

## Fernsehen und Video Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums

### Fernsehen

Das Sie hier lesen, habe ich nicht geschrieben, ein Setzer hat diese Buchstabenfolgen nach Angaben eines Typographen aufgrund meines Manuskriptes gesetzt. Ich habe dies im März 1977 auf meiner Schreibmaschine getippt; Sie lesen dies Monate, vielleicht Jahre später in einem von Ihnen bestimmten Zusammenhang, und als 3852. Druckabzug des Textes im documenta-Katalog.

Dieser Vorspann soll verdeutlichen, daß es nicht nur wichtig ist, einen Text zu schreiben, sondern daß die Umstände, wie und wann er gelesen wird, das Verständnis dieses Textes verändern können. Bei dem elektronischen Medium Video ist dieser Vermittlungsvorgang noch viel komplizierter, zum einen, weil die Technik eine größere Rolle spielt, zum anderen, weil beim Betrachter eingefahrene Sehgewohnheiten des Fernsehens bestehen. Wenn Sie abends den Tagesschau-Sprecher sehen, dann sollten Sie sich vor Augen halten, daß Sie nicht eine Person sehen, sondern nur die 6868001 fachste Wiedergabe elektronischer Impulse in 25 Zeilen und in einzelnen Standbildern 25mal in der Sekunde auf einer gebogenen Bildröhre. Dieses künstliche Elektronenbild erscheint innerhalb einer Skulptur aus Holz, Plastik oder Metall, und die Mattscheibe begrenzt eine unbestimmbar erweiterbare Räumlichkeit. Dieser Nachrichten-Sprecher scheint in natürlichen Farben (die mühsam aufgeschminkt werden müssen) synchron zu sprechen, ein technisch nicht leicht zu realisierender Prozeß. Leider erlebt man nur selten den Fehler, daß ein Film asynchron abgespult wird und die Worte den Mundbewegungen nachlaufen. Selbstverständlich kennen wir dies vom Film, aber wir haben uns daran gewöhnt, daß beim Film alles künstlich ist, und eine andere Welt (und scheint sie noch so dokumentarisch) als die unebene auf der Filmleinwand abgelichtet ist. Im Fernsehen allerdings wollen wir die Realität, das wahre Leben, die echten Menschen und das »live«. Es geht also nicht nur um die Frage nach der Realität im Kunstzusammenhang, wie sie von Duchamp über Magritte bis zu Warhol ein fester Bestandteil der Kunstgeschichte geworden ist, sondern um allgemeine Klischees des Sehens und der Rezeption, die diese neue Revolution der Wirklichkeitsvermittlung nach der Erfindung des Buchdrucks sichtbar werden läßt.

Die scheinbare Identität der Videoarbeiten mit dem Programm und der Struktur des Fernsehens ist eine ständige Irritation, die allerdings von einigen Künstlern und politisch-soziologisch arbeitenden Videogruppen ausgenutzt wird. Deshalb gehe ich zunächst auf einige Aspekte des Fernsehens ein, um auch damit den Unterschied zwischen Video und Fernsehen deutlich zu machen. Wenn auch Video und Fernsehen die gleichen elektronischen Grundlagen haben, so gibt es die private Nutzung dieser Möglichkeiten doch erst seit knapp 10 Jahren, während das Fernsehen schon seit über 40 Jahren existiert.

Die reproduzierenden Medien seit der Erfindung des Holzschnitts, der Radierung, der Lithographie bis hin zum Siebdruck im 20. Jahrhundert haben eine vergleichbare Entwicklung: Zunächst wird ein Vervielfältigungsmedium von der jeweils herrschenden Gesellschaftsschicht zur Verbreitung ihrer Mitteilungen benutzt; meist eine Generation später entdecken Künstler die spezifischen Möglichkeiten dieser Technik und entwickeln ein dem Medium entsprechende Formensprache, wobei natürlich die offizielle Nutzung des Mediums beibehalten bleibt.

