

Torsten Meyer, Julia Dick, Peter Moormann, Julia Ziegenbein (Hrsg.)

where the magic happens

Kunst Medien Bildung

Band 1

Andreas Brenne, Christine Heil, Torsten Meyer, Ansgar Schnurr

(Herausgeber*innen im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Editorial

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung ist ein Forum für den wissenschaftlichen Austausch über die Erforschung von existierenden und denkbaren Verknüpfungen von Kunst, Medien und Bildung in wechselnden diskursiven Feldern.

- Bildung wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Bildung ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, das Interaktion und Kommunikation anders bestimmt als eines, das sich nur auf quantitative Evaluation oder intentional zu erreichende Standards beschränken lässt.
- Kunst wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Kunst ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, insbesondere für die Untersuchung der Konstitution des Subjekts unter bestimmten historischen Bedingungen.
- Medium wird als konstitutives Dazwischen verstanden und nicht auf ein passives technisches Werkzeug, Gerät oder Instrument für die intentional ausgerichtete Übertragung oder Verbreitung von Information reduziert.
- Das Feld der Verknüpfung lässt sich unterschiedlich konzipieren: beispielsweise als Vermittlung, Information, Erziehung, Sozialisation, Unterricht, Experiment, Anlass zur Forschung oder zum Diskurs.

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung wird – wie die gleichnamige Online-Zeitschrift zkmb – herausgegeben im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V., die sich als Interessengemeinschaft von Wissenschaftenden versteht, mit dem Ziel, theoretisch ausgerichtete Ergebnisse aus Forschung und Lehre, die das Profil des Gegenstandsbereichs und seine bildungstheoretischen Besonderheiten im Schnittfeld transdisziplinärer Ansätze betreffen, zu befördern und zu dokumentieren. Die Schriftenreihe dient der Darstellung und Veröffentlichung dieser Arbeit und ihres Umfeldes.

kunst-medien-bildung.de

zkmb.de

Torsten Meyer, Julia Dick, Peter Moormann, Julia Ziegenbein (Hrsg.)

where the magic happens

Bildung nach der Entgrenzung der Künste

kopaed

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Impressum

Herausgeber*innen: Torsten Meyer, Julia Dick, Peter Moormann, Julia Ziegenbein
Herausgeber*innen der Reihe: „Kunst Medien Bildung“: Andreas Brenne, Christine Heil, Torsten Meyer, Ansgar Schnurr (im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Redaktion und Lektorat: Julia Ziegenbein

Korrektur: Yvonne Mattern

Layout und Satz: Johanna Meyer, Sinje Meyer

Gestaltungskonzept: Torsten Meyer, Julia Dick, Konstanze Schütze

Umschlagbild: Gerhard Mantz: *Personal Risk* 2009

Druckerei: Kessler Druck + Medien, Bobingen

Support: Universität zu Köln, Institut für Kunst & Kunsttheorie



Trotz intensiver Recherchen ist es uns leider nicht gelungen, alle Inhaber*innen von Rechten ausfindig zu machen. Berechtigte werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

© kopaed 2016

Arnulfstraße 205, 80634 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

e-mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

ISBN 978-3-86736-369-3

Inhalt

TORSTEN MEYER, JULIA DICK, PETER MOORMANN, JULIA ZIEGENBEIN

Einleitung | 13

JULIA DICK

Eröffnung | 21

Medienkultur

STEPHAN POROMBKA

Sekundentricks

Über Vines, GIFS und das Gelingen von kleinen Formen im Web 2.0 | 27

MANUEL ZAHN

„Wir stammen von Animationen ab.“

Wirklichkeitserfahrung mit Ryan Trecartins Videos | 39

RYAN TRECARTIN

Ready (Re'Search Wait'S). Kommentiert von Konstanze Schütze | 48

KRISTIN KLEIN

All Work and All Play. Über ästhetische Arbeit im Internet State of Mind | 55

BENJAMIN JÖRISSSEN

Digital/kulturelle Bildung

Plädoyer für eine Pädagogik der ästhetischen Reflexion digitaler Kultur | 63

GERRIT HÖFFERER

POST für alle! Ausweitung der Randzonen: Bildung am Biennalesken | 75

KONSTANZE SCHÜTZE

Where the *pragmagics happens

Über die Ästhetik der leeren Hände und die Arbeit am Magischen | 85

Performance

CHRISTINE BORCK

Der Körper als Träger von Identität | 95

ANTJE DUDEK

Irritation und Veränderung**Magische Bildungspotenziale von Performance Art Education | 105**

JOHANNA EDER

Die Magie des Flow oder das Perpetuum Mobile der Kreativität | 113

MARIE-LUISE LANGE

„Ich habe getötet, um nicht getötet zu werden.“**Differenzielle ästhetische Grenzerfahrungen im labyrinthischen****SPACE BETWEEN anhand des Multiplayer*innen-Videostücks "Situation Rooms" von Rimini Protokoll | 125**

HEINRICH LÜBER

performance lab (occupy experience) | 141

ARIANE SCHWARZ

Spieglein, Spieglein an der Wand – wer ist das echte Schneewittchen im Land? | 149

ULRIKE HENTSCHEL

Ästhetische Bildung – gibt's die noch?**Theaterpädagogik und Praktiken des zeitgenössischen Theaters | 155**SIMONE ETTER, MARIANNE SCHWARZ, *KÜNSTLER*INNENKOLLEKTIV MARSIE***Input: Spaziergang****#Aktion #Vermittlung #Erfahrungsraum | 167**

JULIA DICK

Möglichkeiten für Performer, Lehrer, Schüler,**Gelangweilte, Menschen und Schamanen | 179**

Künstlerische Forschung

ELKE MARK

Fallhöhe

Zeitgenössische Performancepraxis und Wissensgenerierung in Performance Art | 187

ELENA HAAS

Performative Künstlerische Forschung

Zum Potenzial intersubjektiver Begegnung im öffentlichen Raum | 201

KATJA HOFFMANN

All the World's Futures: On Okwui Enwezor. Zeitgenössische kuratorische Praxis als kunstpädagogisches Handlungsmodell für künstlerisches Forschen – eine Skizze | 209

JULIA ZIEGENBEIN

Wissen verdichten. Universität uminszenieren? | 219

Entgrenzungen

TORSTEN MEYER

What's Next, Arts Education? Fünf Thesen zur nächsten Ästhetischen Bildung | 235

CHRISTIAN ROLLE

Diskurse ästhetischer Bildung

Beobachtungen aus musikpädagogischer Perspektive | 251

MARGIT SCHMIDT

Ästhetische Bildung und Erziehung in Schule und Hochschule: Das Kölner Modell | 263

CHANTAL KÜNG

„sie sollten vielleicht eine art interdisziplinäre arbeitsweise entwickeln.“ | 273

JONAS HENSEL

Zur Fortsetzbarkeit der Kunst | 279

RUDOLF PREUSS

Der Moment der Erkenntnis – Oder: Welchen Sinn macht grenzüberschreitendes
Arbeiten in der Schule? | 287

KARL-JOSEF PAZZINI

Grenzwertige Bildung an den entgrenzenden Künsten | 301

KONSTANZE SCHÜTZE

“There is a word I am trying to remember, for a feeling I am about to have.” | 321

Autor*innen | 331

Was vermag Kunst?

Was kann Kunst?

Was kann sie nicht?

Liegt der Magie der Wunsch nach einer fantastischen, visionären, traumhaften, besseren Welt zugrunde?

Darfst du dich verzaubern lassen? Darfst du träumen? Ist Träumen politisch?

Solltest du lieber eingreifen?

Wie kannst du verstehen, was richtig ist?

