

I do it, you do it, we do it. Just do it.

Über die Kultur der Nachahmung im Web 2.0 und deren Funktion als Archiv- und Quellmaterial

Sven Bergelt (Leipzig)

Ermöglicht durch die Medientechnologien des Web 2.0 hat sich seit Mitte der 2000er Jahre ein kulturelles Nachahmungsphänomen im Internet entwickelt. YouTube, Flickr, Twitter und Co. haben zu einer Potenzierung und Beschleunigung der ohnehin vorhandenen „Kultur des Kopierens“^[1] geführt. Tweets werden kopiert und weiter versendet, Fotos und Videos nachgestellt und (wieder) veröffentlicht. In kurzen Zeitspannen tauchen immer neue, sportlich, musikalisch oder künstlerisch motivierte Bilder und Videos auf, die, viral verbreitet und massenhaft nachgeahmt, zu populärkulturellen Internet-Memes^[2] avancieren. Auch Werke der (Video-) Performancekunst werden von Amateuren und Künstlern kopiert, reenacted und remixed und innerhalb der Videoplattformen in Umlauf gebracht. Anhand der mehrteiligen Arbeit *I'm too sad to tell you* des Konzeptkünstlers Bas Jan Ader und deren Nachahmungen und Adaptionen wird hier beispielhaft untersucht, welche Auswirkungen, Potentiale und Begrenzungen sich aus dem Nachahmungsphänomen ableiten lassen und inwiefern der über die Videoplattformen erstellte User-Generated-Content als Archiv- und Quellenmaterial für eine künstlerische Forschung fungieren kann.

Bas Jan Ader Reloaded

Bas Jan Ader, Jahrgang 1942, in den Niederlanden aufgewachsen und mit Anfang 20 nach Los Angeles ausgewandert, gilt seit einer versuchten Atlantiküberquerung in einem Ein-Mann-Segelboot 1975, die Teil der dreiteiligen Arbeit *In Search of the Miraculous* war, als verschollen. Sein Verschwinden hat zu einer posthumen Mystifizierung seines Lebens und der Rezeption seines relativ kleinen Werkcorpus beigetragen.

1971 drehte Ader den 16mm Schwarzweiß-Film *I'm too sad to tell you*^[3]. Stumm sitzt Ader knapp dreieinhalb Minuten in Großaufnahme vor der Kamera und bricht in Tränen aus. Am Anfang erscheinen zwei Texttafeln mit Namen des Autors, Jahresangabe sowie dem Titel der Arbeit. Diese rahmen das Close-up-Porträt des Künstlers mit einer abrupten Schwarzblende am Ende des Films. Neben dem heute erhaltenen Film entstanden drei weitere Versionen der Arbeit: eine zweite, heute verschollene Filmversion aus dem Jahr 1970, die Ader in ähnlichem Bildausschnitt jedoch mit weißen Holzbrettern im Hintergrund zeigt^[4], eine unbekannte Anzahl von Postkarten, die als Mail-Art-Aktion an Freunde und Bekannte verschickt wurden, sowie eine Fotografie als Galerieedition. Sowohl die Postkarte als auch die Fotografie zeigen Ader im En-face-Porträt, weinend. Bei der Postkarte ist der Titel *I'm too sad*

to tell you rückseitig aufgebracht und durch das Datum 13. September 1970 ergänzt; auf der Edition befindet sich der Aufdruck vorderseitig, jedoch ohne Datumsangabe.

„Der Künstler [hat] sich weinend dokumentiert [und macht durch die mediale Vermittlung] aus seinem körperlichen Zustand einen allegorischen.“ [Spiekermann 2011: 158] Lediglich die Geste als Repräsentation von Trauer wird transportiert. Der Grund der Trauer, wenn es denn überhaupt einen gegeben hat, bleibt dem Betrachter des Films bzw. dem Empfänger der Postkarte verschlossen. Die Träne als unmittelbares Zeichen der Emotion wird durch das Bildmedium als direktes Zeugnis dargestellt. Gleichzeitig machen aber das Bewusstsein um die Anwesenheit der Kamera sowie die unterschiedlichen Versionen der gleichen Handlung die inszeniert-theatralische Situation überdeutlich. Die Fotografie des Aufnahmesets bestätigt dies.[5]

Das aufzeichnende Medium stellt eine zeitliche und räumliche Distanz zu dem weinenden Subjekt her. Es gibt keinen geteilten Erlebnisraum und das Authentische des emotionalen Moments wird konterkariert. Mit dem Titel I'm too sad to tell you, der eine direkte Ansprache an den Betrachter beinhaltet und die Kommunikation in das körperlich-mimische Spiel legt, thematisiert Ader das Scheitern von verbaler Kommunikation: Die Inszenierung für die Kamera löst die Trauer von deren Anlass, fügt einen zeitlichen Abstand zwischen Aufnahme und Betrachtung des Films ein und reduziert dadurch die Trauer auf das Bildhafte. Letztendlich ist die Fotografie auch zu einer Ikone von Aders Werk geworden, die zu einer retrospektiven Kanonisierung geführt hat.

