



PETER SCHNEEMANN KOMPATIBILITÄTSPROBLEME: ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN NETZBASIERTER KUNST UND MARKT IN EINER MEDIENHISTORISCHEN FRAGESTELLUNG

KUNSTWISSENSCHAFT UND INSTITUTIONEN HABEN BISHER NOCH NICHT GELERNT, EPHEMERE WERKE ERFOLGREICH UND NACHHALTIG ZU VERMITTELN. DER AN UNIKAT UND KÜNSTLERISCHER HANDSCHRIFT ORIENTIERTE WERK- UND WERTBEGRIFF LÄSST NETZKUNST ALS SPEZIAL- UND DAHER ALS ISOLIERTEN BEREICH ERSCHEINEN, DESSEN DIFFERENZ DIE ETABLIERUNG IM MARKT OFFENBAR VERHINDERT. PETER SCHNEEMANN ERLÄUTERT DIE PARAMETER DER DISKUSSION UND SKIZZIERT, UNTER ANDEREM AM HISTORISCHEN BEISPIEL DER VIDEOKUNST, MÖGLICHE MODELLE.

1. EINLEITUNG

Die nachfolgenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag zur Diskussion um die mögliche Vermarktung von netzbasierter Kunst. Ziel ist nicht eine konkrete Antwort auf die Frage, ob und wie sich diese Gattung im Markt etablieren kann; vielmehr gilt es, Perspektiven zu öffnen auf die Parameter der Diskussion und die möglichen Modelle. Es bleibt voranzustellen, dass es in den verschiedenen Ausformungen der Kunst im Internet radikale Unterschiede gibt in der Dominanz, die das Medium für ein konkretes Werk hat. Mag es bei einem Werk mehr um eine Distributionsform gehen, so ist für ein anderes das Potenzial der Interaktion und der Prozessualität konstituierend.

Eine strukturelle und historische Perspektive vermag zunächst deutlich zu machen, welche ideologiegeschichtlichen Fragestellungen den Kunstmarkt betreffen, welche soziologisch zu verstehen sind und welche auf eine mediengeschichtliche Diskussion rekurrieren. So verbindet bereits die Pragmatik des Projektes, die Gründung einer Galerie für netzbasierte Kunst,¹ die Mechanismen einer Institution des Kunstmarktes mit der Frage nach der Spezifik eines Mediums. Diese Feststellung mag banal erscheinen, erinnert jedoch an Reflexe, die bei diesem Bezug entweder eine grundsätzliche Inkompatibilität annehmen oder aber eine Transformation des einen Elements (der Institution) durch das Andere (das Medium) voraussetzen. Rudolf Frieling hat in Bezug auf die neuen Medien grundsätzlich von «Vermittlungsparadoxien» gesprochen, um einen Widerspruch zu konstatieren, der zwischen den neuen Medien und ihrer Distribution in herkömmlichen Medien bestehe.²

Weiter fällt auf, dass prinzipiell eine kategorische Trennung, ja ein Konflikt konstruiert wird zwischen «reinen» künstlerischen Interessen und ökonomischen, strategischen Überlegungen. Diese Trennung ist in höchstem Masse reaktionär und entspricht in keiner Weise dem Reflexionsstand der Forschung. Die nachfolgenden Anmerkungen gehen von der umgekehrten Voraussetzung aus: Der Internet-Künstler hat ein natürliches Interesse, seine Tätigkeit und Produktion in der Ökonomie zu verankern.³ Welche historisch gewachsenen Strukturen sind dabei zu beachten und können als Grundlage für neue Strategien dienen? Programmatisch sei hier eine Untersuchungsebene gesucht, welche ökonomische Fragen nach dem «Produkt» in die Darlegung eines Netzwerks komplexer Abhängigkeiten von Werkbegriff und Wertbegriff einbindet.

2. WERKBEGRIFFE

Worin begründet sich die ideologische Konstante in der Diskussion um das Verhältnis zwischen netzbasierter Kunst und Kunsthandel? Jede Charakterisierung dieser Kunstgattung tendiert dazu, eine radikale Differenz zum konventionellen Kunstbegriff zu

¹ Die Gründung einer kommerziell agierenden Galerie für netzbasierte Kunst war der Ausgangspunkt des Forschungsprojekts **Owning Online Art**.