Einleitung

TORSTEN MEYER, JULIA DICK,
PETER MOORMANN, JULIA ZIEGENBEIN

Die Künste haben das Gefängnis ihrer Autonomie verlassen. Im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert reicht der Gegenstand künstlerischer Aktivitäten über die traditionellen Grenzen der Fächer Kunst, Musik, Tanz, Theater usw. hinaus in den medienkulturellen Alltag und bis ins wissenschaftliche Experimentieren hinein. Die Zuständigkeiten für das Wahre, Schöne und Gute sind unklar geworden. In einer von kultureller Globalisierung geprägten Welt konturieren sich Praktiken der Produktion von Bedeutung *zwischen* Künsten, Moral, Wissenschaft, Recht und Politik.

Mit dem postautonomen Verständnis von Kunst gehen zwei Bewegungen einher: Zum einen wird im Zuge eines konsequenten Weltlichwerdens die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert, zum anderen vernetzen sich die Künste untereinander. Transzendente Bezugspunkte für die traditionellen Sparten der Hochkultur gibt es nicht mehr. Nicht mehr im Ideal eurozentrischer Klassik, noch in der Reinheit des ungestörten White Cube, Konzert- oder Theatersaals. Kunst findet statt im Global Contemporary. Im Hier und Jetzt und auf dem Boden alltagskultureller Tatsachen.

Welche Konsequenzen erwachsen daraus für eine Bildung nach der Entgrenzung der Künste? Fokussiert auf die aktuelle Medienkultur, Performance und künstlerische Forschung versammelt dieser Band Beiträge, in denen die Bedingungen, Möglichkeiten und „magische Potenziale“ Ästhetischer Bildung an/durch/mit den Künsten vor dem Hintergrund eines sehr deutlich erweiterten Begriffs von Kunst diskutiert werden.

Ausgangspunkt bildet die *aktuelle Medienkultur* als natürliche Umgebung der Generation C. Künstler*innen und Kreative beziehen sich nicht mehr auf ein Feld der Kunst als Hochkulturmuseum, sondern auf die globale Zeitgenossenschaft als die von allen geteilte Welt. Sie gehen um mit komplexeren Formen von Darstellung und hypermedialer Intertextualität als jede Generation zuvor. Entsprechend stellt sich die Frage, wo und wie hier die Magie geschieht, welche ästhetischen Erfahrungen Post-Internet Art ermöglicht?

Stephan Porombka stellt den sich im Jahr 2014/15 ereignenden Shift des Web ins Social Web insbesondere als die Saison vor, in der das Bewegtbild die Timelines erobert hat, die ein paar Jahre zuvor noch auf Text und dann zunehmend auf starre Bilder ausgerichtet waren. Am Bei-

spiel der Kürzestvideos von Zach King wird erläutert, dass es hierbei weniger die Filmtricks sind, die magische Wirkung entfalten, sondern das durch die Bewegung aller Beiträge und Eingriffe auf der gesamten Plattform ergebende Involviertsein in einen Vorgang der Rezeption eines unüberschaubaren Geschehens, welches Teil einer viel größeren tektonischen Bewegung ist, mit der sich der Umgang mit dem Bewegtbild im Netz verändert.

Vor dem Hintergrund einer analytischen Skizze zur Ästhetik und zum möglichen Erfahrungspotential der Videoarbeiten von Ryan Trecartin, die der sog. *Post-Internet Art* zugeordnet werden können, und insofern vom Lebensgefühl, der Kommunikation und Ästhetik in Zeiten des Internets, von einem *Internet State of Mind* handeln, fragt *Manuel Zahn* aus bildungstheoretischer Perspektive danach, wie das mit jenen Videos gewonnene Verhältnis zur Wirklichkeit für eine Bestimmung heutiger Bildungsprozesse in der aktuellen Medienkultur weitergedacht werden kann. Fokussiert werden einige Thesen zu einer zeitgemäßen Theorie von Bildung, von Subjektivierung im Dispositiv vernetzter Digitalität.

Wie ästhetische Bildung im *Internet State of Mind* funktionieren kann, diskutiert *Kristin Klein* und rückt dabei die *Kreativität* ins Zentrum. Im *Internet State of Mind* diene sie nicht mehr der Herstellung, sondern der Inszenierung von Waren. Entsprechend magische Bildungspotenziale bergen der kreative Umgang mit netzwerkartigen Strukturen und gesellschaftlich prägenden Mustern, Strömungen und Trends. Für eine Pädagogik der ästhetischen Reflexion digitaler Kultur plädiert *Benjamin Jörissen* und fordert im Umgang mit digitalen Medienkulturen und dem Einsatz digitaler Medien eine doppelte Codierung: Würden Formen und Ausdrucksoptionen digitaler Kulturen bei ästhetischen Artikulationsprozessen einerseits reflexiv instrumentalisiert und andererseits auf ihre impliziten Normativitäten hin befragt, bestünde hierin eine „Chance auf eine annehmende Haltung gegenüber digitaler Kultur, die zugleich ihre normativen Implikationen zu reflektieren und wo nötig – und oft ist es nötig – zu unterlaufen vermag.“ *Gerrit Höfferer* wiederum sieht in einer „glamourösen“ Kunstpädagogik, die am *Kuratorischen* orientiert ist, entsprechende Bildungspotenziale. Das Konzept des „Biennalesken“ – als kleiner Spielform der Biennale – böte Schüler*innen und/oder Studierenden die Chance, selbst kuratorische Praxen zu entwickeln und sich so Gegenwartsphänomenen nach dem Prinzip des „irritierenden Musters“ narrativ zu reflektieren. Daran anschließend thematisiert *Konstanze Schütze* Bildung, weil sie auch Arbeit an der Zukunft ist, als Arbeit am *Sublimen* bzw. Erhabenen. Aktuelle Kunst als Arbeit der Magier*innen, als Zauberei dieser Zeit wird als Strategie vorgestellt, um Prognosen über gegenwärtige und anstehende Bedingungen zu gewinnen, semantische Lücken zu überbrücken und der Zukunft in einer produktiven, bildungswirksamen Stimmung zu begegnen.

Aufbauend auf diesen Positionen aus der aktuellen Medienkultur bildet die *Performance Art* den zweiten Fokus des Bandes. Als Experiment in und mit der Alltagswirklichkeit machen die Performer und Teilhabenden außergewöhnliche (Selbst-)Erfahrungen an den Grenzen des

Üblichen. Doch wann und wie werden diese Erfahrungen ästhetisch, wann/wie sogar magisch und was trägt solche prozesshaften Weisen des Erfahrens. Welche vorbildhaften performativen Formate und Methoden existieren in und *zwischen* bildender Kunst, Musik, Theater, Tanz, Bildung und Politik? Wie werden die für ästhetische Erfahrungen konstitutiven Entgrenzungen des Subjekts bildend wirksam? Unweigerlich rückt bei diesen Fragen der menschliche Körper selbst ins Zentrum. *Christine Borck* identifiziert ihn *als Träger fiktiver oder pseudo-realer Identität*. Gerade durch seine digitale visuelle Repräsentativität, die mit ständigen Manipulationen, Fragmentierungen und physischen Entfremdungen einhergeht, kommt es zu immer neuen Positionierungen des Körpers, auf dessen Oberfläche sowohl Bilder inszeniert als auch Identitäten verraten werden. Performative Kunstformen in der kunstpädagogischen Praxis können das Reflektieren der eigenen Position im gesellschaftlich-konkreten Gefüge befördern. Gerade weil Performance Art an den Kern des Selbst zielt und mitunter sogar unangenehme körperliche Erfahrungen erfordert, wird sie zum *Anstifter körperlicher Grenzüberschreitungen* und sucht die Konfrontation mit der eigenen Wirkung als und im Bild, wie es *Antje Dudek* deutlich macht. Im *Moment der Irritation* liegt das magische Potenzial, körperliche, soziale, situative und inszenierte Bildungsprozesse anzustoßen.

