durch Verfahren» nicht vorbei.

Lukas Töpfer nimmt Installationsansicht und digitale Kunstausstellung als Genres in den Blick. Worin zeigt sich deren Spezifik? Von welchen Konventionen sind diese beiden Genres bestimmt und wie setzen sie jeweils Raum und Fläche, Objekt und Bild zueinander ins Verhältnis? Was also passiert auf dem Weg von der traditionellen, räumlichen Ausstellung in den digitalen Raum? Zur Beantwortung dieser Fragen macht sich Töpfer grundlegende Gedanken zur historischen Relation der Konzepte Gattung, Genre und Medium. Dabei steht ein zunächst überraschender Befund am Anfang seiner Überlegungen: Die flache Erscheinungsweise des Internets scheint sich mit Clement Greenbergs berühmter Medienspezifik der Malerei zu decken. Zugespitzt: «Kennzeichnen ›flatness‹ und ›delimitation of flatness‹ [...] vielleicht die ebenso banale wie unheimliche und abgründige Oberfläche des Internets?» Am Beispiel von *The Last Museum* zeigt Töpfer, dass selbstbewusste digitale Ausstellungen weder konsequent flach noch konsequent räumlich sind, sondern die beiden Pole von Browser und Realraum wechselseitig thematisieren und problematisieren. Im besten Falle vermag es das Genre «digitale Ausstellung», ihr materielles Substrat – die technische, hochkomplexe Infrastruktur des Internets, die hinter dem flachen Browserbild normalerweise verborgen bleibt – mitzudenken und so erfahrbar zu machen.

Eine andere Form der digitalen Ausstellung untersucht **Dennis Jelonnek**: Instagram-Accounts, die einen intimen Blick in die Wohnungen von Sammler:innen versprechen. Berühmte Kunstwerke, für die Öffentlichkeit sonst unzugänglich, hängen dort über dem Kamin oder stehen neben dem Designer-Sofa. Wie verhalten sich die Nutzer von Social Media angesichts solcher Interieurs? Was motiviert sie, sich die privaten Kunstsammlungen anzusehen? Jelonnek analysiert dafür die textliche Kommunikation, die sich in den Kommentaren entfaltet und entdeckt Formen eines Kunstgesprächs. Das Genre «Kunstsammlungs-Interieur» bildet also eine diskursive Praxis aus, deren Eigenschaften der Autor mit Bezug auf die lange Geschichte des Kunstgesprächs herausarbeitet. Gerade die Tatsache, dass es sich um Digitalisate der Originale handelt, eröffneten einen erweiterten Diskursraum. Auch in diesem Beitrag geht es mithin um die Frage, was Genres leisten. Gegenüber der kapitalistischen Logik, die die Produzenten der Instagram-Accounts motiviert, deutet Jelonnek die hier aufscheinende Möglichkeit zum digitalen Kunstgespräch als «Akt geringfügigen Aufbegehrens» der Nutzer:innen, die sich zumindest «punktuell» einer Diskursgemeinschaft vorarbeiteten.

Auch **Tobias Ertl** interessiert sich für solche Genre-Funktionen im Spätkapitalismus. Die Diagnose des Bedeutungsverlusts von Gattungen differenziert er noch einmal: Während Gattungslogiken in der Populärkultur nach wie vor äußerst relevant seien, spielten sie im Kunstkontext kaum eine Rolle mehr. Wie ist dann das Interesse zu verstehen, welches populärkulturellen Genres von Künstler:innen der Gegenwart entgegengebracht wird? Ertl untersucht dies am Beispiel der Videoinstallation *Popular Unrest* (2010) von Melanie Gilligan. Die entscheidende Frage ist natürlich, wie jeweils auf Genres Bezug genommen wird, auf welche Weise sie verarbeitet und umfunktioniert werden. Klassische TV- und Serien-Genres werden von Gilligan, so Ertls Argument, als Instrumente der Gesellschaftskritik adaptiert. Es geht hier also nicht, wie so oft in der Kunst der Moderne, um eine ironische Brechung oder Dekonstruktion von Genres – vielmehr werden Genres hier sehr

ernst genommen, ihr »epistemisches Potential zur Erkenntnis sozialer Objektivität« im digitalen Zeitalter ausgelotet. Mit dem Bezug auf massenmediale Genres könne die Künstlerin das Kunstwerk »gegen die singuläre Logik künstlerischer Autorschaft und Werkschöpfung« positionieren.

So heterogen die von den Autor:innen untersuchten Gegenstände auch sind – gemeinsam ist den Beiträgen, dass sie Genres etwas zutrauen. Darin zeigt sich ein völlig anderes Gattungsverständnis als jenes modernistische, das Gattungen lange nur als etwas Problematisches und zu Überwindendes ansah. Lauren Berliner and Jonathan Cohn haben unlängst bemerkt, dass nicht selten in den inzwischen zahlreichen Meldungen vom Verschwinden der Genres Schadenfreude mitschwingt. Genres würden als harte Barrieren präsentiert, die Kulturprodukte langweilig machten, während ihr Niederreißen als utopischer und befreiender Akt idealisiert würde. Den alten Vorurteilen gegenüber Gattungen ist offenbar schwer beizukommen. »Genre is not only alive and well«, lautet ihre Antwort darauf, »but is indeed one of the more thought-provoking aspects of contemporary media«. ²⁰ So – als herausfordernd, anregend und quicklebendig – verstehen auch die Autor:innen dieses Heftes digitale Genres.

Anmerkungen

1 Amanda Petrusich: Genre is Disappearing. What Comes Next?, in: The New Yorker 8.3.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2021/03/15/genre-is-disappearing-what-comes-next>, Zugriff am 29.11.2024

2 Gottfried Boehm: Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne, in: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.), Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg 2003, S. 19–38.

3 Wichtig dafür war Benedetto Croce: Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Linguistik, Leipzig 1905. Siehe dazu auch Paul Keckeis/Werner Michler: Einleitung: Gattungen und Gattungstheorie, in: dies. (Hg.): Gattungstheorie, Berlin 2020, 7–48.

4 Eine Reihe dieser Diagnosen versammelt Lauren S. Berliner/Jonathan Cohn, Introduction to the Special Issue Genre After Media, in: Television & New Media, Vol. 24 (5), 2023, S. 479–487.

5 Vgl. Carolyn R. Miller/Dawn Shepherd: Blogging as social action. A genre analysis of the Weblog, University of Minnesota 2004, Digital Conservancy, <https://hdl.handle.net/11299/172818>; Rupert Gaderer, Shitstorm. Das eigentliche Übel der vernetzten Gesellschaft, in: ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, H.2 (2018), S. 27–42; Wolfgang Ullrich: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, Berlin 2019.

6 Siehe etwa den Band Keckeis/Michler 2020 (wie Anm. 3).

7 Siehe die Rezension in der New York Times: »On the bold, sprawling Cowboy Carter, the superstar

plays fast and loose—and twangy—with genre«. Jon Pareles: Beyoncé's Country Is America, in: New York Times, 1.4.2024, Section C, S. 1.

8 Vgl. Terry Eagleton: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart 1994.

9 Diese doppelte Bestimmung verdanken Genres und Gattungen, so würde ich behaupten, ihrem normativen Charakter. Siehe dazu neuere Diskussionen über Normen, etwa: Christoph Möllers: Die Möglichkeit der Normen. Über eine Praxis jenseits von Moralität und Kausalität, Berlin 2018

10 Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie, in: W. Hinck (Hg.), Textsortenlehre – Gattungsgeschichte, Heidelberg 1997, S. 27–44; Carolyn R. Miller: Genre as social action, *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 70 (1984), 2, S. 151–167; Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, in: *Film Quarterly*, Vol. 44 (1991), 4, S. 2–13. Soweit ich das sehe, hat nur Wolfgang Kemp solche Ansätze für die Kunstgeschichte produktiv gemacht: Wolfgang Kemp: Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 294–299.

11 Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Linda Williams: Film Bodies. Geschlecht, Gattung und Exzess, in: Keckeis/Michler 2020 (wie Anm. 3), S. 323–343, hier S. 342.

12 Siehe die Beiträge im Sonderheft der Science Fiction Studies, Vol. 45 (2018), No. 3 (Special Issue SF and the Climate Crisis, hg. v. Brent R. Bellamy/

Veronica Hollinger); Andrew Milner/J. R. Burgmann, *Science Fiction and Climate Change. A Sociological Approach*, Liverpool 2020. Vgl. auch Eva Horn: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 2024.

13 Eine solche Verbindung zwischen (neuen) Genres und den «radical changes in our communicative households» stellt her: Eva M. Eckkrammer, *Genre Theory and the Digital Revolution. Towards a Multidimensional Model of Genre Emergence, Classification and Analysis*, in: Alexander Brock u. a. (Hg.), *Genre Emergence. Developments in Print, TV and Digital Media*, Berlin 2019, S. 163–189.

14 Zu Prozessen der Hybridisierung siehe Ivo Ritzer/Peter Schulze (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden 2016.

15 Vgl. Carolyn R. Miller/Amy J. Devitt/Victoria J. Gallagher: *Genre: Permanence and Change*, in: *Rhetoric Society Quarterly*, 48:3 (2018), 269–277, <https://doi.org/10.1080/02773945.2018.1454194>.

16 «What is arguably different now, however, is the pace of change. Digital technology appears to have accelerated genre innovation, with affordanc-

es, for instance, for direct audience participation and creative design options quite unlike what was available pre-digitally.» Diane D. Belcher: *Digital genres: What they are, what they do, and why we need to better understand them*, in: *English for Specific Purposes*, Vol. 70, April 2023, S. 33–43, hier: 36.

17 Janet Giltrow/Dieter Stein: *Genres in the Internet. Innovation, Evolution, and Genre Theory*, in: Janet Giltrow/Dieter Stein (Hg.): *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*, Amsterdam 2009, S. 1–26, hier S. 9. Meine Übersetzung; den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Julius Schwarzwälder.

18 Wolfgang Kemp: *Stichwort «Gattung»*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 135–138, hier S. 135.

19 Michael Moorstedt: *Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein. Statt Punk und Indie bietet das Internet jungen Menschen nur noch Mikrotrends an. Zerstört Social Media jugendliche Subkultur?*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. April 2024, S. 9.

20 Berliner/Cohn 2023 (wie Anm. 4), S. 479.

Ende 2022 war es soweit: TikTok wurde begnadigt. Stand das Videoportal lange Jahre im Verruf, Nutzer:innen durch Tanzchoreographien und Lippensynchronisationen in ein audiovisuelles Erlebniskoma zu schießen, so schien nun etwas Eigenartiges Einzug gehalten zu haben – und zwar, so wurde berichtet, eben nichts weniger als Videos *sui generis*, die in dieser Form nur auf TikTok hätten entstehen können. Der Eingang in die ästhetische Selbständigkeit wurde festgemacht an #corecore. Unter diesem Hashtag wurden sprunghaft-assoziative, thematisch weitläufige Videomontagen gehandelt, die etwas Spezifisches über die Erfahrungsmodalitäten auf TikTok festzuhalten schienen: «an amorphous intangible «vibe», a free-floating aesthetic with no roots outside of TikTok», wie Kieran Press-Reynolds es im November 2022 fasste, der erste und bis heute zuverlässigste Chronist des Trends.¹

Was genau es unter #corecore zu erleben gab, das war von der ersten Sekunde an nicht ohne weiteres identifizierbar. Der Name war insofern Programm, als dass es kein inhaltliches Programm gab: «unlike most previously popular -cores – think cottagecore, normcore, breakcore – corecore has no mission statement, no how-to video, not even a basic description of style», stellte Press-Reynolds angetan fest. Das Schwellenkriterium für Corecore-Videos schien dasselbe zu sein wie dasjenige, das Potter Stewart, Richter am US Supreme Court, im Fall *Jacobellis v. Ohio* für die Bestimmung obszöner Inhalte anführte: «I know it when I see it». Eine Montage von Einsekündern, die, anfangend bei Wong Kar Wai, weite Teile der World Wide Web-Ikonographie bibelstechend anzitiert? [Corecore](#). Postmelancholische Interview- und Danceclips, untermalt mit Mobys *Porcelain*? [Corecore](#). Eine nicht enden wollende Zusammenstellung von verlangsamten TikTok-Einstiegen, in denen Personen mit zehn Worten oder weniger irritierend viel über ihre Persönlichkeit «verraten»? [Corecore](#). Wikipedia-Vokalsamples in Verlaufsform, ummantelt von einer seltsamen Lernspielästhetik, gefolgt von unheilvollen Digitalartefakten und düsteren Naturaufnahmen? Genau, [Corecore](#), und das heißt: alles irgendwie «sehr TikTok-y». Nicht mehr, aber auch nicht weniger.²

Schon nach einem ersten Viralitätsschub entbrannten hitzige Debatten darüber, wovon Corecore-Videos eigentlich handeln sollten, wie sie auszusehen hätten, welche Produktionsabsichten als integer anzusehen wären – und welche nicht. Das Kommentariat und die Videoproduzent:innen waren in zwei Lager gespalten: In diejenigen, die sich mit Corecore als einer Neuauflage *weirder* Memes im Kurzvideoformat begnügten, und diejenigen, die in Corecore die tapsigen ersten Schritte einer antikapitalistischen Kunstbewegung vermuteten, was Press-Reynolds im Januar 2023 dazu veranlasste in einem zweiten Artikel die Gretchenfrage zu stellen: «Is corecore

radical art or gibberish shitposts?». ³ Bei allem Streit bestand aber erstaunlicherweise in einem Punkt absolute Einigkeit. Zur Debatte stand zu keinem Zeitpunkt, worum es sich bei Corecore-Videos selbst handelt: Immer und immer wieder wurde Corecore, in einer bemerkenswerten Beiläufigkeit, als «Genre» bezeichnet. ⁴

Man könnte an dieser Stelle natürlich fragen, ob es sich bei so ephemeren Erscheinungen wie Corecore tatsächlich um Genres «im eigentlichen Sinn» handelt. Ich würde aber empfehlen, solche definitorischen Spitzfindigkeiten fürs Erste lieber beiseitezulegen. Denn die Frage nach dem Genrebedürfnis scheint mir, zu Beginn, ergebiger. Schließlich ist eine Objektklasse nie ein Genre *allein* aufgrund spezifischer formaler Merkmale. Zu einem Genreverbund wachsen die fraglichen Objekte erst durch ein Zusammenspiel von Erwartungshaltungen, Entzifferungskompetenzen und Vertriebsbedingungen. ⁵ Wer, also, fragt heute nach Genres, wer meldet ein Bedürfnis nach ihnen an? Wo treffen sich Angebot und Nachfrage? Warum scheint es so vielen Leuten derart begründungsunbedürftig, Corecore ein Genre zu nennen? Und schließlich doch: Sind Genres unter den Bedingungen des digitalen Plattformkapitalismus noch effektive Triebkräfte in der Produktion, Distribution und Rezeption von Kulturgütern? Oder ist die Zeit ihrer historischen Wirksamkeit vorüber?

Das algorithmische Orakel und die Verteilung seiner Interessensgemeinschaften

Um «den Algorithmus», wie der Videodistributionsmechanismus ehrfürchtig genannt wird, kommt man bei Diskussionen und Gesprächen zu TikTok nicht herum. Ohne als «etwas» in Erscheinung zu treten, ist er das Alleroffensichtlichste an der App, dasjenige, das in der Nutzer:innenerfahrung den Unterschied zu allen anderen (sozialen) Medienformaten markiert. Kein Aspekt an TikTok ist so mythenumrankt wie er. Der Sachverhalt ist im Grund einfach umschreibbar: TikTok ist nur bedingt ein «Netzwerk». ⁶ Anstatt dass Nutzer:innen bewusst aussuchen, was sie zu sehen bekommen – durch das Befreunden von Bekanntschaften auf Facebook oder das Abonnieren von Youtube-Kanälen, deren Posts und Videos sie zugespielt bekommen –, wird ihnen auf der *For You*-Page, die beim Öffnen der App ungefragt und unmittelbar lossprudelt, das gezeigt, was TikTok für sie ausgesucht hat. Wer wem folgt ist hierbei eher nachrangig. Die (mitunter mühsame) Aufgabe der Programmauswahl wirkt wie wegrationalisiert, ausgesourct an eine ominöse Kurationsmaschine, die, im Stil eines *despotisme éclairé*, die Unmöglichkeit der Einsichtnahme in ihre Machenschaften mit der Qualität ihres Outputs rechtfertigt.

Erstaunlich bis befremdlich ist dabei, dass die auf der *For You*-Page gezeigten Videos vielen Leuten deutlich passföglicher auf den je eigenen Geschmack zugeschnitten zu sein scheinen, als wenn sie sie eigenhändig selektiert hätten. Das geht sogar so weit, dass sich bei einigen der Eindruck einstellt, dass der Algorithmus sie besser zu kennen scheint als sie selbst es tun, er in unentdeckte Seelengefilde seiner Rezipient:innen vorstößt und ihnen Mal um Mal mit überraschender Treffsicherheit verkündet: «Dies ist, was Du magst». ⁷ Der schlagende Erfolg der App (im Oktober 2023, laut firmeneigener Pressestelle, über 20 Millionen Nutzer:innen allein in Deutschland) ist wohl weitgehend darauf zurückzuführen, dass es sich weniger so anfühlt, dass man sich einen eigenen Feed kuratiert, als dass der Feed das eigene Selbst kuratiert. ⁸ So schrieb etwa Jess Joho, dass der TikTok-Algorithmus – von Joho halbironisch als «divine digital oracle» glorifiziert – sie über ihre eigene Bisexualität unterrichtet hätte: «TikTok's algorithms knew I was bi before I did». ⁹

Ein solches Beispiel mag im Ausmaß zwar extrem sein, doch die Formulierung ist ein Gemeinplatz. Dem Algorithmus wird immer wieder unterstellt, bestimmte Dinge zu «wissen» oder zu «kennen». Solche technomantischen Spekulationen sind, wie jeder gute Mythos, mindestens symptomatisch. Ermöglicht wird die scheinbare Effektivität des Algorithmus nämlich über ein Interessenmatchmaking, das eine Balance aus «exploit recommendations» und «explore recommendations» hält, also solchen Videos, die bereits an die auf Datenextraktion basierenden Interessensprofile der Nutzer:innen angepasst sind, und solchen, durch die sich diese Profile potentiell erweitern lassen.¹⁰ Durch das eigene Nutzungsverhalten – Watchtime, Likes, Kommentare, Shares – arbeitet man an dieser Profilierung aktiv mit. Dabei werden Verbindungen zwischen einzelnen Contentkategorien hergestellt, die über «User-Clustering» in Verhältnisse verschiedener Bindungsstärke zueinander gesetzt werden.¹¹ Das heißt einfach, dass Nutzer:innen solche Videos in den Feed gespült werden, die vergleichbaren Nutzer:innen gefallen haben, *und* dass diejenigen Videos als zusammengehörig gruppiert werden, um die herum sich eine mathematisch modellierbare «Gemeinschaft» gebildet hat, deren Mitglieder sich dadurch auszeichnen, dass ihnen, wenn sie mit einem der betreffenden Videos auffallend interagieren, mit hoher Wahrscheinlichkeit auch mit anderen Videos derselben Gruppe interagieren werden. Henne und Ei implizieren einander.

Phänotypisch zeigen sich die Distributionsmechanismen von TikTok nicht nur in der Orakelhaftigkeit des Algorithmus, sondern auch in der «Infizierbarkeit» von *For You*-Pages. Exemplarisch hierfür ist «Sean's/that one guy's FYP». Es fing an mit einem (mittlerweile gelöschten) Video, in dem @rileyy.lauren kichernd ihren damaligen Freund dabei filmte, wie er seine *For You*-Page runterscrollt. «It's just normal stuff» kokettiert dieser, während er ihr (und den Millionen, die das Video gesehen haben) einen bizarren Clip nach dem anderen präsentiert, die außer ihrer Merkwürdigkeit nichts gemein haben. Die eigentliche «Magie» begann aber erst, als diejenigen, die das Video von @rileyy.lauren sahen, selbst weiterscrollten. Denn plötzlich waren deren *For You*-Pages überlaufen von den Videos, die man gerade noch auf dem abgefilmten Handy von Sean gesehen hat – was ein paar Nutzer:innen dazu bewegte, ihre infizierte (im Jargon: «cursed») *For You*-Page abzufilmen, und, wie @aubscatsanctuary, ihre Zuschauer:innen zu fragen: «Is anyone else suddenly suffering this curse after seeing the weird bf's fyp vid????», was dann zu einer Lawine an Nutzer:innen führte, die in den Kommentarspalten der betreffenden Videos, Sean imitierend, «iz normal» posteten. Bemerkenswert an diesem Vorgang ist, dass die «iz normal»-Kommentare nicht abrissen und auch unter solche Videos platziert wurden, die nicht im Original von @rileyy.lauren zu sehen waren. Diese wurden nämlich erkannt als Teil der Serie von Videos, die bei Sean zu sehen sein *müssten*, und die von tausenden Schicksalsverwandten gesehen wurden, deren Lose das «Orakel» mit diesem User-Cluster – über die «iz normal»-Dominanz in den betreffenden Kommentarspalten auch als Cluster erkennbar – verknüpft hat, wodurch wiederum die Serialität der «weird bf»-Videos umso markanter hervorstach.

Dieses ganze Phänomen hätte nicht entstehen können, wenn die Videos nicht als etwas erfahren worden wären, das außer von einem selbst noch von tausenden Anderen (sprich: einigen, aber nicht allen) gesehen wird, ohne dass auch nur eine:r danach hätte suchen müssen. Daraus lässt sich schließen, dass sich in der Formation einer Nischengemeinschaft wie derjenigen um Sean's *For You*-Page auch gleichzeitig eine Art von Genre formieren kann (aber nicht muss), in welchem diese

Nischengemeinschaft sich als Gemeinschaft erkennen kann (aber nicht muss), und welches dann anhand dieser Vergemeinschaftung als Genre erkannt werden kann (aber nicht muss). Glenn McDonald, ehemals zuständig für die Errechnung und Klassifizierung der über 5.000 von Spotify verwendeten Musikgenres, hat darum auch nicht ganz unrecht, wenn er Genres allgemein als «distributed communities of interest» bezeichnet.¹² Eingeschränkt werden muss dabei nur, dass diese Umschreibung nicht auf alle Genres zutrifft, sondern vor allem auf eine bestimmte Klasse von Genres, welche sich im digitalen Plattformkapitalismus des letzten Jahrzehnts konsolidiert hat: Mikrogenres.

Die Produktion von Projektionsparzellen im Digitalzeitalter

Es klingt fast wie ein Widerspruch in sich – kann und sollte man bei Mikrogenres denn wirklich noch von Genres reden? Denn wenn alles maximal «mikro» ist, wo könnte man dann noch einen überindividuellen Horizont ausmachen, innerhalb dessen sich «Erwartungserwartungen»¹³ einpegeln, Gestaltungsansprüche artikulieren, und das jeweilige *aptum* und *decorum* einfordern ließen?

Eingeführt in Digitaldebatten wurde der Begriff wohl vom Journalisten Alexis Madrigal, der 2014 alarmiert davon berichtete, dass Netflix mit seinen «76.897 microgenres» Hollywood «reverse-engineered» hätte.¹⁴ Der Begriff *micro-genre*, eine Abwandlung des Netflix-internen Begriffs «alt-genre», ist dabei nicht fest umrissen gewesen. Konnotiert ist mit ihm, hier wie anderswo, meist so etwas wie «personalisiert, klein, digital», in verschiedentlicher Gewichtung. Ähnlich verhält es sich mit den verbundenen Sorgen: Wenn Genres derart wuchern, dass ihre Vielfalt sich fast limesartig der Nutzer:innenanzahl einer Plattform anzunähern scheint, was wird dann aus den kulturellen Verbindlichkeiten und den Möglichkeiten zu öffentlicher Bezugnahme, die Genresysteme bis dato generiert hatten?

Im Fall von Netflix waren und sind diese Befürchtungen wahrscheinlich überflüssig gewesen. Obwohl die Pitches auf Netflix die User:innen gemäß ihres Profils über *microtargeting* persönlich ansprechen, funktionieren Filmgenres in den Grundfesten wie eh und je. Der Filmwissenschaftler Gerald Sim gab unlängst zu bedenken, dass es sogar erstaunlich sei, dass «traditional (noun) genres still exist and function much in the same way». Es seien die altehrwürdigen Kategorien («action, adventure, comedy, crime, drama, horror, romance, sci-fi, and thriller»), die effektiv das Gros der Klassifizierungsleistung stemmen.¹⁵ Generizität ist schließlich ein Generationsprozess. Einzelne Instanzen eines Genres gewinnen ihre Bedeutung als Mitglieder eines bestimmten Genres generativ aus den Generationen, die vor ihnen kamen, welche wiederum durch ihre Nachzügler an vorfahrenhafter Kontur gewinnen.¹⁶ Wenn die Spezifizierungen dabei granularer ausfallen und mitunter Subsubsubgenres ausgerufen werden – Madrigal führte etwa «African-American Crime Documentaries» und «Scary Cult Movies from the 1980s» als Fallbeispiele an –, so ändert das nichts an der «Eigenlogik» der Klassifikation.¹⁷

Ist also noch alles wie in den 1980er-Jahren, oder hat der weitverbreitete Zugang zum Internet nicht doch etwas verändert? Die Sprachwissenschaftler:innen Janet Giltrow und Dieter Stein stellten hierzu bereits 2009 eine Vermutung auf, die mir von Jahr zu Jahr zutreffender zu werden scheint. Als Hauptkennzeichen von «Internetgenres» – «or of forms of communication that are *candidates* for being a genre» – nennen sie neben höherer Fluidität und pragmatischer Offenheit deren «constant and fast proliferation». Das Mandat von Internetgenres sei so lose verankert und

über die rapide Verkettung von Aktionen und Aktionsantizipationen zwischen User:innen so beschleunigt, dass nicht nur ihre Formen, sondern ihre Funktionen selbst einem dynamischen Umwandlungsprozess ausgesetzt seien: «This makes genres amenable more to pragmatic-functional than to linguistic description.»¹⁸

Die These ist stark. Sie besagt, dass sich das Entwicklungsgeschehen von Genres im Internet zwar nicht ausschließlich, aber doch primär aufgrund der sich wandelnden funktionalen Zusammenhänge verstehen lässt, in die sie eingebettet werden. Und das in einer Geschwindigkeit, die diesen Transformationsprozess, der durchaus älter sein dürfte, in Echtzeit beobachtbar macht. Was Genre(kandidat) sein kann, wäre damit prinzipiell «offen» – und der Begriff des Mikrogenres müsste nicht für alten Wein in schmalere Schläuchen reserviert bleiben.

Warum, so mag man einwerfen, gilt dann der Befund von Giltrow/Stein nur begrenzt für Netflix, das unbekümmert Massen an Subgenres produziert? Das liegt daran, dass hier eine der aufgestellten Bedingungen von Giltrow/Stein nicht gegeben ist. Es fehlt das freie Spiel der Userkräfte. Die Netflix-Taxonomie wird von professionellen Tagger:innen erstellt und appliziert, die Minimum fünf Jahre Erfahrung in der Branche mitbringen müssen und an ein internes Regelwerk gebunden sind.¹⁹ Die vergleichsweise *bottom up*-lastige Musikplattform SoundCloud regt hingegen ihre Nutzer:innen seit 2012 dazu an, «as many tags as possible» zu verwenden.²⁰

So kam es, wie es kommen musste. 2023 streiten sich Leute auf TikTok und Twitter darüber, «whether lungskull's music counts as slung or sigilkore, and if kaystrueno's music counts as «evil plugg» or [if] it's solely maplekore», wie Press-Reynolds in einem Bericht über *deep internet bubbles* und Mikrogenres festgehalten hat. Die Obskurität, die solche Streitigkeiten auf Außenstehende ausstrahlen, ist eine willentlich hervorgebrachte. Der ganze Appeal dieser Debatten besteht darin, abseitig und entlegen zu sein, auf arkanem Insiderwissen zu beruhen. Ein wesentlicher Unterschied zu Netflix besteht darin, dass es nicht Kritiker:innen oder von SoundCloud bezahlte Tagger:innen sind, die sachgemäß die vorgefertigten Tag-Etiketten nach Vorschrift zuweisen, sondern «more so the artists [who are] gleefully coining and repping them»; wie auch in der Tatsache, dass es dann doch noch hartnäckige Fans gibt, «[that] are insistent on calling them genres.»²¹ Hier setzt sich also ein Bedürfnis nach Genre durch und um, das von dem Umstand begünstigt wird, dass es in seinen konkreten Ausprägungen nicht «von oben» dekretiert zu sein scheint. Gleichzeitig ist jedoch auch zu bemerken, dass dieses Bedürfnis selbst ein produziertes ist. Es ist die Lücke, die SoundCloud hinter dem Hashtag lässt, welche die Genreeinordnung provoziert und, bei erfolgreicher Einreihung in einen oder mehrere Trends, auch profitabel macht – zuvorderst natürlich für den Anbieter.

Von besonderer Bedeutung ist das mit Blick auf die Zeit, zurück also zu TikTok: Dort muss innerhalb der ersten Sekunden klar sein, ob der angespülte Clip sehenswert ist, sonst wird weitergewischt. Um Erfolg sich bewerbende TikTok-Videos müssen darum die Kunst der Annonce beherrschen, das «Wer bin ich, und was ist hier zu erwarten?». Leitzeichen hierfür sind etwa der Accountname, die Untertitelung samt Hashtags, die Like- und Kommentarzahlen, sowie vor allem die bedacht inszenierte Selbstankündigung in Ton und Bild. Jian Lin, Joëlle Swart und Guohua Zeng haben daher sehr überzeugend dafür argumentieren können, dass die Analyse von TikTok-Videos nicht über die Betrachtung individueller Clips vollzogen werden kann. Sie müssen, so wie Raymond Williams es 1974 am Beispiel des Fernsehens vorgemacht hat, ganzheitlich als «cultural form» begriffen werden, die sich durch

die technischen Bedingungen der Plattform und der auf dieser entstehenden Kultur ausgebildet. Heißt: Auf TikTok sieht man nicht einfach Videos, sondern TikToks. Dazu gehört, dass man auf TikTok, anders als in einem Plattenladen oder im Netflix-Menü, nicht auf die Suche geht, sondern gewissermaßen auf die Finde. Man ‹bekommt› mühelos und andauernd etwas zu sehen, muss dafür zwar nicht keinen, aber doch nur genau einen Finger krumm machen (und dann wieder strecken). In diesem ‹quasi-automated cinema›, diesem ‹non-stopping filming of everyday lives›, in dem Nutzer:innen die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in flüchtiger Abfolge als ‹bricolage of individual memories› vorgeführt wird, bestehend aus ‹sexualised bodies, bus drivers, teachers, pets, parodies, pranks, beauty and life tutorials and food shows›, während die subjektive Zeit um sie selbst stillzustehen, die objektive zu verfliegen scheint – in dieser ‹redistribut[ion]› gigantischer Materialmassen ‹in a non-chronological order› dürfte es doch einen Fixpunkt geben, der Orientierung zu leisten weiß.²² Oder?