² Rudolf Frieling, **40yearsvideoart.de**, Ostfildern-Rujt: Hatje Cantz, 2006, S. 7–14.

³ Dies gilt nicht nur für EinzelkünstlerInnen, sondern auch für die Community der im Internet agierenden Künstler. Ein Beispiel dafür ist die enge Zusammenarbeit der Ars Electronica mit Telekommunikations- und Computerfirmen wie Vodafone und Microsoft.

konstatieren. Als Negativfolie dient dabei die Verortung im grossen Referenzsystem der Kunstgeschichte, dessen Kategorien rasch aufgezählt sind: **der Künstler** als Autor mit einer Intention und einem Produktionsort, dessen Werk historisch und inhaltlich kontextualisierbar ist; **das Objekt** mit einer spezifischen Materialität, als Original ausweisbar, datierbar und ausstellbar; **der Ort** (Galerie, Museum, Messe), der eine Lokalisierung innerhalb des Regelwerks der Kunst zulässt; **die Rezeption** als Handlung, die dem Publikum ein Erlebnis möglich macht und so Wirkung erzeugt.

Diese Kategorien dienen als Positionierungshilfe für die immer wieder aufflammende Grundsatzdiskussion um Qualität und deren Kriterien. Zudem lässt sich jede einzelne Perspektive zu einer normativen Instanz umwerten und verabsolutieren. Das klassische Kunstobjekt, wie es seit Jahrhunderten gesammelt und inventarisiert wird, verortet sich hier eindeutig. Das zur Anwendung kommende Raum- und Zeitmodell strukturiert sich von der Vorstellung eines Produktionsprozesses, dem jeder Rezeptionsvorgang nach- und meist sogar untergeordnet ist. Die obigen Kategorien bilden bis heute eine hierarchische Struktur für die Inventarisierung jeder Museumssammlung.⁴ Bis in die aktuelle Gesetzgebung hinein, vom Urheberrecht bis zum Standardmodell eines Galerievertrags, finden sich solche Axiome.⁵

Die Entwicklung der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert führte zu immer grösseren Widersprüchen zwischen neuen künstlerischen Praktiken und dem institutionalisierten Werkbegriff. Bereits die Strategien der Moderne lassen sich mit einem auf die Produktion eines ästhetischen Objekts fokussierenden Werkbegriff mit heroischer Einzelautorschaft nicht mehr zufriedenstellend fassen. Die Problematiken sind auf verschiedenen Ebenen nachzuvollziehen, wobei hervorzuheben ist, dass die Existenz eines statischen Werkbegriffs für dessen künstlerische Negation häufig die rhetorische Voraussetzung bildete und bildet.

Besondere Relevanz, auch für die so genannten «neuen Medien», kommt dem Auseinanderfallen von Konzept und Umsetzung zu, das die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts als Konzept ausgearbeitet hatten: «Einerseits griffen sie auf vorgefertigte Industrieprodukte zurück und liessen Dritte die Herstellung ausführen, oder aber sie verkauften andererseits dem Sammler selbst eine Anleitung zur Anfertigung und animierten ihn, das Werk selbst zu basteln.»⁶ Diese Strategien können sowohl in der Notwendigkeit des Zugriffs auf spezialisierte Kompetenzen bedingt sein als auch in einer konzeptuellen Dekonstruktion von Autorschaft. Revisio-nistische Tendenzen beklagen hier häufig die zunehmende Bedeutung eines intentionalen Diskurses, der als abstrakter Theorieüberbau verstanden wird.

⁴ Vgl. Thomas Ketelsen, *Künstler-viten, Inventare, Kataloge: drei Studien zur Geschichte der kunst-historischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek Peter Jensen, 1990; Hans-H. Clemens, *Inventur im Museum: Rekonstruktion und Modernisierung traditioneller Sammlungsverwaltung. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld: Transcript, 2001; Tiffany Sutton, *The classification of visual art: a philosophical myth and its history*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁵ Vgl. auch Christine Fuchs, *Avantgarde und Erweiterter Kunstbegriff. Eine Aktualisierung des Kunst- und Werkbegriffs im Verfassungs- und Urheberrecht* (Nomos Universitäts-schriften Recht, Bd. 358), Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000; Maria Eichhorn, *The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Setz Siegellaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, hrsg. von Gerti Fietzek, Köln: König, 2008.