Doch wie sollten nun die Räume gestaltet sein, die solche ästhetischen Erfahrungen ermöglichen? *Johanna Eder* lokalisiert das *co-kreative Netzwerk* als geschützten magischen Ort, an dem *partizipative Flow-Erlebnisse* im Rahmen von Aktionskunst durch *kollaborative* Mitgestaltung evoziert werden können. Gerade die ludischen und symbolhaften Aspekte ermöglichen es, sich abweichend von der Norm zu verhalten. So können kreative Lern- und Schaffensprozesse katalysiert werden. Und gerade hier liegt das Potenzial, die individuell-subjektive Inspiration als magischen Zustand zu erleben. Die *Verdichtung performativer, medialer und ludischer Aspekte in ästhetischen Erfahrungsräumen* wird auch an den *Situation Rooms* deutlich, die *Marie-Luise Lange* als Beispiel für ästhetische Situationen wählt, „in denen komplexe Prozesse des Wahrnehmens, der körperlichen und emotionalen Affiziertheit, der Wissensaneignung, der Beobachtung und Reflexion, der performativen Teilhabe, Erinnerung und Distanzierung ausgelöst werden können“. Entsprechend hoch ist auch hier das Bildungspotenzial, wenn im Prozess der ästhetischen Erfahrung die Widersprüche eines globalen Weltzusammenhangs und die Schwierigkeiten der Selbstpositionierung darin deutlich werden. Auch *Heinrich Lüber* sucht mit seinem *performance lab* „verrückte“ Handlungsräume mit offenen Widerfahrungs- und Transformationsverhältnissen, die experimentelles kreatives Tun im Sinne einer „coefficient performance“ befördern. Exemplarisch an *Pilvi Takalas* Arbeit „the real snow white“ (2009), einer performativen Intervention als „Schneewittchen“-Darstellerin-Double in Disneyland, thematisiert überdies *Ariane Schwarz* die „magische“ Kraft von Performance-Kunst, vermeintlich Reales als Fiktion durch Strategien der „Verdoppelung“ (Baudrillard) und den „Einbruch des Realen“ (Lehmann) zu entlarven,

sodass geltende Verhältnisse von echt und falsch, real und unreal ins Wanken geraten und bezogen auf vergleichbare Verhältnisse im Außen reflektiert und – zumindest potentiell – neu verhandelt werden können.

Immer wieder rückt bei der Entfaltung kollaborativer Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume mit Blick auf die Ästhetisierung der Lebenswelt das *Alltägliche* in den Fokus. So auch bei *Ulrike Hentschel*, die eine Theaterpädagogik in Distanz zum traditionellen Theaterbegriff stark macht und zeitgenössische Produktionen sowie theatrale Praktiken ins Zentrum des Interesses rückt. Etwa eine *recherchebasierte theatrale Arbeit*, die vom Material des Alltags ausgeht und ihre Bedeutung für die Ästhetische Bildung im ständig verändernden Zwischenraum der spezifischen Modi der Verflechtung von sozialen und künstlerischen Praktiken im zeitgenössischen Theater sucht. *Simone Etter und Marianne Papst* verdeutlichen die Bedeutung der *Alltagstaktik als wissenschaftlich-künstlerische Strategie* am Beispiel des Spaziergangs. Beim Gehen – verstanden als (Forschungs-)Medium – geht es darum, Handlungs- und Erfahrungsräume zu generieren, die partizipative Prozesse in ihren gesellschaftlichen und realräumlichen Bedingtheiten ermöglichen und die Erfahrung selbst fokussieren. So kann es gelingen, Performance, Künstlerische Kunstvermittlung und Künstlerische Forschung miteinander zu verknüpfen.

Hiermit wäre die Brücke zum Bereich der *Künstlerischen Forschung* geschlagen, die im dritten Teil des Bandes fokussiert wird. Verstanden als Welterschließung durch künstlerische Praktiken werden dabei folgende Fragen verhandelt: Wie/wann/wo können künstlerische Prozesse als Erkenntnisprozesse verstanden werden? Können künstlerische Forschungsprozesse als zeitgemäße, weil den gegenwärtigen kulturellen Umweltbedingungen angemessene Form der Produktion, Anwendung und Kommunikation von Wissen gelten? Gilt das für professionelle Forschungs- und/oder/auch Bildungszusammenhänge?

So richtet etwa *Elke Mark* den Fokus ihrer Betrachtungen auf das besondere Erkenntnispotenzial performativer künstlerischer Verfahren der Wissensgenerierung. Performance Art verstanden als unplanbarer Prozess der Herausbildung eines *Taktiles Wissens*, als ein auf Handlung und Verkörperung ausgerichtetes Forschen, könne das Wissen über den Körper um ein Gespür für individuell-körperliche, taktil-kinästhetische Wahrnehmungsprozesse und ein Bewusstsein für die individuelle *Wirksamkeit*, im Sinne eines körperlichen Vermögens, ergänzen.

Elena Haas positioniert die performative Künstlerische Forschung als kunstpädagogische Methode, die eine ästhetische Erfahrung in der intersubjektiven Begegnung ermöglichen will und damit einen Beitrag für mögliche Umsetzungen in Praxisfeldern zu leisten vermag. *Katja Hoffmann* kontextualisiert in Orientierung an der kuratorischen Praxis Okwui Enwezors zeitgenössisches Kuratieren als ein Handlungsmodell im Rahmen künstlerischer Forschung und beleuchtet es als ein produktives kultur- und gesellschaftsdiagnostisches Moment für ästhetische Bildungsprozesse. Kunstpädagogische Arbeit könnte analog zur kuratorischen Praxis zu

einem Verhandlungsraum werden, in dem im Sinne eines Auslotens der Vielgestaltigkeit von Zukunft Gegenwartsphänomene analysiert und miteinander konfrontiert würden. Der Austausch unterschiedlicher Disziplinen böte das Potenzial inter- und transdisziplinärer Erkenntnisbildung, das in der Konzeption und Realisation des Mediums Ausstellung zum Tragen kommen könnte. Anschließend erwägt *Julia Ziegenbein*, ob sich Künstlerische Forschung in der Lehrer*innenbildung verstehen ließe als eine Art Labor für eine erfahrungsinduzierte Transformation von Welt und Selbst, das in bestehende universitäre Forschungs- und Lehr-routinen derart zu intervenieren vermag, dass Bildung im Sinne eines immer schon ästhetischen, widerständigen und paradoxen Prozesses von Autonomisierung *und* Vergesellschaftung (wieder) wahrscheinlicher werden könnte.

Den vierten Fokus des Bandes bildet der Themenkomplex *Entgrenzungen*. Anhand von fünf Beobachtungen im Bereich der aktuellen Künste, deren Gegenstand über die traditionellen Grenzen der Fächer Kunst, Musik, Tanz, Theater usw. weit hinaus in den medienkulturellen Alltag hineinreicht, fragt *Torsten Meyer* danach, was dieser Wandel der Welt für die Kunst, für die Künste untereinander, für Bildung im Kontext der Künste in der nächsten Generation bedeutet und leitet daraus fünf thesenhaft entsprechende Folgerungen für die Ästhetische Bildung ab. *Christian Rolle* geht in seinem Beitrag anhand von Beispielen aus der Musikpädagogik in vier Punkten diskursiven Widersprüchen und Unstimmigkeiten in der ästhetischen Bildung als Resultat oftmals unbemerkt bleibender interdiskursiver Effekte nach, um sich letztlich der gegenwärtigen und zukünftigen Relevanz der Inszenierung ästhetischer Erfahrungsräume als pädagogischem Auftrag ästhetischer Bildung zuzuwenden. Zentral beleuchtet werden im Spannungsfeld zwischen ökonomisch geprägten pädagogischen Qualitätsdiskursen und besonderer Qualität ästhetischer Praxis aktuell beobachtbarer Tendenzen einer *Beschwörung von Transfereffekten künstlerischer Praxis*, eines *Festhaltens an der bildenden Bedeutung ästhetischer Erfahrung*, einer für Missverständnisse anfälligen *Rede von kultureller Teilhabe*, sowie einer medial und technisch hochgerüsteten, zunehmenden *Ausbreitung von Schul-Pop*.