Reingefallen! Mikrogenres als Maschen

Die schlüssigste Antwort auf die Frage, wer oder was die tatsächlich stattfindenden Orientierungsprozesse auf TikTok bewerkstelligt, hat meiner Ansicht nach der Plattform- und Medienforscher Jake Pitre gegeben: TikTok ist eine Genreproduktionsmaschine sondergleichen. Für den Orakeleffekt zeichneten sich demnach in erster Linie nicht hyperoptimierte Rechen- und Codingleistungen verantwortlich, sondern ‹the cultivation of genres that apprehend organic (or artificial – it hardly matters) trends and [turn] them into stories with particular, but diffuse, audiences to target.› Das funktioniert über die Bildung verschiedener Serialitätsformen, die dann in einen Gemeinsinn überlaufen, der seine Serien und ‹sich› kennt: ‹TikTok ‹knows› you only to the extent that it is able to place you as a possible audience member for one of the genres it has cultivated.›²³

Dünger für diese Kultivationsvorgänge lässt sich zum einen in der Ausreizung des mimetischen Prinzips ausmachen, welches, wie Diana Zulli und David James Zulli beschrieben haben, zur Generation von ‹imitation publics› anleitet, etwa über den Anmeldeprozess, die Icons, die Editing-Features und die jeweils angesagten Videoformate, die einen sanften, stummen Druck auf alle potentiellen Videoproduzent:innen ausüben.²⁴ Zum anderen in der einschneidenden Maßgabe, die TikTok für die vorherrschende Taxonomie digitaler Bewegtbilder bedeutet. Ryan Broderick hat treffend bemerkt, dass Tumblr- und Reddituser:innen in der Klassifikation von Fotoposts wenig Interesse daran zeigen würden, sie nach ihrer Bildart zu organisieren. Die angestrebte Ordnung auf diesen Plattformen bemesse sich hingegen vorrangig daran ‹how those photos made us feel.›²⁵ Auf TikTok passiere nun dasselbe erstmalig für Videoclips. Wichtiger noch als das Thema oder der Inhalt eines TikToks, da schneller kommunizierbar und somit ausschlaggebender für die Aufenthaltsdauer, ist darum dessen Vibe, der verlässlich indiziert, an welches Genre man geraten ist.²⁶

Vibes sind so diffus wie sie instantan sind, weswegen sie sich zur reibungslosen Zirkulation digitaler Items bestens eignen.²⁷ Sie haben jedoch nicht nur eine kommunikative Funktion und leisten mehr als die Bestimmung, in welcher Nische man sich gerade befindet. Denn das, was bestimmte Nischen und Mikrogenres ästhetisch ausmacht, ist ihr intensiver, ungreifbarer Vibe. Vibe-Intensitäten stellen, in einem Zug, Verdichtung und Abdichtung her. Hierbei findet, wie die Philosophin Robin

James herausgestellt hat, eine Rückkopplung statt: «Vibes are how we see ourselves the way algorithms see us; they are vernacularizations of the epistemic and perceptual protocols fueling technologies like recommender algorithms and machine learning systems.»²⁸ In der «Weiterverarbeitung» von Videos (Weiterschauen, Wegwischen, Kommentieren, Weiterleiten an bestimmte Einzelpersonen) gemäß ihres Vibes tauchen Nutzer:innen also nicht nur in diese oder jene Atmosphäre ein. Vielmehr lernen sie, sich (und ihre App-Freund:innen) als zugehörig zu bestimmten Sparten von TikTok zu empfinden: «This is so me! And that is literally you!». TikTok ist darum, ohne dass dies im *User Interface* angedeutet wäre, dem Erfahrungsgehalt nach aufgefächert in sogenannte «Seiten», meist mit dem Hashtag-Suffix «-tok» oder «-core» markiert, die, wie ein Sirup, sehr konzentriert nach dem schmecken, wonach sie benannt sind.²⁹

Ein Zentrum, das man etwa an Bestsellerlisten, Feuilleton-Rezensionen oder stabilen Identitätstypen einzelner Subkulturen (Punker, Rocker, im weiteren Sinn auch Nerds, Jocks) ausmachen würde, gibt es hingegen nicht.³⁰ Eher wird jede Nutzerin sich selbst – als dasjenige, was auf den Bildschirm blickt – als ein Zentrum an sich präsentiert, dessen Selbst sich in verschiedene Nischen hinein erstreckt. Oder, nach dem Modell eines ästhetischen Omnivorismus, in bestimmte Teile dieser Nischen: «Ich höre von allem ein bisschen, bis auf Metal».³¹ Die «Form» von Bildfolge und impliziter Betrachter:in entsprechen dabei einander, wie Rob Horning unter Rekurs auf den Deleuzebegriff *dividuel* kritisch ausgeführt hat: «Just as pieces of content are broken down into component parts, so are the consumers.»³² Wichtiger, als ein Selbst zu «haben», ist es, immer wieder neue maschenartige Nischen und Interessen zu finden, in die man reinfallen kann oder auch nur könnte.³³ Der *suspense* des Scrollens besteht in der Suspension einer fixen Identität, dessen flimmernde Fluchtlinien von den «reference points for the «genre of you»» angedeutet werden.³⁴ Wer «ich» bin und sein kann, das entscheidet sich immer wieder neu entlang der Angebote, die «mir» beim Scrollen gemacht werden.

TikTok schlägt dabei Kapital aus den von «long tail»-Verteilungen gekennzeichneten kulturellen Marktverhältnissen – also solchen, in denen der Großteil des Umsatzes nicht mehr von wenigen Bestsellern, sondern von einer Horde an Nischenprodukten generiert wird –, indem die Chartstürmer:innen zugunsten der den Mikrogenres entwachsenden Mikro- bis Mesoprominenzen in den Hintergrund treten.³⁵ Daher rührt das Ausbleiben von Bemühungen darum, ein Nutzer:inneninteresse dahingehend anzuregen, beim «one big thing» dabei sein zu wollen. Intensität wird nicht durch Ballung, sondern durch Vielfalt und Tiefe der Nischen erzeugt. Man kann TikTok jahrelang verwenden, ohne auch nur ein Video von den erfolgreichsten Accounts vorgeschlagen zu bekommen. So sehr, wie die hieraus resultierende Nestwärme den intimen Austausch zwischen Freund:innen bezuschusst, so sehr wird die an eine anonyme Öffentlichkeit adressierte Berichterstattung an die Grenzen ihrer Möglichkeiten getrieben.³⁶

ByteDance, die Muttergesellschaft von TikTok, hat für TikToks nämlich keinen Freigang vorgesehen. Es ist unheimlich schwierig, sich über die Erlebnisse auf der App mit anderen auszutauschen, wenn man nicht gerade auf den gleichen Bildschirm schaut oder in regelmäßigem *Direct Message*-Kontakt ist, da man kaum davon ausgehen kann, dass Dritte ähnliche Inhalte wie man selbst zugespielt bekommen. Es hilft auch nur begrenzt, einer Person, die die App noch nie verwendet hat, mal zwei, drei, oder auch zwanzig TikToks zu präsentieren, da hierbei die Komponente

der eigenen Involviertheit völlig fehlt. Ihre volle Durchschlagskraft entwickeln TikToks nur als Teil der Fluten des Feeds. Isoliert, als bloße Videos, wirken sie oft zusammenhangslos und fade. Das volle Erlebnis gibt es nur im Gesamtpaket – wer wissen will, wie es ist, muss selbst auf die Plattform.

Eine solche Hegemonialstellung kann sich zeitweilig, für alle Beteiligten, ganz behaglich anfühlen. Der Eindruck, Insider:in zu sein – «ich habe meine *For You*-Page, die außer mir nur wenige Auserkorene vollends durchsteigen können» –, kann im Prinzip das Interesse nach Außenkommunikation schlagen, besonders wenn die Erfolgchancen, *wirklich* verstanden zu werden, gering zu sein scheinen. Es ist aber keine Nebensache, dass damit Tür und Tor für den «platform decay» von TikTok sperrangelweit offen sind, wie Cory Doctorow das Vorgehen von Firmen getauft hat, die Nutzer:innen mit exzellent funktionierenden Dienstleistungen anlocken, nur um sie, beim Erreichen von annähernder Monopolstellung, auf ihren Plattformen festzusetzen, während die Qualität der *user experience* zugunsten höherer Shareholderprofite heruntergeschraubt wird. Es ist die materielle Triebfeder hinter den Designentscheidungen, die aus bloßen Kurzvideos TikToks machen, die in ihrer «Idealform» am ehesten in der solitären Verwendung der App erlebbar sind.³⁷

Was für ein Segen Corecore in dieser Lage zu sein schien! Da tat sich, im offenkundigen Erscheinen eines offenkundigen Genres, eine Bruchstelle auf, die es Innenstehenden ermöglichte, einem Außen davon zu erzählen, was Drinnen so passiert. Die Lücke wurde freigelegt im Streit um Deutungshoheit zwischen den beiden von Press-Reynolds umrissenen Camps. Das hätte ohne die «vibe-coagulation» von Corecore, die dessen eigene (Mikro-)Genrehaftigkeit spürbar – und damit: anfechtbar – machte, so nicht geschehen können. Bei aller Plattformkritik muss man darum *auch* in Sichtweite behalten, dass die Content-Produzent:innen am anderen Ende der Leitung zwar eindeutig im Nachteil sind, aber dennoch etwas Spiel haben. Sie können sich etwa mit #corecore, einer «category defined by categorization», die eigene Situation vor Augen und Ohren führen, zumindest soweit die Plattform das zulässt.³⁸ Auffällig ist dann nämlich auch, dass derart kritische Manöver eine ziemliche Seltenheit darstellen – und auch, dass #corecore im Spätjahr 2024 zwar den Sprung von TikTok zu anderen Videoportalen wie YouTube geschafft hat, dafür inhaltlich (auf beiden Plattformen!) fast komplett von *Manosphere*-Propagandisten gekapert wurde, die gekränkten jungen Männern, im Aufsagen misogynen Mantren, den großen Erfolg und das Ende ihrer ewigen Einsamkeit versprechen.

Jenseits aller Bewertungen eines vermeintlichen «Erfolgs» oder «Scheiterns» von Corecore ist nun immerhin eines nicht von der Hand zu weisen. Als Mikrogenre konnte Corecore für eine Weile zum Metagenre werden: Es hat die Umstände thematisiert, unter denen auf TikTok Videos als Genres (oder wenigstens *genre-like*) rezipierbar sind, hat nicht nur innerhalb eines Genres, sondern mit Genre *als* Genre gespielt, und durch ein dichtes Geflecht von Regelbeachtungen und Regelmissachtungen Mikrogenrehaftigkeit «an sich» leibhaftig gemacht. So besehen legt Corecore nahe, dass das Aufkommen des Mikrogenres eher keine bloße Verfallserscheinung darstellt, sondern, als Genregenre, eine Weiterentwicklung des Genresystems aus dem Genresystem selbst. Und war es nicht gerade die produktive Umspielbarkeit von Vorgaben, welche die Verfechter:innen der analogen Genresysteme bewahren wollten?³⁹

- 1 Kieran Press-Reynolds: This Is Corecore (We're Not Kidding), No Bells, 29.11.2022, <https://nobells.blog/corecore/>, Zugriff am 16.08.2024.
- 2 Internet-Uploads sind, entgegen allen Mythen, brutal kurzlebig. Falls eines der genannten Beispiele in den nächsten Jahren nicht mehr online verfügbar sein sollte, so kann ich, auf Wunsch, per Mail aushelfen.
- 3 Kieran Press-Reynolds: Is Corecore Radical Art or Gibberish Shitposts?, No Bells, 30.01.2023, <https://nobells.blog/what-is-corecore/>, Zugriff am 16.08.2024.
- 4 Vgl. Press-Reynolds 2023 (wie Anm. 3); sowie, in absteigender Reihenfolge der Qualität, Y7: A Postmortem of #corecore, Flash Art, 28.08.2023, <https://flash--art.com/article/corecore/>, Zugriff am 19.08.2024; Chance Townsend: Explaining Corecore. How TikTok's Newest Trend May Be a Genuine Gen-Z Art Form, Mashable, 14.01.2023, <https://mashable.com/article/explaining-corecore-tiktok>, Zugriff am 16.08.2024; Ella Glossop: Corecore is the Screaming-Into-Void TikTok Trend We Deserve, VICE, 24.01.2023, <https://www.vice.com/en/article/corecore-tiktok-trend-explained/>, Zugriff am 16.08.2024; Min Chen: What Is Corecore, the Dada-esque «Artistic Movement» Now Trending on TikTok?, in: Artnet News, 06.02.2023, <https://news.artnet.com/art-world/corecore-tiktok-explainer-2250235>, Zugriff am 20.08.2024; Moises Mendez II: What to Know About the Corecore Aesthetic Taking Over TikTok, TIME, 20.01.2023, <https://time.com/6248637/corecore-tiktok-aesthetic/>, Zugriff am 28.08.2024; Bo Leung: Corecore. The Transient Movement Reflecting the Incoherence and Fleetingness of Hyper-Digitalization, Medium, 26.07.2023, <https://medium.com/@boleungvrblog/corecore-the-transient-movement-reflecting-the-incoherence-and-fleetingness-of-e54f454ca54>, Zugriff am 18.08.2024; Marcus Boxler: TikTok-Trend #corecore. Postkapitalistische Melancholie, 2023, <https://www.monopol-magazin.de/corecore-tiktok-postkapitalistische-melancholie>, Zugriff am 17.08.2024.
- 5 Hierin folge ich Jonathan Culler: Literarische Kompetenz, in: Paul Keckeis/Werner Michler (Hg.): Gattungstheorie, Berlin 2020, S. 96–112, hier S. 109: «Zu betonen, dass die Literatur immer in Abhängigkeit zu bestimmten Modi des Lesens steht, ist ein soliderer und ehrlicherer Ausgangspunkt als in der Literaturwissenschaft üblich. Man muss nicht wie andere Theoretiker darum ringen, eine objektive Eigenschaft der Sprache zu finden, die das Literarische vom Nichtliterarischen unterscheidet, sondern kann einfach mit dem Faktum beginnen, dass wir Texte als Literatur lesen können, und dann untersuchen, welche Operationen das involviert.»
- 6 Zumindest ist das Model des «networked self» nicht mehr auf TikTok-Nutzer:innen anwendbar, vgl. hierzu Jian Lin/Joëlle Swart/Guohua Zeng: Theorising TikTok Cultures: Neuro-Images in the Era of Short Videos, in: Media, Culture & Society 45 (8), 01.11.2023, S. 1550–1567, hier S. 1556, <https://doi.org/10.1177/01634437231202167>, sowie Aparajita Bhandari/Sara Bimo: Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media, in: Social Media + Society 8 (1), S. 1–11.
- 7 So beschneigen sowohl Journalist:innen (etwa Ben Smith von der New York Times) wie auch Marketingberater:innen der App, «Gedanken lesen» und «versteckte Interessen» herausfinden zu können, vgl. Ben Smith: How TikTok Reads Your Mind, New York Times, 05.12.2021, <https://www.nytimes.com/2021/12/05/business/media/tiktok-algorithm.html>, Zugriff am 21.08.2024 und Parsha Sadi Rafi: How TikTok's Algorithm Figures Out Your Hidden Interests (And What It Means For Marketers), Review Zone, 2024, <https://reviewzone.media/tiktoks-algorithm-figures-out-hidden-interests/>, Zugriff am 21.08.2024.
- 8 Diese Angabe ist mit Vorsicht zu genießen, vgl. TikTok Pressestelle: 20,9 Millionen Menschen in Deutschland und 2,1 Millionen in Österreich nutzen TikTok jeden Monat, Newsroom | TikTok, 16.08.2019, <https://newsroom.tiktok.com/de-de/mau-announcement>, Zugriff am 28.08.2024.
- 9 Jess Joho: TikTok's Algorithms Knew I Was Bi Before I Did. I'm Not the Only One, Mashable, 18.09.2022, <https://mashable.com/article/bisexuality-queer-tiktok>, Zugriff am 21.08.2024.
- 10 Karan Vombatkere/Sepehr Mousavi/Savvas Zannettou/Franziska Roesner/Krishna P. Gummadi: TikTok and the Art of Personalization: Investigating Exploration and Exploitation on Social Media Feeds, in: Proceedings of the ACM on Web Conference 2024, Singapore Singapore 2024, S. 3789–3797, <https://doi.org/10.1145/3589334.3645600>, Zugriff am 17.08.2024.
- 11 Zhengwei Zhao: Analysis on the «Douyin (TikTok) Mania» Phenomenon Based on Recommendation Algorithms, E3S Web of Conferences 235 (2), 2021, https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/abs/2021/11/e3sconf_netid2021_03029/e3sconf_netid2021_03029.html. Zhao geht auch darauf ein, mit welchen Methoden nicht nur Nutzerverhalten, sondern auch Bildinhalte semi-automatisch ausgelesen und klassifiziert werden. Der Begriff des «Clusters» wurde u. a. aufgegriffen in Paolo Gerbaudo: TikTok and the Algorithmic Transformation of Social Media Publics. From Social Networks to Social Interest Clusters, in: New Media & Society 2024.
- 12 Glenn McDonald: You Have Not Yet Heard Your Favourite Song. How Streaming Changes Music, Kingston upon Thames 2024, S. 181. Vergleichbar ist das Genre «Escape Room», um das viel Aufsehen gemacht wurde, als es lauter Spotify-Nutzer:innen in der Jahresendübersicht als deren Lieblingsgenre präsentiert wurde – ohne das jemand wusste,

worum es sich bei «Escape Room» handelt. Die «omnivore» vibe-based Bandbreite des Genres lässt sich erkunden auf einer von McDonald erstellten Website, bei der sich die über 5.000 Genres auf (fast) einen Blick begutachten lassen, und auch das Innere der jeweiligen Genres «erhört» werden kann: <https://everynoise.com/engrenemap-escaperoom.html>, Zugriff am 28.08.2024.

13 Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen, in: Walter Hinck (Hg.): Textsortenlehre. Gattungsgeschichte, Heidelberg 1977, S. 27–44, hier S. 31; sowie Wilhelm Voßkamp: Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3, 1978, <https://iasl.uni-muenchen.de/register/vosskamp.htm#106>, Zugriff am 02.11.2024.

14 Alexis C. Madrigal: How Netflix Reverse-Engineered Hollywood, The Atlantic, 02.01.2014, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-hollywood/282679/>, Zugriff am 16.08.2024.

15 Gerald Sim: The Idea of Genre in the Algorithmic Cinema, in: Television & New Media 24 (5), 01.07.2023, S. 510–523, hier S. 518, <https://doi.org/10.1177/15274764231171072>.

16 Vgl. Barry Keith Grant/Malisa Kurtz (Hg.): Notions of Genre: Writings on Popular Film Before Genre Theory, Austin 2016, S. 1.

17 Madrigal 2014 (wie Anm. 14). Für den Begriff der Eigenlogik, vgl. Petra Gehring: Was heißt Eigenlogik? Zu einem Paradigmenwechsel für die Stadtforschung, in: Helmuth Berking/Martina Löw (Hg.): Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung, Frankfurt/New York 2008, S. 153–168.

18 Janet Giltrow/Dieter Stein: Genres in the Internet. Innovation, Evolution, and Genre Theory, in: Janet Giltrow/Dieter Stein (Hg.): Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre, Amsterdam 2009, S. 1–26, hier S. 9, meine Emphase.

19 Sim 2023 (wie Anm. 15), S. 514.

20 SoundCloud: Tagging Your Sounds | SoundCloud SoundCheck, <https://web.archive.org/web/20150524084310/http://soundcheck.soundcloud.com/music/tagging-your-sounds/>, Zugriff am 26.08.2024.

21 Kieran Press-Reynolds: Deep-Internet Bubbles: How Microgenres Are Taking Over SoundCloud, No Bells, 25.01.2022, <https://nobells.blog/soundcloud-microgenres/>, Zugriff am 16.08.2024.

22 Lin/Swart/Zeng 2023 (wie Anm. 6).

23 Jake Pitre: Tiktok, Creation, and the Algorithm, in: The Velvet Light Trap (91), 2023, S. 71–72.

24 Diana Zulli/David James Zulli: Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform, in: New Media & Society 24 (8), 01.08.2022, S. 1872–1890, <https://doi.org/10.1177/1461444820983603>.

25 Ryan Broderick: The Fragments of Media You Consume, Garbage Day, 22.07.2024, <https://www.garbage.day/p/the-fragments-of-media-you-consume>, Zugriff am 20.08.2024.

26 Vgl. Peli Grietzer: Patterns of the Lifeworld, Aeon, 2023, <https://aeon.co/essays/why-poetry-is-a-variety-of-mathematical-experience>, Zugriff am 17.08.2024; Mitch Theriault: Vibe, Mood, Energy, The Drift, 19.01.2022, <https://www.thedriftmag.com/vibe-mood-energy/>, Zugriff am 17.08.2024.

27 Anna Kornbluh: Has Culture Become Pure Vibe?, Spike 80, 2024, S. 64–65, hier S. 65.

28 Robin James: Good Vibes Only. Phenomenology, Algorithms & the Politics of Legitimation, Durham (im Erscheinen).

29 Der Ursprung des Suffixes findet sich in «Hardcore» und allen späteren Abwandlungen, «Normcore» ist da nur die bekannteste. Persifliert wurde diese Entwicklung bereits vielfach vom einflussreichen Blog «Hipster Runoff»/«IAmCarles.com», am prominentesten im «Genre Shirt», vgl. Brian Merchant: The Last Relevant Blogger, Vice, 30.01.2015, <https://www.vice.com/en/article/hipster-runoff-the-last-relevant-blogger/>, Zugriff am 20.08.2024. Angemerkt sei außerdem, dass «Kern» und «Außenbezirk» eines Genres sich auch mathematisch formulieren lassen, s. McDonald 2024 (wie Anm. 12), S. 185–194.

30 Vgl. Jessica Maddox/Fiona Gill: Assembling «Sides» of TikTok: Examining Community, Culture, and Interface through a BookTok Case Study, in: Social Media & Society 9 (4), 01.10.2023, <https://doi.org/10.1177/20563051231213565>; das aber auch nur, wenn man davon ausgehen möchte, dass es dieses Zentrum je gab, vgl. zur Ansicht, dass die «bürgerliche Öffentlichkeit» eher nur den Schein ihrer Einheit produziere, Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt 1972, S. 134–135.

31 Vgl. Richard A. Peterson/Roger M. Kern: Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore, in: American Sociological Review 61 (5), 10.1996, <https://doi.org/10.2307/2096460>. Dazu sei aber bemerkt, dass von ästhetischen «Pantheismus» bereits 1896 die Rede ist, s. Georg Simmel: Soziologische Ästhetik, in: Die Zukunft 17 (5), 1896.

32 Rob Horning: I Write the Songs, Real Life, 2020, <https://reallifemag.com/i-write-the-songs/>, Zugriff am 16.08.2024.

33 Der Verlauf zwischen Nische, Masche und Gimmick ist fließend, vgl. Sianne Ngai: Theory of the Gimmick. Aesthetic Judgment and Capitalist Form, Cambridge MA 2020 und Christian Janecke: Maschen der Kunst, Springer 2011.

34 Isabel Munson: The Genre of You, Real Life, 2018, <https://reallifemag.com/the-genre-of-you/>, Zugriff am 18.08.2024.

35 Zum Begriff der Mikroprominenz s. Rob Horning: Hi Haters!, The New Inquiry, 27.11.2012, <https://thenewinquiry.com/hi-haters/>, Zugriff am 21.06.2023.

36 Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt 1981, S. 357: «Die Erfahrung baut Nester. Da alle in solchen Nestern heranwachsen und von ihrer Nähe her denken, ist

dies ein kollektives Nest. Jeder sucht sein Glück, seine Erfahrung, sein Zentrum. Wenn aber alle sich und ihren Kreis für das Zentrum halten, gibt es keines.» Der von Negt/Kluge favorisierte Vergleich hierfür ist die Lage der Parzellenbauern, wie sie Marx im 18. *Brumaire* umschrieben hat. Eine sehr aussagekräftige Studie zu den Intimitätsverhältnissen, die auf TikTok produziert werden, findet sich bei Emily Christine Lloyd-Evans/Harry Rodgers: *Intimate Snapshots. TikTok, Algorithm, and the Recreation of Identity*, *Anthways* 1 (1), 2021, <https://doi.org/10.5281/zenodo.5515620>.

37 Cory Doctorow: *TikTok's Enshittification*, *Pluralistic*, 21.01.2023, <https://pluralistic.net/2023/01/21/potemkin-ai/>, Zugriff am 18.08.2024; sowie Cory

Doctorow: *«Enshittification» Is Coming For Absolutely Everything*, *Financial Times*, 07.02.2024, <https://www.ft.com/content/6fb1602d-a08b-4a8c-bac0-047b7d64aba5>, Zugriff am 28.10.2024. Wie alle anderen Plattformunternehmen verdient auch ByteDance daran, «walled gardens» zu errichten, die jegliche Interoperabilität verhindern, vgl. Cory Doctorow: *The Internet Con. How to Seize the Means of Computation*, London 2023.

38 Y7 2023 (wie Anm. 4).

39 Für hilfreiche Gegenlektüren möchte ich mich bei Lisa Pfeifer und Martin Renz bedanken, für thematisch einschlägige Diskussionen bei Nola Fischer, Jonathan Schöninger, Evelyn Roh und Felix Wagner.

True Genre?

Man hört ein hastiges Atmen und stolpernde Schritte, dann die erklärenden Worte: «Ich befinde mich in einer kleinen Stadt auf der Ostsee-Insel Rügen. Und ich tue etwas, was ich sonst bei meinen Reportagen eigentlich nie mache: Ich spreche direkt ins Mikrofon, quasi mit mir selbst. Der Grund: Ich habe zum ersten Mal in meiner bisherigen Reporterlaufbahn Angst.»¹ Wieder hört man Schritte, der Moderator berichtet von seinen Schweißperlen, dann setzt die erklärende Stimme von Lenore ein, der «Expertin für Akten» und «Kunst-Nerd» zugleich:

«Dieser Mensch, den Torben versucht auf Rügen zu finden, ist einer der Hauptverdächtigen in einem der größten *Cold Cases* der deutschen Kunstverbrechensgeschichte. Es ist ein Fall, der in der Öffentlichkeit bisher nicht sehr bekannt ist. Uns aber lässt er einfach nicht los, seit wir vor drei Jahren das erste Mal von ihm gehört haben. Durch eine alte Spur könnte dieser *Cold Case* jetzt wieder ziemlich heiß werden.»²

Der Moderator Torben klingelt bei dem vermeintlichen Verbrecher an der Tür und hört zum ersten Mal seine Stimme. Dann folgt der Trailer zur Sendung wie ein Cliffhanger. Es werden O-Töne aus Sendungen abgespielt, Telefonate geführt, es wird eine «labyrinthische Irrfahrt» angekündigt, durch Städte, exklusive Akten und verrückte Geschichten. Die beiden Moderator:innen machen sich mit der U-Bahn auf den Weg zum Landeskriminalamt nach Berlin Tempelhof – nach der Beschreibung des Gebäudes sagt Torben: «Auch im Foyer herrscht ein klarer Vibe: Wir sind eine Behörde und wir sind nicht zum Spaß hier.»³

Im Genre True Crime wird der Kriminalfall durch die Journalist:innen mit zusätzlichen Informationen nacherzählt: Die persönliche Meinung zu Ermittlungsständen, ihre aktuelle Gemütslage, vom berichteten Fall unabhängige, eigene Tagesabläufe, private Vorlieben und ganz nebenbei auch ihr Misstrauen in die ausführenden Justizorgane. Immer wieder kommt der NDR-Podcast *Kunstverbrechen – True Crime meets Kultur* zu dem Schluss, dass die investigative journalistische Arbeit weitreichender und tiefgreifender ist als die der Polizist:innen, Ermittlungs- und Verwaltungsbeamt:innen. Was bedeutet die auditiv erzählte Zeugenschaft eines Recherche-Erlebnisses für den juristischen Fall? Und hilft diese Re-Inszenierung in außergerichtlichen Settings wirklich dabei, aus dem *Cold Case* eine zu ermittelnde Sache zu machen?

In der siebenteiligen Serie geht es um das von Lucian Freud gemalte Porträt von Francis Bacon. Das Bild, das zwischen 1951 und 52 entstand, wurde im Mai 1988 aus der Neuen Nationalgalerie in Berlin gestohlen. Die Bemühungen, durch den Podcast aus dem *Cold Case* einen *Hot Case* zu machen (Vorsicht Spoiler!) scheitern

jedoch mit der am 10. September 2024 vorläufig endenden Serie zu *Bacons Kopf* mit einem Aufruf zur Öffentlichkeitsfahndung in Sachen Kunstdelikte. Wer das Gemälde gesehen hat, soll sich beim NDR «oder» bei der Polizei melden. Nicht nur diese institutionelle Anmaßung ist eine Eigenschaft des Genres True Crime, wenn aus Journalist:innen Ermittler:innen und Jurist:innen werden und Sendeanstalten noch vor Polizeiämtern eine Anlaufstelle für Zeugen sind, sondern auch die Aufladung des ungelösten aber für die Behörden abgeschlossenen Falls, um aus der ad acta gelegten Sache eine gerichtliche Wiedervorlage zu machen und sie so wieder ins Recht zu setzen. Doch eine Eigenschaft der True Crime-Podcasts ist, dass dabei gar nicht Rechtsverhältnisse im Allgemeinen diskutiert werden, oder einzelne Personen zu ihrem Recht kommen sollen, sondern dem nacherzählten Fall eine besondere mediale Aufmerksamkeit zukommt, die das digitale Genre des Podcast dazu nutzt, um bestimmte Fälle populär aufzuwerten. Dazu gehört das Gefühl, dass sie noch einmal von einem Gericht verhandelt werden sollten. Dieses Rechtsgefühl, das in den Kultur- und Rechtswissenschaften zum Begriff wird, hat zum einen die Funktion, das Recht für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen; zum anderen wird das Recht in diesem öffentlichen Diskurs immer wieder auf seine Gerechtigkeit hin diskutiert. In dem Band *Recht fühlen* werden genau diese Fragen von Kultur-, Literatur- und Rechtswissenschaftler:innen thematisiert: «Denn indem das Rechtsgefühl die rationale Selbstbeschreibung des Rechts in Frage stellt, wird schon durch die Benennung eines emotionalen oder intuitiven Moments im Recht die Grenze des Rechtsdiskurses porös.»⁴ Diese Öffnung des Rechts durch das Genre True Crime ist zu untersuchen: Inwiefern können die zahlreichen digitalen Formate der Kriminalerzählung zu einer Diskussion von Rechtsfällen etwas beitragen?

In seinem Artikel über Andrew Jareckis True Crime-Serie *The Jinx* schreibt Simon Rothöhler:

«Es ist diese Übergriffigkeit, die Intervention des Films in den Fall, die gemäß den Statuten des True Crime-Genres – ein verwandtes aktuelles Beispiel wäre Sarah Koenigs Radio-Podcast *Serial* – als Goldstandard gilt: einen *cold case* medial so aufzuheizen, dass der Staatsanwalt aktiv werden muss.»⁵

Filme oder Serien haben schon immer durch die Visualisierung von Dokumenten die Möglichkeit, eine andere Beweislage zu erzählen. Aber die Frage ist hier, inwiefern auch die auditive Nacherzählung eines Rechtsfalls zu einer Intervention fähig ist, die einen konkreten Eingriff ins Recht auslöst. Ist ein Podcast dazu geeignet, einzelnen Personen zu ihrem Recht verhelfen, indem er ihre Fälle in der Öffentlichkeit nacherzählt?