⁶ Bernadette Walter, *Dunkle Pferde. Schweizer Künstlerkarrieren in der Nachkriegszeit*, Bern: Peter Lang, 2007, S. 96.

Dieser korrespondiere nicht länger mit einem ästhetischen «Wert», mit der sinnlichen Evidenz.

Eine weitere, sehr wichtige Ebene der Auflösung des Objektbegriffs betrifft die klassische Abgrenzung vom Prozess, etwa vom Prozess der Herstellung und der Handlung. Alle Qualitäten des Transitorischen, des Ephemereren und auch der Interaktion stehen der Idee einer Objektsammlung, wie es etwa das Museum als zentrale Institution der Kunstgeschichte pflegt, fundamental entgegen. Im Fall der Performancekunst kann sich der Moment der dauernden Präsentation zu einem Moment der einmaligen oder wiederholten Aufführung wandeln. Die Performance stellt sich so als eine mögliche Form der Realisation dar, die Elemente von Interaktion enthält, sich häufig der Kontrolle entziehend. Die Kategorie des konservierten, datierbaren Werks muss hier versagen. Betrachtet man ein Museum wie das MoMA, sind die Konsequenzen dieser Problematik radikal. Diese Institution der Kunst der Moderne schreibt eine objektbezogene Kunstgeschichte, die die Performancekunst beinahe vollständig ausschliesst. Bearbeitungen von Prozesshaftigkeit, nicht nur diejenige der Performancekunst, sind für eine Fragestellung, die sich für das Verhältnis zwischen neuen Medien und Kunstmarkt interessiert, von paradigmatischer Bedeutung. Denn historisch ist hier nachvollziehbar, wie sich die Strategie des Kunstmarktes (auch seine «Lösungsansätze») und die Entwicklung einer künstlerischen Praxis gegenseitig befruchteten. So ist aus der Gattung der Dokumentation ein eigenständiger Objekttypus entstanden, der sowohl gehandelt wie auch in Museen konserviert wird.⁷

Man kann das obige Referenzsystem durchgehen und weitere «Auflösungen» finden. So ist spätestens mit der Land Art und den darauf folgenden verschiedenen Ausprägungen von Aktionskunst im gesellschaftlichen Raum eine Ausdifferenzierung der Vorstellung vom Ort des Kunstwerks zu konstatieren. Der institutionalisierte Raum ist nur noch ein Ort des Werks, der auf andere Orte des gleichen Werks verweist.⁸

Der Kunstmarkt, auf der anderen Seite, steht für einen konservativen Werkbegriff. Obwohl gerade durch ihn innovative ökonomische Konzepte und Vertriebsformen wie «Dienstleistung» oder «on demand» in das Kunstsystem eindringen können, findet sich dafür bisher kaum ein Beleg. Der statische Werkbegriff schliesst sich einer Sammlungstradition an, die das Bewahren eines Objektes über eine längere Zeit mit dem klassischen Wertekanon verbindet. Es darf im Übrigen nicht ausser Acht gelassen werden, dass massgebliche Motivationen für das Sammeln von Kunst unverändert an Repräsentationsformen gebunden sind, die das Objekt fokussieren. Sowohl Objektbezogenheit als auch Sammlungsaktivität implizieren kompensatorische Strategien, etwa gegen eine «kurzlebige Eventkultur»⁹, aber möglicherweise auch gegen einen Leistungsbegriff, der auf gesteigerte Flexibilität und Dynamik ausgerichtet ist.

⁷ Vgl. Miguel Angel Corzo, *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999; Beatrice von Bismarck, *Interarchive: archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002.

⁸ Vgl. Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum: Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002; Peter Schneemann, «Mapping the Site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation», in: *Kritische Berichte*, Jg. 33, Heft 3, 2005, S.64-76.