Margit Schmidt fragt nach den Qualifikationen und Voraussetzungen, über die diejenigen verfügen sollten, die angesichts fortschreitender Digitalisierung der Lebens- und Arbeitswelt ästhetische Bildungsprozesse gegenwärtig und zukünftig wahrscheinlicher werden lassen wollen. Unter besonderer Berücksichtigung des so genannten *Kölner Modells* werden Begründungsstrategien für eine aktuelle Ästhetische Bildung in Schule und Studium vorgestellt, die – bestenfalls verstanden als immanenter Bestandteil jeglichen Unterrichts – eine besondere Chance zur Teilhabe am Imaginieren und Erzeugen auch anders möglicher Dimensionen von Wirklichkeit darstellen könnte.

Auf die Frage, wie eine Bildung *nach* der Entgrenzung der Künste aussehen könnte, entgegnet *Chantal Küng*: *Wie hat sie denn schon ausgesehen, als Entgrenzung der Künste?* Anhand

dreier historischer Beispiele aus einer möglichen Geschichte der transdisziplinären, entgrenzten Künste und ihrer experimentellen und fortschrittlichen Vermittlung werden künstlerische Entgrenzungspraxen vorgestellt, bei denen es bereits darum ging, Kunst und Leben in Verbindung zu bringen, Hierarchien zwischen bildenden und angewandten Künsten zu demontieren sowie Kunst auch als edukativen Prozess zu betrachten und Bildung an der/mit der/als Kunst zu denken. Historische wie zeitgenössische Formen solcher Kunstpraxen seien allerdings angewiesen auf eine enthierarchisierte und entinstitutionalisierte Form von Bildung, die Platz lasse für Experimente. *Jonas Hensel* fragt weiter, wie es aber um die Fortsetzbarkeit einer *freien* Kunst steht, gerade wenn ihr Sinn vielmehr aus der Negation gesellschaftlicher Bezugnahmen zu definieren gesucht wird und zugleich unter dem Deckmantel vermeintlicher Kunstautonomie vornehmlich ökonomische Interessen verfolgt werden. Jenseits pseudoautonomer Selbstbezüglichkeit plädiert er für einen positiven, aus der Kunst selbst heraus zu definierenden, autonomen Sinn, mit dem sich systemspezifische Missstände und Strukturen umwenden lassen könnten. Erforderliche Voraussetzung für geeignete Gelingensbedingungen sei allerdings nicht nur ein kunstökonomisches, sondern auch ein staatliches und nicht zuletzt (kunst-)pädagogisches Umdenken, losgelöst von ökonomischem Druck.

Rudolf Preuss hebt mit besonderem Blick auf den Kunstunterricht hervor, dass das Gelingen von Ich-Identität und die Zuschreibung von sozialer Identität immer auch bedeutet, implizit oder explizit Grenzen zu setzen, womit die Überwindung individueller Grenzen zumeist auch eine Überwindung verinnerlichter, gesellschaftlicher Konventionen meint. Chancen auf Freiraum für Selbstentfaltung, auf unkonventionelles Denken und Handeln böte insbesondere der Kunstunterricht. Er weise das Potenzial auf, durch bewusste Initiierung von Grenzerfahrungen ästhetische Prozesse auszulösen, durch die qualitative Umschwünge im handlungsorientierten Umgang mit Differenz ermöglicht, und neue Erkenntnisse durch Kunst gewonnen werden könnten. *Karl-Josef Pazzini* führt weiter aus, dass Grenzen Widerstände sind, an denen Bildung stattfindet und die entgrenzende Diskurse brauchen. Grenzen würden durch und im Kontakt, aus Übertragung gemacht, durch die dabei deutlich werdende eigene Grenze und die psychisch eingebauten Abstände, d.h. Phantasmen. Auch er betont, dass ein Überschreiten eines Experimentierfeldes bedürfe. Autonomie hieße deshalb, dass es einen Schonraum für Bildungen zu verteidigen gäbe. Dass die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst nicht nur übers Denken, sondern sinnlich erfahrbar destabilisiert wird, als Kritik an der Jenseitigkeit und am Transzendentalen des Kapitalismus, stellt er als Argument für eine weitere Autonomisierung der Kunst vor.

Für die **visuelle Erscheinung** des vorliegenden Bandes haben **Konstanze Schütze** und **Julia Dick** ein Konzept entwickelt, das die Textebene auf magische Weise kommentiert. Während auf dem Bucheinband mit *tosender See* (Abb. „Personal Risk“ von Gerhard Mantz) die Farbtöne „Serenity“ und „Rosenquarz“ nur angedeutet sind, steht der Farbverlauf zwischen diesen beiden Polen auf den Innenseiten des Buches im Vordergrund. Die Farbkombination greift visuelle Tendenzen der aktuellen Kunst auf (so gesehen zum Beispiel im Schweizer Pavillon bei der 56. Venedig Biennale, in der Ausstellung „Posthuman“ im Fridericianum Kassel usw.) und ist insofern sicher nicht ohne Grund von www.pantone.com zum Farbduo des Jahres 2016 ernannt worden. Zur Binnengliederung der Publikation werden die einzelnen Kapitel durch vollfarbige Trennblätter eingeleitet, für die **Julia Dick** und **Marie-Luise Lange** **Fragensammlungen** erstellt haben, die auf die darauf folgenden Themengebiete einstimmen. Als eine mögliche assoziative Hinführung in das Kommende ergibt sich das Arrangement aus der Lust am Spiel und versucht eine Auswahl jener Fragen zusammen zu stellen, die in Bezug zu den jeweiligen Themen glühen oder brennen.

Neben den Abbildungen, die sich am Ende jedes Textbeitrags schwarz/weiß gehalten und ganzseitig abgedruckt gruppiert finden, zeigen sich drei weitere farbig hervorgehobene Elemente in diesem Band. Die erste **Bilderserie** von **Konstanze Schütze** ist eine Sammlung von Momentaufnahmen unter dem Titel „There is a word I am trying to remember, for a feeling I am about to have.“ (Titel der gleichnamigen Arbeit der Künstler*innen Korakrit Arunanondchai und Alex Gvojic zur 9. Berlin Biennale 2016), die Künstler*innen vorstellt, die mit den Mitteln der Kunst an den Rändern der praktischen Magie (vgl. Textbeitrag von Konstanze Schütze) operieren. Die zweite Bilderserie stellt den Künstler Ryan Trecartin als möglichen zentralen Protagonisten einer Kunst nach dem Internet vor mit **Videostills** aus der Arbeit *Ready (Re'Search Wait'S)*, ausgewählt von **Manuel Zahn** und kommentiert von **Konstanze Schütze**.

Mit dem dritten farbig abgehobenem Abschnitt, dem **Text** „Möglichkeiten für Performer, Lehrer, Schüler, Gelangweilte, Menschen und Schamanen“, fordert **Julia Dick** dazu auf, durch Experimente im Alltag die eigene Komfortzone zu verlassen. Hierbei geht sie von grenzüberschreitenden Handlungen aus und stellt Mutmaßungen darüber an, was dazu Anlass geboten haben könnte. Schließlich werden Ängste, Träume, Begehren sowie mögliche Konsequenzen für auf diese Weise forschende Persönlichkeiten und deren Körper verdichtet. Aufmerksame Leser*innen werden hierin methodische Beispiele und didaktische Begründungszusammenhänge für performative Interventionen finden können, die in erster Linie zwischenmenschliche Begegnung provozieren wollen.