Eine weitere Genre-Bestimmung der True Crime-Episoden unternimmt eine Broschüre des Weißen Rings mit dem Titel *Wa(h)re Verbrechen*. Darin schreibt Tanjev Schultz, dass mit den Fallerzählungen, die für True Crime ausgewählt werden, etwas aus dem Lot geraten ist:

«In Anlehnung an den Pressekodex müssten sich Journalisten vor jeder True Crime-Berichterstattung neu die Frage stellen, was der Anlass sei [sic], einen Fall aus der Vergangenheit erneut zu erzählen. Was ist das öffentliche Interesse daran – ein Fahndungsinteresse vielleicht? Wenn der Fall aber nur des Erzählens wegen neu ausgebreitet wird, nur zu Unterhaltungszwecken, dann ist das ein Problem.»⁶

Die True Crime-Podcasts werden von den großen digitalen Sendebetrieben gehostet. Sie sind in allen großen Mediatheken zu finden, bei Spotify, Deezer, Podimo oder SoundCloud und erreichen damit eine Öffentlichkeit, die weit größer ist als die

kurzen Polizeimeldungen einer regionalen Tageszeitung. Die digitale Gattung des Podcast stellt dabei nicht nur die Frage an die Notwendigkeit der Begriffe Gattung und Genre, die nach und nach vom Begriff Medium abgelöst werden, das überall streamt, *on demand* verfügbar ist, das speichert und löscht – sie wirft auch Fragen nach der Wissensorganisation auf. Ähnlich einem institutionellen Gefüge von Zuständigkeiten in einem Verwaltungsgebäude, ist auch im Digitalen eine Differenzierung verschiedener Informationsströme zu erkennen: True Crime nutzt nicht nur den Podcast, um seine Inhalte zu verwalten, sondern auch Social Media oder Print (*Zeit Verbrechen*). Es ist an seinem Sendeplatz zeitlich nicht gebunden an Serialität oder Stringenz, nicht an Kontingenz oder Wahrheit der Erzählung. Die Unbestimmtheit und Gesetzlosigkeit des Genres True Crime ist eines seiner Merkmale und damit wird evident, warum die Fallerzählung im digitalen Genre True Crime ihre Legitimation erfährt: weil sie ermittelt werden muss und ihre Struktur sich in dieser Ermittlung ergibt.

Zuhören und Shoppen

Die im Titel *Wa(h)re Verbrechen* des Magazins des Weissen Rings benannte doppelte Lesart macht aus der Wahrheit die Ware und untersucht damit eine weitere Eigenschaft des Genres True Crime: seine Marktfähigkeit. Der Podcast *Mordlust* der beiden Journalistinnen Paulina Krasa und Laura Wohlers macht, noch bevor die erste Fallerzählung losgeht, eine Werbepause – wie im Multiplexkino nimmt man Platz inmitten der Snack-Angebote. Das T-Shirt zum Podcast mit der Aufschrift «Nicht despektierlich gemeint», kann man zusammen mit den *Mordlust*-Socken online bei Partnerincrimeshop kaufen. Dieses Versprechen auf Mittäterschaft ist eines, das die beiden Journalistinnen bereits in der ersten Sendung und für Ihre Online-Präsenz machen: «Bei Mordlust wird auch mal gelacht, das ist aber nie despektierlich gemeint!»⁷ In Ihrem Artikel über das boomende Genre True Crime kritisiert Margarete Stokowski die starke Fokussierung des Genres auf Frauenmorde und die Romantisierung sogenannter Beziehungstaten:

«Zeit Verbrechen will Qualitätsjournalismus sein, ist aber auch nur Boulevard für Besserverdienende. Host Andreas Sentker verheimlicht nicht, dass er es spannend machen will, wenn er seine Dramaturgie mit «so viel kann ich schon mal verraten» fein justiert, und Sabine Rückert glänzt mit kurzen Einwüfen wie «Schlägerei!» oder «Ein fauler Friede!» Garniert wird der Podcast mit der narzisstischen Berauschtigkeit von der eigenen Abgebrühtheit: «Das ist unglaublich, wie du dieses Tasten schilderst!» Und Werbung fürs gedruckte Magazin: «Unter anderen unternehmen wir einen Spaziergang durchs mörderische Wien, eine sehr schöne Geschichte...»⁸

Diese freundliche und an-die-Hand-nehmende Stimme, die während des eigenen Spaziergangs durch die Kopfhörer in alle Lebenssituationen mitkommt, bestimmt ein weiteres Merkmal der digitalen Gattung des Podcast: Der Audiostream erreicht uns in privaten Lebenssituationen und die mit ihm verbundenen Sprecher-Stimmen werden zu Begleitern des Alltags. Die Nacherzählung ist dabei der Hörer-Situation nachempfunden: Die Journalist:innen sind ebenfalls unterwegs, z. B. in der U-Bahn (um für eine Fall-Recherche jemanden zu treffen), oder sie sind zu Hause und fürchten sich vor etwas, dass sie gerade gelesen haben. Die Nacherzählung des spezifischen Falls, der für den True Crime-Podcast ausgewählt wurde, gibt einen Überblick über Beteiligte, Zeug:innen, Täter:innen und Ermittler:innen, das soziale Umfeld, die Brisanz der Tat.

Armin Schäfer, der sich mit dem Nacherzählen als Kulturtechnik beschäftigt hat, beschreibt die Nacherzählung als produktives Diskursformat der Literaturtheorie, die vom rein pragmatischen Moment der Zusammenfassung zu trennen ist:

«Vielmehr tritt im Nacherzählen das erzählende Verfahren in den Dienst einer Wiederholung. Einerseits ist es eine Spielart der Wiederholung, aber nicht jede Wiederholung auch eine Erzählung. Andererseits kann ein und derselbe Text unter dem Gesichtspunkt des Erzählens oder dem der Wiederholung beschrieben werden.»⁹

Einen Kriminalfall nachzuerzählen ist nicht nur der Übergang von verschiedenen Schriftstücken ins Mündliche, sondern auch die Wiederaufnahme eines juristischen Begriffskonvoluts, das die Rollen der Täter, Opfer und Zeugen bereits verfahrenstechnisch festgelegt hat. Das digitale Genre des True Crime-Podcasts fügt der Nacherzählung der juristischen Rollenzuweisungen eine neue Figur hinzu: Die der Nacherzählerin. Die Erzählenden im Podcast werden zu den Protagonist:innen des Genres: Sie bewerten, differenzieren, ermitteln, leiden mit oder fürchten sich. Nicht nur das Rechtsgefühl der journalistischen Ermittler:innen, auch die Strategie des Realitätsversprechens ist ein Genre-Merkmal von True Crime, das es schließlich ermöglicht, anhand echter Fälle über das echte Gesetz nachzudenken, so als sei man im ›zu ermittelnden‹ Fall selbst Richter, Anwalt, oder Polizist:

«Das Rechtsgefühl ist deshalb eine Figur der Öffnung und der Rückkopplung, die eine Reflexion über die Konstitutionsprozesse und Bedingungen des Rechts, seine Einbindung in andere soziale Praktiken und nicht zuletzt die Rückbindung an außerrechtliche Vorstellungen über das Gerechte und Rechte ermöglicht und fordert.»¹⁰

Das digitale Genre True Crime definiert sich durch seinen Unterhaltungswert und eine Berichtsform, die die Person des Erzählers und ihre Standpunkte mitdenkt und den Zuhörer:innen eine imaginäre institutionelle Aufgabe in dieser Erzählung zuweist.

Gibt dabei der nacherzählte Rechtsfall eine Form vor, die das digitale Genre weiter bestimmen kann? Und ist der juristische Fall, der an der Schnittstelle zwischen Recht und Urteil steht und als Verbindung von verschiedenen erzählerischen Gattungen operiert (Protokoll, Sachverhalt, Zeugenaussage), eine Vorlage dafür, wie sich die Erzählweise im Digitalen gestaltet?

Merkwürdige Rechtsfälle

Das Genre True Crime operiert mit den unterschiedlichen Erzählweisen von Rechtsfällen, denen ein Geschehen zugrunde liegt, das entweder schon einmal rechtskräftig zu einem Urteil geführt hat oder das, in einer bestimmten Instanz angekommen, eine Weiterverhandlung ausschließt. Die Disziplinen, aus denen die Fallerzählung kommt, sind nicht nur die Rechtswissenschaften, sondern auch Literatur, Psychologie und Medizin. True Crime als Genre, in dem die Öffentlichkeit an der Fallerzählung beteiligt wird, geht auf ein Verfahren der Geschichte des juristischen Falls zurück:

«*Sex and crime* ist ein Rezept, das bereits François Gayot de Pitaval nutzte, ein nach dem Urteil der Zeitgenossen vor allem eloquenter Advokat in der Zeit Ludwigs XIV. Zwischen 1734 und 1743 stellte er eine Sammlung der *causes célèbres et intéressantes* zusammen, mit denen er zunächst das französische Lesepublikum erfolgreich unterhielt. Es waren Geschichten über Liebe und Mord, die das Publikum fesselten und in denen Hintergründiges, wie Abgründiges dargestellt wurde. Pitaval fühlte sich durchaus als Jurist, wollte aber – wie er in der Vorrede zu seinen Geschichten bekennt – auch gelesen werden.»¹¹

Das, was Thomas Seibert in seiner Geschichte der Fallsammlung Pitaval erzählt, ist der Status des Falls als Publikationsmedium, das nicht nur eine Beteiligung des

Publikums an Rechtsthemen ermöglichte, sondern auch ein weiteres Merkmal der Verbindung verschiedener Gattungen und Genres in der Nacherzählung des Falls, beziehungsweise in der Fallgeschichte festlegte: Die Verbindung von Recht und Literatur. Pitaval als Advokat, der aus erlebten und gehörten Rechtsfällen Literatur machte, blieb kein Einzelfall. Im Vorwort der Sammlung heißt es, der Autor habe nur einzigartige Fälle zur Präsentation herausgesucht. Sein Augenmerk war darauf gerichtet, die ›Geheimnisse der Rechtsprechung‹ in den Entscheidungen über die Fälle zu enthüllen. Bevor seine Fallgeschichten für das Lesepublikum veröffentlicht wurden, dienten sie dem Wissensaustausch unter Juristen und waren von »Verfahrensfragen, Gesetzesauslegungen, Verteidigungs- und Anklagestrategien beherrscht«.¹²

Dabei steht ›Pitaval‹ als Genrebegriff für Sammlungen mit Titeln wie: *Die beleidigten Rechte der Menschheit oder Richtergeschichten aus unserem Jahrhundert*¹³, *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben*¹⁴ und das bekannteste Werk *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*.¹⁵

Die Fallgeschichten als bemerkenswerte, denkwürdige Vorfälle stehen nicht nur für die Unterhaltsamkeit der Erzählung, sondern auch für eine infrage stehende Zuordnung zu einem Genre, denn die Kriminalgeschichten, die nach ihrem Herausgeber auch Pitaval-Geschichten genannt wurden, verbinden Literatur und Drama, aber auch Rechtsdiskurs und Gesetzeskommentar. Mit dieser Schreibweise verbunden ist auch das Untersuchen von Gesetzen und juristischen Entscheidungen mit den Mitteln der Literatur; so, als gäbe es nach der Sammlung ein Gericht der Öffentlichkeit, das die endgültige Verurteilung verhindern könnte und seine Wahrheit im Auge der Zeugenschaft des Lesenden entfaltete. Die juristische und gleichzeitig literarische Schreibweise der ›merkwürdigen Fälle‹, ihre zu ermittelnde Sammlung aus Fakten, Aussagen und Berichten, ihre realistische und dokumentarische Poetik, zielen auf eine Parteinahme des Lesers – bis hin zum Verständnis für den Angeklagten und das Empfinden der Unbarmherzigkeit des Gesetzes.

An diesen Exempeln der Rechtsgeschichte stellt sich nicht nur die Frage nach der Wichtigkeit der juristischen Fälle für die Literatur, sondern auch die Frage nach der Relation von literarischen und juristischen Verfahren.

Michel Foucault, der aufgrund seiner psychiatrie- und strafhistorischen Studien auf den Fall Pierre Rivière aus dem Jahr 1835 aufmerksam wurde, publizierte 1973 umfassende Analysen zu dem Fall dieses Familienmörders, gemeinsam mit dem selbst verfassten Memoire (dt. Memorandum, Denkschrift) Rivières, verschiedenen Zeugenaussagen, Protokollen, Zeitungsberichten und Flugblättern des Mordprozesses. Foucault erkennt in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Schriftstücken nicht nur ihre unterschiedlichen Praktiken des Aufzeichnens, sondern auch ihren Wahrheitsanspruch und das entstandene Urteil:

»Der Text ist nicht die Wiedergabe der Tat; doch zwischen dem einen und dem anderen besteht ein ganzes Bündel von Beziehungen: sie stützen sich, stimulieren sich gegenseitig, in Verhältnissen, die sich übrigens immer noch verändern. [...] Im ganzen Verlauf dieser Transformationen verschiebt sich das Verhältnis von Text und Mord, genauer: das eine bewegt das andere.«¹⁶

Mit seinem Buch über den Fall Rivière trägt Foucault nicht zu einer ›Aufklärung des Falls‹ bei, sondern einer Aufklärung darüber, welcher Typ von Verfahrensinstrumenten Fälle sind: »Es ging darum, die Entstehung und Dynamik eines Wissens und

Machtformen zu analysieren, die in einem engen Zusammenhang mit dem Gericht standen.»¹⁷ Diese Analyse der Schreibakte und die Untersuchung der Gutachten, die einen Fall begleiten, wird so wichtig, weil sich daran weitere Projekte anschließen, die den juristischen Fall mithilfe anderer Wissenschaften als dem Recht erforschen. Die Rechtswissenschaftlerin und Philosophin Cornelia Vismann beschäftigte sich mit den Übergängen der Literatur in das Recht, mit den medialen Konstellationen der Rechtsprechung vor Gericht und der Verfassung nach dem Computer. Sie stellt einen dieser Brüche um das Jahr 1850 heraus, als sich die Trennung in literarische Fiktion (Litteralien) und die juristische Wahrheit der Akten langsam aufzulösen beginnt. Cornelia Vismann schreibt, dass Akten jedoch nichts anderes als Literatur sind:

«Deshalb sind Bittsteller vor dem Recht dazu verurteilt, Geschichtenerzähler zu sein: Das Recht will diese Geschichten hören. Es ist als Instanz der Gewährung der große Generator solcher Fabeln des Lebens. Dass diese nicht einfach erfunden, sondern erzählt werden, um die eigene Haut zu retten, kennzeichnet die in Akten verwahrten Geschichten und, bei genauerem Hinsehen, jede Literatur. Schon deswegen scheint es schwer möglich, juristische Akten als Literatur zu lesen. Sie sind es.»¹⁸

Das Erzählen ist nicht nur eng mit dem Recht verbunden, sondern vor allem mit dem mündlichen Erzählen, denn die Stimme des Angeklagten vor Gericht gehört zur Strafprozessordnung. Dieses mündliche Erzählen eines Falls führt unweigerlich zurück zum digitalen Podcast, der als auditives Medium die Möglichkeit hat, verschiedene Aussagen noch einmal zu verlesen und nachzuerzählen. Welche Chancen lägen darin, den Einzelfall so zu erzählen, dass er seine Institutionen, die ihn begutachtet, entschieden und protokolliert haben, mit aufführt?

Aus der Untersuchung der historischen Ursprünge der Fallerzählung lässt sich ableiten, dass auch True Crime ein literarisches Genre ist, das aus wirklichen Fällen eine Nacherzählung macht und damit dem Sensationsbedürfnis der Leser:innen und den Zuhörer:innen entgegenkommt.

Unvergessene Verbrechen

In seiner Ausarbeitung über die Fall-Archive beschreibt Nicolas Pethes die Verbindung von Schreiben und Veröffentlichen als Medientechnologie, die sich im Genre der Fallgeschichte zu Grunde legt:

«Die Publikationsgeschichte juristischer, medizinischer, psychologischer und anderer Fälle in periodischen Zeitschriften ist aber das medienhistorisch entscheidende Korrelat zu ihrer Aufzeichnung und Archivierung: So wie in Foucaults Verfahren einer Archäologie des Wissens die Serienbildung einzelner Aussagen an die Stelle abstrakter Ideen treten soll, treten in den Wissenschaften vom Menschen um 1800 die Serien von Einzelfällen an die Stelle von Theorien. [...] Es ist die nahezu endlose Serie einzelner »Werkchen«, die hier als Fall-Archiv der modernen Medizin, Rechtswissenschaft und Psychologie bezeichnet werden soll.»¹⁹

Die Wissensform des Falls ist das Statistische, und gleichzeitig das aus der Statistik fallende, das Auffällige und Unwahrscheinliche, das als Beispiel erzählte, was jedoch immer beispieldes ist. Die Medienformate, die den Fall als True Crime erzählen, verweisen dabei wiederholt auf das jeweils größte Ermittlungsverfahren, die erschreckendsten Details, oder das unmenschlichste Verbrechen. Die Fall-Archive des True Crime sind dabei die eigenen Sende-Archive. Die Serie *Aktenzeichen XY ... ungelöst* ist eine der ersten True Crime TV-Formate, die seit 1967 im ZDF ausgestrahlt wird. Auch

Aktenzeichen XY... ungelöst hat einen eigenen Podcast mit dem Titel *Unvergessene Verbrechen*, in dem die populärsten Fälle aus der Sendung weitererzählt, beziehungsweise neu erzählt werden. In der Ankündigung auf der Website steht:

«Zusammen mit Ermittlern, Angehörigen und Experten aus der Wissenschaft wagen Rudi Cerne und Conny Neumeyer bzw. Nicola Haenisch-Korus gemeinsam einen Blick in die menschlichen Abgründe und diskutieren Fragen wie: Ist unser Rechtssystem immer gerecht? Was verbirgt sich hinter dem Grauen?»

Die großen Fragen an das Recht, denen sich der Podcast widmet, offenbaren die Ambivalenz der Fallerzählung, die eine Differenz zwischen Recht und Gerechtigkeit erfassen kann. Doch lässt sich die Frage danach, ob unser Rechtssystem immer gerecht ist, abschließend durch nacherzählte Fernsehfälle beantworten und sollte es durch sie beantwortbar werden. Wie belastbar ist dann noch unser Rechtssystem? Das Eingreifen des Rechts in die Literatur ist möglich, aber ist es auch möglich, von der Seite der Nacherzählung, der eigenverantwortlichen Vernehmung und der durch Sendeanstalten beauftragten Ermittlung Zugang zum Rechtssystem zu bekommen?

Zwei Podcasts, in denen es gelungen ist, dass die nacherzählten Fälle neu verhandelt wurden, sind die Podcasts *Serial* und *Undisclosed*, mit Hilfe deren Berichterstattungen 2022 das Mordurteil gegen Adnan Syed aufgehoben wurde.²⁰

Der mordende Mensch

Lösen die True Crime-Podcasts die selbstauferlegten Genre-Gesetze ein, zum Beispiel die der Beteiligung von Zuhörer:innen an allen Entscheidungsprozessen? Kann ein Podcast die Diskrepanz zwischen Recht und Gerechtigkeit auflösen und überhaupt ein Revisionsverfahren durch das Sammeln «neuer» Erkenntnisse einsetzen?

Eine Sendung, die die beiden *Mordlust*-Podcasterinnen Paulina Krasa und Laura Wohlers dokumentarischer und detaillierter angehen als *Mordlust*, ist der neue Podcast vom Februar 2024 mit dem Titel *Justitias Wille*. Es geht um einen Fall der Beihilfe zum Selbstmord – sie dokumentieren den aktuellen Stand des Verfahrens, sprechen mit dem Ethikrat, Juristinnen und Ärztinnen. Wird der nacherzählte Fall nur in seiner dokumentarischen Aufzeichnung entlang des Verfahrens der Gerichtsverhandlung zu einer legitimen Form des Berichts? In der Info-Broschüre des Weißen Rings geben die beiden Journalistinnen ein Interview mit dem Titel *Perspektivwechsel*. Laura Wohlers sagt, dass es für sie wichtig sei, aufzeigen zu können, was im «Rechtssystem noch nicht richtig laufe». Christoph Zempel, der das Interview führte, schreibt:

«Auch wenn die Podcasterinnen, wie sie betonen, insgesamt sehr überzeugt sind vom deutschen Rechtssystem. Außerdem könnten sie durch das Sichtbarmachen von Missständen Leuten das Gefühl geben, etwas bewegen zu können.»²¹

Was konkret im Rechtssystem nicht richtig läuft und zu welcher Bewegung sie die Leute aufrufen, sagen die Podcasterinnen jedoch nicht. Vielmehr wird klar, dass auch True Crime an der Legitimation durch Verfahren²² nicht vorbeikommt – und nur über die Fälle berichtet, in denen bereits ein gefälltes Urteil vorliegt:

«*Mordlust* erzählt ausnahmslos Fälle, zu denen es bereits ein Gerichtsurteil gibt. «Ganz oft melden sich Leute bei uns, die Opfer eines Verbrechens wurden, das aber nie verurteilt wurde», sagt Paulina Krasa. «All diese Fälle können wir leider nicht erzählen, weil wir dann nichts zum Gegenchecken hätten. Und wir uns nur auf die Erzählungen des Opfers berufen würden.» Sie wollen ihre Geschichten belegen können.»²³

Die Quellenlage der digitalen Streams, die sich mit den «spektakulärsten» Rechtsfällen beschäftigen, bleibt diffizil und wird in keinem der hier erwähnten Formate offengelegt. Das Genre True Crime verspricht demnach eine Form der Öffentlichkeit, die gar nicht von den Zeug:innen und Opfern genutzt werden kann, sondern nur von denen, die aufzeichnen. Die digitale Erzählweise des Genres, die ohne Dokumente auskommen muss, macht aus dem Fall, der in den Akten einst den Konflikt mit dem Gesetz aufzeigte, eine nicht mehr nachvollziehbare Beweislage. Der Fall reduziert sich auf die ökonomische Form des zusammenfassenden Erzählens, die zu einer auf suspense gerichteten Wiedergabe eines Verbrechens wird. Die digitale Serialität wird dabei als Verfahren der Fallbearbeitung etabliert, um die unterschiedlichen Rechtsthemen und Chronologien der jeweiligen Fallentwicklung zu erzählen. Dabei bedienen sich die True Crime-Podcasts zwar den Wissenskategorien, die in einen Fall eingezogen sind, wie Protokollen, Zeugen-Aussagen und Tatortbeschreibungen, doch sie prozessieren sie nicht. Natürlich sind Podcasts kein Gerichtssaal – dennoch gäbe es auditive und digitale Möglichkeiten, den Prozess so zu erzählen, dass er ein Reenactment des Gerichtsverfahrens als Tonspur wiedergibt, oder zusätzliche Sprachräume einrichtet für die Beschreibung von Dokumenten und Behörden, die in den Fall involviert sind.

Die Fixierung des Zuhörers auf die Stimme des Erzählers, die im Podcast eine wichtige Rolle spielt, gleicht dem Gebot der Mündlichkeit im Gerichtsverfahren: «Es gilt die Regel, dass ein geschriebener Text nur dann Beachtung vor dem Gericht findet, wenn er in die mündliche Rede überführt worden ist, sei es durch Verlesung, oder sinngemäße Wiedergabe (§249 I StPO).»²⁴ Das heißt, dass die Mündlichkeit, die vor Gericht dazu führt, dass ein Beglaubigungsverfahren einsetzen kann, ein ganz entscheidender Punkt im Prozess ist: Nur, was vor dem Gericht berichtet, gesprochen und erzählt wird, ist auch in der Verhandlung. In Ihrem Text *Action writing. Zur Mündlichkeit im Recht*, schreibt Cornelia Vismann:

«Man sieht oder hört, wie all diese Prozesshandlungen Transformationen von Akten in gesprochene Worte sind, so dass von einem Gerichtstermin durchaus als von «rückwärts verwandelten Akten» gesprochen werden kann.»²⁵

Das Schriftaufkommen während eines Prozesses ist demnach eine Form der Mündlichkeit in zwei Richtungen: Dokumente, Schriftstücke werden nacherzählt, oder verlesen und der Prozess insgesamt auch protokolliert:

«In welcher Form die Stimme also in den Raum des Rechts fällt, ob als Live-Stimme, stenographisch notierte oder technisch aufgenommene, findet sie dort erst Gehör im Aggregatzustand alphabetischer Schrift.»²⁶

Diese prozessuale Dopplung von Schriftakten ist verfahrenstechnisch für die True Crime-Podcasts eine auditiv interessante Operation. Wenn eine Straftat nicht länger nur eine Nacherzählung mit persönlichen Erlebnissen bliebe, sondern ein dokumentarisches Verfahren ermöglicht, das es schafft, Aussagen und Schriftstücke mündlich so zur Verfügung zu stellen, dass damit eine Wiederaufführung der Verhandlung hörbar wäre. In *Serial* gibt es sogar einen eigenen Aktenbestand, der aus Übersichten und Transkripten zum Fall besteht und so True Crime zum Genre «partizipativer Digitalkultur» macht:

«Der umfassende Upload von Dokumenten geht mit der Idee von Transparenz durch digitale Zugänglichkeit einher, dem Wunsch, näher an die Wahrheit zu gelangen, wenn nur genug Daten verfügbar sind.»²⁷

Bislang nutzen die meisten True Crime-Podcasts die Live-Mitschnitte von Telefonaten mit Zeugen aber nur als ästhetisches Mittel, sie dienen allerdings keiner Aufklärung

oder gesellschaftlichen Beteiligung, außer der Bewegung von Affekten. Damit wird das Verbrechen, das eigentlich ad acta gelegt wurde, zu keinem *hot case*, sondern zu einem Verbrechen, das noch einmal berichtet wurde und damit seine emotionale Wirkungskdauer im kollektiven Gedächtnis verlängert. Pierre Legendre, der in seiner Forschung über *Das Verbrechen des Grefreiten Lortie* eine institutionelle und anthropologische Einordnung des Vaternorms entwickelt, erklärt in seinem Essay *Der mordende Mensch* die Wichtigkeit des Prozesses – nicht nur für den Bürger, der eine Auflösung durch den Prozess erwartet, sondern für den Täter:

«Es gibt keine andere Rechtfertigung für Prozesse, die gegen Mörder geführt werden, als diese: denjenigen, der getötet hat, von seinem Verbrechen zu trennen, seinen verfeimten Teil zu seinem eigenen Opfer werden zu lassen. Denn das heißt richten.»²⁸

Die Podcasts verlängern die Phase der Trennung des Mörders vom Verbrechen. Doch würden sie die Institutionen mit in den Blick nehmen, die die Urteile fällen und diese zu Wort kommen lassen, wäre das die Chance für eine methodische Aufarbeitung von und mit Fällen. Am 18. Januar 2024 schreibt Lukas Foerster im Blog der Zeitschrift *Cargo (Film)* einen Bericht zum Kölner Symposium *Prozessieren. Zwischen dokumentarischen und juristischen Verfahren*. Langzeitverfahren zu dokumentieren und Institutionen zu beobachten – so wie es *Serial 2* bereits getan hat – verstehe ich als den interessantesten Weg, True Crime als Genre zu verstehen, in dem nicht nur das ›Wahre‹ Verbrechen zur Sprache kommt, sondern eben auch eine Auseinandersetzung damit, wie Wahrheit eigentlich erzeugt wird und wer sie feststellt:

«Flucht in die Form also? Legitimation durch Verfahren (Luhmann) ist natürlich kein Allheilmittel – aber ist es deshalb wirklich sinnvoll, ohne Not auf das bisschen an Legitimation, das Verfahren produziert, zu verzichten? [...] Wenn ich mir vom dokumentarischen Kino der Zukunft etwas wünschen dürfte, so wäre das deshalb zum Beispiel: ein Institutionenportät über ein Amtsgericht in der niederbayerischen Provinz; eine ethnografische Studie, vielleicht in Form einer teilnehmenden Langzeitbeobachtung, über Schöffen aus verschiedenen Generationen und mit verschiedenen sozialen Hintergründen; oder auch ein mehrstündiges True Crime-Exposé über die juristische Aufarbeitung eines Falls von Brombeerdiebstahl in einer niederrheinischen Schrebergartensiedlung.»²⁹

Das, was hier für das dokumentarische Kino steht, gilt auch für die True Crime-Podcasts. Die Aufführung eines Gerichtsverfahrens als Nacherzählung in einem Podcast kann nur dann einen Beitrag zur Erforschung von rechtlichen Hintergründen leisten, wenn auch die Institutionen in den Blick genommen werden, die die rechtlichen Verfahren leiten und den Einzelfall prozessieren.

Die Faszination am Verbrechen als Unterhaltungsformat verspielt bei den meisten True Crime Podcasts die Chance auf eine Perspektivierung der rechtlichen Entscheidung. Die inszenierte Plausibilität des Genres True Crime, die vermeintliche Authentizität der Ermittlung ›live‹ im Podcast, schürt die Ängste der Zuhörer:innen³⁰ und bestätigt ein Gefühl der Unauflösbarkeit von Verbrechen. Die vergangenen Kriminal-Fälle werden in den True Crime Podcasts als permanente Vergegenwärtigung erzählt: als aktuelle Recherche-Reise, als laufende Ermittlung, oder als undatierte, unbeendete Geschichte.

True Crime als Nacherzählung prozessiert den Fall nicht und kann so keine Diskussion um die Gerechtigkeit des Rechts sein, sondern oft nur ein Diskussions-Beitrag zu einem Rechtsgefühl oder Ungerechtigkeitsgefühl. Dabei wird das Genre True Crime fortlaufend digital aktualisiert, mit jeder Folge eines Podcast, mit jeder Aussage und mit jeder persönlichen Version des Falls findet eine Wiederaufnahme

des juristischen Verfahrens als Literatur statt. Diese digitalen Nacherzählungen von Fallgeschichten werden zu einer Sammlung, die abrufbar auf den digitalen Plattformen archiviert ist und in der Vielzahl von Sendungsformaten der Festigung des Genres beitragen: True Crime existiert beständig neben den Kategorien Politik, Bildung, Life Style, Gesundheit, Karriere und Comedy.