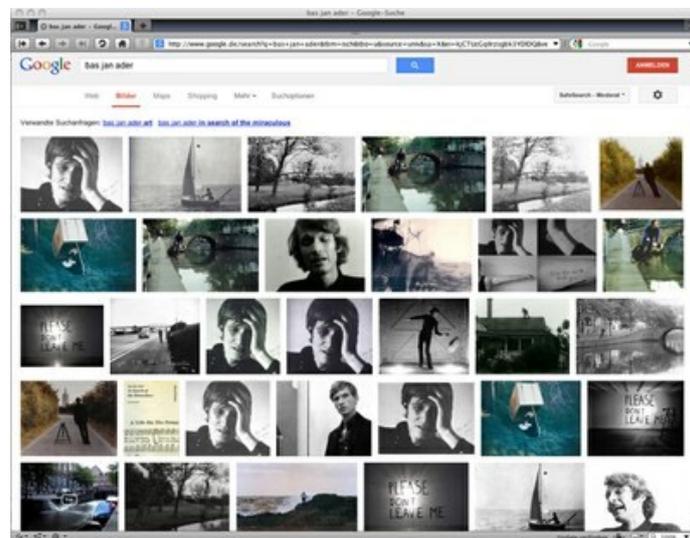


Abb. 1: Screenshot der Google-Bildersuche „Bas Jan Ader“, ausgeführt am 14.05.2013

Nach Aders Verschwinden geriet dessen Werk fast zwei Jahrzehnte nahezu in Vergessenheit. Lediglich zwei Einzelausstellungen in den 1980ern und einige wenige Beteiligungen an Gruppenausstellungen sind nachweisbar [Muller 2000: 78], ehe sein Œuvre Anfang der 1990er Jahre wieder entdeckt und seither international gefeiert wird. Ausgangspunkt für die Wiederentdeckung war auch die Ausstellung

Bouquet for Bas Jan Ader and Christopher D'Arcangelo (1991) des amerikanischen Künstlers Christopher Williams. Seine Hommage an die beiden im Ausstellungstitel genannten Künstler trug wesentlich dazu bei, dass Ader wieder ins Bewusstsein der Kunstwelt befördert wurde.

Im Jahr 1993 drehte die britische Künstlerin Georgina Starr ein Video unter dem Titel Crying. Darin sitzt auch sie vor der Kamera und bricht in Tränen aus. Patrick Painter, der Galerist und künstlerische Nachlassverwalter Aders,

sprach Starr auf die „großartige“ Wiederholung und Aktualisierung an. Starr entgegnete jedoch mit der Frage: „Wer bitte ist Bas Jan Ader?“[6] Das ist nicht verwunderlich, da Ader zu der Zeit noch als Insidertipp im Kunstbetrieb galt. Heute wird das Video Crying teilweise als Reenactment in Ausstellungen präsentiert und somit auch als direkte Bezugnahme nachträglich kontextualisiert.[7]

2007 reenactete ich selbst den Film I'm too sad to tell you im Rahmen einer zweiteiligen Arbeit, die sich mit Trauer in den Medien beschäftigte und präsentierte das Video eingebettet in die Benutzeroberfläche der Videoplattform YouTube. In meiner Arbeit ging es mir um die Auseinandersetzung mit den damals noch neuen Möglichkeiten durch Web 2.0, sich ‚selbst zu senden‘, selbst Aufmerksamkeit zu generieren und den intimen Moment des Weinens öffentlich zu machen. I'm sad enough to show you[8], so der Titel meiner Arbeit, sollte eine Aktualisierung der Thematik in der Gegenwart sein und das damals zunehmende Verbreitung findende Bedürfnis nach narzisstischer (Selbst-) Darstellung in den Medien zeigen.

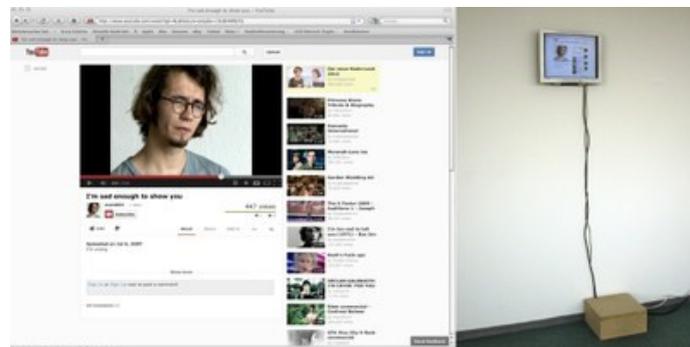


Abb. 2: Installationsansicht der Arbeit „I'm sad enough to show you“ Sven Bergelt 2007

Drei Monate später, Ende 2007, fand auch der digitalisierte Originalfilm von Bas Jan Ader den Weg ins Netz. Über die Jahre begegneten mir bei der Überprüfung, wie viele ‚Views‘ und ‚Likes‘ mein eigenes Video bis dato erreicht hatte, über die bei YouTube angezeigten Vorschläge für thematisch ähnliche Videos immer mehr Nachahmungen, Remixes und Reenactments des Films von Bas Jan Ader. Nach meiner Recherche befinden sich aktuell auf Videoplattformen ungefähr 70 Videos im Netz, die den Film von Bas Jan Ader nachahmen oder adaptieren. Monatlich kommen neue hinzu. Zumeist junge Menschen sitzen vor der Kamera und brechen – aus nicht ersichtlichen Gründen – in Tränen aus: teilweise mit O-Ton, oft ohne Ton (ähnlich dem Original) oder mit Musik unterlegt. Außerdem befinden sich eine Reihe von Videos im Netz, die die digitalisierte Kopie von Aders Film kopiert und remixed,

spricht das Videobild mit Musik unterlegt, neu geschnitten bzw. animiert haben. Und zu guter Letzt gibt es eine ungeheure Menge an Videos, bei denen Menschen vor der Kamera in Tränen ausbrechen und dies über Videoplattformen im Internet veröffentlichen ohne wahrscheinlich je von Bas Jan Ader gehört zu haben. Allein der Suchbegriff ‚Me Crying‘ auf YouTube zeigt über 700.000 Treffer.[9]

Worin besteht also, wie Raphael Gygax schreibt, die volkssportliche [Gygax 2009: 91] Lust am Nachstellen von vorhandenen Inhalten und Handlungen? Warum wird ausgerechnet in einer Zeit, in der Individualität groß geschrieben wird, massenhaft kopiert und nachgeahmt? Was bedeutet das Nachahmen einer künstlerischen Arbeit? Welche Rolle spielen die User und das Web 2.0 beim Generieren eines virtuellen Archivs und wie kann das Material als Archiv nutzbar gemacht werden?