Die hier versammelten Beiträge sind das Ergebnis der interdisziplinären Tagung „where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste“, die im Juni 2015 an der Universität zu Köln in Kooperation des Instituts für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln und der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst, Medien, Bildung e. V. stattfand. Allen Autor*innen sei ganz herzlich für ihre Mitwirkung gedankt. Ebenfalls großer Dank gebührt Yvonne Mattern für das Korrektorat, Johanna Meyer und Sinje Meyer für den Satz sowie Konstanze Schütze und Marie-Luise Lange, die entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Torsten Meyer

Julia Dick

Peter Moormann

Julia Ziegenbein

Köln, im Sommer 2016

Eröffnung

JULIA DICK

... wenn es zwischen den Menschen auf einmal ganz still wird und sie mir ihre Aufmerksamkeit schenken, damit ich etwas mache, was ich noch nie gemacht habe, und mir diese stumme Zuwendung der Augen ermöglicht, über mich selbst hinaus zu wachsen ...

... wenn ich einen Text improvisierend singe, mich dabei vielleicht zuerst ein bisschen herumquäle, weil dies so nutzlos nirgendwo hin zu führen scheint, ich aber nicht aufgebe und dann nach einer Weile die grauen klammernden Bedenken und Ängste von mir abfallen, ich etwas Glitzerndes finde, meine Stimme dann anschwillt und die Worte herauslaufen und sie fließen und fließen und mir gar ein Gefühl von einem neuem Sinn geben ...

... oder wenn ich zusammen mit anderen musiziere und dann gibt es diese kurzen aufblitzenden, nie wiederholbaren Momente oder bei großem Glück sogar ganze Phasen, in denen plötzlich alle wirklich zusammen spielen und eine gemeinsame Stimmung erzeugen, die sich „richtig“ und über das eigene kleine, beschränkte Selbst hinausgehend anhört und anfühlt, eben weil jede und jeder Beteiligte – ganz nah bei sich durchlässig für die anderen – ihren und seinen Teil zu einem gemeinsamen Ganzen beiträgt ...

... oder wenn ich nach langem Hadern und Leiden aufgrund eines anscheinend nicht lösba-
ren künstlerischen, philosophischen oder persönlichen Problems – und zumeist passiert mir
das im Morgengrauen oder in tiefer Nacht im Bett –, nach einem schmerzlichen Prozess des
Loslassens einer falschen Vorstellung, stattdessen das Problem annehme, sprich, mich auf das
Anerkennen, Bejahen, Sich-Hin- und -Hergeben, Sich-Ergeben einlasse, bei gleichzeitigem
Ergreifen der realen Situation, verbunden mit dem rauschhaften Gefühl von Demut ... und auf
einmal ... ist die Lösung da ... und eigentlich ist sie ganz naheliegend, so als wäre sie schon
immer da gewesen, nur musste etwas in mir erst laut genug *JA* sagen, rufen, jubeln und neu
oder Unterschiedliches zusammen denken oder fühlen ... dann gibt es keinen Nebel mehr,
die Dinge sind durchsichtig und klar und ich fühle neuen Mut und kann den kommenden Tag
kaum erwarten ...

... aber auch, wenn ich etwas zu begreifen scheine, wofür der Verstand nicht mehr ganz reicht, wie es mir beispielsweise während eines Tanztheaterstückes passierte, in dem die Performer halbe Ewigkeiten bis zur Erschöpfung mit ihren Hüften, Bäuchen, Brüsten, Köpfen zitterten, durch ihre für mich nicht einordbaren Bewegungen die Grenzen zwischen extremen Leiden und orgiastischer Ekstase verwischten und ich durch das Zusehen etwas nicht durch Worte Beschreibbares über Leben und Tod lernte ...

... oder wenn mich eine Studentin anruft, ganz aufgeregt ist, da sie sieben Achtel der Nacht nicht schlafen konnte, und mit mir über eine Performance sprechen mag, die sie sich ausgedacht hat, mit der sie symbolisch und tatsächlich eine ihr persönlich im Weg stehende Grenze überwinden möchte, sie nun also endlich eine Form gefunden hat und mir somit das Gefühl gibt, der ganze energetische, hineindenkerische und emotionale Aufwand herumzulehrern lohnt sich eben *doch* ..., denn irgendein diffuser anregender Funke scheint übersprungen zu sein und eine Wirkung auf einen anderen Menschen zu haben ...

... oder auch ganz einfach, wenn dies auch selten passiert, wenn die Abenddämmerung zwielichtig ist und die tausendmal gesehene und kaum mehr beachtete langweilig gewordene Straße vor meiner Haustür in Sepia getaucht erscheint und ich sie wegen dieser Ausnahme noch einmal so sehen darf, als hätte ich sie kinderaugengleich noch nie gesehen ...

... oder gar wenn, wie es mir passierte, ich im Herzen von Sao Paulo auf einer Plattform stehe, mich im Kreis drehe und – so weit mein Auge blicken kann – in jeder Himmelsrichtung nur Hochhäuser am Horizont sehe, deren in Beton gegossene Präsenz nicht nur von der Anwesenheit unzähliger Menschen erzählt ..., sondern abstrakter, durch diesen einerseits riesig erscheinenden, jedoch zugleich minimal bruchteilhaft kleinen Ausschnitt von Welt ich so etwas wie eine leise, pochende Ahnung von der Ausdehnung eines immensen, seit Jahrhunderten geschaffenen, überwältigenden, kollektiven Menschenwerks erhasche ...

... dann ist das alles für mich besonders, anders, herausgehoben, übergeordnet, unglaublich ... und ja, sagen wir: *magisch*.

Solche magischen Momente sind es, die mich antreiben und rastlos machen. Weil ich sie erleben möchte, reise ich, tauche ich in immer neue Welten und Gebiete ein, suche nach andersartigen Erfahrungen am liebsten aus erster Hand. Ich zwingen mich, Routinen zu verlassen und beschäftige mich mit performativer Kunst, von der ich mir erhoffe, dass sie mich entweder für die Wahrnehmung solcher Momente im Alltag sensibilisiert oder aber sie sogar selbst jene Momente, die mich zu transformieren vermögen, erzeugen kann.

Bildet mich mein Smartphone?

Macht es mich mündig?
Liest es meine Gedanken?
Bin ich aus Glas?
Interessiert sich wer für mich?
Wird mich mein Computer pflegen?
Wird er mich lieben?

Sekundentricks

Über Vines, GIFS und das Gelingen von kleinen Formen im Web 2.0

STEPHAN POROMBKA

1

Die Stories, die man sich im Netz erzählt, werden immer kürzer, immer schneller und immer flüchtiger. Sie sind zum Beispiel nur noch sechs Sekunden lang. Das ist nämlich die Vorgabe auf der Video-Plattform Vine, deren bisherige Erfolgsgeschichte sich ebenfalls in wenigen Sekunden erzählen lässt.

Im Frühjahr 2012 gegründet, wird Vine im Herbst von Twitter als „das nächste große Ding“ übernommen. Ein halbes Jahr später steht die kostenlose App auf dem ersten Platz der Stores. Aus 13 Millionen Usern nach sechs Monaten sind inzwischen 45 Millionen geworden. Twitters Vine konkurriert deshalb längst mit den großen Plattformen Facebook und Instagram. Es geht um User und um Klickzahlen. Tatsächlich gilt 2014/2015 nicht nur als das Jahr, in dem sich das Web für die meisten User*innen immer weiter ins Social Web verschiebt und immer ausschließlicher über die Timelines der Social Media Apps wahrgenommen wird. Es geht auch als die Saison in die Geschichte der Sozialen Medien ein, in der das Bewegtbild die Timelines erobert hat, die ein paar Jahre zuvor noch auf Text und dann zunehmend auf starre Bilder ausgerichtet waren. Wer mithalten will, setzt derzeit auf die Weiterentwicklung der Möglichkeiten, Kürzestfilme zu produzieren, zu senden, anzuschauen und zu teilen (<http://sozialtheoristen.de/2015/05/13/was-facebook-will-die-de-institutionalisierung-des-journalismus/>).