⁹ Vgl. etwa auch die Argumentation des Schaulagers als Modell für eine neue Form der «Aufbewahrung» unter <http://www.schaulager.org> [03.2010]

Die Frage nach der ökonomischen Bedingung von Kunst im Internet rückt fast zeitgleich mit konservatorischen Fragen in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. Diese Parallelität macht deutlich, dass der Werkbegriff der netzbasierten Kunst durchaus mediale «Gebundenheiten» und «Bedingtheiten» enthält. Die zeitliche Gebundenheit, wie ich sie beim Werkbegriff dargelegt habe, spiegelt sich nun in der Beachtung der Hardware und ihrer Ästhetik, wie etwa der grünen Monitorschrift älterer Werke.¹⁰ Die so gerne als «immateriell» beschriebene Computerkunst wird über den Umweg der Frage nach ihrer Archivierbarkeit doch an einen medialen Träger zurückgebunden.¹¹ Es wird auch zunehmend erkannt, wie der Diskurs über Immaterialität im Widerspruch steht zur starken Abhängigkeit der Netzkunst von technischer Ausstattung und einer anspruchsvollen Infrastruktur. Die netzbasierte Kunst braucht dringend Strategien, den Werkbegriff programmatisch zu klären und zu demonstrieren. Der momentan zu beobachtende «Rückzug» auf spezialisierte Nischen ist längerfristig keine Perspektive.

3. WERTBEGRIFFE

Die Kategorie Kunst ist eine Wertekategorie. All ihre Ausformulierungen sind entweder reflektierte Auseinandersetzung mit Wertbegriffen oder aber bilden eine Folie für diese, unabhängig von einer intentionalen Abgrenzung oder Negation.¹² Der Kunsthandel vermarktet keine Objekte, sondern Wertzuschreibungen, die sich auf Objekte, aber auch Prozesse, Intentionen, Materialien, Techniken, ja sogar Künstlersubjekte beziehen. Der Wertbegriff bildet also in gewisser Weise einen Bedeutungs- und Rezeptionshorizont für die sich wandelnden Ausformungen der Kunst. Das kann dazu führen, dass bestimmte Merkmale einer künstlerischen Strategie in diesem Prozess der Projektion überproportional gewertet werden und vermeintlich einen konstitutiven Charakter erlangen: Die Spur der Hand des Künstlers, das seltene Material, die Einmaligkeit gegenüber der Kopie, die Neuartigkeit, die provokative Kraft, etc.

Der Deutungsvorgang steht in engem Verhältnis zur gesellschaftlichen Übereinkunft und nimmt eine Einordnung des singulären Werks in einen Wertediskurs vor. Neue Formen des Werkbegriffes konnten unter ideellen Konstruktionen der Avantgarden einen hohen Status erlangen. Für die Netzkunst sind Wertzuschreibungen im Zusammenhang mit utopischen Entwürfen der Kommunikation, der Globalisierung und der Innovation bereits sehr früh festzustellen. Die Protagonisten selbst unterstützen diese ideelle Verortung.¹³ Es erschien nahe liegend, in der Verwendung des Internets die primäre Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Potenzen und Problemen einer neuen Informations- und Kommunikationstechnologie zu sehen.

¹⁰ Christiane Paul, «The Myth of Immateriality - Presenting & Preserving New Media», in: Oliver Grau, *MediaArtHistories*, Cambridge: The MIT Press, 2007; vgl. auch den Ansatz von Johannes Gfeller im Forschungsprojekt «Aktive Archive», <http://www.aktivearchive.ch> [03.2010]

¹¹ Zum Begriff «Immaterialität» vgl. Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973 und auch Tilman Baumgärtel, «Aus der Vor- und Frühgeschichte der Netzkunst», <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=6151&moe=print>

¹² Peter Schneemann, «Physis und Thesis. Die Frage nach dem Wert der Kunst in der Gegenwart», in: *Kodikas/Code, Ars Semiotica*, Bd. 25, Nr. 3-4, 2002, S.275-290.

¹³ Vgl. Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststruktur alismus*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2000.

«Today, Ars Electronica has become an international trademark, the trademark of a city facing the future.»¹⁴ Wie der Titel **Facing the Future** suggeriert, versteht sich die Ars Electronica als Teil einer Avantgarde. Nicht Zeitgenossenschaft kennzeichnet das Selbstverständnis ihrer Szene, sondern die Zukunftsorientierung/das Innovationspotenzial für Wissenschaft und Gesellschaft. Damit findet bei der Kunst im Internet eine problematische Verkürzung des Deutungshorizontes statt über die Spezifika des Mediums, die eine Ausdifferenzierung in formale oder ästhetische Interessen und konzeptuelle Reflexionen zurückdrängt.