User-Generated Reenactments

Bas Jan Ader fungiert bei der Betrachtung als Fallbeispiel. Der amerikanische Social Media-Ethnologe Michael Wesch schätzt, dass ungefähr 15% aller YouTube-Inhalte Wiederholungen, Kopien, Versionen und Nachstellungen sind bzw. beinhalten.[10] Wesch geht davon aus, dass in dieser „Kultur des Kopierens“ das Original häufig von der Kopie profitiert, weil hierdurch der Grad der Bekanntheit steigt und die Aura durch die Wiederholung potenziert wird. In dem Katalog zur Ausstellung *Déjà-vu? – Über die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube 2012* in Karlsruhe, prognostizieren die Autoren, dass sich der Rang von Künstlern zukünftig wieder danach bemessen werde, wie oft diese reproduziert und nachgeahmt werden würden.[Mensger 2012] Unter Bezugnahme auf Linda Hutcheons Untersuchung zur Parodie bestätigt Roman Marek diese These: „...auch die gemeinste parodistische Verspottung [verstärkt] letztlich die Bedeutung des Originals: [...] So präsentiert sich die Parodie weniger als aggressive denn als versöhnliche rhetorische Strategie in der Schnittmenge aus Kritik und Innovation: Original und Parodie bekämpfen sich nicht, sondern bauen aufeinander auf – unter Beibehaltung einer kritischen Distanz.“[Marek 2013: 263] Was hier für die Parodie gilt, kann wohl auch ganz allgemein für Nachahmungen im Internet gelten. Das Wiederholen eines Werkes vergegenwärtigt und vermittelt das Original und kann eine Kanonisierung des Ausgangswerkes durchbrechen bzw. zu dieser beitragen. Auf Ader bezogen kann man einerseits annehmen, dass die Reenactments seine gegenwärtige Beliebtheit widerspiegeln und seinen Einfluss auf aktuelle Künstler zeigen. Andererseits verleihen die Nachahmungen dem Werk von Bas Jan Ader zusätzliche Präsenz und tragen mutmaßlich zu einer Potenzierung von Aders Ruhm bei.[11]

Viele der Internet-Reenactments von Aders berühmtem Film werden konkret als Hommage an den Künstler und sein Werk betitelt. Andere sind teils slapstickhafte oder ironische Adaptionen, so etwa *I'm too tired to tell you*, *I'm too smoked to tell you*, *I'm too hungry to tell you* oder *I'm not sad enough to cry*. Begünstigt wird das massenhafte Nachahmen durch die hochtechnisierten Medienkanäle, die ein lediglich geringes technisches Wissen und Fähigkeiten für ihre Nutzung voraussetzen. Aufnahme, Schnitt, Vertonung und Daten-Upload sind softwarebasiert benutzerfreundlich gestaltet und bedürfen keines Expertenwissens oder zusätzlicher Mitwirkender, sondern können solitär ausgeführt werden und Aufmerksamkeit generieren. Ob die Sehnsucht nach Aufmerksamkeit in den Videoplattformen tatsächlich eingelöst wird, bleibt jedoch fraglich. Dies belegen einige der recherchierten Videos anhand ihrer sehr geringen Anzahl an ‚Views‘ und die Schwierigkeit, in der Masse des Angebots bestimmte

Videos über Suchbegriffe und deren Kombination sowie Filter überhaupt aufzufinden. Videoplattformen dienen als Ausdrucksmittel, Kommunikationsform und Teil sozialer Interaktion. So hält auch Roman Marek unter Bezugnahme auf Hannelore Bubitz fest, dass nicht die Suche bzw. Sucht nach Aufmerksamkeit im Vordergrund steht, sondern das Bedürfnis nach Selbstkonstitution und Vergewisserung der eigenen Existenz. [Marek 2013: 22] Grundvoraussetzung für das Nachahmen, Remixen und Adaptieren ist aber, dass ein Video „bevor es nachgeahmt wird, zunächst einmal [selbst] Aufmerksamkeit generieren muss, das heißt [...] es muss jene, die es nachahmen sollen, in seinen Bann ziehen.“[Ebenda: 13] Ob die Nachahmung zuallererst als Wertschätzung von Bas Jan Ader und damit an das Original adressiert war, kann nicht in jedem Fall mit Bestimmtheit gesagt werden. Nachahmungen erzeugen neue Nachahmungen. So ist nicht immer ablesbar wer wen nachahmt und ob zumindest einige Nachahmungen bereits durch Nachahmungen inspiriert bzw. ausgelöst wurden.

In einer Vielzahl von Gesprächen zu meinem Video I'm sad enough to show you war ich mit der Frage konfrontiert, was bzw. wodurch ich mich für die Videoaufnahme zum Weinen gebracht habe. Die Frage verdeutlicht, dass neben der Wahrnehmung der Inszenierung die Träne als Zeichen für Authentizität wahrgenommen wird. Diese Frage taucht auch in den Kommentaren der User zu den Nachahmungen von Aders Arbeit auf.

Vielleicht interessiert auch die sportliche Herausforderung, sich selbst Tränen abzurufen und diese authentisch wirken zu lassen. Hilfestellung können hier auch die Videoplattformen selbst geben: Der Suchbegriff ‚How to cry on cue‘ ergab 5.200 Treffer.[12] Ob jemand auf Kommando weinen kann, Hilfsmittel benutzt oder tatsächlich im Moment der Videoaufnahme von Trauer erfüllt war, lässt sich aus den Videos nicht oder nur sehr begrenzt ablesen. Thorsten Näser nennt in seinem Beitrag zur Authentizität im Web 2.0 weitere audiovisuelle Merkmale die Authentizität suggerieren können: Nicht zu perfekte Farb- und Schattierungswiedergabe, amateurhafte Webcam-Optik, halbnaher Einstellungsgröße und schlechte Tonqualität können authentizitätsstiftende Merkmale bilden.[Näser 2008: o.A.] Tatsächlich trifft all dies auf die meisten Nachahmungen von Aders Film zu.