Das Fernsehen, von nationalsozialistischen Medienpolitikern als hervorragendes Massenbeeinflussungsmittel bewußt entwickelt, bereitete sich selbst in den USA eigentlich erst nach dem Weltkrieg als Unterhaltungs-, Informations- und Erziehungsmedium. Gegenüber allen anderen Informationsmedien wie Buch, Zeitung, Radio, Film, Theater etc. hat das Fernsehen entscheidende Vorteile: Die gegebenenfalls sogar als Direktsen-

dung mögliche Vermittlung von Bild und Ton an eine unbegrenzte Zahl von Empfängern ins private Wohnzimmer der Bürger. In diesem Zusammenhang beweist ein Zitat des ehemaligen Intendanten des WDR, Klaus von Bismarck, daß aufgeschlossene Fernsehleute ein kritisches Bewußtsein zu ihrer Vermittlungsrolle entwickelt haben: »Die Illusion, dem gezeigten Geschehen selber beizuwohnen, ist jedenfalls in einigen Fällen vollkommen. Ich will nicht leugnen, daß wir selber in der Vergangenheit dazu beigetragen haben, solche Illusionen zu fördern (»Fernsehen bringt die Welt ins Haus«) – nun haben wir Mühe, diesen Anspruch wieder abzubauen. Die unreflektierte Aufnahmebereitschaft, mit der ein Großteil der Rundfunk- und Fernsehteilnehmer die Informationen entgegennimmt, zeugt von einer weitverbreiteten Unkenntnis, wie Nachrichten entstehen. Die viel zitierte und immer geforderte »Objektivität« ist eine Richtmarke, die angestrebt, aber nie erreicht werden kann. Es ist deshalb sehr zu hoffen und zu wünschen, daß Bürger ihren Massenmedien gegenüber mehr Problembewußtsein entwickeln.«<sup>1</sup>)

Die Gefahren des Fernsehens als »zweiter Wirklichkeit« im Bewußtsein der Betrachter, die zur eigentlichen Wirklichkeit wird, sind besonders deutlich geworden in den makaberen Szenen, die das Fernsehen im März 1975 im Zusammenhang mit der Erpressung durch die Entführer von Peter Lorenz, einem führenden Berliner Politiker, zeigen »mußte«. Damals wurde das Fernsehen dazu benutzt, Pamphlete und Appelle von und an die Entführer zu senden – und Millionen schauten zu. Sendungen wurden (einmal sogar nachts um 4 Uhr) nur für die Entführer gemacht, z. B. um ihnen die Realität des Abfluges der befreiten Terroristen frei Haus in ihr Versteck zu liefern, während die Journalisten am Ort des Geschehens aus Sicherheitsgründen diese Realität nicht sehen konnten. Selten wurde so eindeutig die »zweite Wirklichkeit« und die »Einbahnstraßen«-Kommunikation des Fernsehens demonstriert: Das Fernsehen kannte nicht die Personen und den Ort, an dem seine Sendungen empfangen werden sollten. Von den Terroristen wurde dieses Kommunikationsmittel wegen seiner Wirkung auf Millionen Menschen und seiner scheinbaren Wirklichkeitstreue mißbraucht, wobei wir sicherlich noch am Anfang einer solchen Entwicklung stehen.

Hätte das Fernsehen sich diesem »Fernsehverbrechen«, wie Michael Schwarz es nannte<sup>2</sup>), enthalten können? Nein, antwortete er selbst darauf, denn es ist ein »voyeuristisches Medium« mit Informationspflicht und öffentlich-rechtlicher Struktur, bei der die politischen Entscheidungen auf höchster Ebene erfolgen. An einem solchen Extremfall offenbart das Fernsehen seine Zwitterstellung zwischen der Berichterstattung über die Wirklichkeit für ein anonymes und zu unterhaltendes Publikum und der Schaffung einer »zweiten Wirklichkeit«. (Ein anderes Beispiel war das »Millionenspiel« von Wolfgang Menge.)

Beim Kabelfernsehen wird ein Programm für ein regionales, kleineres Publikum produziert, das sich in minimaler Form selbst in die Programme einschalten kann. So ermöglichen manche Kabelfernsehstationen in New York den freien Zugang (»public access«) zu bestimmten Sendezeiten. Die millionenfache Zweiwegkommunikation, wie sie das Bildtelefon anbietet, stellt eine der angestrebten Endstufen dieser Entwicklung dar. Doch bei all diesen Problemen geht es nicht so sehr um technologische Probleme, die schon gelöst sind, sondern um die Frage nach der Verantwortung der Träger und nach der Kontrolle der Benutzer. Hier geht es um mehr als nur um kommunikations-theoretische Probleme: es geht um handfeste gesellschaftspolitische Fragen. George Orwell hat schon 1949 in seinem berühmten Roman »1984«, den er zurückgezogen auf einer einsamen Insel schrieb, mit seinem »Televisor« ein solches Instrument geschildert: eine längliche Metallplatte, die einem stumpfen Spiegel ähnelt und nur gedämpft, aber nicht abgestellt werden kann und gleichzeitig Empfangs- und Sendegerät ist. »Die Erfindung der Buchdruckerkunst machte es jedoch leichter, die öffentliche Meinung zu beeinflussen, und Film und Radio förderten diesen Prozeß noch weiter. Mit der Entwicklung des Fernsehens und bei dem technischen Fortschritt, der es ermöglichte, mit Hilfe desselben Instruments gleichzeitig zu empfangen und zu senden, war das Privatleben zu Ende. Jeder Bürger oder zumindest jeder Bürger, der wichtig genug war, um einer Überwachung für wert befunden zu werden,