Die fast ausschliesslich über das technologische Medium erfolgende Definition von netzbasierter Kunst ist entweder positiv oder auch subversiv konnotiert; in beiden Fällen ist sie auf gesellschaftliche Relevanz ausgerichtet.

Die erste Doktrin sieht im Medium eine völlig neue Möglichkeit der Beziehung zwischen Künstler und Publikum. Der Fokus zielt auf die Möglichkeiten der Distribution. Ähnlich wie bei der Einführung der Druckgrafik im 18. Jahrhundert oder der Entdeckung des Faxgeräts durch Künstler wie Nam June Paik oder Joseph Beuys in den 1970er Jahren wird in der Alternative zum Status des Originals eine demokratische Potenz erkannt: «Mittels technischer Medien soll die Kunst die Begrenztheit des manuell hergestellten Originals überwinden, ein neues Publikum erreichen und gesellschaftlich mobilisieren.»¹⁵ – «Alle Nutzer können sich gleichwertig interaktiv betätigen, jeder prinzipiell gleichermaßen als Sender und Empfänger fungieren. Das Internet arbeitet weitestgehend dezentral und selbstorganisiert. Der Ausbau ist nutzergesteuert. Zentrale Kontrollgremien, die das Netzgeschehen nachhaltig steuern können, fehlen.»¹⁶ Auch Tilman Baumgärtel vertritt 2000 die These, dass das Internet eine Demokratisierung der Kunst erlaube und somit im Prinzip jeder zum Künstler werden könne: «Einige der innovativsten und ungewöhnlichsten Netzangebote kommen dabei von <Wohnzimmer-Sendern> aus der ganzen Welt. Damit scheint wieder einmal Brechts berühmte Forderung, dass alle Medienkonsumenten auch zu Medienproduzenten werden sollen, ihrer Verwirklichung ein Stück näher gerückt zu sein.»¹⁷

Netzbasierte Kunst ist in diesem Sinne die erste Kunstrichtung, die theoretisch weltweit abrufbar ist und unabhängig vom Raum Gleichzeitigkeit erzeugen kann. Sie operiert international und wird international rezipiert. «Die Netzkunst ist sozusagen überall und nirgends – sie findet in einem distribuierten Computernetzwerk statt. Zu den Grundbedingungen des <Cyberspace [...]> gehören die Entstofflichung (die Bewohner und ihr Wohnraum sind digital und damit gewissermaßen körperlos) sowie die raum-zeitliche Direktheit (der <raumlose Raum> der Netzwelt ist weitgehend unabhängig von geographischen Entfernungen).»¹⁸ Es kann aber nicht von

¹⁴ **Facing the Future** ist ein Rückblick auf zwei Dekaden des Festivals für Computerkunst. Timothy Druckrey (Hrsg.), *Ars Electronica. Facing the Future*, Cambridge: The MIT Press, 1999.

¹⁵ Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: DuMont, 1992, S.18.

¹⁶ Sabine Helmers, Ute Hoffmann und Jeanette Hofmann, *Netzkultur und Netzwerkorganisation. Das Projekt «Interaktionsraum Internet»*. WZB Discussion Paper FS II 96-103, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, 1996, S.18.

¹⁷ Vgl. Tilman Baumgärtel, «Zielgruppe: null Zuhörer. Konferenzbericht: <net.congestion – Art, Music and Activism at the dawn of the fusion between the internet and broadcast media>», Amsterdam, 6.-8. Oktober 2000», in: *Kunstforum International*, Bd. 153, 2000, S. 468.

einer vollkommen internationalen Netzkunstszene gesprochen werden. Vielmehr widerspiegeln elektronische Kommunikationsnetzwerke die existierenden sozial-ökonomischen Hierarchien und schreiben diese fort.¹⁹

Die zweite Doktrin sieht das Internet als ökonomisch bereits kontaminiert und sucht in subversiven Strategien die Möglichkeiten einer neuen Aneignung.²⁰ Netzbasierte Kunst kann heute meines Erachtens ihren ideellen Wert nicht mehr allein durch die technologische Innovation bestimmen, sondern verlangt nach einer kritischen Positionierung unter kunstspezifischen Aspekten. Die Konnotation der Innovation reicht nicht mehr aus, da sie so weit in den Alltag eingedrungen ist, dass kaum ein utopisches Potenzial unmittelbar erkannt wird.²¹ Die Frage nach den ökonomischen Möglichkeiten der Kunst im Internet stellt radikal die Frage, ob sie mit dem Status der Kunst operieren oder aber sich ganz anderen Wertesystemen, etwa der Dienstleistung oder den Unterhaltungsmedien, annähern möchte.