Anmerkungen

- 1 Lenore Lötsch/Torben Steenbuck/René Allonge: Die Suche nach Bacons Kopf, Kunstverbrechen. True Crime meets Kultur, EP 1, Podcast Folge, 43 Min., NDRkultur, 13.08.2024, TC: 00:00:23–00:00:45, <https://www.ardaudiothek.de/episode/kunstverbrechen-true-crime-meets-kultur/die-suche-nach-bacons-kopf-1-7-ein-diebstahl-in-berlin/ndr-kultur/13625891/>, Zugriff am 28.09.2024.
- 2 Ebd., (TC 00:01:45 – 00:02:15).
- 3 Ebd., (TC 00:07:38 – 00:07:45).
- 4 Sigrid G. Köhler/Sabine Müller-Mall/Florian Schmidt: Recht fühlen. Zur Persistenz einer diskursiven/medialen Übersetzungsfigur, in: Dies.: Recht fühlen, Leiden (Niederlande) 2019, S. 11.
- 5 Simon Rothöhler: Mumblecore. Über Andrew Jareckis sechsteilige True Crime-Serie *The Jinx*, in: Cargo. Zeitschrift für Film, Medien und Kultur 26, Juni 2015, hier S. 44–48.
- 6 Christian J. Ahlers u. a.: Aus der Bahn geworfen, in: Forum Opferhilfe. Magazin des Weissen Rings. True Crime. Wa(h)re Verbrechen, 2023, Nr. 1/2, S. 10–11, https://weisserring.de/system/files/domains/weisser_ring_dev/downloads/werforum-opferhilfe01022023demagazin230508.pdf, Zugriff am 28.09.2024.
- 7 Beschreibung des Podcasts *Mordlust* auf der Podcast-Seite Everand. Scribd: #2. Ein bisschen despektierlich... 01.08.2018, <https://de.everand.com/podcast/496861842/2-Prinzesskartoffeln-Pommes-Pieker-Verbrechen-und-ihre-Hintergrunde>, Zugriff am 28.09.2024.
- 8 Margate Stokowski: Boulevard für Besserverdienende, in: Spiegel Kultur, 18.05.2021, https://www.spiegel.de/kultur/genre-true-crime-boulevard-fuer-besserverdienende-kolumne-a-e94399b0-72cc-4a58-bcd2-7fe0feeb5609?sara_ref=rx-cp-sh, Zugriff am 28.09.2024.
- 9 Armin Schäfer: Nacherzählen. Versuch über eine Kulturtechnik, in: Journal of Literary Theory, vol. 17, 2023, Nr. 1, S. 167–192, hier S. 169.
- 10 Köhler/Müller-Mall/Schmidt 2019 (wie Anm. 4), S. 11.
- 11 Ebd.
- 12 Christof Hamann: François Gayot de Pitaval, in: Kindler Kompakt. Kriminalliteratur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 2016, S. 39–40.
- 13 Carl Eckartshausen: Die beleidigten Rechte der Menschheit oder Richtergeschichten aus unserem Jahrhundert. Bd. 1–4, München 1810 (Ein Digitalisat der Ausgabe des Buches von 1788 befindet sich online unter SUB Göttingen: Die beleidigten Rechte der Menschheit, oder Richtergeschichten aus unserm Jahrhunderte : zur Bildung junger Leute, die sich richterlichen Geschäften weihen, 2011, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN680046909?tfy=%7B%22view%22%3A%22info%22%7D>, Zugriff am 28.09.2024.)
- 14 Jakob Friedrich Abel: Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben, Frankfurt am Main (u. a.) 1784.
- 15 François Gayot des Pitaval/François Richer: Gayot von Pitaval, sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle, Jena 1782.
- 16 Michel Foucault: Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht, Frankfurt am Main 1975, S. 232, 233.
- 17 Rupert Gaderer: Der Fall Pierre Rivière. Medienphilologie, Reenactment und Archiv, in: Esra Canpalat/Maren Haffke/Sarah Horn (Hg.): Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen, Bielefeld 2020, S. 173–194, hier: S. 180.
- 18 Cornelia Vismann: Geschichtenerzähler vor dem Recht. Akten und Litteralien entstammen demselben Wahrheitsparadigma, in: Frankfurter Rundschau, 11.12.2002, S. 20.
- 19 Nicolas Pethes: Literarische Fall-Archive zur Epistemologie und Ästhetik seriellen Erzählens am Beispiel von Stifters Mappe, Berlin 2015, S. 10.
- 20 vgl. Jan Harms: Von Sprechakten und Schreibfakten. Logiken des Protokolls in den True-Crime-Podcasts *Serial* und *Undisclosed*, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 15, 2023, Nr. 1, S. 43–53.
- 21 Christoph Zempel: Perspektivwechsel, in: Forum Opferhilfe 2023 (wie Anm. 6), S. 56.
- 22 Das, was Niklas Luhmann in *Kontingenz und Recht* dem Einzelfall attestiert, ist sein Nutzen für die Absicherung des Rechtssystems: «Die Erhaltung des Rechtssystems ist – von einer gewissen, längst überschrittenen Stufe der Komplexitätssteigerung an – stets wichtiger als die Art der Erledigung des einzelnen Falles. Die Komplexität des Systems gibt dem System einen Informationsvorsprung, der durch Gegeninformation nicht mehr eingeholt werden kann, das System ist dadurch eine gegenüber Recht und Unrecht im Einzelfall inkomparable Größe – ein Befund, den der einzelne dann immer noch akzeptieren (Sokrates) oder nichtakzeptieren (Michael Kohlhaas) kann. In diesem Sinne ist denn auch der Gesichtspunkt haltbar, mit dem das

Systemdenken in der frühen Rechtswissenschaft ansetzte: dass die Sicherheit, nicht aber die Gerechtigkeit im System liegt.» Niklas Luhmann: Kontingenz und Recht. Rechtstheorie im interdisziplinären Zusammenhang, Berlin 2013. S. 200.

23 Ahlers u. a. 2023 (wie Anm. 6), S. 55.

24 Cornelia Vismann: Action Writing. Zur Mündlichkeit im Recht, in: Dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. v. Markus Krajewski/Fabian Steinhauer, Frankfurt am Main 2012, S. 405.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 416.

27 Harms 2023 (wie Anm. 20), S. 51.

28 Pierre Legendre: Die Fabrikation des abendländischen Menschen, Wien 1999, S. 56.

29 Lukas Foerster: Verfahren: Dokumentarfilm und Recht, in: Cargo-film.de, 18.01.2024, [https://](https://www.cargo-film.de/film/dokumentarfilm/dokumentarfilm-und-recht/)

www.cargo-film.de/film/dokumentarfilm/dokumentarfilm-und-recht/, Zugriff am 28.09.2024.

30 «Thematisiert wird von den Jugendlichen im Kontext mit Angst vor allem psychische Gewalt. Sie ist subtil in der Darstellung und wirkt unberechenbar. Solche Gewaltakte, die nicht explizit dargestellt werden, gehen mit Spannungserleben einher und regen die Fantasie der Jugendlichen an, sich Schlimmes vorzustellen. Sie sind allerdings auch sehr aufmerksame Rezipient*innen und prüfen das Gesehene auf dessen Glaubwürdigkeit: Wenn eine Szene nicht plausibel ist, löst sie auch keine Angst aus.» Achim Lauber/Lena Schmidt/Carla Zech: True.Crime.Story. Ein medienpädagogisches Projekt zur Bewertung von AV-Inhalten durch Jugendliche, in: Mediendiskurs 27, 2023, Nr. 2, <https://mediendiskurs.online/beitrag/truecrime-story-beitrag-1139/>, Zugriff am 28.09.2024.

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».¹ 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».² 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.³ 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.⁴ 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?⁵ Oder tritt es so *in Erscheinung*, obwohl seine Infrastruktur sich entzieht (verteilt auf Unterseekabel, Serverfarmen, Satelliten und so fort)?⁶ 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?⁷

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».⁸ 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.⁹ 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».¹⁰

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.¹¹ 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*».¹² 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*.¹³

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.¹⁴ (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.¹⁵ 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)?¹⁶ 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».¹⁷ Diese Tendenz bezeichnet Droitcour insgesamt als «transactional sensibility», um den Austausch zwischen Raum und Bildschirm, Ausstellung und Fotografie in den Fokus zu rücken.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰ 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 – begegnen.²¹ 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.²² 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».²³

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».²⁴

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.²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷ 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».²⁸ 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.²⁹

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».)

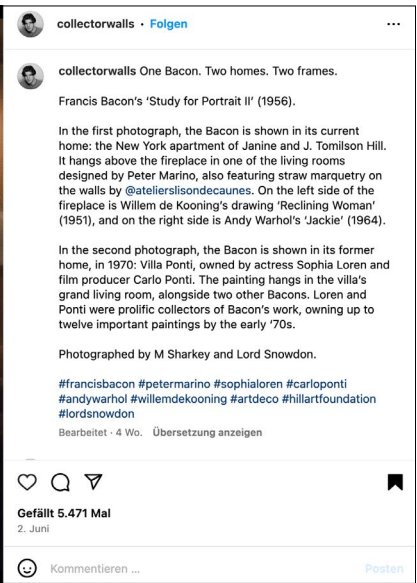
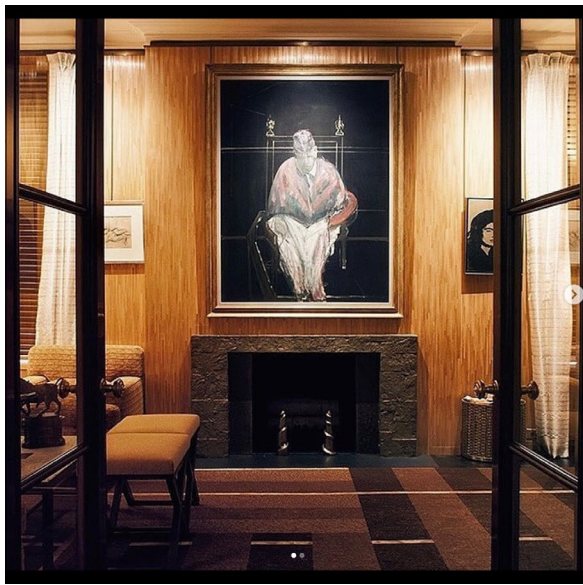
29 Die letzten zwei Sätze enthalten Anspielungen 1.) auf eine berühmte Formulierung von Leon Battista Alberti, der das Gemälde als ein «offenes Fenster» bezeichnet hat, und 2.) auf Friedrich Schillers klangvolle Umschreibung der Theaterbühne als «Bretter, die die Welt bedeuten».

In Auseinandersetzungen mit der Social-Media-Plattform Instagram dominieren bislang Fragen nach typischen oder genuinen Formen von Bildproduktion, -betrachtung, -gebrauch und -verwertung. Im Folgenden soll der Blick auch auf Kontinuitäten, auf modifizierte Praxen gerichtet werden, die ihre Ursprünge einerseits in Realraum und Echtzeit, sowie andererseits in früheren Formen der Internetnutzung haben: An einem Fall spezifischer Umnutzung von Plattform-Affordanzen soll beispielhaft gezeigt werden, dass auf Instagram auch an bestehende soziale Interaktionsformen angeknüpft wird und dass diese sich in eigenen Genre-Nischen ansiedeln. Anhand von Accounts, die sich der Präsentation von privaten Sammlungs-Interieurs verschreiben, wird untersucht, inwiefern ein solches Genre ein spezifisches Verhalten im digitalen Raum fördert und vorstrukturiert. Indem die Betreiber:innen solcher Konten gezielt eine etablierte Praxis der diskursiven Fassung von dargebotenen Bildern und Kunstwerken durch die Nutzer:innen herausfordern, wie es sie in ähnlicher Form bereits vor dem Einzug des Smartphones gegeben hat, rückt im Gegensatz zu der in der Forschung durchgängig zentralen Stellung der visuellen Komponenten auf Instagram in diesem Zusammenhang auch deren meist vernachlässigtes textuelles Komplement der Kommentarspalte in den Blick.

Innenräume auf Instagram

Eine geöffnete verglaste Doppeltür, vermutlich aus dunkel lackiertem Holz und mit zierlichen Messinggriffen versehen, gibt den Blick frei in einen Wohnraum, dessen Wände mit schimmernder Strohmarketerie dekoriert sind (Abb. 1). Oberhalb eines schlichten, niedrigen Kamins hängt zentriert ein großformatiges Gemälde – Motiv und Malweise lassen es unschwer dem britischen Künstler Francis Bacon zuordnen. Links und rechts davon sind etwas undeutlich zwei weitere gerahmte Bilder erkennbar; einige Sitzmöbel in warmen Farbtönen, helle Vorhänge und ein dunkelbraun gestreifter Teppich vervollständigen die monochrome Einrichtung. Doch die Abbildung, ein Screenshot, zeigt mehr als das: Eingebettet ist die beschriebene Fotografie in eine heute weltweit wohlbekannte Benutzeroberfläche, die sich mit einem runden Profilbild und dem hervorgehobenen Accountnamen, mit je einem «Like-», «Comment-» und «Share-»-Button, sowie mit der genauen Anzahl der bereits hinterlassenen «Gefällt mir»-Herzen als diejenige der Social-Media-Plattform Instagram zu erkennen gibt.¹ Am unteren Rand werde ich aufgefordert, den geteilten Inhalt in einem Freitext-Feld zu kommentieren; rechts darüber erkennt man an einem kleinen Fähnchen, dass ich den Beitrag bereits mit einem Lesezeichen versehen habe, um in den *kritischen berichten* etwas darüber zu schreiben.

kritische berichte 53, 2025, Nr. 1. <https://doi.org/10.11588/kb.2025.1.108547>
[CC BY-SA 4.0]



1 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), *One Bacon. Two Homes. Two Frames*, Slide 1/2, Screenshot des Instagram-Posts vom 2. Juni 2024

Die Recherche, was genau in der Aufnahme dieses Wohnraumes zu sehen ist, hat der Autor hinter dem Account-Namen @collectorwalls, Lucas Oliver Mill, übernommen. Seiner ausführlichen Bildlegende zufolge lautet der Titel des Bacon-Gemäldes »Study for Portrait II«, es stammt aus dem Jahr 1956 und ist hier, zusammen mit einem Gemälde von Willem de Kooning links und einem Siebdruck von Andy Warhol rechts, in den New Yorker Wohnräumen des Ehepaars Janine und James Tomilson Hill zu sehen. Die Räume des Apartments sind für die Hills und ihre Kunstsammlung von Peter Marino, einem bekannten Innenarchitekten eingerichtet worden. In Verbindung mit der abgebildeten Aufnahme des Fotografen M. Sharkey weisen die detaillierten Nachweise der künstlerischen Werke und ihres Sammlungszusammenhangs diesen ›Post‹² als Beitrag zu einem spezifischen Subgenre auf Instagram aus. Um derlei Veröffentlichungen genauer zu kategorisieren, ließe sich in einem ersten Schritt feststellen, dass sie an das weite Spektrum von Interieurfotografie-Posts anschließen, die auf der Plattform zahlreich vertreten sind.³ Fotografische Aufnahmen von Innenräumen zu veröffentlichen dient hier verschiedenen Zwecken: Es gibt von Privatpersonen eingerichtete Zimmer, die den ›Followern‹ als Vorbilder beim eigenen Gestalten von Wohnungen und Häusern dienen sollen; in diesem Zusammenhang sind auch kommerzielle Inhalte von Herstellerfirmen und Innenarchitekt:innen, sowie Einrichtungszeitschriften zu nennen, die Werbezwecken dienen und häufig den Verkauf spezifischer Produkte fördern.⁴ Diesen eher pragmatischen Kategorien von Innenraumbildern, die (Um)gestaltungs- und Konsumwünsche wecken sollen, steht eine zweite, in sich heterogene Gruppe gegenüber. Von ihr wird keine konkrete Vorbildfunktion erwartet, stattdessen steht ein Interesse an den abgebildeten Objekten um eben dieser Objekte und ihrer historischen Biografie willen im Vordergrund. Hier lassen sich heuristisch drei Untergruppen ausmachen:⁵ erstens Interieuraufnahmen mit historischem oder zeitgenössischem Mobiliar namhafter Designer:innen, das im Begleittext minutiös identifiziert wird; zweitens

Innenraumfotografien aus Museen und Galerien, die deren aktuelle oder historische Sammlungs- oder Ausstellungspräsentationen vor Augen führen und somit ebenfalls mit Mobiliar und Kunstwerken aufwarten; und schließlich jene dritte Gruppe, für die die zuvor beschriebene Aufnahme exemplarisch ist. In ihr treten die beiden vorigen Ausprägungen gewissermaßen in eine hybride Verbindung, denn hier werden Fotografien präsentiert, die private und daher unzugängliche Einrichtungen wohlhabender Privatpersonen zeigen. Ihre Beschreibung fokussiert vor allem auf die in diesen Räumen aufbewahrten Werke der bildenden Kunst, sowie auf deren Inszenierung im Zusammenspiel mit weiteren erlesenen Gegenständen und Möbeln. Solche privaten Sammlungs-Interieurs, die häufig im Kontext von Einrichtungszeitschriften entstanden sind und entweder bereits digital vorliegen oder in Form von Scans auf Instagram wiederveröffentlicht werden, können ebenfalls zeitgenössisch oder bereits historisch sein. Vergleicht man verschiedene Accounts wie @larryslist, @charlesgmagne, @sebeau__ oder eben @collectorwalls, die sich diesem Subgenre verschreiben, so fällt eine gewisse Vorliebe für Aufnahmen aus den 1970er-Jahren bis heute auf, sowie eine Konzentration auf Sammlungen, die vornehmlich Werke der klassischen Moderne und der Postmoderne umfassen.

Veröffentlichung und Kommentar

Der vorgestellte Instagram-Post wird durch einen zweiten «Slide» mit einer weiteren Fotografie ergänzt (Abb. 2). Hier begegnet uns dieselbe Porträtstudie Bacons in einer früheren räumlichen Rahmung. In dieser Aufnahme von Lord Snowdon alias Antony Armstrong Jones rückt das Gemälde an den rechten Rand des Bildes.⁶ Links von «Study for Portrait II», oberhalb einer vergoldeten Konsole mit Spirituosen und einem opulenten Strauß blassfarbiger Hortensien sind zwei weitere Werke von Francis Bacon platziert. Drei goldgerahmte künstlerische Arbeiten darüber wirken aufgrund ihrer Position und ihres kleineren Formates etwas verloren. Es handelt sich



2 Lucas Oliver Mill, (@collectorwalls), *One Bacon. Two Homes. Two Frames.*, Slide 2/2, Screenshot des Instagram-Posts vom 2. Juni 2024

hier um eine Hängung, wie man sie der Bildlegende zufolge 1970 in der Villa von Sophia Loren und ihrem Ehemann Carlo Ponti vorfand. Die Fotografie zeigt einen Teil der Sammlung von zeitweise zwölf Werken Francis Bacons, die das Ehepaar zu diesem Zeitpunkt zusammengetragen hatte.

Spätestens an dieser Stelle stellt sich die Frage, was Lucas Oliver Mill, der Autor dieses Vergleichs von Gemälde-Inszenierungen und ihrer Kontextualisierung, mit diesem und vielen ähnlichen Instagram-Posts auf seinem Account zu erreichen sucht; und damit auch, welches Interesse die knapp 90.000 Follower des Accounts @collectorwalls an solchen Einblicken in, und Informationen zu privaten Kunstsammlungen haben mögen. Im Fall des Konto-Betreibers scheinen mehrere Motivationen plausibel: Werbung etwa war durch die Verlinkung des für die Wanddekoration mit Marketerie verantwortlichen Unternehmens geschaltet worden; Einnahmen dürften zudem durch die hohe Zahl von Abonnenten seines Kontos generiert worden sein; und sicher nicht zuletzt trieb Mill auch eine Freude am Gegenstand an, auch wenn sich der «Kurator» betont bescheiden und wortkarg gibt. So heißt es in der Titelzeile des Accounts lediglich: «Art and interiors from the past and present. By @lucasolivermill».

Was das Interesse der zahlreichen Follower von @collectorwalls angeht, gibt ein Blick in die bislang ausgesparte Kommentarspalte zu den Bildern Aufschluss. Denn die hier geäußerten Meinungen und Nachfragen unterscheiden sich merklich von denen zu anderen Instagram-Veröffentlichungen im Bereich Interieur: Es fehlen – wenig überraschend – die üblichen Bitten um Auskunft, wo ein bestimmter Gegenstand im Bild zu erwerben sei, wieviel dieser koste, oder wann die gezeigten Räume für eine Besichtigung offen stünden. Den Abonnenten ist klar, dass alles, was hier zu sehen ist, jenseits seiner Abbildung unverfügbar bleibt. Diese Tatsache separiert die Bilder in mehrfacher Hinsicht von der Vielzahl von Inneneinrichtungs-Accounts, in denen perfekte sogenannte «Airspaces» zu sehen sind:

«einheitliche, uniforme Räume [wie etwa Cafés, Apartments, Co-Living- und Co-Working-Spaces], die als gebaute Materialisierung der vertrauten Bildwelten auf Instagram (und anderen Plattformen) in Erscheinung treten: «Raw wood», «exposed brick» und «minimalist furniture» oder andere «symbols of comfort» gehören zur weltweit gleichen optischen Ausstattung dieser austauschbaren Räume. Die Erfinder:innen dieser Airspaces sind wir alle, als Konsument:innen eines immer wiederkehrenden Stils, der durch digitale Plattformen wie Instagram reproduziert wird und eine ästhetische Homogenität forciert.»⁷

Im Gegensatz zu solchen inszenierten Schauräumen, deren Betrachtung im Normalfall durch die «Konsumbereitschaft» der Abonnent:innen entsprechender Accounts motiviert wird, kann es im Fall von Sammlungs-Interieurs nicht der käufliche Anreiz und der Wunsch zur Nachahmung sein, der sich mit den abgebildeten Gegenständen und Räumen verbindet. Ebenso wenig lockt ein Besuch der Orte, die die Kunstwerke beherbergen, wie es im Fall von Aufnahmen aus Museen und Galerien der Fall ist. Was bindet also die Aufmerksamkeit der Instagram-Community beim Anblick solcher wortwörtlich exklusiven Sammler:innenwohnungen, die als solche dem üblichen erfolgreichen «content» auf Instagram geradezu zuwiderzulaufen scheinen?

Solche erfolgreichen, also massenhaft betrachteten und geteilten Inhalte setzen sich vornehmlich aus rasch rezipierbaren, nutzer:innengenerierten Bildern, «Reels» und «Stories» zusammen, die in einer überästhetisierten visuellen Sprache einen durch Atmosphären und Stimmungen bestimmten gegenwärtigen Lifestyle verdichten.⁸ Die Kommentare zu den Bildern vergleichsweise alltagsferner privater Kunstsammlungen legen dann auch nahe, dass es hier weder um Konsum von

präsentierten Waren, noch allein um das sekundenschnelle Konsumieren dieser Bilder geht. In den Äußerungen der Betrachter:innen und Abonnent:innen äußert sich vielmehr ein Drang zur ostentativen Mitteilung von konkretem Wissen und ästhetischer Bildung, wenn dies auch auf sehr unterschiedliche Weise geschieht. Die meisten Kommentare bestehen plattformtypisch auch unter diesen Posts aus «Emojis» und deren mehr oder weniger eindeutiger Verkettung; es wimmelt von Smileys, Herzen und Flammen, klatschenden und dankenden Händen. Etwas differenzierter zeigen sich Nutzer:innen, die sich in schriftlichen Äußerungen ganz unverblümt und ohne weitere Begründung ihren geschmacklichen Vorlieben hingeben; oder die wahlweise den angestellten Vergleich der beiden Ausstellungsweisen der Bacon-Gemälde abwägen. Die Eingaben reichen von der schwärmenden Feststellung einer «superbe Bacon atmosphère», über ein verblüfftes «Simply amazing to see these co-living on [sic!] the same space», bis hin zur apodiktischen Aussage «Much better at Sophia's», die keinen Widerspruch duldet.⁹ Weiter ausdifferenzierte Kommentare äußern sich beispielsweise kritisch zur Art und Weise des Umgangs mit den Kunstwerken, wenn diese Anmerkungen auch nicht immer begründet oder notwendig erscheinen. So heißt es etwa lakonisch, dass es von Sophia Loren und Carlo Ponti ein «Verbrechen» sei, drei Bacons zu besitzen und diese direkt nebeneinander zu hängen, was einen anderen Nutzer dazu bewegt haben mag, die Vorzüge des alltäglichen Lebens «mit, statt eines professionellen Ausstellens «von» Gemälden hervorzuheben.¹⁰ Ein Dritter schließlich rät im Fall der Hängung des Bacon-Gemäldes bei den Hills, dass ein so wundervolles Kunstwerk nicht über dem Kamin hängen sollte, wenn dieser benutzt werde.¹¹ Solche mehr oder weniger überzeugenden Versuche der Profilierung des eigenen Urteilsvermögens im Bereich des Sammelns von Kunst finden ihre komplementäre Entsprechung in lobenden Worten, die ebenfalls die eigene Kompetenz der Kommentierenden implizieren. So wird mehrfach betont, wie schade es sei, dass nur Wenigen die Qualität und der Umfang der Kunstsammlung des Ehepaars Loren/Ponti bekannt sei – so wie denjenigen, die das bedauern. Ein weiterer Follower des Accounts sieht in dem gut recherchierten Bildvergleich schließlich die Gelegenheit, den Leser:innen von seinem Besuch einer Francis Bacon-Ausstellung im Metropolitan Museum of Art im Jahr 2009 zu berichten.¹² Schließlich bleiben, wie so häufig in den sozialen Medien, manche Kommentare auch schlicht obskur: «Why so many Bacons but no Freuds?»¹³ – welche plausible Antwort wäre auf eine solche Frage zu geben?

Sichtet man eine Anzahl weiterer Posts, auch von anderen oben genannten Accounts, so fällt auf, dass sich ähnliche Reaktionen auf die Bild- und Informationsangebote der Betreiber in bestimmten Mustern wiederholen. Teilweise erreichen die Kommentare auch eine beachtliche Komplexität und lassen dann auf ein punktuell profundes Wissen von Nutzer:innen schließen, etwa wenn im geposteten Bild erkennbare Werke, die nicht in der Bildlegende erwähnt sind, treffsicher identifiziert werden; oder wenn Objekte von Dritten um ihre Sammlungs-, Auktions- und Ausstellungsgeschichte ergänzt werden. Dass im Fall der Fotografie aus dem Salon von Sophia Loren und Carlo Ponti die drei Werke oberhalb der Bacon-Gemälde in der Kommentarspalte noch ihrer Identifizierung harren – Stand Juli 2024 –, verwundert daher beinahe.

Betrachtung und Gespräch

Der Kern des beschriebenen Phänomens scheint aber nicht in den konkreten Kommentaren und deren mehr oder weniger ausgeprägter fachlicher Grundlage zu

liegen – die Anmerkungen verraten meist, wie am vorliegenden Beispiel deutlich wurde, ganz verschiedene Interessen und setzen unterschiedliche Schwerpunkte. Bemerkenswert an diesem Subgenre von Accounts ist vielmehr einerseits, dass sich eine Gruppe von Nutzer:innen auf deren Veröffentlichungen ausführlich einlässt und andererseits, wie sich hier ein Interesse an konkreten Objekten und ihrer Geschichte äußert. An dieser Art von Bildern und ihrer Veröffentlichungsform vermag sich also eine diskursive Praxis auszubilden, die sich im Vergleich mit anderen Instagram-Kommentarspalten auffallend konstruktiv ausnimmt. In ihren besten Momenten ähneln die Besprechungen solcher Posts der Kommunikationsform in Internetforen, die als Vorformen der heutigen sozialen Medien mittlerweile nur noch eine marginale Rolle spielen.¹⁴ In einer Zeit, als das Internet noch nicht im heutigen Maße als Plattform ökonomischer Transaktionsformen ausgestaltet war, besaßen solche Foren oder «Message Boards» eine zentrale Bedeutung für die Kommunikation unter global verstreuten Gleichgesinnten. Bereits 1993 hatte Howard Rheingold solche Online-Gemeinschaften als «soziale Zusammenschlüsse» definiert, «die sich im Internet bilden, wenn eine ausreichende Zahl von Personen eine öffentliche Diskussion lang genug und mit ausreichend menschlichem Gefühl aufrecht erhält, sodass sich daraus Netze persönlicher Beziehungen entspinnen.»¹⁵ Noch 2006 kamen Bethan Benwell und Elizabeth Stoke zu dem Schluss, dass «Computer Mediated Communities» (CMC) «eher danach streben, die Bedingungen des realen Lebens nachzuahmen, als radikal neue Formen der Schaffung von Beziehungen, Gemeinschaften und Identitäten einzuführen.»¹⁶ In ihrer Studie zu Internetforen der frühen 2000er-Jahre empfiehlt Jenny Arendholz daher, solche Gemeinschaften auf der Grundlage ihrer jeweils untereinander vertretenen und anerkannten Werte, Eigenschaften, Identitäten oder Ideen zu fassen, die zur – temporären – Formierung solcher Gruppen führten. Sie seien dann als «Community of Practice» oder «Discourse Community» anzusprechen; Bezeichnungen, die sowohl der Dynamik solcher Zusammenschlüsse, wie auch der räumlichen Streuung ihrer Mitglieder und der Ungleichzeitigkeit ihrer kommunikativen Akte Rechnung trügen. Zwei Bedingungen, die für das Funktionieren solcher Gemeinschaften erfüllt werden müssten, seien einerseits das Vorhandensein geteilter Erfahrungen oder einer gemeinsamen Geschichte, sowie andererseits die Bereitschaft sich einzubringen und zum gemeinsamen Interesse erkenntnisorientiert und sinnvoll beizutragen.¹⁷ Der Ausfall körperlicher Anwesenheit und damit der Möglichkeit, den sozialen Status einer Person auf Anhieb einzuschätzen, habe sich für solche Gemeinschaften egalisierend ausgewirkt, so Arendholz. Mitglieder waren lediglich auf der Grundlage ihres Online-Auftretens zu beurteilen und befanden sich dadurch jenseits üblicher Bewertungskriterien in einer gleichberechtigten Ausgangsposition untereinander, um ihre Beiträge zu äußern.¹⁸ Der beschriebene Charakter von Message Boards und ihren Austauschformen unterscheidet sich damit radikal von der Art und Weise, wie die Plattform-Architekturen von Instagram und anderen sozialen Medien die öffentliche Kommunikation unter Nutzer:innen – jenseits der privaten Nachrichtenfunktion – strukturieren und motivieren: Dort sind die «best practices» des «instagramming» [...] Vorgänge, die Nutzen aus der Plattform ziehen, indem sie diese im Sinne eines an corporate culture orientierten Wachstums verstehen und sie zu einer Vergrößerung der Aufmerksamkeit nutzen, die sich in Likes und Follower-Zahlen manifestiert», so Lisa Gotto. «Auf diese Weise verbindet sich der fotografische Akt des «instagramming» mit einem media marketplace, der die Allokation von Bildern als ökonomische Ressourcen regelt.»¹⁹