konnte 24 Stunden am Tag den Argusaugen der Polizei und dem Getrommel der Propaganda ausgesetzt werden, während ihm alle anderen Verwendungsmöglichkeiten verschlossen bleiben. Jetzt bestand zum ersten Mal die Möglichkeit, allen Untertanen nicht nur vollkommenen Gehorsam gegenüber dem Willen des Staates, sondern auch vollkommene Meinungsgleichheit aufzuzwingen.«<sup>3</sup>).

Fernsehen als der »Big Brother«, der einen immer beobachtet, war eines der Schreckgespenste der 50er Jahre. Heute ist es aus der Diskussion verschwunden – aber zu Unrecht! Denn wie schnell können die Verkehrskontroll-Kameras von den Straßen auf die Plätze geschwenkt werden, können neue Kameras für uns unsichtbar aufgestellt werden, die das öffentliche Leben gezielt überwachen. Die Umpolung eines normalen Telefons zu einem Sender ist in den Abhörfällen des Frühjahrs 1977 als selbstverständliche Möglichkeit bekanntgeworden.

Fernsehen als Massenkommunikation kann aber auch positive Funktionen erfüllen und sinnvoll zur Information, Bildung oder Unterhaltung eingesetzt werden. Diese Hoffnung wurde nicht zuletzt von UNO-Organisationen in bezug auf die Dritte Welt formuliert. Doch immer bleibt als wichtigste Frage, wer die Sender kontrolliert. Andere positive Möglichkeiten – nämlich der Zeit- und Energieersparnis – hat Nam June Paik in seinem 1974 für die Rockefeller Foundation geschriebenen Text »Medienplanung für das nachindustrielle Zeitalter« verdeutlicht: »Jetzt kommt die größte der drei Transport-Revolutionen seit 1770 auf uns zu: sie wird deutlich die Revolution der Dampfmaschine und des Verbrennungsmotors übertreffen, und dabei ist sie sogar noch energiesparend. Diese neue Transport-Revolution heißt Tele-Kommunikation ... Sogar schon in den 70er Jahren wird ein Teil des Reisens ersetzt werden durch zunehmende Telex-Nachrichten-Übermittlung, Faksimile-Übermittlung, Bildtelefon etc ... Vor kurzem sind die Papierpreise stark gestiegen, was sich unter jetzigen Bedingungen auf Presse, Erziehung und Kultur negativ auswirken muß. Auch ohne Papierknappheit ist es ein Verbrechen an der Umwelt, so viele Bäume zu fällen, um damit Postsachen für den Papierkorb (Werbung, Rundschreiben etc.) zu drucken, da wir alternative Informationsspeicherung und -verbreitung haben. Die ganze Encyclopaedia Britannica kann auf ein Band von 30 Minuten oder weniger aufgenommen werden.«<sup>4</sup>)

Dieser Text behandelt eigentlich nicht – um die treffenden Begriffe René Bergers<sup>5</sup> zu verwenden – das »Makrofernsehen« (das öffentliche Massenmedium mit dem Einbahnstraßensystem vom Sender zu Millionen von Empfängern), und auch nicht das »Mesofernsehen« (das regionale Kabelfernsehen mit einem Minimum an Eigenbeteiligung des jetzt aktivierten Empfängers/Mitträgers), sondern vielmehr bestimmte Teile des »Mikrofernsehens«, nämlich das von einzelnen oder Gruppen gemachte »Programm«, das mit dem Begriff Fernsehen nur die elektronischen Träger gemein hat. Und doch ist zum Verständnis aller Bereiche des »Mikrofernsehens« die überragende Bedeutung und die Problematik des »Makrofernsehens« von Wichtigkeit, weil mit dessen Erwartungshaltung, mit dessen Verteilerwesen, mit dessen politisch-gesellschaftlichen Implikationen dem »Mikrofernsehen« begegnet wird.

Wie fing dieses »Mikrofernsehen« an?