Der Wert der Kunst wird trotz aller Arbeit an der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben immer über eben diese Differenz definiert. Die Wertigkeit eines Werkes ist bedingt durch den kategorischen Status seiner Reinheit und Unschuld, der es aus dem Wertesystem der Konsumprodukte herauslöst. Die «symbolische Alchemie» der Wertsteigerung funktioniert nach diesem Modell Bourdieus in der Abgrenzung der Welt der Kunst. Erhält die Kunst also ihren Wert in der Negation eines Tauschwertes, so wie sie in der Gesellschaft ihre Funktion einnimmt in der Zurückweisung jeglicher Funktion?²² Es ist hinzuzufügen, dass für das Selbstverständnis der meisten künstlerischen Disziplinen das Internet als Distributionsmedium zu einer Krise der Vorstellung vom «geistigen Eigentum» geführt hat. Wenn das Netz als «kein Konsumenten-, sondern ein Produzentenmedium»²³ verstanden wird, bleibt die Frage nach dem ökonomischen Überleben des Künstlers. Welche Kategorien spielen eine Rolle, wenn es abzuklären gilt, ob die Internetkunst an den traditionellen Kanon der Kunstwerte wieder anknüpfen kann?

4. ORTE UND HANDLUNGEN

Je komplexer ein Werkbegriff ist und je rascher sich Wertvorstellungen etablieren, desto bedeutender werden die Regelwerke der Rezeption. Orte und Handlungen sind Schlüsselmomente im ökonomischen System der Kunst. Der Ort als Referenz ist ein realer und ein Ort von Dauer. Dieses Kriterium beschreibt recht genau die Funktion eines Museums. Das Museum fungiert nicht nur als Institution der Bewahrung, sondern als Ort, der die Wirkungsgeschichte eines Werkes protokolliert. Auch wenn die Netzkunst als immateriell und als «zeitgenössisch»

¹⁸ Tilman Baumgärtel, [net.art]. Materialien zur Netzkunst, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1999, S.21.

¹⁹ Ebenda, S.18.

²⁰ It will be a decisive programmatic point of the social ecology to guide these capitalist societies of the age of mass media into a post-mass medial age; I mean that the mass media have to be reappropriated by a multiplicity of subject-groups who are able to administer them on a path of singularisation.» Félix Guattari, Die drei Ökologien, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, 1994, S.64.

²¹ So wirkt der Slogan der Online Gallery artcart.de «be avantgarde buy net.art» für eine Zeit nach den Avantgarden seltsam verstaubt.

²² Bernd Kleimann, Wozu Kunst? die Frage nach ihrer Funktion, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

²³ Baumgärtel 2000 (wie Anm.17), S.468.

beschrieben wird, so ist höchst interessant zu beobachten, wie die Anekdoten und Geschichten um ältere Werke der Netzkunst mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen als die Arbeit selbst. Die Geschichte verleiht hier im ganz klassischen Sinne dem Werk einen kulturhistorischen Wert. Man kann noch weiter gehen und betonen, dass das Museum als kompensatorische Instanz eine neue Bedeutung gegenüber tendenziell ephemeren Werkbegriffen einnehmen müsste. Die Moderne erklärte die Tradition der Apotheose des Vergangenen, wie sie noch im 19. Jahrhundert besonders von den Institutionen Kunstakademie und Museum zelebriert wurde, zum Antagonismus zu den wahrhaft kreativen Kräften der Kunst. Memorialpotenz der Kunst und stilistischer Rückbezug auf verbindliche historische Positionen verschmolzen in einem Feindbild. In der avantgardistischen Betonung des Gegenwärtigen sollten dagegen die Künste am Fortschrittsgedanken partizipieren und den Ballast der Erinnerung ablegen.