Der 1991 geborene Zach King führt vor, wie man mit den Regeln von Vine erzählen kann (<https://vine.co/Zach.King>).

Einen eigenen Account eröffnet er im September 2013, zweieinhalb Jahre später hat er knapp vier Millionen Follower. Anfang 2016 sind seine 208 Sechs-Sekunden-Filme fast 1,3 Milliarden mal abgespielt worden. Er gilt in den USA als einflussreicher Nachwuchsfilmemacher,

wird als Werbe-Promi für große Marken gebucht und in die populärsten Fernsehshows eingeladen, um seine Erzähltechnik live vorzuführen. Seine Filme werden als „magisch“ gepriesen. Er selbst gilt als großer Magier und Zauberer des Web 2.0 (http://www.redbull.com/us/en/stories/1331714919_527/final-cut-king-zach-king-interview).

Tatsächlich zeigt King erstaunliche Tricks. Am 9. November 2015 lädt er bei Vine ein Video hoch, in dem er sich in einem Kaufhaus auf ein Wasserbett wirft und darin untergeht (<https://vine.co/v/eLMT0qArgVY>).

Am 21. September 2015 postet er ein Video, in dem er eine Papier-Armbanduhr aus einer Magazinwerbung mit den Fingerspitzen herauszieht und sich einmal auf das Handgelenk schlägt, wobei sich das Papier in eine echte Uhr verwandelt (<https://vine.co/v/eP11EMF9Plh>).

Am 16. August 2015 sieht man ihn, wie er in Schlafsachen auf einem Bett mit rot-weißer Decke liegt. Er wacht auf, dreht sich in die Decke ein, bis er vom Bett fällt, um unten auf dem Boden frisch bekleidet mit einem roten T-Shirt und einer weißen Hose zu landen – und zwar höchst erstaunt (<https://vine.co/v/ep5H6QlgLKV>).

Am 27. Juni 2015 verwandelt er einen jungen Mann, der wie hypnotisiert an einer Spielkonsole sitzt und auf einen Bildschirm starrt, nach einigem Schütteln in einen Haufen Kartoffeln (<https://vine.co/v/eJhPznZAhh5>).

Am 30. Mai 2015 klebt er eine Lunte an einen Geldschein, zündet sie an, lässt das Ganze explodieren und wird dabei von einer Druckwelle inmitten einer Wolke neuer Geldscheine durch das Zimmer gewirbelt (<https://vine.co/v/ehBYqTlh0hV>).

Das Geldvideo ist knapp acht Millionen mal gelaufen, knapp 173.000 User*innen haben den Herz-Button angeklickt, mit dem sie „Gefällt mir“ sagen, über 33.000 User*innen haben es geteilt. Das Kartoffelvideo ist knapp zehn Millionen mal gelaufen. Es gab über 41.000 Herzen. Über 41.000 User haben es in ihre eigene Vine-Timeline gestellt.

Zach Kings allererstes Video vom 9. September 2013, in dem er einen elektrischen Stromschlag durch ein kleines Kätzchen bekommt und durch die Luft geschleudert wird, hat etwas mehr als 443.000 Herzen bekommen, über 380.000 User*innen haben es in ihre Timeline gestellt.

2

Zach King hat, bevor er zum Social-Media-Filmemacher wurde, als Personal Trainer gearbeitet, der Leuten Kniffe und Tricks für die Bedienung des Schnittprogramms „Final Cut“ beibringt. Berühmtheit erlangt er 2011, als er unter dem User-Namen „FinalCutKing“ ein mit Katzen gedrehtes und mit Special Effects gepimptes „Star Wars“-Video bei YouTube hochlädt (<https://www.youtube.com/watch?v=4Z3r9X8OahA>). Was er hier vorführt, setzt er später bei Vine ein. Was magisch wirkt, ist ein bloßer Schnitttrick, den das Auge nicht realisieren kann.

Für die Betrachter*innen gehen die Bilder so schnell und ohne Brüche und Schwellen ineinander über und der ganze Film rauscht so schnell vorbei, dass die Verwandlungen auch dann ganz echt aussehen, wenn man weiß, dass sie nicht echt sein können.

Kings Arbeit steht damit in der Tradition der Zauberei, bei der auf offener Bühne etwas vorgeführt wird, das eigentlich unglaublich ist, weil es so, wie man es sieht, nicht wirklich passieren kann. Er steht aber auch in großer Kinotradition. Denn eingesetzt wird hier der Stopp-Trick, der Ende des 19. Jahrhunderts ganz neuartige Formen des filmischen Erzählens ermöglicht. Im 15-Sekunden-Film „The Execution of Mary Stuart“ von 1895, bei dem Alfred Clark Regie führt und für den Thomas Alva Edison als Produzent zeichnet, wird die Aufnahme angehalten, bevor das Beil den Kopf der Königin erreicht. Alles bleibt in Position, nur die Darstellerin wird gegen eine Puppe ausgetauscht. Die Kamera läuft weiter, das Beil fällt, der Kopf ist ab (<https://www.youtube.com/watch?v=BIOLsH93U1Q>).

Das jedenfalls meinen die überrumpelten Zuschauer*innen, die den Austausch gar nicht mitbekommen. Die Zeit zwischen dem Stoppen der Kamera und dem Weiterlaufen existiert für die Wahrnehmung nicht. Geschnitten wird auf den Geräten. Zusammengeklebt wird die Szene dann in den Köpfen des Publikums. Auf magische Weise gehört für die Zuschauer*innen ganz fest zusammen, was eigentlich gar nicht zusammen gehört. Der Stopp-Trick erweist sich als Kohärenztrick, der mit den erweiterten Möglichkeiten der neuen Aufnahmegерäte ebenso arbeitet wie mit den beschränkten Wahrnehmungsbedingungen der Rezipient*innen.

Dass das Anschauen von Filmen tatsächlich magisch wirken kann, liegt im Wesentlichen an diesem Trick. Während man dauernd Zweifel haben müsste, dass das, was man sieht, wirklich passiert, ist man auf unbewusster Ebene damit beschäftigt, Zweifel zu beseitigen und Brüche so zu kleben, dass alles gut zusammenpasst. Und weil das eine Leistung ist, die nicht mit einem Mal erledigt werden kann, sondern über die Dauer des Films immer wieder erledigt werden muss, bleibt man auf schwebende Weise damit beschäftigt, zwischen Zweifel und Zweifellosigkeit hin- und herzupendeln.

Wer Zach Kings Videos sieht, bekommt genau das direkt zu spüren. Man ist versucht, den Trick immer wieder anzuschauen, um dahinter zu kommen, wie er gemacht ist, nur um sich darüber zu amüsieren, dass es nicht klappt und man doch wieder geglaubt hat, dass alles so passiert, wie man es gesehen hat.

3

Verstärkt wird das durch weitere Tricks. Die Vine-Beiträge sind nämlich nicht länger als sechs Sekunden, sie bieten bei King nur eine einzige Szene mit nur einer einzigen Pointe, manchmal sind es auch zwei oder drei, die dann allerdings nur die erste blitzschnell variieren. Damit werden gar keine größeren Erzählzusammenhänge etabliert, wie das beim Film der Fall ist. Es gibt nicht einmal wie bei Zauberei-Shows eine ganze Reihung verschiedener verblüffender Nummern, die aufeinander folgen. Es gibt bei Vine immer nur diesen einen Film zu sehen. Man muss schon selber weiter scrollen, will man den nächsten anschauen.