Wiederholen oder Adaptieren des Ausgangsfilmes steht nicht konträr zu einem Bedürfnis nach Individualität oder Originalität. Das zeigt sich in der Differenz, die durch die Wiederholung hervorgerufen wird und die individuelle Auffassung und Variation des Nachahmers verdeutlicht. „Jede Wiederholung beinhaltet einen Rest der vorherigen Wiederholung (möglicherweise mit Bestandteilen des Originals) plus einen Anteil an Neuheit; in diesem aber steckt ihr kreatives Potential.“[Marek 2013: 275] Teilweise wird versucht die ursprüngliche Handlung und Ästhetik zu wiederholen. Andere ersetzen das Weinen durch Handlungen wie Gähnen, Rauchen oder Zustände wie Trunkenheit. Die Performer sind unterschiedlichen Geschlechts, die Videos in Farbe oder Schwarzweiß, zumeist in einer Einstellung ohne Schnitt gedreht. Oft werden die handgeschriebenen Texttafeln zu Beginn des Films nachgeahmt, der Hintergrund des Videos reicht von neutralen Farbtönen bis hin zu „Wohnzimmer“-Atmosphären. Festzuhalten bleibt, dass sich die Nachahmung als eigenständiges Werk emanzipiert und gleichzeitig in Relation zu dem Original steht.

Durch die Platzierung der Videos auf YouTube, Vimeo und ähnlichen Videoplattformen werden die Videos in einen neuen Kontext gestellt – sie befinden sich auf einer uniformen Plattform, die es dem User ermöglicht innerhalb bestimmter „Settings“ Inhalte zu erstellen. So ist es dem User möglich dem Video einen Titel und eine Kurzbeschreibung zu geben und „Tags“ festzulegen, die das Video auffindbar machen. Andererseits säumen verschiedene Informationen wie der Username des Autors,

die Länge des Videos, das Veröffentlichungsdatum sowie die Anzahl der Views und Likes das eingestellte Video im Layout der Plattform. Für die User besteht nicht nur die Möglichkeit als Konsumenten am Ranking der Views teilzuhaben, sondern sich über die Kommentarfunktion als Prosumenten[13] zu beteiligen.

Das eigentliche Video wird also von einer Reihe von Informationen und zusätzlichen Anmerkungen flankiert.[14] Somit tritt das nachgestellte Video nicht nur in Kommunikation mit dem Ausgangsvideo und den Rezipienten, sondern die Kommunikation wird erweitert, indem das Uploaden des Videos neue Kommunikationsebenen eröffnet und die Betrachter einlädt aktiv innerhalb der Videoplattform in Austausch zu treten.

Der Künstler als Archivar

Robert Gehl bezeichnet YouTube als „an archive awaiting a curator. [...] a sort of a digital Wunderkammer, a place where many of the artifacts of digital empire sit on shelves, waiting to overwhelm a visitor.“[Gehl 2009: 4] Ausgehend von meiner künstlerischen Recherche möchte ich auf die archivarische Struktur und Tätigkeit eingehen, die mich während der Arbeit begleitete. YouTube als prominentester Vertreter von Videoplattformen im Web bietet ein Meer an Videos. Das Potential der Masse führt in der Recherche zu einer Problematik des Findens. Neben der Suche über Begriffe und Begriffskombinationen lassen sich verschiedene Filter auf die

Auswahl anwenden, die es ermöglichen die Suche zu verfeinern. Dennoch bleibt bei der Suche nach den Nachahmungen von Videos im Web das Problem der Auffindbarkeit. Über verschiedene Suchbegriffe und Kombinationen innerhalb von YouTube aber auch über Suchmaschinen im Web, die ich dann wiederum in YouTube implementierte, habe ich immer wieder neue Videos entdeckt. Für die Recherche nach neu hinzugefügten Videos benutze ich monatlich die verschiedenen Suchbegriffe in Kombination mit der Filterfunktion, um nur die im letzten Monat hinzugefügten Videos zu berücksichtigen. Dennoch verbergen sich in der Masse der Videos vermutlich noch zahlreiche weitere Nachahmungen, die durch die von dem User individuell festgelegten Tags und Beschreibungen nicht mit meinem Suchprofil übereinstimmen. Die Vermutung wird dadurch bestärkt, dass mein eigenes Reenactment bei keiner meiner Suchvorgänge angezeigt wurde, obwohl es mit dem Tag ‚Bas Jan Ader‘ versehen ist. Alexandra Juhasz hält in ihrem Beitrag zu dem Sammelband Video Vortex Reader kurz aber prägnant fest: „YouTube is a mess: videos are hard to find, easy to misname, and quick to loose.“ [Juhasz 2008: 137]

Ist ein Video gefunden, das den Suchkriterien entspricht, überführe ich das audiovisuelle und textliche Material in ein eigenes digitales Archiv. ‚Überführen‘ heißt hier hauptsächlich über die Tastenkombination STRG C und STRG V die selektierten Inhalte zu kopieren und den Video-Content über Plug-Ins herunter zu laden. Doch so einfach die Tastenbefehle Copy and Paste bzw. der Download Button gedrückt sind, so komplex sind die Auswirkungen. Das Kopieren löst die Videos und Texte aus ihrer angestammten Oberfläche und damit aus dem Medium Internet. Bezüge und Links auf weitere Videos und Inhalte gehen dabei verloren, andere werden aus dem prozessualen, gegenwartsbasierten Medium still gestellt. So haben sich die Anzahl der Videoaufrufe und die Bewertungen seit der Archivierung verändert, neue Videos sind hinzugekommen, andere wurden gelöscht. Die

Kommunikation über die Kommentare wurde fortgeführt und die angezeigten Referenzvideos sind nicht mehr dieselben. Mein Archiv bildet dagegen einen bestimmten zeitlichen Status Quo ab. Es stellt also die Fixierung zu einem Zeitpunkt dar (er findet Berücksichtigung durch den datierten Zugang im Archiv). Andererseits bringt mein Archiv das Material in einen eigenen, spezifischen Zusammenhang, der so im Internet gerade nicht existiert. Schon die Tatsache, dass einmal archivierte Videos und Texte nicht durch das Löschen im Internet betroffen sind, sondern in meinem Archiv gespeichert bleiben, zeigt, dass ein neuer, eigenständiger Materialkontext entsteht, im Gegensatz zur ephemeren und momentan determinierten Struktur des Internets. Durch die Selektion des Materials wird meine Position als Archivar/Autor deutlich, der das Material filtert und ordnet.