Die Manifestkultur, wie sie etwa beim Dichter Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni oder Gino Severini für die europäische Avantgarde als Schlüsselmoment 1909 greifbar ist, basiert auf einer strikten Rhetorik der Negation von allem, was als Tradition auf Vergangenes verweist.²⁴ Konsequenterweise zielt der Aufruf zur Befreiung durch Zerstörung explizit auf die Erinnerungskonstruktionen und Regelmechanismen Museum und Bibliothek. Die Skepsis gegenüber dem Museum als Instanz der Geschichte wird immer noch gerne zitiert, doch die Gegenbewegung ist zu erkennen in einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Archiv.²⁵ Ich bin überzeugt, dass die damit einsetzende Kanonbildung massgeblich ist für das Interesse von Kunstsammlern an dieser Kunstform.

Die Kategorie des Ortes gehört nicht nur für den retrospektiven Blick zum Status des Kunstwerks, sondern für dessen Konstitution in einem gesellschaftlichen Akt. Ein Werk ohne eine Gemeinschaft, die es in einer sozialen Interaktion betrachtet, kann kaum als Objekt der Begierde funktionieren. Der Kunstrezipient geht eine enge Verbindung zur Situation der Schaustellung ein. Er ist wie das Werk selbst Teil einer Schaustellung. Man mag hier an die Aufwertung des Rezipienten in der Frühgeschichte des «Salons» denken. Die Rezeption der Kunst ist ein gesellschaftlicher Vorgang, dessen Rituale sich für die Moderne seit dem 18. Jahrhundert entwickelt haben.²⁶ Die Kunst und die gemeinsame Verständigung über ihren Wert bilden eine Plattform für die Positionierung und Profilierung der Protagonisten. Es ist allgemein festzustellen, dass nur solche «Orte der Kunst» in den letzten Jahren eine besondere Attraktivität gewonnen haben, welche den Rezipienten Möglichkeiten zu einem Auftritt als «Handelnde» geben. Dies ist durchaus im wörtlichen Sinn zu verstehen: Während Museen für ihre ständigen Sammlungen immer weniger Publikum verzeichnen, brechen Messen, «Kunstanlässe», Sammlertreffen und anderen «Events» immer neue Publikumsrekorde.

²⁴ Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar: VDG, 1997.

²⁵ Bismarck 2002 (wie Anm. 7); Ingrid Schaffner, *Deep storage: Arsenal der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München: Prestel Verlag, 1997.

²⁶ Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: Du Mont, 1997.

5. VERGLEICHSMODELL

Eine Prognose für die zukünftige Entwicklung des Kunstmarkts und seiner Beziehung zur netzbasierten Kunst ist hier nicht zu leisten. Als Vergleichsmodell kann jedoch die Videokunst herangezogen werden, die als neues Medium in den 1970er Jahren gefeiert wurde und sehr ähnliche Diskurse um Potenzen und medienspezifische Identität hervorbrachte. Die Axiome sind von der Struktur her überraschend ähnlich: Das Kunstvideo war im Ausstellungskontext zunächst nicht konkurrenzfähig. Präsentationen fanden meist in einem abgedunkelten Sonderraum statt. Zwitter zwischen Exponat, Fernsehen und Kino, war Videokunst ein Gegenentwurf zu den klassischen, ikonischen Bildmedien.²⁷ Ihre Autoren nahmen eine gesellschaftlich relevante, ja politische Rolle für sich in Anspruch; das Medium, das dem abgestumpften Konsum von Massenmedien und dem bürgerlichen Begriff des Originals zuwiderlief, sollte seine emanzipatorische und demokratische Wirkung auch über den Kontext der Kunst hinaus entfalten.²⁸ Und schliesslich etablierte sich früh der Verkauf unlimitierter Videotapes.

Die Entwicklung der Videokunst zeigt meines Erachtens ganz klar auf, wie ein neues Medium, das eine breite gesellschaftliche Verwendung im Rahmen der Unterhaltungsindustrie fand, Strategien entwickelt hat, um sich im klassischen Kunstkontext etablieren zu können. Es mag eine Verkürzung sein, doch man darf die These wagen, dass innerhalb dieser Strategien ideologische Fragen einer neuen «demokratischen» Kunst zu Gunsten des alten Modells des zertifizierten Einzelwerkes aufgegeben wurden. Auch die Fragen einer alternativen Zielgruppe und neuen Formen der Rezeption haben sich in ihrer Radikalität nicht durchsetzen können.