Das ist bei der „Hinrichtung“ von Mary Stuart zwar nicht anders. Aber dafür läuft bei Vine alles im Loop. Wenn ein Beitrag zu Ende ist, setzt er fast ansatzlos wieder vorne an. Das Video läuft deshalb, wenn es erst einmal in Gang gesetzt ist, unendlich weiter, wenn man es nicht wieder stoppt. Dadurch erklären sich die ungeheuer großen Abspielzahlen, die unter Zach Kings Videos bei Vine verzeichnet werden. Sie laufen eben nicht nur einmal. Sie laufen in der Dauerschleife. Dadurch erklärt sich dann auch die besondere Faszination, die von seinen kleinen Szenen ausgeht. Wenn die Leistung der Betrachter*innen von Filmen mit tricksenden Schnitten darin besteht, Kohärenz gegen den Zweifel herzustellen, und beim Betrachten von Kings Videos hinzukommt, dass man mit dem Zweifel wieder gegen den Eindruck von Kohärenz arbeiten muss, und das alles in nur sechs Sekunden, so wird man quasi-automatisch in die nächste Runde reingezogen: Man loopt mit, bis der Witz verbraucht ist.

Zach King schreibt sich damit noch einmal anders in die Filmgeschichte ein. Etwa an dem Punkt, wo der belgische Physiker Joseph Antoine Ferdinand Plateau zu Beginn der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage seiner Experimente mit der Wahrnehmung zerlegter und wieder zusammengesetzter Bilder so genannte Phenakistiscope entwickelt. Das sind kreisrunde Scheiben, auf denen am Rand entlang immer dieselben Abbildungen in leicht verschobener Perspektive so gleichmäßig angeordnet sind, dass sich für den Betrachter, wenn er durch einen Schlitz darauf sieht, beim Drehen der Eindruck ergibt, dass sie sich bewegen (<https://www.youtube.com/watch?v=s0KADBMXY-8>).

Zach Kings Videos teilen mit diesen Scheiben und den Apparaturen, durch die man sie in Gang bringt und beobachten kann, das repetitive Moment, die Wiederholung einer kurzen Sequenz, einer kleinen Bewegung, einer einzigen Szene, von der man denken mag, dass sie tatsächlich passiert, obwohl das Auge eben nur getäuscht wird. Und weil man sie immer wieder sehen muss, wenn man versuchen will, der Täuschung auf die Spur zu kommen, und sich doch immer wieder täuschen lässt, gibt es auch hier durch den Loop den magischen Moment, der als hypnotisch erfahren wird: Das Auge kommt nicht mehr los. Erst dann, wenn sich der Witz abgenutzt hat.

4

Es gibt aber noch mehr Tricks, die das Geheimnis der Magie von Zach Kings Videos ausmachen und die ihn von allen anderen Projekten der Filmgeschichte unterscheiden. Kings Werkstücke stehen nämlich nicht für sich allein. Sie sind auf den Seiten von Vine eingebettet. King ist nur ein Sender unter vielen anderen, die auf derselben Plattform Videos hochladen. Und er ist zugleich ein Zuschauer unter vielen anderen, die auf ihren Timelines die Videos all derer zusammenführen lassen, denen sie folgen. Weil immer neue Videos hochgeladen werden, entsteht ein eigenartiger Flow. Was eben noch neu war, wird auf der Zeitleiste nach unten gedrückt. Oben sieht man nur das Allerneueste, das gleich schon wieder aus dem Blickfeld verschwinden kann.

Mitten in diesem Strom lassen sich kleinere und kleinste Ströme organisieren, die nicht ohne Einfluss auf die gesamte Dynamik bleiben. Jeder Video-Post ist mit einer Reihe von Eingriffsmöglichkeiten umstellt. Es gibt den Like-Button, der bei Vine eine Herzform hat. Es gibt den Repost-Button, mit dem man den Beitrag aus einer fremden Timeline in die eigene übertragen kann. Und es gibt einen Button, über den man den Beitrag auf anderen Plattformen einbetten kann. Schließlich gibt es die Möglichkeit, das Video zu kommentieren.

Das alles ist Zach Kings Beiträgen nicht äußerlich. Vielmehr sind seine Videos genau dadurch definiert, dass sie auf einer Plattform erscheinen, die nicht mehr zwischen Produzent*innen und Zuschauer*innen unterscheidet und dazu die Möglichkeit gibt, sich mit eigenen Aktivitäten an vorhandene Beiträge anzudocken oder sie durch das Markieren und Zitieren in Bewegung zu bringen oder in Bewegung zu halten.

Wenn man Nutzer*innen von Vine dabei zuschaut, wie sie sich auf den Bildschirmen ihrer Smartphones in den Angeboten orientieren, lässt sich gut erkennen, dass das geradezu hypnotische Haftenbleiben keineswegs durch das Anschauen einzelner Beiträge hervorgerufen wird. Bei Vine sind es die eigenen Bewegungen, das Auf und Ab auf der Timeline, das Loopen in den Beiträgen, das Abzweigen in andere Accounts, das Lesen von Kommentaren, das eigene Kommentieren, das Durchsuchen der Video-Ordner auf dem Handy nach geeigneten Stücken, die man selber posten könnte. Dazwischen werden eigene Filmchen produziert, hochgeladen und daraufhin kontrolliert, ob sie von anderen angeschaut, mit Herzen markiert, zitiert und kommentiert werden.

Was an Zach Kings Videos so magisch wirkt, hat also keineswegs nur mit der Schnitttechnik und den Loops zu tun. Es ist die Teilnahme an einem unüberschaubaren Geschehen, das sich durch die Bewegung aller Beiträge und Eingriffe auf der gesamten Plattform ergibt. Es ist

das Involviertsein in einen Vorgang der Rezeption, der noch in den kleinsten Bewegungen produktive Folgen hat. Es ist die direkte Rückkoppelung mit einem Beitrag, den eine andere Person gesendet hat, durch die Energien an den Beitrag abgegeben und zugleich von ihm aufgenommen werden.

Im Fall von Zach Kings Posts ergibt das bei Vine komplexe Verwirbelungen, die andere Plattformen erreichen und schließlich sogar aus dem Web 2.0 heraus die klassische Presse und das Fernsehen erreichen. Sie erzeugen einen temporären Sog, durch den weitere Aktivitäten in Gang gesetzt werden, die zu einer Bewegung führen, die man dann als „Netz-Phänomen“ bezeichnen kann – oder die eben, verkürzt auf das einzelne Werkstück zurückgerechnet, magisch erscheinen.

5

Was Zach King produziert, ist Teil einer viel größeren tektonischen Bewegung, mit der sich der Umgang mit dem Bewegtbild im Netz verändert. Sichtbar wird das außerhalb von Vine an den GIFs, die sich seit ein paar Jahren massenhaft im Netz verbreiten (<https://news.artnet.com/art-world/a-brief-history-of-animated-gif-art-part-one-69060>).

Auch GIFs arbeiten mit der Nachbild-Technik. Auch sie operieren mit der extremen Verkürzung des Beitrags. Sie konzentrieren sich auf die Performance einer ausschnitthaften Bewegung. Sie laufen in einer Dauerschleife. Und sie lassen sich liken, zitieren, weiterverschicken, weiterbearbeiten und in andere Kontexte einbetten. Benannt sind sie nach dem zuerst 1987 veröffentlichten Programm, mit dem Einzelbilder platzsparend komprimiert und versendet werden und das als Kürzel am Ende des Dateinamens angezeigt wird: .gif – „Graphics Interchange Format“. Von Netzbrowsern werden GIF-Dateien so ausgegeben, dass die Bilder in schneller Folge nacheinander erscheinen. So langsam, dass man sie als Diaschau ansehen kann. Oder eben so schnell, dass sich der Eindruck ergibt, dass sie ineinander übergehen und eine Bewegung zeigen.