Im Gegensatz dazu scheinen die Äußerungen in den Kommentarspalten etwa des Accounts von @collectorwalls einer weniger spätkapitalistisch determinierten Form des Austauschs zu gehorchen. Sie ähnelt eher derjenigen auf den zuvor beschriebenen Message Boards und ihrer angestrebten Nähe zur realen Kommunikationssituation: Als gemeinsamer Gegenstand des Interesses an solchen Accounts figuriert das jeweilige bereitgestellte Bild, an dem sich eine lebhaftige Debatte, oder zumindest die gegenseitige Darstellung des eigenen (Fach-)Wissens entzünden kann. Für ein solches Gelingen eines Posts ist nicht zu unterschätzen, wie Accountinhaber:innen diese Praxis der Teilnehmenden vorbereiten und motivieren, ähnlich der Aufgabe von Moderator:innen im Rahmen von Internetforen. Im Vergleich mit weniger aufwändig recherchierten und angelegten Veröffentlichungen zu Wohnungen von Sammler:innen auf anderen Konten zeigt sich, dass die Nutzer:innen auf die Kombination von Bildern mit ausführlichen Kontextinformationen am stärksten reagieren – je mehr visuelle Einzelheiten und begleitende Erzählungen geboten werden, desto größer scheint das Bedürfnis zu sein, sich zu diesen zu verhalten, sie zu erweitern oder durch Details zu vervollständigen. Durchdacht erscheint im vorliegenden Fall etwa die Beigabe einer thematischen Überschrift, die implizit eine Aufforderung enthält, was an den gezeigten Einblicken kommentiert werden soll – und wohin das Gespräch führen kann: «One Bacon. Two Homes. Two Frames» – diese Formulierung lädt dazu ein, die identischen Gemälde in beiden Aufnahmen zu lokalisieren, die jeweiligen Umgebungen miteinander zu vergleichen und auch auf das Detail der unterschiedlichen Rahmung zu achten. All das bietet Stoff für vergleichendes Sehen und eine breite Skala von Reaktionen, die qualifizierte Bemerkungen ebenso umfassen wie Bekundungen interesselosen Wohlgefallens. Ganz grundsätzlich eröffnen solche Posts damit einen Raum zur Distinktion und Demonstration von kritischer oder historischer Autorität der Beitragenden in Bezug auf Kunst. Im Extremfall kann das die Form einer von Erfahrung und Verfeinerung getragenen Kennerschaft annehmen und damit einen weitgehend überholten Habitus heraufbeschwören, der in die digitale Sphäre übertragen wird.²⁰

Eine solche Verbindung von Kunstbetrachtung und deren Besprechung erscheint in dieser Ausprägung auf Instagram in ihrer spezifischen Form neuartig. Ihrem allgemeinen Wesen nach kann sie aber seit langer Zeit als etabliert gelten – wohl seit Anbeginn einer ihrer selbst bewussten Geschichte der bildenden Kunst. Zu diesem Aspekt sei ein Gemälde von Johann Zoffany herangezogen, das zwischen 1772 und 1778 entstand. Es trägt den schlichten Titel *Die Tribuna in den Uffizien* (Abb. 3). Dieser Titel greift tatsächlich etwas kurz, vernachlässigt er doch vollständig das dargestellte Treiben zugunsten des prachtvollen Ortes seiner Austragung. Zu sehen gibt das Bild weit mehr als den mit Gemälden, Plastiken und archäologischen Artefakten ausgestatteten achteckigen Saal, der von Bernardo Buontalenti in den Räumen des ursprünglich administrativen Gebäudekomplexes verwirklicht wurde. Dort diente er seit dem späten 16. Jahrhundert dazu, die Glanzstücke aus der Kunstsammlung der Florentiner Patrizierfamilie Medici aufzunehmen und würdig zu präsentieren. In gewissem Sinne bietet uns also auch Zoffanys gemalte Darstellung einen Einblick in die Räumlichkeiten einer Privatsammlung. Im Gegensatz zu den Fotografien aus den Zimmern der Hills und des Ehepaars Loren/Ponti bekommen wir hier aber mehr zu sehen als nur eine eindrucksvolle Sammlungspräsentation – denn der Öffentlichkeit entzogen war diejenige der Medici zur Zeit Zoffanys im späten 18. Jahrhundert nicht mehr: Unter den zahlreichen im Raum aus- und aufgestellten Kunstwerken haben



3 Johann Zoffany, *Die Tribuna in den Uffizien*, 1772–1778, Öl auf Leinwand, 123.5×155.0 cm, Royal Collection, Windsor Castle

sich auch mehr als zwanzig durchgehend männliche Besucher verteilt. Sie agieren in kleineren Gruppen einerseits mit den Gemälden und Statuen, die sie betrachten, berühren und befühlen, auf die sie zeigen, zu denen sie sich Notizen machen und die sie teilweise auch in Händen halten. Einige der aristokratisch anmutenden Herren sind im Begriff, über Werke zu sprechen, andere hören dem andächtig oder zweifelnd zu, links, rechts und im Zentrum blicken einzelne Individuen auch unverwandt in unsere Richtung. Sie scheinen uns zu adressieren und in den Zirkel von Kunstliebhabern einladen zu wollen, um uns an deren lebhaften Gesprächen zu beteiligen. Auch Zoffanys Gemälde ist im Hinblick auf seine Genrezugehörigkeit uneindeutig, denn man kann in ihm zwei etablierte Bildtypen erkennen, die hier eine Verbindung eingehen. Einerseits handelt es sich mit der Darstellung von real existierenden Kunstwerken einer Sammlung um ein sogenanntes Galeriebild, wie es seit dem 16. Jahrhundert eine besondere Konjunktur erfuhr. Andererseits kann man in dem Gemälde auch ein Konversationsstück erkennen, da es die lebhaft Auseinandersetzung über ein im Bild erkennbares Thema zur Darstellung bringt.²¹ Zoffanys Gemälde erweist sich insofern als eine gelungene Verquickung beider Genres, als kaum zu entscheiden ist, ob eher die Darstellung der Kunstwerke in der Tribuna oder das dortige rege Treiben der Besucher das Hauptaugenmerk seiner Wiedergabe darstellt. Deutlich zu erkennen ist jedoch, dass Skulpturen und Gemälde dazu dienen, das repräsentative gelehrte Gespräch über Inhalte und Techniken zu

ermöglichen, mit dem sich Individuen gegenseitig ihrer Kultiviertheit und Bildung in verschiedenen Wissensbereichen versicherten.²² Hierzu war die Kenntnis mythologischer und religiöser Stoffe, historischer Ereignisse, aber auch archäologisches, botanisches und zoologisches Wissen erwünscht und vonnöten; sowie eine Versiertheit in malerischen und bildhauerischen Techniken, die den Wert und die Machart von Werken plausibel herzuleiten und ihre Effekte nicht nur zu goutieren, sondern auch zu erkennen und zu erläutern erlaubte.

Raum, Räumlichkeit und Medium

Auch wenn die Tribuna der Uffizien noch immer jährlich von zahllosen Besucher:innen frequentiert wird, eine solche engagierte Unterhaltung, ein mitunter lautstarkes Gespräch in unmittelbarer Nähe zu öffentlich ausgestellten Kunstwerken, begegnet uns heute nur noch selten. Wir führen es auch selbst nicht mehr, denn in den Räumen von Museen und Galerien herrscht im Normalfall andächtiges Schweigen während der Kontemplation der gezeigten Objekte, was von den Institutionen so auch gewollt ist und durchgesetzt wird.²³ Der Austausch, deren Zeuge wir in Zoffanys Darstellung werden, scheint sich unter stark veränderten Rahmenbedingungen mithilfe der digitalen Instagram-App in eine enträumlichte Konfrontation verlagert zu haben: Der virtuellen Darstellung von Kunstwerken auf dem Bildschirm steht ihr ubiquitärer Genuss jenseits des Screens gegenüber; auf diese Weise wirken diese Sphären dennoch weiterhin zusammen und aufeinander ein, erzeugen Reaktionen und schaffen Redebedarf. Man könnte darin eine folgerichtige Weiterführung von André Malraux' Bestimmung der Potentiale der Fotografie in seinem «Imaginären Museum» erkennen, das noch in Buchform erschien. Hatte Malraux darauf abgehoben, dass mit der Fotografie ein Medium zur Verfügung stehe, dass es erlaube, Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen, aber auch aller Materialien und Größen in ihrer Abbildung zu vereinheitlichen und mobil zu machen,²⁴ wie es eine Fotografie von Malraux aus dem Jahr 1954 zu demonstrieren sucht (Abb. 4), so könnte man die beschriebene Form des virtuellen Gesprächs vor Bildern als eine Möglichkeit auffassen, die erst das soziale Medium Instagram ermöglicht. Hier können nun nicht nur die Werke, sondern auch ihre Betrachter:innen sich aus allen Teilen der Welt versammeln, um über die Kunst und ihre Präsentationsweisen zu diskutieren und Verbindungen zu anderen Werken und Sammlungen herzustellen. Während Malraux die Gegenstände der Betrachtung mithilfe der Fotografie von ihrem einmaligen Aufenthaltsort gelöst sah, indem sie in einem Medium aufgehen, das ihre Darstellung unter vereinheitlichten und vereinheitlichenden Bedingungen ermöglicht, kommt es mit Instagram und ähnlichen Plattformen dazu, Bilder und Betrachter:innen miteinander in eine virtuelle Beziehung zu setzen, in der auch die Nutzer:innen von ihrem einmaligen Aufenthaltsort gelöst sind. Mithilfe mobiler Endgeräte können sie in der digitalen Sphäre ebenfalls unter vereinheitlichten und vereinheitlichenden Bedingungen über das, was sie sehen sprechen, respektive schreiben, sich austauschen.²⁵

Diese Situation als Resultat der raumzeitlichen Situierung von Bild und Sprache ist also exakt gegenläufig zu der in Zoffanys Gemälde dargestellten, indem die Situation als solche gewissermaßen suspendiert ist: Sind es in der historischen Darstellung der Tribuna Individuen, die in einem gebauten Raum an einem realen Akt des Sprechens über materiell anwesende Kunstgegenstände teilnehmen, so umkreisen im Fall von Instagram auf der von Realraum und Lokalzeit weitgehend befreiten grafischen Benutzeroberfläche einer programmierten Plattform unzählige



4 Maurice Jarnoux, André Malraux mit den Fotografien zu *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, 1954, Fotografie.

digitalisierte Bilder ebenso unzählige virtuelle Nutzer:innen. Die Bezugnahme der Gesprächsteilnehmer:innen auf Digitalisate, die an die Stelle räumlich präsenter Originale treten, eröffnen einen erweiterten Diskursraum, der von Beginn an auch Kritik herausforderte: «Das immaterialisierte Objekt aber – Konglomerat aus Informationen – verzichtet auf die Repräsentation und wird in vervielfachten Bildern wahrgenommen, die die süße Illusion seiner tiefgründigen Erkenntnis bieten.»²⁶

Unabhängig von einer positiven oder negativen Sicht auf die Dinge trägt auch die Betrachtung von Kunstwerken und Sammler:inneninterieurs in Form von digitalen «Informationskonstellationen» auf Instagram zu einer neuen Konjunktur von Genre, Subgenre und vielleicht auch Mikrogenre bei. Ihnen kommt hier eine neuerlich zentrale, weil grundsätzlich strukturierende und orientierende Rolle zu. Denn in vielen Fällen, so auch dem beschriebenen, wird allererst eine Grundlage für

die inhaltliche Konzeption eines Accounts erzeugt, indem eine bestimmte Gruppe von Nutzer:innen durch die Bedienung oder Schaffung eines bestimmten Genres – etwa «private Kunstsammlungs-Interieurs», bzw. «Art and interiors from the past and present» – angelockt und dazu gebracht wird, die weitere Entwicklung, das heißt weitere Veröffentlichungen entsprechend der Logik des jeweiligen Genres zu verfolgen und hierzu den Account zu abonnieren. Was solche Konten aber letztlich teilweise über lange Zeit wachsen und gedeihen lässt, ist nicht die reine Lust am Ordnen und Betrachten dieser Ordnung, etwa durch das Verteilen und Aufrufen von «Hashtags»; es ist in den meisten Fällen vielmehr eine Praxis, die sich solcher Genres mit dem Ziel ökonomischer Verwertung und Statusgewinn strategisch-kommodifizierend bedient: Einerseits profitieren die Accountbetreiber:innen durch die Bereitstellung entsprechend vorbereiteter und auffindbarer Bilder von einer dadurch hervorgerufenen massenhaften Follower-Aktivität und deren monetärer Vergütung. Die Aktivität der Nutzer:innen, die auf die ihnen präsentierte Bildauswahl mit Kommentaren und Likes reagieren, erlaubt es diesen andererseits, sich im vorliegenden Fall einen gewissen «virtuellen Habitus» zu erarbeiten. Denn nicht nur grundsätzlich ist die Plattform Instagram mit ihren sich technisch ständig verändernden und immer weiter ausdifferenzierenden Möglichkeiten der Zurschaustellung selbsterstellter Inhalte darauf angelegt, «au courant» und «in the know» zu bleiben,²⁷ sondern auch mit den Inhalten selbst und ihrer erwünschten Kommentierung legen es Accountbetreiber:innen darauf an, Nutzer:innen und Abonnent:innen auf ihre Beherrschung von spezifischen Vokabularen und visuellen Trends zu prüfen und so zugleich den eigenen Vorsprung in diesen Bereichen herauszustellen. Dies zeigt sich etwa, wenn man den Blick auf die zu Beginn beschriebenen verwandten Accounts richtet, die sich der Präsentation von eigens inszenierten und aufgenommenen, von den Nutzer:innen nachzuahmenden Inneneinrichtungsfotografien widmen. Hier «wird der Wohnraum auf Instagram zu einer Bühne und das Wohnen zu einer eingeübten Szenerie, die Geschichten von Konsum und Lifestyle erzählt. Der scheinbar private Wohnraum wird zum Gegenstand des öffentlichen Interesses [...]».²⁸ Damit bedeutet Wohnen in diesen Zusammenhängen

«kein Grundbedürfnis, sondern wird als Erlebnis visualisiert. Die Verschränkung zwischen Wohnen und Lifestyle ermöglicht die Expansion in immer neue Märkte wie Mode, Unterhaltung, Kunst, Kulinarik, um nur einige zu nennen. Auch die Warenförmigkeit des Wohnens, mit all seinen konsumierbaren Möbeln und Gegenständen, ist ein weiterer Grund, warum Wohnen und Instagram ein «perfect match» sind.»²⁹

Wenn Nutzer:innen den Aufforderungen zum Konsum in diesen Posts nachkommen, dann geht es um den Wunsch nach einem

«Gefühl der Teilhabe an einer gemeinsamen Werte- oder Ästhetikgemeinschaft. Doch die Konsumation von Waren oder Serviceleistungen ist eine Ersatzhandlung, die zwar den Anschein von Teilhabe erzeugen kann, jedoch keine reale Gemeinschaft hervorbringt, vielmehr steht eine ökonomische Transaktion im Vordergrund.»³⁰

Accounts wie @collectorwalls, die sich der Darstellung von Innenräumen und den in ihnen aufbewahrten künstlerischen Objekten widmen, unterlaufen bereits mit der Wahl ihres Gegenstandes den allzu direkten konsumatorischen Zug solcher Interior-Accounts, indem das Gezeigte unverfügbar und einzigartig ist. Ein Genre, das sich auf Instagram definiert, indem es sich einem elementaren Grundzug der Plattform entzieht, ist folglich darauf angewiesen, eine andere Praxis ihrer Abonnent:innen anzuregen, um dennoch erfolgreich zu sein und zu bestehen. Im vorliegenden Fall

scheint diese Anregung in der Herausforderung zu liegen, sich weniger durch Akte des Nachahmens und Verbrauchens, als vielmehr durch ein ostentatives Bekenntnis zur Kunst oder durch eine Demonstration der eigenen ästhetischen und historischen Bildung als legitime:r Anhänger:in des Kontos und seiner Inhalte zu erweisen. Vermutlich wird niemand angesichts von Instagram der Prognose André Malraux' vertrauen, dass mit dem imaginären Museum und seinen digitalen Nachfahren «die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten [getrieben]»³¹ werden wird. Was sich im Genre der Kunstsammlungs-Interieurs und in den Kommentarspalten ihrer Posts allerdings zeigt, mag als ein Akt geringfügigen Aufbegehrens gedeutet werden, sich trotz und gegen die spätkapitalistische Architektur der sozialen Plattformen auf kommunikativer Ebene wieder punktuell zu einer Diskursgemeinschaft vorzuarbeiten, die der konsumbasierten Illusion von Zugehörigkeit das gegenstandsorientierte Sprechen und in überschaubarem Maße den anregenden Austausch entgegensetzt.

Anmerkungen

1 Fabian Schäfer betont die zentrale Rolle dieser Schaltflächen für die basale Kommunikationsform, die u. a. auf Instagram vorherrscht: «Der Clou an den sozialen Medien besteht darin, dass die zwischenmenschliche phatische Kommunikation zum Kernbestandteil der Plattformarchitektur gemacht wurde. Denn auf den sozialen Medien zu kommunizieren bedeutet in den meisten Fällen, sich anhand kommunikativer Operatoren wie Gefällt-mir-Buttons, @-Zeichen oder Hashtags, also durch das bloße Klicken eines Buttons oder die Verwendung eines Symbols, phatisch zu verbinden.» Fabian Schäfer: *Konnektiver Zynismus. Politik und Kultur im digitalen Zeitalter*, Bielefeld 2023, S. 16. «In der Medienforschung hat sich der Begriff der Plattform durchgesetzt, um Hardware- oder Softwareumgebungen zu beschreiben, auf denen sich die unterschiedlichsten Anwendungen ausführen lassen. Damit können zum einen Videospielkonsolen gemeint sein (Hardware), zum anderen aber auch Onlineplattformen wie Gaming- und Streamingdienste oder soziale Medien. Letztere lassen sich als Plattformen definieren, auf denen – ganz allgemein formuliert – Nutzer:innen, Kund:innen, Werbetreibende oder politische Entscheidungsträger:innen miteinander in Austausch treten können. Plattformen basieren auf einer je eigenen Architektur, die sich durch eine bestimmte Funktionalität auszeichnet, die eine bestimmte Art und Weise der Interaktion und Nutzung vorgibt. Anders als offene Systeme, wie das HTML-basierte World Wide Web, schreiben geschlossene Plattformen den Nutzer:innen damit eine effektive aber auch stark einschränkende Verwendung vor. In der Medientheorie bezeichnet man dies als Affordanz, was sich am ehesten mit «Angebotscharakter» übersetzen lässt. Entscheidend ist, dass sich die

Affordanz von Plattformen nicht einzig durch ihren restriktiven Charakter auszeichnet, sondern bestimmte Arten der Interaktion auch besonders praktisch und damit einfacher machen.» Ebd., S. 21.

2 Katja Gunkel wählt anstelle dieses Begriffs die Bezeichnung «Kommunikat», das sie für Instagram folgendermaßen definiert: «Obgleich multimodal angelegt, dominiert im eigentlichen Kommunikat das Bild den Text. Reine Texteinträge sind medienstrukturell nicht vorgesehen. Als Supplement des Bildes gedacht, kann Eingabetext folglich nicht alleine stehen, es sei denn, er wird in eine Bilddatei integriert, d. h. entweder abfotografiert oder digital erzeugt. Entsprechend kennzeichnet Instagram ein visuelles Primat.» Katja Gunkel: *Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt*, Bielefeld 2018, S. 121. Dieses «Primat des Visuellen» leitet die Mehrzahl der wissenschaftlichen Studien zu Instagram, vgl. hierzu exemplarisch Bernadette Krejs: *Insta(gram)-Wohnen. How we fell for (or in love with) digital image worlds*. Über die Reproduktion neuer Wohnideale, in: Irene Nierhaus/Kathrin Heinz (Hg.): *Ästhetische Ordnungen und Politiken des Wohnens. Häusliches und Domestisches in der visuellen Moderne*, Bielefeld 2023, S. 448–465; Lisa Gotto: *Big Screens, Small Forms. Visual Varieties in Digital Media Culture*, Bielefeld 2022; Lev Manovich: *The aesthetic society: or how I edit my Instagram*, in: Peter Mörtenböck/Helge Mooshammer (Hg.): *Data Publics. Public Plurality in an Era of Data Determinacy*, London 2020, S. 192–210.

3 «Innerhalb der Internetphänomene [...] entwickeln sich einzelne Genres, die, um funktionsfähig zu sein, grundsätzlich wiedererkennbar sein

müssen. Einzelne Bildformulare werden so erfolgreich zu Abbildungskonventionen.» Maria Männig: Instagram als Hyperimage, in: Sabine Bartelsheim (Hg.): Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung, in: Kunsttexte, Sektion Kunst, Design Alltag, Nr. 3 (2016), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2016.3.88449>, S. 1–3.

4 «Auf unseren Smartphones tragen wir die jederzeit abrufbaren digitalen Bilder des Wohnens ständig mit uns, sie sind bewusst oder unbewusst fixer Bestandteil unseres täglichen Lebens geworden. Auch ihre Betrachter:innen sind immer verfügbar, um nichts zu verpassen und up to date zu sein. Den digitalen Bildwelten des Wohnens verfallen, schreiben sich die visuellen Hegemonien des Wohnens als zu erreichende Ideale in unsere Wohnvorstellungen ein.» Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 449.

5 Es existieren zahlreiche Mischformen der angeführten Kategorien, etwa wenn Design-Möbel und Kunstwerke gleichwertig präsentiert werden, oder wenn Privatpersonen ihre eigenen Wohnungen als Inspirationen ausweisen, die allerdings so hochwertig ausgestattet sind, dass nur wenige es sich leisten können dürften, diesen Stil in den eigenen vier Wänden nachzuahmen.

6 Die Fotografie wurde ursprünglich als Teil einer Serie von Aufnahmen Lord Snowdons aus der Villa des Ehepaars Loren/Ponti in der amerikanischen Ausgabe des Vogue Magazine im Dezember 1970 veröffentlicht.

7 Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 463.

8 Vgl. hierzu Manovich 2020 (wie Anm. 2).

9 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBINWFLZA%3D%3D, Zugriff am 08.07.2024.

10 «Owns 3 Bacon paintings and hangs them right next to each other so close ... Is a crime»; «Villa Ponti, the paintings part of living, not on exhibition...». Ebd.

11 «that amazing work of art [sic!] I would not put above fire place if you are using the fire place». Ebd. Letzterer Kommentar hat bereits topische Qualitäten: ähnliche Formulierungen in unterschiedlicher Schärfe finden sich in so gut wie jedem der erstaunlich zahlreichen Fälle, wenn Gemälde oberhalb von offenen Kaminen platziert sind.

12 «I saw the Bacon exhibition at the Matt [sic!] in 2009». Ebd. – gemeint sein dürfte hier das Metropolitan Museum, das in besagtem Jahr eine Jubiläumsausstellung für Francis Bacon zu dessen 100. Geburtstag ausgerichtet hatte.

13 Ebd.

14 Als Ausnahme könnte man die Plattform Reddit ansehen, die das Format des Internetforums erfolgreich weiterentwickelt hat und sich selbst als „home to thousands of communities, endless conversation, and authentic human connection“ beschreibt. <https://redditinc.com/>, Stand: 17.11.2024.

15 «Online communities are social aggregations that emerge from the net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships.» Howard Rheingold: The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier, Reading/MA, 1993, S. 5.

16 «[V]irtual worlds strive to recreate conditions of RL [Real Life] rather than forge radically new ways of conceiving of relations, communities and identity.» Bethan Benwell/Elizabeth Stokoe: Discourse and Identity, Edinburgh 2006, S. 278.

17 Vgl. Jenny Arendholz: (In)Appropriate Online Behavior. A pragmatic analysis of message board relations, Amsterdam/Philadelphia 2013, S. 40.

18 Vgl. ebd., S. 45.

19 Lisa Gotto: Big Screens, Small Forms. Visual Varieties in Digital Media Culture, Bielefeld 2022, S. 196 (Übersetzung des Autors). Wolfgang Hagen kam bereits 2013 zu einer vergleichbaren Bewertung von bildorientierten sozialen Medien: «Jetzt aber ist Kommunikation (medial) permanent präsent als doppelt kontingente Konstruktion und Re-Konstruktion einer trans-fordestischen, auf Vermarktung der eigenen Person gezielten Praxis unter Zuhilfenahme aller ästhetischen Mittel.» Wolfgang Hagen: Being there! Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie, in: Gundolf Freyeremuth/Lisa Gotto (Hg.): Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur, Bielefeld 2013, S. 126.

20 Für eine soziologische Beschreibung des Phänomens Kennerschaft vgl. das Kapitel «Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung» in: Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen [1970], Frankfurt am Main 1974, S. 159–201, hier S. 181–189. Zur «Problematik der sogenannten Kennerschaft» vgl. das so betitelte Kapitel in Alexander Perrig: Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch, Frankfurt am Main/Bern 1976, S. 9–11. Für den Hinweis danke ich Markus A. Castor.

21 Vgl. hierzu John Anthony Nicholls: Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys Tribuna, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, Bonn 2006, <https://hdl.handle.net/20.500.11811/2469>, Stand: 08.07.2024.

22 Vgl. hierzu Louis Marin: Über das Kunstgespräch [1997], Zürich 2001; Wolfgang Bratsat: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021.

23 Vgl. hierzu die lesenswerte Studie von Carol Duncan: Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums, London 1995.

24 «Man kannte den Louvre und einige kleinere Sammlungen, die zu ihm gehören und die man nach bestem Vermögen im Gedächtnis zu behalten versuchte; heute hat man [dank der Fotografie] alles zur Verfügung. Im Louvre gab es mehr charakteristische Werke, als auch der gebildetste

Liebhaber im Geist festzuhalten vermochte; heute deren mehr als im größten Museum der Welt. Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat sein Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloß sich die Vervielfältigung im Druck.» André Malraux: *Psychologie der Kunst*. Das imaginäre Museum [1947], Baden-Baden 1949, S. 9. Vgl. hierzu auch Walter Grasskamp: *André Malraux und das imaginäre Museum*. Die Weltkunst im Salon, München 2014, S. 13.

25 Vereinheitlicht insofern, als man mit der Mitgliedschaft bei Instagram akzeptiert als Avatar unter anderen Avataren mit den für alle grundsätzlich identischen Möglichkeiten und Begrenzungen zu agieren, repräsentiert durch den eigenen oder einen erfundenen Nutzernamen, ein kreisrundes Profilbild und ein Konto, auf dem man sich selbst mit Bildern und Texten präsentieren kann.

26 Henri Pierre Jeudy: Die Transparenz des Objekts, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (= edition suhrkamp; 1599), Frankfurt am Main 1991, S. 171–178, hier S. 173.

27 «Möchte man die Instagram-App genauer beschreiben und definieren, ist das kein einfaches Unterfangen, denn ein wesentliches Merkmal sozialer Plattformen ist es, sich ständig neu zu erfinden und zu verändern. Diese Eigenschaft verlangt auch von ihren User:innen, sich permanent zu aktualisieren, also immer verfügbar zu sein und nichts zu verpassen, um die neuesten Entwicklungen und Trends zu beherrschen. Features wie Filter, Insights, Storys und Archive sowie neue Werbemöglichkeiten transformieren die Plattform Instagram immer wieder.» Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 451.

28 Ebd., S. 456.

29 Ebd., S. 458.

30 Ebd.

31 Malraux [1947] 1949 (wie Anm. 24), S. 9.

Bildnachweise

1 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, Slide 1/2, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?igsh=aG92ZGRrMWtsYTdq, Zugriff am 12.10.2024.

2 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, Slide 2/2, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?igsh=aG92ZGRrMWtsYTdq, Zugriff am 12.10.2024.

3 Wikimedia Commons: Johan Zoffany – Tribuna of the Uffizi – Google Art Project, 17.10.2012, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Zoffany_-_Tribuna_of_the_Uffizi_-_Google_Art_Project.jpg, Zugriff am 12.10.2024.

4 Walter Grasskamp: *André Malraux und das imaginäre Museum*. Die Weltkunst im Salon, München 2014, Frontispiz.

I

In fünf etwa zehnminütigen Episoden entwirft Melanie Gilligans Video-Serie *Popular Unrest* das dystopische Bild einer uns nahen Zukunft, in der das Leben der Menschen von einem «The Spirit» genannten Algorithmus reguliert und überwacht wird.¹ Das Computersystem wird als soziales Netzwerk vorgestellt, das jegliche Interaktion steuert und in Form von individualisierten Datenprofilen quantifiziert. Nicht nur die Arbeitsleistung, sondern auch körperliche Fitness und Gesundheit, soziales Verhalten und selbst die Kommunikation von Affekten unterstehen permanenter Evaluation und werden bei Abweichung sanktioniert. Kurz: «The Spirit» ist ein totalitär operierendes biopolitisches Machtinstrument, das einzig dem Zweck kapitalistischer Produktivitätssteigerung untersteht.

Die Handlung setzt zu einem Zeitpunkt ein, in dem ein *glitch*, ein Fehler im System, auftritt und das Programm des Algorithmus durcheinanderbringt. Unschwer ist dieses Aussetzen normalen Funktionierens als Referenz auf die globale Finanzkrise 2008 erkennbar. Wir werden Zeuge einer Serie äußerst brutaler Morde, die von keiner menschlichen Hand ausgeführt werden und keinem Muster zu folgen scheinen. Das Killer-Messer (ein Küchenmesser der Marke Global) stürzt einfach regelmäßig aus dem Nichts auf seine willkürlich gewählten Opfer herab. Die mordende Instanz ist, so legt es die Erzählung nahe, der «Weltgeist» selbst, und dieser wiederum eine Chiffre globaler kapitalistischer Märkte (Abb. 1). Parallel zu dem Serienmord trägt sich ein ebenso mysteriöses Phänomen zu: Allerorten werden zufällige Gruppenbildungen beobachtet, deren Gründe den Akteuren, die sich plötzlich mit wildfremden Menschen zu einem Kollektiv verbunden fühlen, unerklärlich bleiben. Verknüpft werden die zunächst parallel laufenden Erzählstränge der *killings* und der *groupings* durch den Auftritt eines Teams systemkonformer Wissenschaftler:innen, das eine der spontan gebildeten Gruppen exemplarisch einer Reihe von Tests und Übungen unterzieht – mit dem Zweck, die Leistungsfähigkeit sozialer Kontrolle zu optimieren.

Bereits aus dieser knappen Inhaltsangabe lässt sich auf eine eigentümliche Genremixtur schließen, die Gilligan in enger Anlehnung an die entsprechenden Konventionen auch formal konsequent umsetzt. Die Gestaltung der Serie spielt auf ebenso gekonnte wie experimentelle Weise mit Elementen aus verschiedenen Sparten gegenwärtiger Serienkulturen und ihren filmhistorischen Vorbildern. Ist ihre narratologische Grundkonstellation der Science-Fiction, genauer dem Subgenre der Tech-Dystopie verpflichtet, so borgt sie gleichermaßen Anleihen bei Mystery, Horror, Finance Drama und Crime – aber auch bei den semifiktionalen Gattungen



1–2 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

des Reality TV und Dokudramas. Die visuell opulent inszenierten, in Splatter-manier ausgeführten Morde ohne Autorschaft verweisen mustergültig auf die Gattung des Horrorfilms, spielen mit der Thematik technologischer Manipulationen von Körpern und Affekten aber auch speziell auf das Subgenre des Body-Horror an (Abb. 2). Die übernatürlichen Elemente in der Serienhandlung wie auch die leicht unterkühlte und unheimliche Atmosphäre des hauptsächlich in postmodernen Büroräumen und wissenschaftlichen Laboratorien sich zutragenden Geschehens erinnern an die Mischung aus kriminologischer Rationalität und paranormalen Ereignissen in Mystery-Produktionen wie *Akte X* (1993–2002) oder *Fringe* (2008–2013). Ästhetisch wie auch in ihrer Evokation szientifisch-positivistischer Methoden orientiert sich *Popular Unrest* auch stark an den um forensische Verfahren zentrierten Krimiserien *CSI: Vegas* (2000–2015), *Bones* (2005–2017) und *Dexter* (2006–2013). Für die Schilderung

der mysteriösen Zusammenkünfte von Gruppen weicht Gilligan von dem primär fiktionalen Erzählmodus ab und integriert Elemente aus dokumentarischen Formaten: In mit sentimental Klängen unterlegten Interviews berichten die Protagonist:innen von ihren unverhofften Zusammentreffen, wobei die subjektiv-emotionale Perspektive durch journalistischen Objektivismus suggerierende Voice-Over-Kommentare und Einblendungen von News-TV-Sequenzen kontrastiert wird, wie es aus dramatisierten Mainstream-Dokus geläufig ist. An mehreren Stellen in den Handlungsverlauf montierte DIY-Werbeclips, Homevideos und Found-Footage-Remixe signalisieren außerdem die digitalisierte Gegenwart von Youtube und Self-Broadcasting.