Seit Mitte der 1990er Jahre (Daniels nimmt die **documenta X 1997** als Stichdatum) erlebte die Videokunst einen qualitativen Sprung bezüglich Anerkennung im Ausstellungskontext und auf dem Kunstmarkt. Als Grund dafür nennt Daniels den veränderten Werkbegriff, den Transfer vom Videotape zum projizierten Kunstvideo, zur raumgreifenden Präsentation.²⁹ Eine wesentliche Rolle dabei spielte der technische Fortschritt in der Bildprojektion (Lichtstärke und Bildgrösse). Die körperlich sinnliche Erfahrung bei der Rezeption spielt demnach für den kommerziellen Erfolg eine zentrale Rolle.³⁰

Das Kunstvideo hat seine Entwicklung als ein Hybrid aus den klassischen Bildgattungen der Malerei und der Fotografie und den neuen, digitalen Bildwelten durch die Verankerung in der Installation massgeblich erweitert. «Es kommt dem Typus des handelbaren Kunstwerks insoweit entgegen, als es noch

²⁷ Vgl. Dieter Daniels, «Video/Kunst/Markt», in: Wulf Herzogenrath und Rudolf Frieling (Hrsg.), **40jahrevideokunst.de. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute**, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S.42.

²⁸ Als Wendepunkt von der utopischen Haltung der 1960er Jahre zu einem kunstimmanenten Begriff der Videokunst in Deutschland kann Gerry Schums Projekt einer Fernseh-galerie 1970 angesehen werden und der Versuch, mit seiner Videogalerie erstmals limitierte Kunstvideos marktfähig zu machen. Vgl. Daniels 2006 (wie Anm. 27), S.45.

²⁹ «Er [der Sprung im Marktwert] steht vielmehr für einen völlig veränderten Werkbegriff von Videokunst, der sich im Laufe der 1980er Jahre unter anderem durch die Videoinstallation und die schnell wieder vergessene Videoskulptur langsam vorbereitet hat, aber erst seit circa 10 Jahren breite Wirkung zeigt. In der Tat hören viele bereits etablierte Videokünstler Ende der 1980er Jahre auf, Videotapes zu produzieren, um stattdessen nur noch raumbezogene Arbeit zu machen, [...]» Vgl. Daniels 2006 (wie Anm. 27), S.43.

³⁰ Vgl. Karlheinz Lüdeking, «Jenseits des weissen Würfels. Wie die Kunst dem Betrachter ausserhalb der Galerie begegnet», in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), **Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter**, Jahresring 43, Köln: Oktagon 1996.

³¹ Daniels 2006 (wie Anm. 27), S.40.

einen Objektcharakter hat, wenn auch einen zwiespältigen. Das Objekt (Videotape, DVD) ist selbst nicht bildhaft, doch es bildet noch eine von seinen Abspielgeräten trennbare Entität. Dies hat weniger eine technische als eine marktpsychologische Bedeutung: Man kauft kein digitales Konglomerat von Hard- und Software, wie etwa bei einem interaktiven Kunstwerk, sondern ‹nur› das bildhafte ‹Werk› ohne Displaytechnik.»³¹

Für die potenzielle Entwicklung netzbasierter Kunst im Markt stellt sich, nach der Analyse von Werk- und Wertbegriff sowie mit Blick auf das Beispiel der Konjunktur des Kunstvideos, zugespitzt eine scheinbar sehr einfache Frage. Muss, damit eine Vermarktung der netzbasierten Kunst als Gattung erleichtert wird, diese Gattung Kriterien des klassischen Kunst-Objektes simulieren, oder kann die Kunst im und durch das Internet als Kunstgut in Distributionskanälen reüssieren, die ausserhalb des Kunstbetriebs ihre Ursprünge haben?

PROF. DR. PETER J. SCHNEEMANN

ist Professor am Institut für Kunstgeschichte IKG der Universität Bern. Er habilitierte mit einer Arbeit über die Historiographie des Abstrakten Expressionismus. Seine Lehr- und Forschungsschwerpunkte reichen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Aktuelle Projekte beschäftigen sich mit Modellen der Kunstbetrachtung im 20. und 21. Jahrhundert, der Künstlerausbildung und der Kunst im Film.
<http://www.ikg.unibe.ch> [03.2010]