## Verweigerungsgesten

Am Anfang stand 1963 eine Ausstellung eines aus Korea stammenden, in Japan an Universitäten mit asiatischer und europäischer Philosophie, Musik und Kunst erzogenen Künstlers, der seit 1958 in Deutschland lebte: Nam June Paik. Die Wuppertaler Ausstellung in der Galerie Parnass des Architekten Jährling stand unter dem Titel »Exposition of Music – Electronic Television«. Daß Paik als Künstler damals zu den führenden Köpfen der in New York und Europa seit Beginn der 60er Jahre agierenden »Fluxus«-Gruppe gehörte, macht einen der drei unterschiedlichen Ansätze verständlich, die ihn auf die Verwendung des elektronischen Bildes in seiner Arbeit brachte, nämlich den Umsturz der Seh- und Hörgewohnheiten durch Schock und Schaffung einer neuen Distanz zur Erkenntnis neuer Wahrnehmungen. Paik kehrte in der Wuppertaler Ausstellung einen Fernsehempfänger einfach mit dem Gesicht zum Boden und ließ ihn wie eine Skulptur im

Raum liegen.<sup>6</sup>) Eine weitere Absage bestand in der Zuefügung des laufenden Programm-Bildes auf eine einzige Arbeit »ZEN for TV«. Wolf Vostell baute 1963 – 65 zwei Objekte: er umwickelte den Fernseher mit Stachelndraht – wie in seinem Wuppertaler Happening 1965 – gedrehte Fernsehgerät. Paik und Vostell, die beide in Wuppertal befreundet waren und in den Fluxus-Aktionen gemeinsam, auch wenn sich ihre künstlerischen Intentionen unterschieden, benutzten hierbei, wie viele andere Künstler später (z. B. Kubota), das Fernsehgerät als Skulptur, als dreidimensionales Objekt, dessen eigentliche Funktion nicht verändert wurde. Ein zweiter Ansatz für Paik resultierte aus einer Anregung von Karl Otto Goetz, dem Düsseldorfer Akademieprofessor und bedeutenden abstrakt-expressionistischen Maler; dieser wollte mit elektronischen Mitteln malen, und seine eigene gestische Freiheit der breiten Pinselbewegungen auf der Leinwand sollte durch ihre Entsprechung in einer Manipulation der auf Linien basierenden, bewegten elektronischen Bildwiedergabe beim Fernsehen gefunden werden. Die Aufsätze von Goetz, aus dem künstlerischen fünfziger Jahre entstanden, und die Verweigerungsgesten des Fluxuskünstlers benötigten aber noch eine dritte Komponente: Paik selbst besaß: Er kam nach Köln an das Studio für elektronische Musik am WDR, um die faszinierenden Möglichkeiten der »Klang- und Geräuschorganisationen« durch die Elektronik selbst zu erproben. Er kaufte sich Fachbücher über Elektrizität und kam so auch durch den Vergleich akustischer und elektronischer Phänomene auf die Videomöglichkeiten des Fernsehens. Seine musikalische Begabung hält er für eine wichtige Voraussetzung zu seinen Videoarbeiten, nicht so sehr, weil der Zusammenhang von Bild und Musik ein großer Bereich der Videokunst ist, sondern durch die von Paik mitentwickelten Synthesizer, denn weil Musik mit dem Phänomen Zeit verbunden ist, wird der Ablauf einer Bewegungsform verstanden; die zeitliche Dimension der Kunst kommenden Videokünstler dagegen bezieht sich eher mehr Flächen- bzw. Raumprobleme.

## Zeit

Der Begriff »Zeit«, das Bewußtmachen des Zeitablaufs, die Unterschiede in der Wahrnehmung der Zeit, ja selbst die verschiedenen Arten von Zeit, das sind Themen in der Videokunst. Besondere die Portapak (seit 1965) der kleinen »Camera à Pochette« Einheit und die »Closed Circuit«-Installationen (Kamera angeschlossenem Monitor bzw. Projektor) zeigen die Besonderheiten der Kunst immer gewünschte, aber nie verwirklichte Fähigkeit gleichzeitig das Abbild mit der Realität zu sehen und zu hören, Bild und Ton der Realität synchron aufzuzeichnen, und zwar in derselben Zeit, in der die Realität sich abspielt. Diese künstlerisch nutzbare technische Möglichkeit (besonders druckvoll z. B. in den Video-Installationen von Peter Campus, Dan Graham oder Bill Viola) erleichtert auch den Umarmen des Video: man kann das Aufgezeichnete sofort kontrollieren und tuell korrigieren. Die andere, auf das neue Verhältnis zu der Zeit zielende Möglichkeit ist die Kontinuität der Aufnahme. Im Film wird mit Schnitten, mit Montage gearbeitet, der Perceptual-Film mit seiner Drei-Minuten-Dauer ist zu kurz, kontinuierliche Zeitfolge festzuhalten. Mit den halbständigen Portapak-Bändern, die am Ort der Aufnahme in der Portapak-Kassette nicht geschnitten werden können, ergab sich ein neues Verhältnis zum Zeitkontinuum.