II

Mit geringem Produktionsbudget² emuliert Gilligans Miniserie den wiedererkennbaren Stil zu diesem Zeitpunkt populärer Fernsehformate und übersetzt die kulturindustriell ausdifferenzierte Struktur von Genres und Serien in den Produktions- und Rezeptionskontext der Gegenwartskunst. Dieser Kontext bedingt, dass die Strukturmerkmale, die Fernsehgenres auszeichnen, nur simuliert und nicht originär hervorgebracht werden können. Nicht nur verfügen die Institutionen, in denen Gegenwartskunst stattfindet, nicht über die arbeitsteilig organisierten Produktionsmittel (vom Kapital ganz zu schweigen), Distributionskanäle und Konsument:innengemeinschaften, welche die Genrebildung und -tradierung im Fernsehmedium motivieren. Auch was die Gestaltung der Produkte betrifft, bleibt der Rückgriff auf Genrekulturen in der Gegenwartskunst strukturell auf sekundäre Bezugsweisen (Readymade, Mimikry oder Zitat) verwiesen, denn anders als in der Kulturindustrie haben Gattungslogiken in der Kunst seit der Moderne jede normativ bindende, den Spielraum künstlerischer Produktionsentscheidungen und Rezeptionserwartungen vorstrukturierende Kraft verloren.³

Der «Niedergang der [...] Gattungen» steht, einer verbreiteten Diagnose zufolge, am Beginn der künstlerischen Moderne.⁴ Nach Theodor W. Adorno sind dafür zwei Tendenzen ausschlaggebend: erstens Hybridisierungsprozesse zwischen Techniken, Medien und Gattungen, sowohl innerhalb als auch zwischen den einzelnen Künsten; und zweitens eine geschichtsphilosophische Tendenz, die er «nominalistisch» nennt und nach der sich die Kunst von allen vorgängigen Ordnungsschemata zugunsten subjektiver Setzungen und der je besonderen Individualität einzelner Werke emanzipiert.⁵ Wie auch immer man Adornos philosophische Begründung beurteilt, empirisch dürfte unzweifelhaft sein, dass der gegenwärtige Kunstdiskurs weiterhin maßgeblich von den Voraussetzungen hybrider und singulärer Werkformationen geprägt ist – an diese, und nicht an vordefinierte Kategoriensysteme wie in den kulturindustriellen Genres sind die Publikumserwartungen geknüpft. Die heute ubiquitäre Form der Installation, innerhalb deren Parameter Gilligan die Zeichen fernsehkultureller Genres reproduziert, ist nicht selbst eine Kunstgattung, sondern die Materialisierung ihres Bedeutungsverlusts.⁶ Die für diesen Beitrag leitende Überlegung, die ich im Folgenden an Gilligans Arbeit exemplifizieren möchte, lautet, dass das Interesse, welches populärkulturellen Genres von Künstler:innen der Gegenwart entgegengebracht wird, darin besteht, der beschriebenen «nominalistischen», d. h. subjektivistischen Tendenz polemisch eine stärker in sozialer Objektivität verankerte kulturelle Praxis entgegenzuhalten.

Die Form der Fernsehserie hat Gilligan bereits in zwei früheren Arbeiten, *Crisis in the Credit System* (2008) und *Self Capital* (2009) angewandt und bis heute in den

meisten ihrer filmischen Produktionen beibehalten. Wie an den Titeln der Arbeiten bereits ersichtlich werden dürfte, beschäftigt sich die Künstlerin mit der Aktualität kapitalistischer Ökonomien. Ihr Werk ist somit einem besonders mit der Finanzkrise 2008 Konjunktur erfahrenden sozialpolitischen Realismus zuzuordnen, insofern unter ›Realismus‹ zunächst nicht ein bestimmter Stil oder eine Darstellungsmethode verstanden wird, sondern die künstlerische Thematisierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Im Unterschied zu den in den 2000er Jahren vorherrschenden Spielarten eines dokumentarischen Realismus, der Fotografie und Reportage als Mittel der Untersuchung komplexer ökonomischer Zusammenhänge im globalen Maßstab anwendet – man denke etwa an Alan Sekulas Buch *Fish Story* (1995), das in der Folge immer wieder zum Stichwortgeber eines neuen Realismus herangezogen wurde⁷ – besteht die Spezifik von Gilligans künstlerischer Reflexion kapitalistischer Ökonomie in ihrer heuristischen Anwendung fiktionaler Fernsehgenres. Gilligans erste Arbeiten entstanden im Kontext einer marxistisch geprägten Londoner Szene im Umfeld von Goldsmiths University und *Mute Magazine*, in der – vermittelt über eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Schriften Bertolt Brechts – die diskursive Sprengkraft populärkultureller Ausdrucksformen geprobt wurde. Maßgeblich waren hier etwa die Filme von Blaise Kirschner und David Panos, die sich jeweils an stereotypen Genrevorbildern wie dem ›Spaghetti-Western‹ (*Trail of the Spider*, 2008) oder dem Kostümfilm (*The Last Days of Jack Sheppard*, 2009) orientierten, um ihre Recherchen zu politökonomischen Fragestellungen in Geschichte und Gegenwart künstlerisch darzustellen. Kirschners *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) zum Beispiel etabliert, in Marina Vishmidts Worten, »ein eigenes hybrides Genre: Brechtian sci-fi musical agitprop action thriller«,⁸ und auch Gilligans zwischen 2008 und 2016 produzierte Dramaserien folgen ähnlichen Schemata der Hybridisierung. Die Hinwendung zu fiktionalen, populärkulturellen Genres steht dabei durchgängig im Zeichen ihrer Funktionalisierung als Erkenntnismedium von marxistisch als Totalität aufgefassten sozialen und ökonomischen Zusammenhängen.

Im Folgenden wird es mir weniger um die im engeren Sinne sozialtheoretischen Aspekte von Gilligans Werk gehen als um das Problem ihrer medienhistorischen Aktualisierung von Genretypologien im Kontext digitaler Videokunst. Ich werde dafür einen genaueren Blick auf die Anwendung und Reflexion der Produktions- und Rezeptionslogik von (digitalen) Fernsehgenres in *Popular Unrest* werfen und Gilligans Serie im Kontext eines gegenwartskünstlerisch konstatierten *televisual turn* verorten.⁹ Dabei gilt es zu fragen, welche der verfügbaren historischen Modelle einer Hinwendung zu Medien und Ästhetiken des Populären – ›Medienkritik‹, ›Popularisierung‹, ›Parodie‹, ›Subversion‹, ›Affirmation‹, ›Camp‹, etc. – zutreffend sind und wie diese überlieferten Semantiken vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Hybridisierungs- und Differenzierungsprozesse zwischen Gegenwartskunst und digitalen Bewegtbildmedien einzuordnen respektive zu modifizieren sind. Meine These lautet dabei, dass sich die Logiken des Seriellen und Generischen gerade in ihrer populärkulturell ausdifferenzierten Gestalt als produktive heuristische Methoden eines sozialkritischen Realismus erweisen. Ich werde zunächst eine medien- und kunstgeschichtliche Einordnung vornehmen (III), um die Genrereferenzen in Gilligans Arbeit sodann hinsichtlich ihrer narrativen Strukturlogik (IV) und der Übertragungsprozesse zwischen Fernsehen und Gegenwartskunst (V) genauer in den Blick zu nehmen.

III

Der Zeitpunkt, zu dem *Popular Unrest* erscheint, markiert einen medienhistorischen Umbruchsmoment, der sich an zwei Entwicklungstendenzen festmachen lässt. Einerseits hat die kulturelle Nobilitierung des Fernsehmediums nach den kulturwissenschaftlichen Instituten nun auch die Feuilletons und die öffentliche Meinung erreicht und *Quality TV* wird zu einem besonders mit den Produktionen des Netzwerks HBO wie *Sopranos* (1999–2007) oder *The Wire* (2002–2008) verbundenem Begriff. Zum anderen bricht die Digitalisierung in die – zumindest was die mediale Infrastruktur und an sie gebundenen Rezeptionsgewohnheiten betrifft – während Jahrzehnten relativ träge Evolution des Mediums hinein und bedingt seine massive Umstrukturierung. Von der um das familiäre Wohnzimmer zentrierten, durch die Zeitstruktur des Fernsehprogramms diktierten Raum- und Zeitökonomie wird umgestellt auf flexibilisierte Eigenzeiten (*on demand*), «bewegliche Bilder» werden jetzt auf «tragbaren Geräten»¹⁰ konsumiert, und nicht mehr nur konsumiert: mit dem Siegeszug von Youtube («Broadcast yourself») zwischen 2005 und 2010 betritt der *prosumer* die digitalisierte televisuelle Bühne. Gilligans Adaption von TV-Dramen muss entsprechend vor dem Hintergrund einer Neuformierung televisueller Medien gelesen werden.¹¹

Nach eigener Auskunft war die Unterteilung ihrer Videos in Mini-Episoden bei Gilligan anfangs schlichtweg durch das Erfordernis motiviert, sich den Längenbegrenzungen der Streamingplattformen anzupassen, auf der sie ihre Arbeiten kostenlos verbreitete. Dennoch kann nicht davon gesprochen werden, dass die narrative Struktur gegenüber dieser Distributionsvorgabe indifferent und nur als äußerliche Organisation des Rezeptionsverlaufs wirksam bliebe. Vielmehr inkorporiert Gilligan zentrale Strukturmerkmale serieller Genres und damit fernsehhistorisch geprägter Rezeptionserwartungen in ihre Arbeiten: Cliffhanger, Vor- und Rückblenden, aufwendig ästhetisch gestaltete Vorspanne. Hinzu kommen Prinzipien von Wiederholung und Variation sowie von Konvention und Konventionsbruch, die gerade für die kulturell aufgewerteten Fernsehproduktionen seit den 2000er Jahren kennzeichnend sind.

Innerhalb der Geschichte der Bezugnahme von Künstler:innen auf das Genrefernsehen, die sich bis zu den Anfängen des Mediums zurückverfolgen lässt (und hier nur angedeutet werden kann)¹² markieren Gilligans Seriendramen, die sie zusätzlich zu ihrer online-Ausstrahlung auch in Mehrkanal-Installationen präsentiert, schon bezüglich des veränderten Stands der technischen und sozialen Entwicklung des Mediums neue Schwerpunktsetzungen. Hinzu treten Entscheidungen programmatisc her und ästhetischer Art. Feststellen lässt sich zunächst, dass Gilligans Gebrauch des Mediums, sowohl durch die Ernsthaftigkeit ihrer inhaltlichen Setzungen wie durch die sachliche und trotz Elementen der Verfremdung und Montage auf didaktische Lesbarkeit zielende ästhetisch-narrative Bearbeitung, von vorwiegend parodistischen und dekonstruktiven Ansätzen abweicht.

In Videos wie Dara Birnbaums *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978–79), Michael Smiths *Secret Horror* (1980), Joan Bradermans *Joan Does Dynasty* (1986), Mike Kelleys und Paul McCarthys *Family Tyranny (Modeling and Molding)* (1987) arbeiteten sich Künstler:innen an dem spezifisch Fernsehhaften des Fernsehens «Before Quality»¹³ ab: an der rigiden Wiederholungsstruktur der *series* und der biedereren Künstlichkeit von Studiokulissen, welche besonders in den ödipalen Dramen der Sitcoms und Soap Operas das familiäre Wohnzimmer als paradigmatischen Rezeptionsraum ideologisch zurückspiegelten. Die feministische und queere Dekonstruktion von

Geschlechternormen stand dabei ebenso im Zentrum wie die kritische (Repräsentationskritik) oder affirmative (Camp) Anwendung medial strukturierter Subjektivität. Unter den Bedingungen digitalisierter Kommunikation fortgeführt wurden Aspekte dieser Traditionslinie etwa in Hito Steyerls pseudodokumentarischen Digitalmontagen¹⁴ oder in den schrillen Reality-TV-Emulationen von Trecartin/Fitch.¹⁵

In Gilligans Serien hingegen konvergiert die digitale Entgrenzung der Television stärker mit der ökonomischen Flexibilisierung neoliberaler Subjektivitäten.¹⁶ Den Hebelpunkt ihrer Genreaneignung bildet somit nicht mehr die Familie, sondern das Team, nicht mehr das heimische Fernsehen, sondern die Diffusion des Bewegtbildes in öffentlichen Räumen¹⁷ und sozialen Netzwerken, nicht mehr die starre Wiederholungsstruktur von *series* (Episodenserien mit abgeschlossener Handlung), sondern die episch ausufernden, kinematischen Erzählmuster von *serials* (Fortsetzungsserien mit kontinuierlicher Handlung). Dieser medialen und ökonomischen Konstellation gewinnen Gilligans Arbeiten ästhetische Reflexionsformen gegenwärtiger Sozialstrukturen ab, die durchaus nicht nur in Richtung medienkritischer Urteile weisen, sondern auch ein genuin realistisches Darstellungspotential entfalten. Dekonstruktion, Parodie oder Repräsentationskritik kommen somit auch nicht als maßgebliche Bezugsmodi auf televisuell vermittelte Realitäten in Frage, auch wenn Gilligan von diesen Strategien vereinzelt durchaus Gebrauch macht. Auch ältere Bezugsmodelle der Genrekritik im Avantgarde- und Autorenfilm, etwa Jean-Luc Godards Aneignung des Mainstream-Western¹⁸ werden bei Gilligan nicht weitergeführt. Zwar lassen sich von *Popular Unrest* motivische Verbindungslinien ziehen zu alternativen Sci-Fi-Klassikern wie Godards *Alphaville* (1965) oder Rainer Werner Fassbinders Fernsehfilm *Welt am Draht* (1973) – in beiden Filmen wird, wie in *Popular Unrest*, die Welt von einem Supercomputer beherrscht –, aber gängige kulturkritische Kurzschlüsse zwischen Medien, Technologie und Sozialstruktur werden in Gilligans Erzählungen ebenso vermieden wie sie auf immanent bildkritische Verfahren verzichten. Stattdessen scheint mir bei Gilligan ein Zugang bestimmend zu sein, der das Genrevokabular von Fernsehserien zwar ideologiekritisch umfunktioniert, darin aber gerade als epistemisches Potential zur Erkenntnis sozialer Objektivität ernst nimmt.

IV

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Gilligan in *Popular Unrest* eine selektive, freie und experimentelle Anknüpfung an Genretypologien vornimmt, und darin die Bedingungen einer Genreproduktion im strengen Sinne gerade nicht erfüllt. Auch wenn Hybridisierungen und Konventionsbrüche selbst zum ästhetischen Repertorium des Genrefilms und -fernsehens gehören und zu dessen kultureller Aufwertung beitragen, könnte man sich – einmal vorausgesetzt, dies wäre von den ökonomischen Produktionsbedingungen überhaupt möglich – *Popular Unrest* im Mainstream-Fernsehen nur schwerlich vorstellen. Dafür ist die Serie zu experimentell und sperrig: Über weite Strecken der fünf Episoden werden den Betrachter:innen überaus langatmige Szenen vorgesetzt, in denen eine der unerklärlich zusammengewürfelten *groupings* in einer Mischung aus Gruppentherapie, Tanz und dadaistisch anmutender Sprachkomik unter der Supervision von Wissenschaft und algorithmischem *World Spirit* eine Reihe von Labortests durchläuft. Dazwischen sorgen die Splatter-Morde, die unheimlich inszenierten Räume und gegen Ende ein stereotyper Handlungsbogen (die Gruppe trifft auf die ›Architektin‹ des *Spirit* und beschließt

kollektiv, dem Spuk ein Ende zu bereiten) zwar für genretypische Affektreaktionen, aber im Ganzen überwiegt doch der Modus des Laborexperiments als Blaupause für die ästhetische und narrative Gestaltung der Serie.

Gilligan macht sich den spekulativen Modus von Science-Fiction zu eigen, um über gegenwärtige ökonomische und soziale Bedingungen zu sprechen. Das macht Science-Fiction nicht immer (oft geht es auch nur darum, zukünftige Welten besonders faszinierend auszumalen), aber häufig.¹⁹ Wodurch *Popular Unrest* sich aber von Mainstream-Genre-Produktionen im Allgemeinen unterscheidet, ist, dass Gilligan die fiktionale Welt nicht als Hintergrundkulisse für eine um Protagonisten zentrierte Handlung – deren konventionelle Struktur über die spezifischen Genres hinweg generische Züge aufweist – installiert, sondern in den Vordergrund rückt. Hauptprotagonisten von *Popular Unrest* sind keine Individuen, sondern Gruppen bzw. eine Software; an die Stelle zwischenmenschlicher Dramen treten dadurch systemische Affekte und Beziehungen. Auch wenn in dieser narrativen Anonymisierung und Dehumanisierung kulturkritische Töne mitschwingen – «Nur in einer menschlichen Welt hat die Tat ihren Täter»,²⁰ ließe sich etwa mit Siegfried Kracauer Gilligans Kriminalgeschichte kommentieren – greift diese Sichtweise zu kurz. Der Verlust individueller Handlungsmacht in der narrativen Darstellung registriert nicht nur einen Zustand der Wirklichkeit, in dem sich Gesellschaft «hinter dem Rücken» der Akteure vollzieht²¹, sondern richtet sich gleichermaßen gegen die humanistische Ideologie ästhetisch-fiktionaler Repräsentation, in welcher sich das menschliche Subjekt als Dreh- und Angelpunkt der dargestellten Welt behauptet.²² *Popular Unrest* ist daher weniger als Repräsentation einer entmenschten Welt zu begreifen, denn als Demonstration eines antihumanistischen Darstellungsprinzips.

Dies tangiert auch den Status von Fiktionalität in Gilligans Serie, im Vergleich zu den fernsehhistorischen (und im weiteren Sinne filmisch-narrativen) Vorbildern, die sie zitiert. Das narratologische Substrat des Science-Fiction-Genres etwa, eine in den Grenzen des fiktional gesetzten Rahmens anschauliche, kohärente und in sich geschlossene (alternative oder zukünftige) Lebenswelt zu entwerfen, erfüllt *Popular Unrest* nur bedingt. Die Serie weist vielmehr eine allegorische Struktur auf: Das zentrale Handlungselement eines autonomen Computersystems, das im Namen des hegel'schen Weltgeists Morde begeht, lässt sich leicht als «übertriebene, plumpe und unbeholfene Metapher»²³ für die Totalität des globalen Kapitalismus entziffern. Durch solche durchsichtigen, geradezu plakativen Setzungen wird die Glaubwürdigkeit einer im Medium filmischer Erzählung nacherlebbarer fiktiven Welt fadenscheinig. Der Fiktion von Gilligans *Science-Fiction* kommt ein anderer Status zu als der fiktiver Weltschöpfung. Sie operiert auf der Ebene *ideologischer* und *epistemologischer* Fiktionen. Die ideologische Fiktion des ökonomischen Liberalismus kommt in der Serie dadurch zur Sprache, dass das Gewaltverhältnis des Kapitals in den Metaphern der «unsichtbaren Hand» der Märkte (Adam Smith), selbstregulierender technologischer Systeme oder des Geistbegriffs des philosophischen Idealismus erscheint. Als epistemologische Fiktion könnte man den Standpunkt bezeichnen, den die Künstlerin selbst einnimmt: Sie tut in ihrer künstlerischen Versuchsanordnung so, «als ob» sich gesellschaftliche Totalität auf direkte Weise beobachten und darstellen ließe.²⁴

Ein Kunstgriff von Gilligans Drehbuch besteht nun darin, das Motiv ideologischer und epistemologischer Fiktionen selbst noch einmal auf der Ebene des filmischen Personals zu spiegeln. Die Gruppe der Wissenschaftler:innen, welche die mysteriösen



3 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

groupings analytisch untersucht, vertritt intradiegetisch die Position der Beobachtung systemischer Totalität und ihrer Fiktionen. Ihr kommt darin eine ambivalente Stellung zwischen Ideologie und Erkenntnis zu. Keinesfalls als aufklärerische Instanz geschildert, verkörpert sie – satirisch überzeichnet nach dem Typus des verschlagenen Handlungers totalitärer Ordnungen im weißen Kittel – den szientifischen Geist des Kapitals, für den menschliche Handlungen und Affekte nur quantifizier- und verwertbare Daten im Sinne der Systemoptimierung bereitstellen (Abb. 3). Zugleich repräsentiert die Wissenschaft aber auch die epistemische Perspektive der Totalität und damit die Möglichkeit «geistiger» Erkenntnis – gegenüber der spontanen Ideologie der Gruppenmitglieder, die glauben, sie hätten aufgrund einer persönlichen, inneren Verbindung zueinander gefunden. Gilligan lässt in die Dialoge der Wissenschaftler:innen immer wieder ideologiekritische Sentenzen einfließen, etwa wenn diese den Probanden, die sie nur in der Form visualisierter Datenprofile interessieren, auf ihr existenzielles Fragen nach dem Sinn des Ganzen zynisch entgegnen: «Of course you're special, special like everyone else [...] You're all unique works of art. The spirit is the medium and it can't be represented». Die fiktionalisierte Beobachtung der Wissenschaft substituiert in *Popular Unrest* die künstlerische Autorschaft²⁵ – und vertritt deren (unmöglichen) Blick auf gesellschaftliche Totalität.

V

Wenn es zutrifft, dass Gilligan in ihrer Aneignung von Genretypologien der Drama-
serie diese zugleich so modifiziert, dass sie einem zwischen brecht'schem Lehrstück
und experimentellem Kunstfilm oszillierendem Anschauungsunterricht in Ideologie-
kritik dienstbar gemacht werden, stellt sich die Frage, wofür es die aufwendige Nach-
bildung zeitgenössischer Fernsehästhetik überhaupt braucht. Ein Grund dafür ist
in der ästhetischen Faszination der Produkte und im Vergnügen ihrer Nachahmung
zu suchen. Dabei geht es auch auf einer unterschwelligsten Ebene visueller Codes
und Stimmungen um die Verortung in der Jetztzeit, wobei in den popkulturellen
Zeichen und Versatzstücken immer auch gesellschaftliche Inhalte mittransportiert

werden. Um die Frage zu beantworten, muss jedoch auch die kontextspezifische Übersetzungsleistung zwischen den Referenzsystemen des Fernsehens und der Gegenwartskunst hinzugezogen werden, welche jede individuelle Rezeption – und bereits die Produktion – von vornherein bedingt. Neben den offensichtlichen Unterschieden in der ökonomischen Struktur von Kulturindustrie und Kunstinstitution sind für diese Betrachtung zwei Aspekte bedeutsam: die spezifische Rezeptionssituation in installativen Bewegtbildräumen sowie die eingangs angeführte historische Ausdifferenzierung der jeweiligen Funktionsweise von Gattungen bzw. Genres in Gegenwartskunst und Populärkultur.

Die Entscheidung der Künstlerin, die Videos parallel als Online-Streams und in installativen Bewegtbildszenarien auszustrahlen, gewinnt vor diesem Hintergrund selbst interpretatorische Relevanz. Zur installativen Wirkungsweise von *Popular Unrest* gehört, dass sowohl das Ambiente der intradiegetisch abgebildeten Welt wie auch die serielle Verlaufsstruktur des Films verräumlicht erfahren werden können. Um den fünf Episoden der insgesamt knapp einstündigen Erzählung zu folgen, müssen sich die Besucher:innen sukzessive in ungemütliche, aus mobilen Plexiglas-Stellwänden montierte Kabinen begeben, welche die funktionale Kälte von Großraumbüros und Call Centern (und deren Dispositive medialisierter Überwachung und Kontrolle) evozieren (Abb. 4). Das Rezeptionsdispositiv der Videos und die Ästhetik ihrer räumlichen Environments vermittelt so bereits etwas von der Brutalität, die in der Serie auch inhaltlich thematisch wird. Die Installation dient hier einer visuellen, haptischen und affektiven Intensivierung der auf der Ebene des filmischen Bildes produzierten ästhetischen Wahrnehmung sowie einer



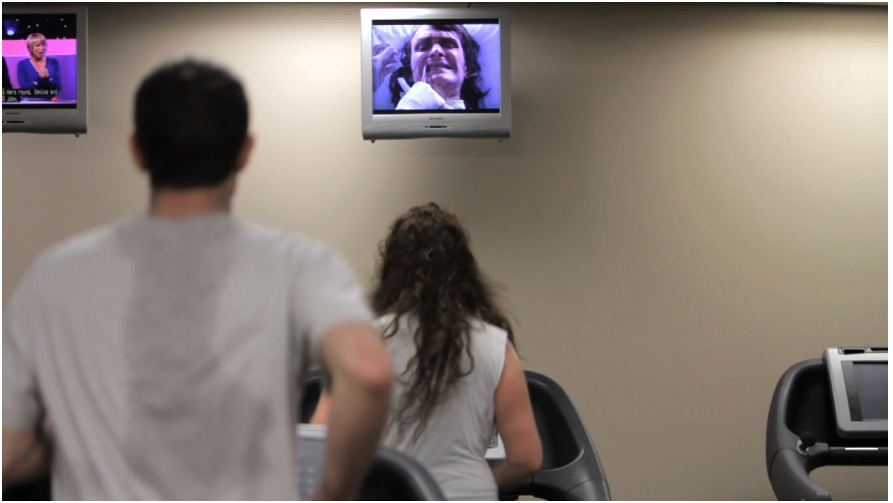
4 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 2010. Installation view, Chisenhale Gallery, London, 2010. Commissioned and produced by Chisenhale Gallery, London, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Walter Philips Gallery, The Banff Centre, Banff and Presentation House, North Vancouver. Supported by Franco Soffiantino Gallery, Turin. Photo: Andy Keate

gewissen Virtualisierung des Realraums der Ausstellung, wobei hier die für die kinematographische Installation charakteristischen «Schwellenmoment[e]» zwischen Bewegtbild und architektonischer Rahmung zum Tragen kommen.²⁶

Wichtiger für die Diskussion von Gilligans Bezugnahme auf Fernsehgenres scheint jedoch ein weiterer Aspekt zu sein, der die soziale Ausdifferenzierung von Kunst und Populärkultur betrifft. Während die Präsenz von Film- und Videobildern im *White Cube* der Kunstinstitutionen um 2010 längst kein Novum mehr darstellt, sorgt die Ausstrahlung der geglätteten Ästhetik der Mainstream-Fernsehserie im sonst eher von dokumentarischen oder experimentell-avantgardistischen Bildsprachen beherrschten Galerieraum dennoch für gewisse Reibungen und Dissonanzen. Und umgekehrt entfremdet das Setting im Ausstellungsraum das Format Fernsehserie von seinen sozial normalisierten Rezeptionsgewohnheiten und den darin verfestigten Strukturen von Subjektivierung. Somit wäre gerade das spannungsvolle Aufeinandertreffen von Fernsehgenre und Videokunst als kritisches Motiv von Gilligans Arbeit zu erfassen.

Dabei wird besonders die den Fernsehgenres inhärente Form der Serialität²⁷ zu einer Reflexionsfigur, in der Mediengebrauch, Subjektivierung und Ökonomie auf spekulative Weise konvergieren, worauf Christian Katti und Ursula Frohne in einer Besprechung von *Popular Unrest* im Kölner Kunstverein hingewiesen haben: «Das Fernsehen mit seiner potenziellen Reflexion filmischer Formen hat nicht nur im genuinen Format der Serie die Akkumulation zum Prinzip [...] Die zu einem Stück zusammengezogenen Episoden verschmelzen zu einer Parallelrealität, die sich wiederum in verschiedenen Staffeln akkumuliert. Akkumulation ist eines der erfolgreichsten Substitute von Totalisierung, sowohl in monetären als auch in zeitökonomischen Dimensionen.»²⁸ In einer Szene kommt dieser Zusammenhang zwischen Serialisierung und ökonomischer Akkumulation besonders prägnant zur Erscheinung. Einer der Morde spielt sich in einem Fitness-Studio ab, in dem sozial prekarierte Individuen gutgelaunt ihre finanziellen Schulden unmittelbar in Form von körperlicher Leistung abbezahlen. Das kapitalistische Gesetz der Akkumulation – des Mehrwerts – findet sich in dem Trainingsgerät symbolisiert, auf dem das Opfer von der messerführenden «unsichtbaren Hand» des *Serienkillers* überrascht wird. Das kapitalistische Wertprinzip gleicht, wie Moishe Postone ausgeführt hat, einer Tretmühle: Produktivitätssteigerung im Leerlauf.²⁹ In dem Bild des Laufbands wird serielle Zeiterfahrung als Allegorie des Zusammenhangs zwischen proletarischer abstrakter Arbeit und dem zwanghaften Gesetz kapitalistischer Leistungs- und Produktivitätssteigerung inklusive seiner Kehrseiten – Erschöpfung und die ökonomische Überflüssigmachung derer, die vermeintlich nicht mithalten und unter dem sozial geforderten Sollwert bleiben – verdichtet. Kurz bevor die kalte Hand des Todes, selbst eine Allegorie ökonomisch produzierter Überflüssigkeit, ihn erwischt, ruft er einem Mittrainierenden noch freudig zu, er sei schon drei Stunden auf dem Laufband, «like a racecar, vroom vroom». Im Blickfeld der Trainierenden montierte Fernsehmonitore legen außerdem eine Parallelisierung exzessiver ökonomischer Akkumulation mit dem Prinzip des Binge-Watching (im Deutschen auch: Serienmarathon) nahe (Abb. 5).