Außerdem erhalten die Videos durch den Archivierungsprozess einen neuen Raum. Auch wenn das ‚Original‘ innerhalb der Videoplattform meist nur einen Mausklick weit entfernt ist, so befinden sich die einzelnen Videos nicht ‚räumlich‘ nebeneinander, sondern können nur linear nacheinander betrachtet werden. Das auktoriale Archiv dagegen stellt die Videos räumlich nebeneinander und ermöglicht somit eine vergleichende Betrachtung der Geste. In der Ausstellungsinstallation wird dem Rezipienten darüber hinaus die Möglichkeit gegeben, in ein Verhältnis zur Vielfalt und Masse an Video-Varianten zu treten.



Abb. 3: Videostill aus der Arbeit @basjanader_#i'mtsstty_#compilation_vs.1

Durch den Prozess der Archivierung soll die von Anaïs Hostettler als YouTube-Karaoke bezeichnete Nachahmungsvielfalt[15] herauskristallisiert werden, um Differenzen sichtbar zu machen und im Nebeneinander die Frage nach der individuellen Intention der Wiederholung hin zu der Frage zu verschieben, welche Bedeutung und Auswirkung das kollektive Nachahmen im Web 2.0 hat. Die Videos treten in eine Wechselbeziehung zwischen dem Original und der einzelnen Nachahmung sowie zwischen den Nachahmungen untereinander. Insofern ist meine Arbeitsweise auch die eines Kurators [Vgl. Thiel 2008], der durch das Verwalten und Zusammenstellen neue Kontexte und Thematiken – hier die des Nachahmungsphänomens im Internet – sichtbar werden lässt.

Das Archiv als Quelle

„The Archive is not enough“, sagt die weibliche Reinkarnation von Bas Jan Ader ‚She Bas‘ in dem Film *Dr. Love on Easter Island* der österreichischen Künstlerin Elke Krystufek. ‚She Bas‘ führt weiter aus, dass es nicht nur um den Prozess der Archivierung geht, sondern auch um die Darstellung der und in der Gegenwart.[Noever 2007]

Zwei Akteure, die sich auf unterschiedliche Weise des Mediums YouTube bedienen, sind der amerikanische Programmierer, Webdesigner und Künstler Cory Arcangel und der deutsche Filmemacher und Künstler Matthias Fritsch.

Arcangel hat für die Arbeit *Drei Klavierstücke Op. 11* aus dem Jahr 2009 insgesamt 170 YouTube-Amateurvideos, die Katzen beim ‚Klavier spielen‘ zeigen, neu arrangiert.[16] Einerseits konzipiert als Hommage an die atonale Komposition von Arnold Schönberg, reflektiert die Videoinstallation zudem die „konservative Musikkritik, die die atonale Musik ... als ‚Katzenmusik‘ denunziert hat.“[Neto 2011: 53] Andererseits verfolgte Arcangel das Ziel, einen über den Diskurs hinausreichenden Austausch zu schaffen. „I like that it gets posted on sites where people are not aware of the controversy [surrounding atonal music].“[Licht 2010: 86] Das Video sollte nicht nur im Kunstkontext zirkulieren oder bei Freunden der atonalen Musik Beachtung finden, sondern fand gleichzeitig seinen Weg zurück zu seinem Ursprung – dem Internet, in der Hoffnung, dass sich so Interessensgruppen verschieben und ein Austausch stattfinden kann. „Der Film hat es in eine Menge Süße-Katzen-Foren geschafft.

Als er auf *cuteoverload* gepostet wurde, einer der größten dieser Webseiten, war das für mich ein echter Erfolg“[Neto 2011: 53], so Arcangel, „[d]as war mein ‚viraler Moment‘ [...] Ich wusste dass es die Katzenvideos schaffen würden, Leute zum Schönberg-Hören zu bringen, die Musik zu tolerieren. So konnte ich mit der Geschichte der Avantgarde und Unterhaltung versus Kunst, Archiv-Material und ähnlichen Dingen spielen. [...] Aber ‚Drei Klavierstücke, Op. 11‘ hat auch in einer Salzburger Galerie funktioniert.“[Ebenda: 53]

Dass der ‚Trash‘ über die Banalität der einzelnen Aufnahmen hinaus Potential birgt, wird genau an der Masse des Materials ersichtlich. Arcangel nutzt diese Masse an Videos um daraus neue Arbeiten zu generieren. Vergleichend sei auch auf seine 2-Kanal-Videoinstallation *A Couple Thousand Short Films About Glenn Gould* aus dem Jahr 2007 verwiesen. Auf seiner Website legt Cory Arcangel die technische Vorgehensweise des Arrangements offen und stellt die für die Arbeit notwendige Software zur freien Verfügung. Insofern herrscht hier keine Angst vor der Kopie, sondern Arcangel stellt seine Arbeitsweise ‚zum Kopieren bereit‘. In den FAQ auf seiner Webseite antwortet er unter der Frage: „Can I use your code or modify one of your projects?‘ Yeah, totally, ... if the code is on this site it’s there for modding. I’d love an email if you do anything cool.“[17] In der zur Zeit in den Medien, der Kultur, Politik und Wirtschaft geführten Diskussion über das digitale Copyright, positioniert sich Arcangel mit der Transparenz der Codes und Software und dem Recht an der Weiterverwertung als Befürworter einer schöpferischen Kraft des Kopierens.