Dass das GIF für Animationen eingesetzt wird, ist ein Nebeneffekt. Die Möglichkeit, mit dem Programm Icons tanzen und rotieren zu lassen, wird erst Mitte der 90er-Jahre intensiver als Spielerei für die Gestaltung von Webseiten genutzt. Dann sorgen Lizenzstreitigkeiten dafür, dass niemand so recht mit GIFs arbeiten mag und sie sich lediglich als Sidekicks auf Myspace und verwandten Seiten verbreiten. Schließlich überholt das Flash-Programm das Graphics Interchange Format an Praktikabilität und Komfort. GIFs liefern nur grob gerasterte 8-Bit-Grafiken, die auf ein langsames Netz ausgerichtet waren. GIFs sind stumm, es gibt nur Bilder zu sehen. Und ein GIF läuft einfach durch und wiederholt sich, ohne dass man eingreifen kann.

So verbreitet sich das GIF am Ende der Nuller- und zu Beginn der Zehnerjahre des 21. Jahrhunderts gegen alle Wahrscheinlichkeiten in einem Netz, in dem man längst in Hoch-

geschwindigkeiten ganze Filme in HD-Qualität übertragen kann. Als es noch nicht möglich ist, YouTube-Filme auf Webseiten zu integrieren, schneiden User kleine Sequenzen heraus, übersetzen sie ins Graphics Interchange Format, setzen sie ein und verlinken sie. Ausgewählt werden müssen dafür prägnante Sequenzen von zwei bis zehn Sekunden Länge, die charakteristisch für das verlinkte Video sind.

Als beste GIFs gelten dabei aber nicht nur die besonders charakteristischen. Auf der Plattform 4chan, später auch bei Tumblr, wo auch das Einbinden von GIFs zugelassen wird, entwickeln sich eigene Wettbewerbe, die wirklich besten Ausschnitte zu finden, die etwas Abgeschlossenes erzählen, eine interessante, absurde oder witzige Bewegung isolieren, etwas Rätselhaftes entdecken oder die ästhetische Eigenständigkeit des Bewegtbildes selbst vor Augen führen. Wer sie anschaut, wird wie bei Zach Kings Videos in eine Schleife gezogen, die hypnotisch wirkt. Jedes Stück für sich scheint verständlich und unverständlich zugleich. Jedes erscheint aus einem größeren Kontext genommen und auf sich allein gestellt. Und jedes verweist die Betrachter*innen auf den Kontext, dem es entnommen ist. Weil das in der Kürze des Stücks nicht zu verstehen, allerhöchstens auszubalancieren ist, rutscht man beim Betrachten immer gleich in die nächste Schleife hinein.

Es ist deshalb kein Zufall, dass man auf lauter Listen und Sammlungen stößt, wenn man „GIF“ und „hypnotic“ googelt. Hier findet man Spitzenprodukte, an denen man haften bleibt, weil man beim Betrachten in eine dynamische Balance gerät, aus der man nur schwer herausfinden kann. Mit dieser Wirkung entstehen laufend neue Mikrofilme, die an experimentelle Videokunst erinnern (<http://www.buzzfeed.com/lbailey211/30-artists-proving-that-gifs-are-the-next-great-ar-e9sd#.gxq76ojag>). Es entstehen auch die so genannten „Reaction-GIFs“. Sie konzentrieren sich auf Gesichter, Körperhaltungen oder Bewegungen, die Wut, Trauer, Verzweiflung, Resignation, Hingabe, Liebe, Erregung, Gleichgültigkeit, Großzügigkeit, Ekel, Arroganz, Selbstverliebtheit, Abschätzigkeit oder Überheblichkeit zum Ausdruck bringen. Da sie das im Loop tun und damit immer wieder denselben Ausdruck und dieselbe Geste wiederholen, wirken sie besonders intensiv (<https://reactiongifsarchive.imgur.com>).

Scrollt man durch die Tumblr-Blogs, auf denen nur GIFs gepostet werden, oder steuert eine der Suchmaschinen an, die sich mittlerweile auf das Finden von GIFs spezialisiert haben, lässt sich eine visuelle Enzyklopädie der Mimiken und Körpersprachen in den Bewegtbildern des 20. und 21. Jahrhunderts entdecken (<http://giphy.com>). Sie wird fortlaufend erweitert von Usern, welche die Filmmaterialien, die im Netz kursieren, massenhaft und unsystematisch durchsuchen, zerlegen und in GIFs umwandeln. Auch für diese Umwandlung gibt es mittlerweile eigene Seiten (<http://gifmaker.me>). Auf ihnen werden die hochgeladenen GIFs gesammelt und immer auch den anderen Usern zur weiteren Verbreitung zur Verfügung gestellt.

Da Reaction-GIFs große Gefühle und Bewegungen im Miniaturformat vorstellen, werden sie genutzt, um in den Kommentar-Threads der sozialen Medien als Antworten gepostet zu werden. Sie heißen eben so, wie sie heißen, weil man mit ihnen auf ganz spezielle Weise reagieren kann. So werden so genannte Facepalm-GIFs gepostet, wenn man der eigenen Resignation angesichts der Dummheit des vorhergehenden Posts oder Kommentars Ausdruck verleihen will. GIFs mit kurzen abschätzigen Blicken setzt man ein, wenn man zeigen will, wie sehr man das Vorangegangene verachtet. Eine Sequenz mit feiernden Menschen wird gepostet, wenn man zeigen will, dass es einen Anlass zum Feiern gibt. Da sich die Stücke, die unterschiedlichen Filmen entnommen sind, in Nuancen unterscheiden, lassen sich diese Reaktionen ausgesprochen fein nuancieren. Wo Reaction-GIFs eingesetzt werden, hat sich dementsprechend eine fein nuancierte Kommunikation mit Bewegtbildern ergeben, über die sich ganz neuartige Filmsequenzen für den ergeben, der durch die Kommentarspalten scrollt.

6

Wenn die Stories, die man sich im Netz erzählt, immer kürzer, immer schneller und immer flüchtiger werden, dann lässt sich mit Zach Kings Trickvideos und den GIF-Sekunden-Filmen verstehen, wie Kürze, Schnelligkeit und Flüchtigkeit durch Tricks und Strategien kompensiert werden. Die Fokussierung auf eine kurze Szene, eine Aktion oder eine Bewegung stellt etwas Ganzes her, das durch den Loop immer weiter vergrößert wird. Für den, der länger auf ein GIF schaut, verwandelt sich die Miniatur in etwas Großes, das die gesamte Wahrnehmung in Beschlag nimmt. Das heißt: Was so kurz und schnell und flüchtig scheint, wirkt so, als sei es unendlich lang, als käme es nicht von der Stelle und als sei es gemacht, um sich auf schicksalhafte Weise wiederholen zu müssen, ohne dass es sich beenden kann.

Mit anderen Worten: Ganz offensichtlich folgen die Mikrofilme den Hochgeschwindigkeiten im Netz und scheinen sie sogar noch überbieten zu wollen. Doch tun sie das, indem sie mitten im Rauschen für einen kurzen Moment für den Betrachter Raum und Zeit auflösen und dadurch eine Zeitlosigkeit herstellen, die im Rückblick eigenartig lang erscheint, auch wenn sie tatsächlich nur ganz kurz gedauert hat. Hinzu kommt die Interaktivierung des Bewegtbildes. Die geloopten Kürzestfilme sind mit Eingriffsmöglichkeiten umstellt, die den Betrachter*innen die Möglichkeiten geben, eigene Dynamiken inmitten großer Verwirbelungen zu erzeugen. Sie involvieren, sie aktivieren und erhöhen damit die Wahrscheinlichkeit, dass man sich länger mit Einzelstücken beschäftigt und sie sich aneignet. Gerade weil sie kurz und schnell und flüchtig sind, erhöhen sie die Bindekraft. Wenn Kürze, Schnelligkeit und Flüchtigkeit mit Prägnanz und Pointierung und einer Rätselhaftigkeit verbunden wird, die nicht mit einem Mal zu verstehen ist, dann bleibt man dran, dann drückt man eher den Like-Button, setzt es eher in die eigene Timeline, lädt es runter, bearbeitet es und lädt es wieder hoch.