Die Analogsetzung von ökonomischem Verwertungsprinzip und kultureller Subjektivität könnte dazu verleiten, Gilligans Arbeit kulturkritisch zu deuten und auch die Zitierung von TV-Genres primär als kritische Geste gegen kommerzielle Unterhaltung verstehen. Die Kulturindustrie hat es, so Adornos und Horkheimers kanonische Diagnose, «bloß zur Standardisierung und Serienproduktion gebracht



5 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

und das geopfert, wodurch die Logik des Werks von der des gesellschaftlichen Systems sich unterschied». ³⁰ Gegen die in Adornos und Horkheimers Diagnostik mitschwingende Herabsetzung massenkultureller Sensibilitäten zugunsten der «Authentizität» singulärer künstlerischer «Gebilde» ³¹ bringt Gilligans Arbeit, so meine These, aber gerade das Generische und Serielle als Potentiale eines sozialpolitischen Realismus zur Geltung. Realistische Kunst in diesem Sinn soll sich gerade nicht vom «gesellschaftlichen System» unterscheiden, sondern es vielmehr zur Darstellung bringen. Gegen die singuläre Logik künstlerischer Autorschaft und Werkschöpfung verankert das Zitieren gegebener (*readymade*) massenmedialer Genres das Kunstwerk in einer paradigmatischen gesellschaftlichen Kommunikationsform und damit im Bestehenden. Die Objektivität des Generischen bildet einen Einspruch gegen die ästhetische Logik des Besonderen, den Subjektivismus moderner Kunst. ³²

Der Realismus von Gilligans Arbeit zeichnet sich jedoch durch zwei widerstrebende Perspektiven auf Wirklichkeit aus: die systemtheoretische Logik sozialer Differenzierung und die marxistische Konzeption sozialer Totalität. Wenn es stimmt, dass wir das, was wir über Realität wissen, aus den Massenmedien wissen ³³ – wenn, mit anderen Worten Realität immer von der Konstruktionsleistung der sozial differenzierten Systeme und Medien abhängig ist, in denen sie beobachtet wird, dann müsste dies Totalität als Erkenntniskategorie eigentlich ausschließen. Gilligans Entscheidung, die Totalität des globalen Kapitalismus gerade im Medium der Fernsehserie zu reflektieren, legt zumindest die Annahme nahe, dass soziale Realität als immer schon medial vorstrukturierte aufgefasst wird. Der traditionelle marxistische Totalitätsbegriff als Begriff realistischer Darstellung scheidet aus, denn dieser benötigt als Korrelat der objektiven Totalität die Figur des Künstlersubjekts als einem universellen Erkenntnissubjekt. ³⁴ Dennoch ist *Popular Unrest* als Signatur eines historischen Moments lesbar, in dem – mit dem Ausklingen der differenz- und singularitätszentrierten Postmoderne-Debatten – wieder die Erkenntnis des gesellschaftlichen Ganzen auf die Tagesordnung steht. Zwar kann Totalität nicht dargestellt werden, aber ihre Wirklichkeit drängt sich mit aller Gewalt auf, seit der globalen Finanzkrise

von 2008, mit welcher der Höhepunkt neuer digitaler Serienkulturen etwa zeitgleich zusammenfällt, mit besonderer Dringlichkeit. Während sie durch ihre medienhistorischen Referenzen genau datierbar ist, ist der Affekt öffentlicher Unruhe, den Gilligans Arbeit trotz der düsteren Lage, die sie schildert, im Titel führt, aktuell geblieben. Vielleicht braucht es in solchen Lagen Vereinfachungen, um die Unruhe produktiv zu machen. Eine solche Vereinfachung leistet Gilligans Serie, in dem sie den ›Weltgeist‹ mit der materiellen Gewalt kapitalistischer Akkumulation gleichsetzt. Totalität zu denken erfordert ein »plumpes Denken« (Brecht)³⁵ – und auch dieses lässt sich aus dem Fernsehen gut beziehen.

Anmerkungen

- 1 Die Arbeit wurde von der Chisenhale Gallery London, dem Kölnischen Kunstverein, der Presentation House Gallery, Vancouver und dem Banff Centre, Banff produziert und zwischen Sommer und Herbst 2010 an allen vier Orten als raumgreifende Videoinstallation gezeigt. Zusätzlich wurde und wird die Serie kostenfrei online ausgestrahlt: <http://popularunrest.org>, Zugriff am 10. November 2024.
- 2 Die reinen Produktionskosten für den Film beliefen sich auf knapp unter 20.000 GBP.
- 3 Das bedeutet weder, dass sich nicht auch im Feld der Gegenwartskunst genreähnliche Logiken beobachten lassen oder die materialbestimmende Funktion der den ehemaligen Kunstgattungen zugeordneten Medien und Techniken gänzlich obsolet geworden sei; noch bedeutet es, dass in den populärkulturellen Sparten nicht ebenfalls Prozesse der Auflösung starrer Konventionen und Schemata wirksam sind. Das reflexive Spiel mit und die Hybridisierung von Genrenormen und -grenzen hat dort jedoch deren vorgängige soziale Geltung nach wie vor Voraussetzung.
- 4 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften Bd. 7), Frankfurt am Main 2003, S. 296.
- 5 Ebd.
- 6 »Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind [...] weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen.« (Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 15). Im Unterschied zu Rebentisch würde ich dies jedoch eher als Transformation der Ontologie des Werkbegriffs verstehen anstatt als einen erfahrungsästhetisch gefassten »Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff« (ebd.)
- 7 Siehe z. B. Dirck Linck u. a. (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010; Jan Baetens/Hilde van Gelder, *Critical Realism in Contemporary Art around Allan Sekula's Photography*, Leuven 2010.
- 8 Marina Vishmidt, *Lights, Camera, Now-Time! Polly II: Plan for a Revolution in Docklands*, in: *Untitled 39*, 2006, S. 17–20, hier S. 18.
- 9 Siehe Maeve Connolly: *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*, Bristol 2014.
- 10 Ekkehard Knörer: *Movable Images on Portable Devices*, in: Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 169–178.
- 11 Einschlägig zum Post-Broadcast-TV: Amanda D. Lotz: *The Television Will Be Revolutionized*, New York 2007.
- 12 Mir geht es hier zunächst nur um die Aneignung und Umdeutung narrativer und formaler Konventionen von TV-Genres in Video- und Filmkunst, nicht um die künstlerische Nutzung televisueller Produktions- oder Distributionstechnologien.
- 13 Siehe Thomas Morsch/Lukas Foerster/Nikolaus Perneczky (Hg.): *Before Quality. Zur Ästhetik der Fernsehserie vor HBO, Netflix und Co*, Münster 2019.
- 14 Siehe z. B. Hito Steyerl: *Die Realität funktioniert wie Reality-TV*, und jeden Tag kommt eine neue Folge, in: *WOZ*, 24. August 2022.
- 15 Siehe Francesco Spaminato: *The Schizophrenic Prosumer. Television in the Production of Lizzie Fitch and Ryan Trecartin*, in: Chiara Costa/Mario Mainetti (Hg.): *Whether Line. Lizzie Fitch, Ryan Trecartin*, Milano 2019, S. 131–148.
- 16 Bereits 2001 hatte der Medientheoretiker David Rodowick diesen Prozess mit der Auflösung der zeitlichen Gleichschaltung des traditionellen Broadcast-TV in Verbindung gebracht: »This process of serialization has also effected a qualitative transformation of time...The heyday of broadcast television was the last figuration of the collective as mass: the serialization of space into a million monads that were nonetheless united in a temporal while. [...] This mass image has now been fragmented not only by the proliferation of channels and micro-markets through cable and satellite distribution but also by the cellular network model, which turns every monad into a transmitter and a receiver« (David Rodowick: *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, Durham 2001, S. 223–224.)

- 17 Siehe zur Vorgeschichte Anna McCarthy: *Ambient television. Visual culture and public space*, Durham 2003; Anne Friedberg: *Window shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley 1993.
- 18 Regine Prange hat diese als bildkritische Operationen gedeutet, welche die narrative und ideologische Einheit des filmischen Raumprinzips von innen her sprengen, siehe Regine Prange: *Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards A bout du souffle* (1959), in: Ursula Frohne/Lilian Haberer (Hg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, Paderborn 2012, S. 621–660.
- 19 Siehe z. B. Dan Byrne Smith, der unter anderem die «capacity to speculate on new forms of social relations and economic structures» als Grund für die gegenwärtige Popularität von Sci-Fi in der Gegenwartskunst nennt, Byrne-Smith (Hg.): *Science-Fiction, Documents of contemporary art*, London 2020, S. 12. Maßgeblich für Gilligans Bezug zu Science-Fiction sind die feministischen Genredeutungen von Ursula K. Le Guin und Octavia Butler.
- 20 Siegfried Kracauer: *Die Tat ohne Täter – Zum Fall Angerstein* [1925], in: Ders.: *Schriften* Bd. 5.1: Aufsätze 1915–1926, hg. v. Karsten Witte/Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main 1990, S. 322.
- 21 Karl Marx: *Das Kapital, Erster Band* (= MEW 23), Berlin 1990, S. 59.
- 22 In analoger Weise hat Louis Althusser Bertolt Brechts episches Theater als Kritik humanistischer Repräsentation gedeutet, siehe Louis Althusser: *Le «Piccolo» Bertolazzi et Brecht*, in: Ders.: *Pour Marx*, Paris 1986, S. 129–152, hier S. 148.
- 23 «In the knowledge that any means of representing capital is inadequate, I started with an overdone, clunky, and imperfect metaphor for capital» (Melanie Gilligan/Tom Holert: *Subjects of Finance*, in: *Grey Room* 46, 2012, S. 84–98, hier S. 90.)
- 24 ««[T]he Spirit» [...] allowed me to picture [capital] directly and see what would happen as a result of such representation instead of taking the indirect route one would normally choose in a fiction narrative or an artwork» (ebd.)
- 25 Auch diese Substitution der Kunst durch Wissenschaft, und zwar durch die marxistische «Wissenschaft über das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen» ist ein brecht'sches Prinzip (Bertolt Brecht: *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main 1971, S. 43.)
- 26 Ursula Frohne/Lilian Haberer: *Kinematographische Räume. Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie*, in: Dies.: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst* (Paderborn: Fink, 2012), S. 9–54, hier S. 21 f.
- 27 Auf Serialität als Grundprinzip von Genres und die film- und fernsehhistorische Verschränkung der beiden Konzepte hat Thomas Morsch aufmerksam gemacht, siehe Thomas Morsch: *Einleitung*, in: Ders.: *Genre und Serie*, Paderborn 2015, S. 9–19.
- 28 Ursula Frohne/Christian Katti: *Der Geist der Fernsehserie*, in: *Texte zur Kunst* 80, 2010, S. 191–193, hier S. 193.
- 29 Moishe Postone: *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*, Cambridge 1993, S. 289: «treadmill effect».
- 30 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1982, S. 108–9. Das Urteil über kulturindustrielle Pseudodifferenzierung, dass sich «schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen» (ebd.) wurde von einer hochgradig differenzierten Populärkultur längst entkräftet.
- 31 Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 4), S. 299.
- 32 Dies hat auch Marina Vishmidt an *Popular Unrest* gegenüber der subjektivistischen Unbestimmtheitsrhetorik der Gegenwartskunst festgehalten: «Notably, the television crime drama format sublates the indeterminacy of the art film in order to legibly diagram existing tendencies, and to throw them into their full relief as systemic developments rooted in our own day-to-day.» (Marina Vishmidt: *Melanie Gilligan's Popular Unrest*, in: Warren Neidich (Hg.): *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism Part 3*, Berlin 2016, S. 489–495, hier S. 491.)
- 33 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 2004. Für eine Lektüre von Gilligans Serie im Zeichen medialer «Viralität» siehe Anne Grafe und Ellen Wagner, *Der Virus als Metapher als Virus*, in: *Pop-Zeitschrift*, 29.3.2021, <https://pop-zeitschrift.de/2021/03/29/der-virus-als-metapher-als-virusautorvon-anne-graefe-und-ellen-wagner-autordatum29-3-2021-datum/>, Zugriff am 10. November 2024.
- 34 Dies wird nahegelegt von Georg Lukács positivem Begriff einer im Roman «gestalteten» Totalität, siehe Georg Lukács: *Erzählen oder beschreiben?* [1936], in: Ders., *Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 197–242.
- 35 Walter Benjamin: *Brechts Dreigroschenroman*, in: Ders.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1967, S. 84–94, hier S. 90.

«Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es.»

Silke Wenk im Gespräch mit Henrike Haug und Andreas Huth,
AG Kunstgeschichte mit links im Ulmer Verein

Im Dezember 1986 sandten die drei Kunsthistorikerinnen Susanne von Falkenhausen, Sigrid Schade und Silke Wenk einen Brief an die Redaktion der *kritischen berichte*.¹ Sie bildeten die «Kern-Initiativ-Gruppe», die auf der 3. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Wien die Aufgabe übernommen hatte, die folgende Tagung – 1988 in Berlin – vorzubereiten und zu organisieren.² In ihrem Brief forderten die drei ein autonomes Frauenheft pro Jahr sowie die Einbindung einer autonomen Frauen-Redaktion bei den *kritischen berichten*. Ihre Forderung beruhte auf intensiven Debatten – und einem Beschluss in Wien, der auf der Mitgliederversammlung des Ulmer Vereins 1986 in Kassel zur Diskussion gestellt wurde, dort aber überstimmt worden war. Das Thema der strukturellen Benachteiligung von Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen, den Formen und Möglichkeiten einer genuin «weiblichen» Ästhetik, der Öffnung des Fachs und seines Kanons hin zu feministischen Positionen war jedoch seit Beginn ein fester – wenngleich immer marginalisierter – Teil der Diskussionen im Ulmer Verein: nicht als Anliegen der dort aktiven Männer, aber der immer lauter werdenden Frauen. 1977 hatte beispielsweise Jutta Held (1933–2007), seit 1974 Professorin für Kunstgeschichte in Osnabrück, in ihrem Beitrag «Situation und Perspektiven der Kunstgeschichte an den Hochschulen der BRD» über die Arbeitsbedingungen geschrieben:

«In vielen Bereichen der Kunstgeschichte ist diese Tatsache der qualifikationsinadäquaten Beschäftigung und Entlohnung seit jeher fast als Selbstverständlichkeit hingenommen worden. (Aufschlussreich dürfte die Untersuchung der Arbeitsverhältnisse nicht nur der Volontäre, Werkverträger etc. sein, sondern vor allem auch die älterer promovierter *Frauen* innerhalb der Kunstgeschichte!).»³

Jutta Held gehört mit Kathrin Hoffmann-Curtius (1937–2023) zu den früh engagierten Frauen, die in den *kritischen berichten* schrieben und dabei immer auch die berufliche Situation der Kunsthistorikerinnen sowie feministische Ansätze für die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte im Blick hatten.⁴ Diese wurden seit 1980 in der Zeitschrift sichtbar – und entsprechende Planungen im Editorial von Heft 1/2 aus dem Jahr 1978 angekündigt: «Ein eigenes Heft wird sich mit der Problematik «Frau und Kunst» auseinandersetzen.»⁵ Umgesetzt wurde diese Ankündigung zwei Jahre später im sechsten Heft des achten Jahrgangs (1980): «Das Schwerpunktthema bilden Probleme der Erotik und die Frauenthematik in der Kunst und Kunstproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts (R. Berger, E. Spickernagel); damit kommt ein lange anvisiertes Thema (Heft 1/2, 1978) zur Sprache, das nichts an Aktualität verloren hat.»⁶ In dieser Ausgabe veröffentlichte Renate Berger ihren einflussreichen sozialkritischen Aufsatz «Malerin oder Modell? «Die wahren Frauen»

in der Kunstgeschichte», Ellen Spickernagel versah ihren Beitrag über Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker mit dem noch immer aktuellen Titel «Das ist ihr einziger wahrer Zweck».⁷

Zwei Jahre später wurde Renate Bergers Analyse der «Dekonstruktion des Weiblichen» im Editorial wie folgt gewürdigt: «Der Artikel von R. Berger entwickelt am Beispiel des ›männlichen Blickes‹ eine grundsätzliche Kritik der Avantgarde; ihre Attacke auf einen der bestgehütetsten Glaubenssätze kritischer Kunsttheorie, avantgardistische Kunst sei als Gattung schlechthin befreiend, utopisch, wird besonders sinnfällig im Kontrast zu H. Dillys Beitrag über die ›Ästhetik des Widerstands‹ von Peter Weiß, dem wie für Raphael die Kunst ein Garant der Freiheit war.»⁸

Im selben Jahr noch fand unter dem Motto *Frau – Kunst – Gesellschaft – kritische Wissenschaft* an der Universität Marburg die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung statt, die den Auftakt zu einer feministisch orientierten Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum bildete.⁹ Im vierten Heft der *kritischen berichte* 1982 erschien dazu eine bemerkenswerte Tagungsbesprechung von Karl Clausberg:

«Vom 22. bis 24. Oktober fand im Kunsthistorischen Institut der Universität Marburg eine UV-Frauentagung statt, die in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdient. Schon atmosphärisch unterschied sie sich deutlich von früheren UV-Veranstaltungen: Dank egalitär-kollegialer Vorbereitung und Inszenierung von Seiten eines Marburger Studentinnen-Kollektivs hatten dirigistisches Leitkuhgebahren oder Kompetenzgerangel nach maskulinem Muster von vornherein keine Chance, und auch die adrenalin- und galletreibende Konkurrenz hielt sich in sympathischen Grenzen, auch wenn gelegentlich nicht zu übersehen war, daß die eine oder andere arrivierte Vortragende mit karrieristischen Kletterhosen antrat. Aber am Ende war man (d. h. die Frauen und mindestens einer der wenigen anwesenden Männer) sich einig, daß das Fernbleiben des Platzhirsches, diverser Instituts-Chauvis und sonstiger Gockel nicht wenig zum Gelingen des Unternehmens beigetragen hatte.»¹⁰

Wie viel Kraft und organisatorisches Talent der Aufbau dieses zentralen Bereichs einer kritischen Kunstgeschichte von den beteiligten Frauen forderte – die zudem ihre geringen Karrierechancen und ihre prekäre berufliche Situation durch ihr Engagement verschlechterten – wird aus Sigrid Schades «Nachschrift. Zum Selbstverständnis von Kunstwissenschaftlerinnen» im vierten Heft der *kritischen berichte* 1984 ersichtlich.¹¹ Hier berichtet sie unter dem Titel «Blick-Wünsche» von der 2. Kunsthistorikerinnen-Tagung, die vom 12. bis 21. Oktober 1984 in Zürich stattgefunden hatte:

«Die Züricher Vorbereitungsgruppe, B. Blum, L. Buchmüller, H. Meyer-Gagel, R. Nobs-Greter, B. Peter-Strasser, O. v. Pflug, M. Steiner, N. Viaud und C. Wagner, Studentinnen und Lehrbeauftragte der Kunstgeschichte (keine von ihnen ist institutionell abgesichert) brachten ein kleines organisatorisches Wunder zustande, nicht nur, was Übernachtung und Finanzierung anbelangt, sondern auch in der Weise, wie sie Rahmen und Zeitplan für 200 Teilnehmerinnen und einige Teilnehmer setzten (Kunsthistorikerinnen, aber auch — anders als in Marburg — einige Galeristinnen, Künstlerinnen und Frauen aus der Erwachsenenbildung).»¹²

Die erste Nummer, die sich ausschließlich «Feministischen Ansätzen in der Kunstgeschichte», so der Titel, widmete, war (erst) das dritte Heft des 13. Jahrgangs aus dem Jahr 1985. Hier sind viele der maßgeblichen Protagonistinnen der deutschen feministischen Kunstgeschichte vertreten, darunter mit Aufsätzen Ellen Spickernagel («Die Macht des Innenraums. Zum Verhältnis von Frauenrolle und Wohnkultur in der Biedermeierzeit»), Daniela Hammer-Tugendhat («Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis ›Die bösen Mütter‹»), Jutta

Held («Was bedeutet «weibliche Ästhetik» in der Kunst der Moderne?»), Viktoria Schmidt-Linsenhoff («Sexismus und Museum») und Sigrid Schade mit einer Tagungsbesprechung («Ver-Zeichnungen. Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts?»).¹³ Susanne von Falkenhausen (««Kunst von Frauen» gleich «Frauenkunst»? Die Ausstellung «Kunst mit Eigensinn» im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien»), Renate Flagmeier («Anmerkungen zur Ausstellung «Camille Claudel – Auguste Rodin, Künstlerpaare – Künstlerfreunde» im Kunstmuseum Bern») und Theresa Georgen («Picasso – «Die zwei Freundinnen». Ein Ausstellungsprojekt im Kunstmuseum Bern») besprachen Ausstellungen in Wien und Bern.¹⁴ Hanna M. Gagel rezensierte die heute noch maßgebliche Publikation von Ruth Nobs-Greter («Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung»)¹⁵ 1985 wurde auch ein besonderes Projekt angekündigt: der Aufbau einer Datei zur Kunst- und Kulturgeschichte von Frauen, die *Kunsthistorikerinnen-Kartei*. Ziel dieser Datenbank war es, den Austausch zwischen Wissenschaftlerinnen und Studentinnen zu ermöglichen und zu intensivieren, um einen Überblick über die Forscherinnen zu Frauen-Themen zu erhalten. 1993, also nur wenige Jahre später, wurden diese Ansätze der Forschung institutionalisiert, als die Universität Oldenburg Silke Wenk auf die erste Professur für Frauenforschung in der Kunstgeschichte berief. Um diese in den wissenschaftlichen Schriften und Protokollen, Sitzungsberichten, Briefen und Rezensionen greifbare Geschichte durch mündliche Zeugnisse zu ergänzen, hat sich die im vergangenen Jahr gegründete AG Kunstgeschichte mit links vorgenommen, mit Protagonist:innen der Geschichte des Ulmer Vereins und der kritischen Kunstwissenschaften Interviews zu führen und diese als Dokumente einer *oral history* zu bewahren. Das folgende Interview mit Silke Wenk fand am 7. Oktober 2024 statt – wir danken ihr für ihre Bereitschaft, mit uns zu sprechen. Das Gespräch wurde für die Druckfassung bearbeitet und von Silke Wenk autorisiert. Das vollständige Interview liegt als Audiodatei im Archiv des Ulmer Vereins im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg.

AG Kunstgeschichte mit links: Wir würden uns gern mit Dir über die frühe Geschichte des Ulmer Vereins unterhalten, über Deine Rolle als wichtige Akteurin der feministischen Kunstgeschichte und über eine Kunstgeschichte von links. Denn wir merken, dass die Frage nach dem politischen Selbstverständnis des UV in der Retrospektive von vielen Mitgliedern unterschiedlich wahrgenommen wird.

Silke Wenk: Ich muss sagen, dass ich hier vielleicht die falsche Gesprächspartnerin bin, weil ich nicht bei der Gründung des Vereins dabei war. Ich weiß nicht einmal mehr genau, wann ich eingetreten bin. Als der Ulmer Verein gegründet wurde, habe ich ja noch studiert. Jedenfalls war das ein Verein, der war wichtig – gegen den Kunsthistorikerverband, in den einzutreten ich überhaupt kein Interesse hatte.

Mein Weg in die Kunstgeschichte mäanderte ein bisschen: Ich habe Kunstgeschichte studiert, ich habe versucht, in Kunstgeschichte zu promovieren, habe versucht, in Kunstgeschichte einen Job zu finden, aber ich habe auch tausend andere Sache gemacht, bin also keineswegs zielbewusst oder strategisch meinen Weg gegangen, im Gegenteil. Mich hat diese Gruppe um den Ulmer Verein interessiert, aber viel wichtiger war eigentlich noch die KSK (Kunsthistorische Studentenkonferenz). Da war ich engagiert und da waren damals auch Horst Bredekamp und Franz-Joachim Verspohl.¹⁶ Ich war jung, war 1970 nach Berlin gekommen und da gab es

die KSK ja schon. Das interessierte mich. Ich war auch in der Studentenvertretung am Kunsthistorischen Institut engagiert.

Zur feministischen Kunstgeschichte – oder zu dem, was wir dann später so nannten – bin ich auch über Umwege gekommen, eigentlich erst über die Tagung in Marburg 1982. Das war sozusagen meine Initiation in die Kunstgeschichte aus Frauenperspektive, aber die Fragen hatten mich vorher schon interessiert. Die Anregungen kamen – wie bei vielen anderen – aus dem außerwissenschaftlichen Feld: Die Impulse der Frauenbewegung konnte man ja schwerlich einfach beiseitelassen.

Auf der Tagung in Marburg war ich irritiert und damit kommen wir auf einen Aspekt, der das Geschlechterverhältnis betrifft. Ich war irritiert, weil ich zum Teil das Verständnis von «Frauenkunst» (in Anführungsstrichen) ein bisschen naiv fand und nicht zufrieden war mit dem, wie da gedacht und diskutiert wurde. An dieser Stelle muss ich was zu meinem Hintergrund sagen: Mein Hintergrund ist gesellschaftskritisch, marxistisch bestimmt. Und daher interessierte mich die Kunstgeschichte unter dem Aspekt, wie man sie machtkritisch machen kann, wie sie machtkritisch werden kann? Das war die eigentliche zentrale Frage und diese Frage habe ich dann auch in die feministische Kunstwissenschaft mitgenommen. Machtkritik gab es sehr wohl von Seiten männlicher Kollegen, die damals in ihrer Karriere etwas weiter waren, wie Horst Bredekamp oder Franz-Joachim Verspohl. In Berlin gab es aber neben der FU, wo ich eingeschrieben war, noch ein anderes Institut, an der Technischen Universität. Dort waren Klaus Herding und Hans-Ernst Mittag, die waren wichtig, die waren Mittelbauer.¹⁷ Da sah ich viele Anknüpfungspunkte.

Die Frage nach der Kritik der Macht hat mich mit der linken Kunstgeschichte – wie soll man sie sonst nennen? – verbunden. Dass Kunstgeschichte an der Herstellung von Machtbeziehungen, an der Fundierung und an der Legitimation von Machtverhältnissen beteiligt war, das hatte ich schon gelernt – und das wurde dann auch für die Frauenforschung zunehmend wichtig.¹⁸

Die Inszenierung des Sehens, die Visualisierung waren zentrale Aspekte, die Nutzung des Visuellen, die Prägung des Visuellen, ohne die, das war dann meine Überzeugung, auch die Geschlechterordnung nicht denkbar ist. Insofern hatte ich keine Abgrenzungswünsche gegenüber den Männern in der Kunstgeschichte, aber ich hatte ein Problem damit, dass die männlichen Kollegen die Frage nicht ernst nahmen, uninteressant fanden, ja glaubten, sie ignorieren zu können. In gewisser Weise haben sie sie ja bis heute ignoriert.

AG Kunstgeschichte mit links: Galt das damals als «Nebenwiderspruch»?

Silke Wenk: Ja, das hielten viele für Marxismus. In der marxistisch-feministischen Theorie wurde jedoch auf diesen «Nebenwiderspruch» und auf die Rolle von Geschlecht in der Reproduktion kapitalistischer Verhältnisse sehr deutlich hingewiesen. Das war dann auch Thema bei den Sommeruniversitäten für Frauen, die es hier in Berlin in den 1970ern gab.

Dass die Kollegen das einfach nicht sehen wollen, das hat mich radikalisiert, aber ich fühlte mich durchaus der linken, wissenschaftskritischen, gesellschaftskritischen Linie der männlichen Kollegen verbunden. Ich hatte jedoch das Gefühl, dass es umgekehrt keine Anknüpfungspunkte und kein Interesse gab, unsere Anliegen zu verstehen oder zu diskutieren.

Meine berufliche Orientierung schwankte lange Zeit zwischen Soziologie und Kunstwissenschaft; ich habe Verschiedenes bearbeitet, beispielsweise in Projekten

zur Entwicklung der Arbeit, zur Entwicklung der Automation, mitgearbeitet; das war Mitte der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre. Ich habe immer wieder versucht, die verschiedenen Bereiche zu verbinden, auch mein Dissertationsthema war kein eigentlich kunsthistorisches Thema, sondern irgendwo zwischen den Disziplinen: eine Untersuchung über Kunst und Kunstvermittlung in Industriebetrieben, was damals ein relativ neues Phänomen war. Der Bundesverband der Deutschen Industrie finanzierte große Projekte mit Künstlern in Betrieben – das habe ich versucht zu analysieren.

Nachdem dann die Dissertation abgeschlossen und endlich auch akzeptiert worden war habe ich versucht, eine Stelle zu finden, erneut in beiden Disziplinen: in der Kunstgeschichte, was natürlich nicht funktionierte, und in der Soziologie, wo es aber auch nicht funktionierte. Ich landete immer höchstens auf dem zweiten Platz. Und dann gab es an der Hochschule der Künste in Berlin eine Stelle für Kunstsoziologie, das war ein Glücksfall.

AG Kunstgeschichte mit links: Wie kam es dazu?

Silke Wenk: Das war wohl von Bertolt Hinz, damals Prof an der Hochschule der Künste initiiert. Als ich die Stelle bekam, fragte er mich nach meinen Plänen für Lehrveranstaltungen.¹⁹ Als ich sagte, dass auch Künstlerinnen Thema würden, guckte er mich völlig entsetzt an: «Auch du?» Das werde ich nie vergessen. Ich habe die Lehrveranstaltung dann trotzdem gemacht – und wir haben uns über andere Fragen zerstritten, die betreffen den Nationalsozialismus und den Umgang damit, zugespitzt in der Kontroverse über die Ausstellung „Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus“ in der NGBK (1987), an der ich beteiligt war.²⁰

AG Kunstgeschichte mit links: Hattest Du Vorbilder?

Silke Wenk: Vorbilder haben mich, glaube ich, gar nicht so interessiert. Ich wollte Kunstgeschichte machen und ich hatte zum Glück auch Eltern, die das, ich war die jüngste Tochter, irgendwie akzeptieren konnten. Eigentlich wollte mein Vater, dass ich Lehrerin werde und nicht so ein Orchideenfach studiere, aber ich konnte mich durchsetzen. Es interessierte mich einfach. Und ich war immer optimistisch und dachte, ich finde dann schon was. Und so ging das dann, ich hatte keine klare Karriereplanung. Irene Below in Bielefeld ist das klassische Beispiel dafür, dass man Umwege machen muss. Und sie war auch für mich wichtig, weil sie den Weg geöffnet hat, den Blick geöffnet hat für die Kunstvermittlung. Wenn sie eine Professur gehabt hätte, hätte sie wahrscheinlich ganz anders wirken können. Aber es ist halt nicht diese Ebene, in der sich eben die große Kunstgeschichte bewegt. Das ist wirklich tragisch. 1972, auf dem Kunsthistoriker-Tag, daran denke ich auch noch manchmal, hat sie eine Sektion über Kunst und Schule geleitet: Das war interessant und wichtig.

Was mich immer beschäftigt, immer fasziniert hat, war die Frage nach den Machtverhältnissen. Die Machtfrage kam durch die linke Kunstgeschichte, aber auch durch Impulse aus der Frauenbewegung. Ich habe damals mehr an der TU studiert, als an der FU, wo, Otto von Simson lehrte. Ich werde nie vergessen, wie er vor dem Heuwagen von Hieronymus Bosch stand und sagte, dieses Bild sei so wunderbar, dass man nichts mehr dazu sagen könne. Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es. Ich war voller Widerspruch und Unzufriedenheit, weil meine Fragen nach dem Sinn von Kunst, nach dem, was sie bewirken kann, einfach nicht vorkamen.

AG Kunstgeschichte mit links: Es ist interessant, dass es marxistisch orientierte Kunsthistoriker waren, die mit ihrer Kritik an den Machtverhältnissen Deine frühe Ausbildung geprägt haben, und Du diesen Ansatz dann aber um die Frauenfrage erweitert hast. Wie sehr hat dein eigenes Geschlecht hierzu beigetragen? Wie konnte «man» überhaupt über Produktionsbedingungen sprechen, das große Ausschlusskriterium aber ausblenden?

Silke Wenk: Das habe auch ich erst langsam verstanden. Das Private war dabei sehr wichtig, nicht die Produktionsbedingungen – die Erfahrung, dass man als weibliches Wesen geringer geschätzt wird. Das Bewusstsein dafür hat die Frauenbewegung geschaffen und eben dafür, dass wir uns wehren müssen. Da ich Wissenschaft machen wollte, konnte ich nicht lockerlassen. Wichtig waren die Erfahrungen, die Diskussionen, in denen sich das Private mit dem Politischen verschränkte.