Der Filmer und Künstler Matthias Fritsch veröffentlichte 2006 unter dem Titel *Kneecam No. 1* ein Video von der *Fuckparade 2000* in Berlin. Das Video zeigt eine feiernde Gruppe auf der Straße tanzender Menschen. Nachdem ein Mann eine tanzende Frau mit blauer Perücke anrempelt, kommt „ein muskulöser Mann mit freiem Oberkörper und blondem Kinnbart [ins Bild]. [...] Eindringliche Worte und Gesten zwischen Bart-Mann und Rempler, dann ist die Angelegenheit erledigt. Der Unruhestifter trollt

sich, das Muskelpaket hebt noch kurz drohend den Zeigefinger, dann tanzt er mit stolz geschwellter Brust und raumgreifenden Armbewegungen weiter die Straße entlang.“[18] Nach einiger Zeit und durch verschiedene Links auf Blogs sowie Implementierung in andere Videoplattformen wurde der Film 2007 auf der Website Break.com unter dem Titel Techno Viking veröffentlicht und ‚über Nacht‘ zum Hit. Durch die virale Verbreitung erreichte er innerhalb von 48 Stunden 2 Millionen ‚Views‘ und bis heute ca. 40 Millionen. Mindestens 4000 Videoantworten, Remixes, Mash-ups und Parodien wurden veröffentlicht. 2009 wurde Matthias Fritsch vom Anwalt des im Video tanzenden Protagonisten aufgefordert die weitere Verbreitung des Videos einzustellen. Da es keine einvernehmliche Einigung der beiden Seiten gab, wurde 2013 ein Gerichtsverfahren eingeleitet. Die Rechtslage im Umgang mit digitalen Inhalten, Techniken und letztendlich der ‚Kultur des Kopierens‘ generell ist weitgehend ungeklärt. Im Falle von Fritsch wird das Persönlichkeitsrecht geltend gemacht. Im Juni 2013 verurteilte das Berliner Landgericht Fritsch zu einer Strafe in Höhe von 13.000 Euro wegen Verletzung der Persönlichkeitsrechte des Klagenden.[19] Zumeist stehen sich allerdings auf der einen Seite die Urheber und auf der anderen Seite die Künstler gegenüber, die sich webbasierten Materials bedienen. Fritsch präsentiert in Ausstellungen, im Internet, aber auch als Lectures die Geschichte des Videos und seiner Memes. Auf seiner Webseite heißt es zu dem von ihm angelegten Archiv: „Matthias Fritsch recherchierte und archivierte die Internet-Karriere seines Videos ‚Kneecam No.1 aka Technoviking‘ von seiner Produktion bis zum Kultvideo [...]. Der Fundus besteht aus Bildern, Emails, Blogbeiträgen, Diskussionen, Foren und hunderten ausgewählter Videoreaktionen, die in Kategorien geordnet sind, um die unterschiedlichen Zugänge und Recyclingstrategien der User zu ordnen.“[20] In dem ursprünglichen Video „Kneecam No.1“ thematisierte Fritsch die Frage nach der Herkunft des Materials – der Ambivalenz zwischen Inszenierung und Dokumentation. Heute geht er der Geschichte des Videos nach und befragt „zeitgenössische Ansätze zur Produktion und Distribution von Inhalten in usergenerierten Netzwerken“.[21] Für Ende 2013 hat Fritsch einen Dokumentarfilm angekündigt, der die Geschichte des Videos von der Veröffentlichung bis zum Gerichtsprozess nachzeichnet. Allerdings muss dieser ohne das Originalvideo auskommen, da Matthias Fritsch durch das Gerichtsurteil auch die künstlerische und wissenschaftliche Verwertung des Videos untersagt wurde.[22]

Zurück zu den von mir archivierten Nachahmungen von Bas Jan Aders Film I´m too sad to tell you. In einer ersten Ausstellungsversion der Arbeit mit dem Titel @basjanader_#i´mtstty in der Galerie EIGEN+ART Leipzig habe ich den Fokus auf die zeitliche Linearität in der Beschäftigung mit dem Material gelegt. Grundgerüst bildete das verschiebbare Archivgitter der Galerie. Auf sechs unterschiedlichen Ebenen habe ich die Begegnung mit dem Originalfilm, über das eigene Nachstellen bis hin zu dem Arrangieren des Archivmaterials dargelegt. Die Präsentationsform ist dabei nicht als abschließende Form zu sehen, sondern soll sich stets ortsspezifisch an die Gegebenheiten eines Raumes anpassen und unterschiedliche Schwerpunkte des Materials herauskristallisieren.

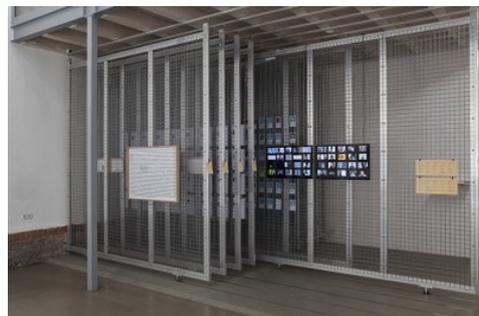


Abb. 4-6: Ausstellungsansichten der Arbeit @basjanader_#i`mtstty
in der Galerie EIGEN+ART Leipzig

Ähnlich wie in der Arbeit Techno Viking Archiv von Fritsch habe ich das Material geordnet. Die Neuzusammenstellung zerlegt das archivierte Material in seine unterschiedlichen medialen Bestandteile. Die visuelle, auditive und textliche Ebene werden mit jeweils unterschiedlichen Methoden auf die Frage hin untersucht, inwiefern die in Aders Film I'm too sad to tell you angelegte Thematik der medialen Kommunikation sich unter neuen medialen Vorzeichen in der Gegenwart fortsetzt.

Die Kommunikation der User über die Kommentarfunktion verweist vor allem auf den medialen Ursprung und damit das Web 2.0. Angefangen von den Benutzernamen der Autoren bis hin zu Abkürzungen in typischer Websprache, spiegeln sich darin eine linguistische Zeitgenossenschaft sowie neu entstandene Kommunikationsformen. Thematisch bilden die Kommentare eine Bandbreite vom Feedback der User auf das Video, bis hin zu Diskussionen über den Sinn von Kunst, der Frage nach

dem Warum der Trauer, dem Leben und Verschwinden von Ader, dem Leben und der Schönheit der Protagonisten der Videos, bis hin zu Hungersnöten, Kriegen, Spam-Nachrichten und Verweisen zu anderen Reenactments, sowie sogenannten „Shit storms“ – Hasstiraden im Web. Die Diskussionen springen von einem Thema zum nächsten und wieder zurück. Es entsteht keine lineare Kommunikation, sondern eine vielfältige, inhaltlich netzförmige, die dennoch innerhalb von YouTube in einer linearen Ordnung dargestellt wird. Ader thematisierte in seinem Film mediatisierte Kommunikation und deren Begrenzung. Diese findet – wenn auch zum Teil unbewusst – eine Fortführung und Aktualisierung in den YouTube-Karaokes. Insofern löst das Reenactment den Moment des „konstitutiv Nachträglichen“^[23] aus und schreibt die in Bas Jan Aders Film angelegte Thematik der Kommunikation in der Gegenwart und innerhalb zeitgenössischen Medien fort, ohne dass Ader dies kalkuliert oder vorhergesehen haben könnte. In der Zusammenführung der Adaptionen von I'm too sad to tell you sehe ich neben der Möglichkeit, das Phänomen des Nachahmens im Web 2.0 zu thematisieren, vor allem das Potential, Formen von Kommunikation zu erforschen – das Reenacten als Kommunikation mit dem Ausgangsmaterial, die Kommentare der User als gegenwärtig-partizipative Kommunikation im Web und als Kommunikation mit den Adaptionen.

Sven Bergelt (Leipzig) geboren 1983, studierte an der Muthesius Kunsthochschule Kiel von 2003 bis 2006 Kommunikationsdesign. Seit 2007 betätigt er sich verstärkt in den Bereichen Video- und Konzeptkunst und studierte bis 2012 Fotografie/Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Tina Bara. Derzeit ist er Meisterschülerstudent bei Alba D'Urbano in der Klasse für Intermedia.

Literatur

Aden, Maike / Maria Peters. „'Standard' – Möglichkeiten, Grenzen und die produktive Erweiterung kompetenzorientierter Standards in performativen Prozessen der Kunstpädagogik“. In: Eva Sturm (Hg.). Kunstpädagogische Positionen. Bd. 22. Oldenburg 2011. Online unter: <http://mbr.uni-koeln.de/kpp/hefte/heft-22/> zuletzt aufgerufen am 14.05.2013.

Albrecht, Elke. „Kunst in der digital vernetzten Welt“. 2011. Online unter: <http://www.mediaculture-online.de/blog/?p=8372> zuletzt aufgerufen am 04.05.2013.

Allen, Jennifer. „Einmal ist keinmal“. In: Lütticken 2005: 177-213.

Arns, Inke. History will Repeat itself. Frankfurt a.M. 2007.

Gehl, Robert. "YouTube_As_Archive: Who Will Curate this Digital Wunderkammer?" In: International Journal of Cultural Studies, 12 (1). 2009: 43-60. Online unter: <http://www.web.mit.edu/comm-forum/mit5/papers/gehl.pdf> zuletzt aufgerufen am 07.05.2013.

Gygax, Raphael (Hg.). Deterioration, They said. Zürich 2009.

Juhasz, Alexandra. "Why not (to) teach on YouTube". In: Lovink 2008: 133-140.

Licht, Alan. „Feature. Cory Arcangel“. In: Art Review 2010. Online unter: http://ropac.net/selected_press/cory-arcangel zuletzt aufgerufen am 04.05.2013

Lovink, Geert / Sabine Niederer (Hg.). Video Vortex Reader #4, Responses to YouTube. Amsterdam 2008.

Lütticken, Sven (Hg.). Life, once more – forms of reenactment in contemporary art. Rotterdam 2005.

Marek, Roman. Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums. Bielefeld 2013.

Mensger, Ariane (Hg.). Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Ausst.-katalog. Karlsruhe 2012.

Muller, Christopher (Hg.). Bas Jan Ader – Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967 – 1975. Köln 2000.

Näser, Thorsten. „Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach 'Echtheit' im Videoportal YouTube“. In: kommunikation@gesellschaft, Jg. 9, Beitrag 2, 2008. Online unter: http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naaser.pdf zuletzt aufgerufen am 07.05.2013.

Neto, Kito. „Cory Arcangel – Die Katze in der Kunst“. In: DEBUG 2011, Online unter: http://ropac.net/selected_press/cory-arcangel zuletzt aufgerufen am 04.05.2013.

Noever, Peter (Hg.). Elke Krystufek. Liquid Logic. The Height of Knowledge and the Speed of Thought. Ostfildern 2007.

Spiekermann, Geraldine. Tränen in der modernen Kunst. Dissertationsschrift, HU Berlin 2012.

Steffen, Patrick. "Bas Jan Ader a little bit like Elvis". In: Flash Art international. 2012: 74-79. Online unter: http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=934&det=ok&title=BAS-JAN-ADER zuletzt aufgerufen am 17.03.2013.

Thiel, Thomas. "Curator as Filter / User as Curator". In: Lovink 2008: 181-187.