Ich war damals sicher etwas naiv, was meine Zukunft betraf. Insofern naiv, dass ich immer dachte, dass man das tun muss, was man oder besser: was frau will und dann wird das schon. Ich habe auch immer versucht, diese Einstellung meinen Studierenden zu vermitteln. Inzwischen sind mir daran auch Zweifel gekommen.

AG Kunstgeschichte mit links: Du hattest eingangs erzählt, dass Du nach Marburg zur ersten Kunsthistorikerinnen-Tagung gefahren bist, Dich die dortigen Positionen aber nicht überzeugt haben.

Silke Wenk: Nein, ich fühlte mich dort nicht zu Hause, weil ich die Fragen theoretisch fassen, klarer fassen wollte. Natürlich ging es in Marburg auch um die Frage, was eigentlich feministische Kunstgeschichte sei, aber dieser Versuch einer Gegenkunstgeschichte überzeugte mich nicht. Das wollten wir dann bei der übernächsten Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin anders machen. Der entscheidende Impuls für diese Tagung war die Einsicht, dass die Ausgrenzung von Frauen System hat. Die männliche Kunstgeschichte war daran interessiert, eine bestimmte Vorstellung vom Künstler – dem Meister! – aufrechtzuerhalten. Der Meisterdiskurs ist grundlegend anti-feministisch, aber auch anti-weiblich. Dem widerspricht nicht, dass es mittlerweile viele hochbezahlte Künstlerinnen gibt. Es hat sich ein bisschen was geändert, aber der grundlegende Punkt ist, dass es kein Zufall war, dass die Frauen – auch die Kunsthistorikerinnen – in der Kunstgeschichtsschreibung nicht vorkommen. Das war, glaube ich, die wichtigste Einsicht, die ich auch immer noch für zentral halte. Das scheint schon bei Lu Märten auf, in ihrem schönen Satz «Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter». Da haben wir ja die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Geschlecht und den Produktionsbedingungen. Lu Märten habe ich irgendwann in den 1980ern für mich entdeckt.²¹ Sie gehört zur ersten Generation der Kunsthistorikerinnen und gleichzeitig zur letzten vor dem Nationalsozialismus. Auch Jahrzehnte danach war sie aus dem Gedächtnis der Kunstgeschichte verschwunden. Dem versuchten wir mit dem „Lu Märten-Verein zur Förderung der Kunst- und Kulturwissenschaft“, den wir zur Vorbereitung der Berliner Kunsthistorikerinnen-Tagung gegründet haben, entgegenzuarbeiten.

Auf die Sprünge geholfen haben mir und anderen vor allem Rozsika Parker und Griselda Pollock, die genau diese Aspekte in ihrem ersten großen Buch in den Mittelpunkt stellten.²² Ich hatte zufällig einen Aufsatz von Pollock in der Zeitschrift *Block* entdeckt, indem sie eine Kurzfassung dieses Theorems vorstellt – und dann habe ich mir ihr Buch besorgt.²³ Eine deutsche Übersetzung von Pollock und Parker gibt es leider immer noch nicht, das war damals schon skandalös. Ich hatte damals sogar

eine Rezension geschrieben, aber eben nicht in den *kritischen berichten*, sondern in der Zeitschrift *Das Argument*, in der ich lange mitgearbeitet habe. Das war glaube ich die erste deutschsprachige Rezension überhaupt.

AG Kunstgeschichte mit links: Was natürlich andere Kunsthistoriker:innen nicht wahrgenommen haben, weil es im *Argument*, der marxistischen Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, stand, oder?²⁴

Silke Wenk: Ja, die haben das nicht wahrgenommen – dabei war das für die Kritik an einer Auslassung der Machtfrage in der Frauenkunstgeschichte, wie sich die feministische Kunstgeschichte damals nannte, sehr wichtig. In Wien hatte ich mich mit Sigrid Schade spontan verständigt, dass wir die nächste Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin anbieten. Wir waren beide in der Lehre: sie an der TU Berlin, ich an der HdK, also zwei Mittelbauerinnen. Und wir hatten unsere Studierenden, die wir miteinbezogen. Es gab damals kaum Professorinnen. Klar, Jutta Held natürlich, aber die stand uns eher skeptisch und etwas misstrauisch gegenüber. Warum, weiß ich nicht genau, ich denke, auch sie hatte so einen traditionell marxistischen Vorbehalt.

Die Finanzierung unserer Tagung 1988 verdankt sich einem Glücksfall. Nicht etwa die Förderung durch eine Frau in einer höheren Position – die gab es nicht. Wir konnten die Tagung in Berlin nur durchführen, weil der Berliner Senat vor der Wende im Rahmen seiner Wirtschaftsförderung auch innovative Konferenzen finanzierte. Mit 800 Leuten war das die größte Tagung, die wir je hatten.

AG Kunstgeschichte mit links: Kommen wir noch einmal auf Deine Professur zurück: Du warst die erste Professorin für feministische Kunstwissenschaft?

Silke Wenk: 1993 habe ich meine Professur in Oldenburg bekommen, auch das war ein Glücksfall. Mit meinen Studierenden musste ich immer streiten, wenn ich vom Glück sprach, so eine Professur zu bekommen. Sie waren entrüstet darüber, dass ich von Glück sprach – für sie war das eine ganz klare Konsequenz meiner Leistung. Ich habe dann immer auf meine vielen Freund:innen verwiesen, die genauso viel gearbeitet haben und keine Professur bekommen haben. Das ging nicht in ihre Köpfe.

Meine Stelle war die erste Professur für «Frauenkunstgeschichte», so war das auch ausgeschrieben. Da ich die Möglichkeit hatte, meine Denomination mitzubestimmen habe ich es eine Zeit lang mit der Bezeichnung «Feministische Kunstgeschichte» und zuletzt mit «Kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung» versucht. Dass diese Professur mit diesem Schwerpunkt ausgeschrieben wurde, war übrigens Studentinnen zu verdanken: Die Universität Oldenburg war damals noch eine Reformuni mit vielen Experimenten und mit viel studentischer Beteiligung. Die hatten das durchgesetzt – unvorstellbar heute, nicht? In Oldenburg haben wir alle wichtigen theoretischen Texte diskutiert. Zum Beispiel neben feministischer Kunst- und Medientheorie auch Texte aus dem Institute for Contemporary Cultural Studies in Birmingham; Stuart Hall war einer der Leiter. Die haben an der Erweiterung des Marxismus gearbeitet, in der Tradition von Gramsci und anderen. Total wichtige Theoriestränge.

Das Institut in Oldenburg war kein klassisches kunsthistorisches Institut, im Zentrum stand Lehrerausbildung, also Kunstpädagogik, was vielen nicht als ernst zu nehmende Wissenschaft galt. Von alldem und einer damit einhergehenden Offenheit habe ich, wie die Studierenden, profitiert – und nebenbei bemerkt sind sehr gute Dissertationen entstanden.

AG Kunstgeschichte mit links: Auch nach der Pensionierung von Silke Wenk (2016) blieb Genderforschung ein Schwerpunkt des Instituts für Kunst und visuelle Kultur, Barbara Paul wurde 2008 Professorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Moderne und Gender am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Und auch wenn heute Gender als relevante Analysekategorie aus keiner ernstzunehmenden geisteswissenschaftlichen Disziplin und Diskussion mehr wegzudenken ist, stehen wir doch wieder an einem Punkt, an dem der Kampf um Frauenrechte und die Sichtbarkeit von Frauen wachsam geschützt und bestimmt weitergeführt werden muss – Und wir weiter über Machtkritik und Emanzipation nachdenken sollten.

Anmerkungen

- 1 Susanne von Falkenhausen/Sigrid Schade/Silke Wenk: Offener Brief an die Neuen Herausgeber der Kritischen Berichte, in: kritische berichte 15, 1987, Nr. 1, S. 80–81, <https://doi.org/10.11588/kb.1987.1.15689>
- 2 Publiziert als Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hg. v. Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner, Berlin 1989.
- 3 Mit der Tatsache meint Held die Schaffung einer «Reservearmee an Intellektuellen [...] die geeignet ist, Ökonomisierungs- und Disziplinierungstendenzen am Arbeitsplatz zu ermöglichen.» Jutta Held: Situation und Perspektiven der Kunstgeschichte an den Hochschulen der BRD, in: kritische berichte 5, 1977, Nr. 6, S. 29–41, hier S. 30, <https://doi.org/10.11588/kb.1977.6.104535>. Vgl. hierzu auch Andreas Huth: Befristung unbefristet? Zu den Arbeitsbedingungen unserer Postdoc-Kolleg:innen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 87, 2024, Nr. 3, S. 297–306, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-3002>.
- 4 Kathrin Hoffmann-Curtius: Feministische Kunstgeschichte heute. Rück- und Vorschläge, in: kritische berichte 27, 1999, Nr. 2, S. 26–32, <https://doi.org/10.11588/kb.1999.2.10675>; dies.: Feministische Einsprüche in die Disziplin Kunstgeschichte (Vorwort der Herausgeberin), in: kritische berichte 21, 1993, Nr. 4, S. 4, <https://doi.org/10.11588/kb.1993.4.10434>; dies./Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.
- 5 Editorial, in: kritische berichte 6, 1978, Nr. 5/6, S. 4, <https://doi.org/10.11588/kb.1978.1/2.9589>.
- 6 Editorial kritische berichte 8, 1980, Nr. 6, S. 3, <https://doi.org/10.11588/kb.1980.6.9735>.
- 7 Ellen Spickernagel: «Das ist ihr einziger wahrer Zweck». Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker, in: kritische berichte 8, 1980, Nr. 6, S. 25–36, <https://doi.org/10.11588/kb.1980.6.9738>.
- 8 Renate Berger: Dekonstruktion des Weiblichen, in: kritische berichte 10, 1982, Nr. 2, S. 23–37, <https://doi.org/10.11588/kb.1982.2.9768>.
- 9 Cordula Bischoff/Birgitte Dinger/Irene Ewinkel/Ulla Merle: Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Gießen 1984. Vgl. auch Ursula Köhler: Marburger Projekt FrauenKunstGeschichte, in: Feministische Studien 7, 1989, Nr. 2, S. 145–146. 1982 erschien auch die Zeitschrift *Feministische Studien*, ab 1987 dann die Halbjahreszeitschrift *Frauen, Kunst, Wissenschaft* im Jonas-Verlag.
- 10 Karl Clausberg: Sinnliche Rekonstruktion. Ein Tagungs- und Literaturbericht, in: kritische berichte 10, 1982, Nr. 4, S. 57–65, <https://doi.org/10.11588/kb.1982.4.9780>.
- 11 Sigrid Schade: Blick-Wünsche. Nachschrift [Zum Selbstverständnis von Kunstwissenschaftlerinnen, Berichte zur 2. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Zürich (19.–21. Okt. 1984)], in: kritische berichte 12, 1984, Nr. 4, S. 81–88, <https://doi.org/10.11588/kb.1984.4.15683>.
- 12 Ebd., S. 81.
- 13 Ellen Spickernagel: Die Macht des Innenraums. Zum Verhältnis von Frauenrolle und Wohnkultur in der Biedermeierzeit, in: kritische berichte 13, 1985, Nr. 3, S. 5–15, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.9852>; Daniela Hammer-Tugendhat: Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis «Die bösen Mütter», in: kritische berichte 13, 1985, S. 16–28, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11289>; Jutta Held: Was bedeutet «weibliche Ästhetik» in der Kunst der Moderne?, in: kritische berichte 13, 1985, Nr. 3, S. 29–41, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.104536>; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sexismus und Museum, in: kritische berichte 13, Nr. 3, 1985, S. 42–50 (nicht digitalisiert); Sigrid Schade: Ver-Zeichnungen. Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts?, in: kritische berichte 13, 1985, Nr. 3, S. 51–61 (nicht digitalisiert).
- 14 Susanne von Falkenhausen: «Kunst von Frauen» gleich «Frauenkunst»? Die Ausstellung «Kunst mit Eigensinn» im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, in: kritische berichte 13, 1985, Nr. 3,

- S. 62–70, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11608>; Renate Flagmeier: Anmerkungen zur Ausstellung «Camille Claudel – Auguste Rodin, Künstlerpaare – Künstlerfreunde» im Kunstmuseum Bern, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 70–72, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.13125> und Theresa Georgen: Picasso. «Die zwei Freundinnen». Ein Ausstellungsprojekt im Kunstmuseum Bern, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 72–76 (nicht digitalisiert).
- 15** Hanna M. Gagel: Rezension von Ruth Nobbs-Greter «Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung», in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 81–85, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11216>.
- 16** Vgl. dazu auch Horst Bredekamp: Der Gründerkreis der kritischen berichte. Vierzehn Jahre Herausgeberschaft (1972–1986), in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 40–45, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92826>.
- 17** Klaus Herding (1939–2018) war von 1971 bis 1974, Hans-Ernst Mittag (1933–2014) von 1970 bis 1974 Assistent an der TU.
- 18** Weiter ausgearbeitet und begründet hab ich das ca. 20 Jahre später in meinem Buch «Versteinernte Weiblichkeit. Studien zur Allegorie der Moderne», Köln/Wien 1986.
- 19** Bertolt Hinz (*1941) war ab 1980 Professor an der damaligen Hochschule der Künste in West-Berlin.
- 20** Siehe die gleichnamige Publikation im Nishen-Verlag Berlin 1987 und «Erbeutete Sinne. Nachträge zur Ausstellung «Inszenierung der Macht»», ebd. 1988.
- 21** Lu Märten (1879–1970).
- 22** Rozsika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981.
- 23** Griselda Pollock: *Art, Art School, Culture. Individualism after the Death of the Artist*, in: *Block* 11, 1985, S. 8–18.
- 24** https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Argument, Zugriff am 12.12.2024.

Die Welt und Community der Kunst- und Bildwissenschaft hat einen großartigen Freund und Kollegen verloren: Jörg Trempler ist nach schwerer Krankheit am 8. November 2024 verstorben. Leidenschaftlich und klaglos trotzte er dem nahenden Tod jeden Tag und jede Stunde ab, um das zu leben und zu gestalten, was ihm wichtig war – soweit es seine nachlassende Gesundheit zuließ. Dem Gedanken an die Krankheit gab er nach Möglichkeit kein Gastrecht. Vielmehr suchte er die unverdrossene fachliche Auseinandersetzung und tagespolitische Diskussion im Freundes- und Kolleg:innenkreis. Bis zuletzt ließ er es sich nicht nehmen, an seinen Projekten zu arbeiten und seine Lehrveranstaltungen abzuhalten. Noch am vorletzten Lebenstag hielt er eine Michelangelovorlesung und am Morgen seines Sterbetages begleitete er einen akademischen Abschluss unter seiner Betreuung. «Und diese Lebensfreude bleibt», wie seine Frau, Juliane Trempler, resümierte.

Jörg Trempler hatte seit 2015 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der Universität Passau inne. In seinem lesenswerten Nachruf (12.11.2024) beschreibt ihn der Universitätspräsident als «tatkraftigen, beliebten Kollegen, der bis zuletzt nachhaltige Impulse in die Universität Passau eingebracht hat.»¹ Und in der Tat kennzeichnen zwei große Etappen Tremplers Wirken an der Universität. Zum einen gelang ihm die Einführung des interdisziplinären Studiengangs «Master Bildwissenschaft». Im vergangenen Sommer, da war er schon von seiner Krankheit gezeichnet, wurde seine charmante Hartnäckigkeit in der Gremienarbeit vom Erfolg gekrönt. Zum anderen entdeckte er die architekturgeschichtliche Pionierstellung der Erweiterungsbauten der Universität Passau aus den 1970er Jahren. In dieser Bauart ist sie das erste Beispiel einer Campus-Uni mit kompletter Klimaneutralität. Trempler erforschte ihre Planungs-, Wettbewerbs- und Baugeschichte, ein Thema, das er in einer umfangreichen Ausstellung 2021 auch für ein breiteres Publikum öffnete. Ausstellung und Katalog *Architektur am Campus Passau* entstanden in der Zusammenarbeit mit Studierenden. Auch eine Dissertation ging daraus hervor.

Mit der Einführung des MA-Studiengangs und der Ausstellung zur nachhaltigen Campus-Architektur sind bereits zwei wichtige Koordinaten der fachlichen Bedeutung Tremplers gesetzt. Er zählte zu den wenigen Kunsthistoriker:innen, die Kunst und Architektur mit Selbstverständlichkeit verbinden. Ihrer symbiotischen Einheit versuchte er Strahlkraft zu verleihen, wenn es um Karl Friedrich Schinkel ging. Bis zur Promotion (2001, Uni Erlangen) war der Universalkünstler Tremplers Schwerpunkt. In seiner Dissertation widmete er sich dem Wandbildprogramm Schinkels am Alten Museum in Berlin. Und auch danach ließ ihn der Architekt, Maler, Bühnenbildner, Möbeldesigner und Denkmalpfleger in Personalunion nicht los, dem er 2012 bei Beck schließlich eine umfassende Biografie widmete. Eine wichtige Zwischenetappe

kritische berichte 53, 2025, Nr. 1. <https://doi.org/10.11588/kb.2025.1.108550>
[CC BY-SA 4.0]

auf diesem Weg ist Tremplers subtile Studie zu *Schinkels Motiven* (Matthes & Seitz, 2007). Dieses Buch ist ein Lehrstück des aufmerksamen, vergleichenden Sehens und seiner Übersetzung in hochstehende Prosa, die schließlich – flankiert von einem einleitenden Essay Kurt W. Forsters – zu erstaunlicher Deutung und Theoriebildung führt. Mit seinem analytischen Blick konnte Trempler Leitmotive in Schinkels Oeuvre ausmachen, die ebenso die Klammer zwischen dessen Malerei und Architektur bildeten, wie sie jenseits der Theorie Schinkels bildhaftes Denken und Entwerfen beschreiben. «Gleich Vektoren schlagen sich diese Motive durch sein Werk. Sie sind unabhängig von der Gattung sowie vom Stil und ziehen sich durch das gesamte Lebenswerk.»² Während die Forschung Schinkels Malerei als Vorstufe zu seiner Architektur verstand, erkannte Trempler in beiden Gattungen deren kontinuierliche Wechselwirkung auf Augenhöhe, die sich an Brunnen, Bäumen und Monumenten offenbaren. Es sind diese drei exemplarischen Motive, die sich in verschiedenen, bisweilen gegensätzlichen Werken wiederfinden und einem die Augen öffnen, um Schinkels Motivationen zur Darstellung von Architektur und Natur, Geschichte oder Inspiration zu verstehen. Tremplers Expertise zu Schinkel und seiner Zeit konnte er schließlich auch als Mitarbeiter an der Ausstellung *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie* (2012) in die Öffentlichkeit tragen. Aus dem Elfenbeinturm der Wissenschaft herauszutreten und seine Erkenntnisse in Ausstellungen einem interessierten Publikum aufzubereiten war ihm bei jedem seiner Forschungsthemen ein Anliegen.

Damit sind die Vektoren in Tremplers wissenschaftlich regem Leben bezeichnet, die durchaus Ähnlichkeiten zu Schinkels Denken und Handeln bereithalten. Denn zumindest gattungsübergreifend und transdisziplinär dachte und forschte auch Trempler. Neben Schinkel zählt das Katastrophenbild zu seinem zweiten großen Forschungsfeld. Mit diesem Thema habilitierte er sich 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Die Publikation folgte bei Wagenbach 2013 mit dem Titel *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Sie ist als sein Schlüsselwerk zu betrachten, mit dem Trempler seinen ausgefeilten methodischen Zugang zum Bild als Schöpfer der Wirklichkeit fundamentierte. Sein Bildbegriff umfasst dabei alle Gattungen der Kunst. Auch wenn Trempler sich in seinem «Katastrophenbuch» auf das gemalte Bild konzentriert, kann er an ihm etwas bis dahin kaum Fassbares beispielhaft greifen: die Vorsprachlichkeit des Bildes/Artefakts. Dies ist die ungeheure Essenz seiner Deutung vor allem der frühen Katastrophenbilder, die Mitte des 18. Jahrhunderts ein neues Sujet begründeten, noch bevor der moderne Begriff der Katastrophe in der Sprachwelt war. Von «Katastrophe» war damals lediglich in Zusammenhang mit dem Theater die Rede, wo sie den dramatischen Wendepunkt in der Tragödie bezeichnet. Heute hingegen sprechen wir von Katastrophen, wenn Fluten, Erdbeben oder Kriege Städte zerstören, wenn Schiffe sinken (Titanic) und Ereignisse wie die Französische Revolution oder der 11. September 2001 dem Lauf der Geschichte eine neue Richtung geben. Und Trempler konnte herausfinden, dass die Bedeutungsmetamorphose des Katastrophenbegriffs durch Bilder überhaupt erst ermöglicht wurde, bevor sich die Sprache darauf einließ, «Katastrophen als Taktgeber der Geschichte in Anlehnung an elementare Naturgewalten» zu erkennen.³ Auch Trempler war sich bewusst, dass es Katastrophen im heutigen Sinn schon immer gab. Allein, in Bildern, etwa im Zusammenhang mit dem Vesuvausbruch von 1631, führten sie zu einem anderen Darstellungsmodus, der sich erst seit dem Erdbeben von Lissabon (1755) zum Katastrophenbild wandeln sollte, weil Bild und Ereignis nunmehr zu einer neuartigen «Bilddokumentation» verschmolzen. Diese von ihm entdeckte Bildgattung, die unsere Weltbetrachtung und -deutung

bis heute prägt, konnte Trempler schließlich an der Hamburger Kunsthalle (2018) gemeinsam mit Markus Bertsch in ein fulminantes Ausstellungsthema gießen. Unter den Katastrophenbildern tat es ihm das Thema des Schiffbruchs besonders an. Für die deutsche Übersetzung von Jean Baptiste Henri Savignys *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa* (1818) lieferte er den geistreichen Bildessay zu Géricaults gleichnamigem Gemälde (Matthes & Seitz, 2012). Und zusammen mit Andreas Bähr (Kulturgeschichte), Peter Burschel (Kulturgeschichte) und Burkhardt Wolf (Literaturgeschichte) schrieb er *Untergang und neue Fahrt. Schiffbruch in der Neuzeit* (Wallstein, 2020) – ein Buch mit vier Aufsätzen, das gewitzt die bekannte, von Hans Blumenberg aufgearbeitete Daseinsmetapher um den metaphorischen Charakter des Schiffbruchs als Wendepunkt der Geschichte oder utopische Staats- und Gesellschaftsentwürfe ergänzt.

Sowohl diese Gemeinschaftsproduktion als auch seine kuratorische Praxis stehen exemplarisch für Tremplers unerschrockene Überwindung der Disziplingrenzen. Überhaupt sind seine großartigen Forschungen, zahlreichen Publikationen und Herausgeberschaften die Frucht seiner diskursiven Offenheit, die sich in seinen zahllosen Kooperationen mit Kolleg:innen und Institutionen dynamisch niederschlug. Sie waren gepaart mit seiner gutgelaunten Philanthropie und seinem lebhaften Erkenntnisinteresse, das immer im Vordergrund stand. Darüber hinaus formte er sich und seine Wissenschaft durch wichtige Impulse, die er als Postdoktorand am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), als Visiting Scholar in Yale, als Fellow am Wissenschaftskolleg in Greifswald und als assoziiertes Mitglied im Exzellenzcluster «Bild Wissen Gestaltung» aufsaugte. Entscheidend – gerade auch für die Bildtheorie in seinem Buch zum Katastrophenbild – waren Tremplers Berliner Jahre als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG Kolleg-Forschergruppe «Bildakt und Verkörperung» an der Humboldt-Universität (2008–2013) unter der Leitung von Horst Bredekamp und John Michael Krois († 2010).

Aus Tremplers reichem und leidenschaftlichem Wissenschaftsleben, das im Privaten nicht minder reich, leidenschaftlich, epikureisch und von unerschöpflicher Lebensfreude geprägt war, sind noch einige Vorhaben übriggeblieben, deren Umsetzung das Schicksal ihm nicht gönnte. Dazu gehörte eine neue «Geschichte der Kunst» nach dem Vorbild Ernst Gombrichs, nun aber unter dem Vorzeichen des bildwissenschaftlichen Zugangs. Dazu gehörte auch sein nächstes Ausstellungsprojekt zum Bildmotiv des Nebels (Arbeitstitel: *Im Nebel. Die Erfindung des Atmosphärischen*), das dankbarer Weise Katrin Dyballa und Kilian Heck in seinem Sinne zum Abschluss bringen werden.⁴

Jörg Trempler war durch und durch ein Humanist, als der er sein Leben und vor allem auch seine Forschung und Lehre gestaltete. In der Vergangenheit haben sich Humanisten nicht selten um ihre Fama gesorgt oder dafür sorgen lassen. Trempler hatte diese Sorge nicht. Seine Fama – davon ist auszugehen – wird von den Erinnerungen vieler und von seinem Werk getragen, das aus einem zu kurzen, aber umso intensiveren Forscherleben hervorgegangen ist, das durchdrungen war von einer «fröhlichen Wissenschaft»:

«Ich wohne in meinem eigenen Haus,
Hab Niemandem nie nichts nachgemacht
Und – lachte noch jeden Meister aus,
Der nicht sich selber auslacht.
Über meiner Haustür»⁵

Anmerkungen

- 1 <https://www.uni-passau.de/bereiche/presse/presse-meldungen/meldung/nachruf-auf-professor-dr-joerg-trempler>, 27.11.2024
- 2 Jörg Trempler: Schinkels Motive, Berlin 2007, S. 35.
- 3 Jörg Trempler: Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild, Berlin 2013, S. 10.
- 4 Laufzeit: 10.9.2027–9.1.2028; Staatliche Museen zu Berlin und Kunsthalle der Hypo-Vereinsstiftung München.
- 5 Friedrich Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft, Motto der Ausgabe 1887.

Autor:inneninfo

Jan von Brevern ist Professor für Kunst- und Kulturgeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar. Nach seiner Promotion an der ETH Zürich war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin. 2024 erschien seine Habilitationsschrift *Das natürliche Kunstwerk* bei Konstanz University Press.

Tobias Ertl ist Kunsthistoriker, derzeit Postdoc-Stelle im SNF-Forschungsprojekt *Real Abstractions: Reconsidering Realism's Role for the Present* an der Universität Fribourg (CH). Ebendort Promotion (2023) mit einer Arbeit über Film als Kritik der politischen Ökonomie bei Melanie Gilligan (erscheint 2025 bei Diaphanes). Aktuell Arbeit an einem Buchprojekt zu politischem Konstruktivismus und marxistischer Kunsthistoriographie in der Weimarer Republik. Essays und Kunstkritiken in *Texte zur Kunst*, *Brand-New-Life*, *Berlin Review* u. a.

Dennis Jelonnek leitet seit April 2024 das Forschungsfeld «Medien der Kunstgeschichte» am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Zuvor war er von 2018 bis 2024 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Promoviert wurde er mit einer Arbeit zur Geschichte und Ästhetik der Sofortbildfotografie, die 2020 unter dem Titel «Fertigbilder» bei Edition Metzler publiziert wurde. Zuletzt erschien die von ihm mitherausgegebene Publikation «Der konstruierende Blick. Fotografisches Entwerfen in der Architektur» als Resultat der Arbeit des DFG-Netzwerks «Lens on! Fotografieren in architektonischen Entwurfsprozessen der Moderne».

Manuela Klaut arbeitet als Mitarbeiterin für die Professur Kunst- und Kulturgeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar. Gemeinsam mit Fabian Steinhauer veranstaltete Sie 2012 das erste *Festival des nacherzählten Falls*. Forschungsinteressen sind Alexander Kluges Rechtsfälle, das Recht auf Vergessenwerden und die Architekturen des Rechts. Publikationen: *Stimmen hören* (für Wolfgang Hagen), mit Claus Pias und Gottfried Schnödl, 2020; *Reparaturwissen DDR*, mit Ulrike Hanstein und Jana Mangold, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 27, 2023.

Julius Schwarzwälder hat Philosophie und Ästhetik in Darmstadt und Frankfurt studiert. Derzeit ist er Stipendiat am MPI für Rechtsgeschichte und

Rechtstheorie, um seine Dissertation zu Sozialästhetiken um 1900 vorzubereiten. Veröffentlichungen finden sich u. a. in der Deutschen Zeitschrift für Philosophie (zur Genese der Relevanz «künstlerischer Forschung») und im *form-Magazin* (zur «Berechenbarkeit» von Schönheit). Demnächst gibt er einen Band namens *Spaces of Appearance: Aesthetics and Politics After Analogy* mitheraus.

Lukas Töpfer arbeitet seit 2020 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Von 2010 bis 2019 war er als Kurator in Berlin tätig (vgl. lukastoepfer.com). Zu seinen jüngsten Publikationen gehört die ausstellungsbegleitende Monografie: *Am Abgrund der Bilder – «Birkenau»* (Deutscher Kunstverlag/De Gruyter 2023, gemeinsam mit Michael Müller). 2024 verteidigte er seine Dissertation zur New Yorker Konzeptkunst der späten 1960er und frühen 1970er Jahre: *Die Beiwerke der Leere – Die Beiwerke des Lebens*.

Silke Wenk ist Kunstwissenschaftlerin und war von 1993 bis 2016 Professorin für «Kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung» an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie promovierte 1980 mit einer Arbeit «Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst. Historische Analyse und empirische Untersuchung in Betrieben der Bundesrepublik». 1996 erschien ihre Habilitationsschrift «Versteinerte Weiblichkeit. Studien zur Allegorie und ihrem Status in der Skulptur der Moderne».

Philipp Zitzlsperger ist Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. 2011-2022 war er Professor für Kunst- und Designgeschichte am Fachbereich Design der Hochschule Fresenius (University of Applied Sciences) in Berlin sowie Privatdozent am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Habilitation an der Humboldt-Uni in Berlin, Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

Die **AG Kunstgeschichte mit links** im Ulmer Verein erforscht die Geschichte des 1968 gegründeten UV sowie der kritischen Kunstwissenschaften in BRD und DDR und ihre sozialen, politischen, kulturellen Vernetzungen. Zu diesem Ziel sammeln und analysieren die Mitglieder der AG – die interessierten UV-Mitgliedern offen steht – Dokumente und führen Interviews mit Zeitzeug:innen durch.

Heft/Issue 1.2025

Was leisten Genres im digitalen Zeitalter?

Digitale Distributionsplattformen und Social Media lassen Gattungen verschwinden, bringen neue hervor und verändern deren Funktion radikal. Mit Bezug auf aktuelle Gattungstheorien untersuchen die Beiträge in diesem Heft, wie TikTok und Instagram neue Diskursformen und -gemeinschaften produzieren, was digitale Ausstellungen sind, wie Podcasts juristisch intervenieren und warum sich die Gegenwartskunst für TV-Genres interessiert. Gegen die modernistische These vom Obsoletwerden der Gattungen gerichtet, fragt das Heft damit ausdrücklich nach den sozialen, ästhetischen und epistemischen Potenzialen von Gattungen und Genres in der digitalen Gegenwart.

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.