Internetquellen

Arcangel, Cory, URL: <http://www.coryarcangel.com/things-i-made/dreiklavierstucke>, zuletzt aufgerufen am 06.05.2013.

hankerchief, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=vUzBC16iVoc>, zuletzt aufgerufen am 07.05.2013.

Heymann, Nana, „Techno-Vikinger verklagt den Macher seines Films“. In: Der Tagesspiegel Online vom 04.04.2013, URL: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/internetstar-techno-wikinger-verklagt-den-macher-seines-films/8016038.html>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2013.

mwesch, URL: http://www.youtube.com/watch?v=TPAO-lZ4_hU zuletzt aufgerufen am 07.05.2013.

svenb01, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=19zBt4M9J7Q>, zuletzt aufgerufen am 19.03.2013.

Bergelt, Sven, URL: http://svenbergelt.de/works_sadenough.html, zuletzt aufgerufen am 19.03.2013

Fritsch, Matthias, URL: <http://www.hfg-karlsruhe.de/~mfritsch/works/installation/technoviking-archiv/archiv.html>, zuletzt aufgerufen am 04.05.2013.

 [1] Für eine kunsthistorische Betrachtung des Kopierens vgl. Mensger 2012.

- [2] Internet-Mem bezeichnet den Hype um ein Foto, Video, Tondokument etc. im Internet, das über Mail, die sozialen Netzwerke, aber auch die etablierten Massenmedien eine virale Distribution erfährt.
- [3] Der digitalisierte Film kann unter <http://www.youtube.com/watch?v=vUzBCI6iVoc> eingesehen werden. Zuletzt aufgerufen am 19.03.2013. In Ausstellungen wird der Film teilweise als 16mm-Projektion abgespielt bzw. per Beamer projiziert. Auch erhältlich ist der Film auf DVD zusammen mit dem Dokumentarfilm „Here is always somewhere else“ von Rene Daalder, der 2006 erschien.
- [4] Ein Filmstill aus der 1970 gedrehten Version von „I'm too sad to tell you“ befindet sich in: Muller 2000, 63.
- [5] Da die Bildrechte nicht vorliegen, kann hier nur auf die Bildpublikation in Muller, S. 64 verwiesen werden.
- [6] Die Konversation führte Patrick Steffen in einem Interview mit Patrick Painter, Steffen 2012.
- [7] Das Video war u.a. Teil der Ausstellung Re-Acting Caligari (with Bas Jan Ader et al) in der Brotfabrik Berlin 2010, <http://www.georginastarr.com/crys.htm>, zuletzt aufgerufen am 07.05.2013.
- [8] Siehe <http://www.youtube.com/watch?v=19zBt4M9J7Q> bzw. http://svenbergelt.de/works_sadenough.html, beide zuletzt aufgerufen am 19.03.2013.
- [9] Suche zuletzt ausgeführt am 12.03.2013.
- [10] Aus dem Vortrag von Michael Wesch: An anthropological introduction to YouTube, Online unter: http://www.youtube.com/watch?v=TPAO-IZ4_hU, zuletzt aufgerufen am 30.07.2013.
- [11] Eine nicht abschließende Auflistung von Künstlern die sich auf Bas Jan Ader beziehen, findet sich in dem Interviewartikel: Steffen 2012.
- [12] Suche zuletzt ausgeführt am 10.12.2012.
- [13] Der Begriff geht auf Alvin Toffler zurück, der diesen in seinem Buch „The Third Wave“ 1980 erstmals verwendete.
- [14] Das angelegte Archiv besteht aus folgendem Material: dem gedownloadeten Video als audiovisuelles Dokument und den verschiedenen textlichen Ebenen. Es umfasst den Titel, den Username und Bild des Users, der das Video veröffentlicht hat, den Zeitpunkt der Veröffentlichung, die Kategorie innerhalb von Youtube, die Copyrightlizenzierung, die Beschreibung des Videos durch den Autor, die Kommentare und Bewertungen sowie eventuelle Links zu Videoantworten. Außerdem habe ich über den HTML- Quellcode die Keywords der Videos ausgelesen.
- [15] Vgl. <http://coppastereality.com/about.html> (zuletzt aufgerufen am 19.07.2013). Anais Hostettler ist Herausgeberin des Magazins Copy-Paste-Reality.
- [16] Vgl. <http://www.coryarcangel.com/things-i-made/dreiklavierstucke>, zuletzt aufgerufen am 06.05.2013.
- [17] <http://www.coryarcangel.com/about/>, zuletzt aufgerufen am 06.05.2013.
- [18] Heymann, Nana, „Techno-Vikinger verklagt den Macher seines Films“. In: Der Tagesspiegel Online vom 04.04.2013, URL: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/internetstar-techno-wikinger-verklagt-den-macher-seines-films/8016038.html>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2013.
- [19] Die Internetplattform irights.info bespricht unter: <http://irights.info/technoviking-ein-internet-mem-vor-dem-berliner-landgericht>, das Urteil und veröffentlichte dieses unter http://irights.info/wp-content/uploads/2013/06/LG_Berlin-Technoviking-27063212.pdf.
- [20] Albrecht, Elke. „Kunst in der digital vernetzten Welt“. 2011. Online unter: <http://www.mediaculture-online.de/blog/?p=8372> zuletzt aufgerufen am 04.05.2013.
- [21] <http://www.hfg-karlsruhe.de/~mfritsch/works/installation/technoviking-archiv/archiv.html>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2013.
- [22] Vgl. <http://www.globe-m.de/de/boulevard/von-wikingern-und-freundinnen>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2013.
- [23] Der Verweis auf die Freudschen Termini „Nachträglich“ und „Unbewusst“ finden sich auch bei einigen Betrachtungen zu der Strategie des Reenactments in der Performance Kunst. Vgl. Allen 2005 und Arns 2007.