Im filmischen Bereich wurde der Begriff Realzeit von verschiedenen Richtungen aufgegriffen und zuerst formuliert von Agnes Varda (in »Cleo von 5 bis 7«, 1961) kombinierte verschiedene Kameraansichten zu einer Filmhandlung, die exakt die Kinobesucher real ablaufende Zeit von zwei Stunden in sich nimmt. Agnes Varda versuchte durch unterschiedliche Einstellungen und Montage ein spannungsvolles Bild dieser »normalen« fahrenden Zeit zu geben. Andy Warhol hielt sich bei seinen Filmen strenger an die sich vor der festmontierten Kamera abspielende Realität: der extremste Film stellt die achtstündliche Beleuchtung des Empire-State-Building (1964) dar; nur die Veränderung des Tageslichtes und der Lichter, die in den Fenstern der Gebäude flackern, lassen die ablaufende Zeit sichtbar werden. Doch in der Zeit des Films, die sich beim Film immer um eine vergangene Zeit, die läng-

liegt. Bei Video kann die aktuelle Zeit miteinbezogen werden, ja in den Installationen mit Zeitverzögerung werden wenige Sekunden zurückliegende Handlungen gleichzeitig mit der Gegenwart sichtbar – und dies als Kontinuum. Bill Violas »Tropfenraum« ist ein Beispiel für »Closed Circuit« Installationen: Eine Kamera mit einer stark vergrößernden Linse zeichnet einen sich langsam bildenden Wassertropfen auf, in dem sich der Raum und damit der Betrachter spiegelt. In einem langsamen, gleichmäßigen Rhythmus sieht dieser sich immer wieder neu entstehen und von einem Videoprojektor vergrößert: Er sieht sich selbst zeitgleich, doch in einer ständig vergehenden Form verändert; die Zeitgleichheit scheint durch die Form der Spiegelung gleichzeitig wieder aufgehoben. Der Betrachter sieht sich bei solchen Videoumgebungen auch zum erstenmal (sieht man von einigen Spiegelobjekten ab) als Teil und (alleiniger) Beziehungspunkt eines künstlerischen Werkes, dessen Struktur, Aufbau und Form der Künstler bestimmt hat.

Auch die Künstler und Gruppen, die nur mit Videoband arbeiten, müssen den Zeit-Faktor in ihre Überlegungen immer mehr einfließen. Viele von ihnen arbeiten zunächst möglichst lang und kontinuierlich die volle Bandlänge aus – aber die Betrachter waren nicht bereit, so lange Zeit vor dem Monitor zu verbringen, denn dies ist auch die Zeit des Betrachters. Geprägt durch die ständige Hektik der Fernsehsendungen empfinden wir schon wenige Sekunden Pause und eine ruhige Kameraeinstellung als ungewöhnlich. Da alles im Fernsehen in ein festes Schema bestimmter Längen (oder besser Kürzen) gepreßt wird, müssen wir lernen, bei den Videotapes eine andere Einstellung zur Zeit zu finden. Die Videomacher müssen lernen, daß sie – anders als Maler, Bildhauer oder Zeichner – uns visuell dazu überreden müssen, unsere Zeit in einem Raum vor einem kleinen Fernsehschirm konzentriert zu verbringen. Dieses Problem betrifft besonders die dokumentarisch arbeitenden Künstler und Gruppen. Die Realität kann vollständig abgebildet werden, sogar gleichzeitig von vielen Seiten, technisch stellt dies kein Problem dar, nur: wer will diese Realzeit gleichzeitig oder später noch einmal sehen, und warum?

Hier liegt auch das entscheidende Problem für die von Orwell vielleicht am deutlichsten ausgesprochene Befürchtung einer totalen Abbildung unseres Lebens zur Überwachung durch eine autoritäre Macht: Wer soll denn die einzelnen Bilder rund um die Uhr überwachen? Es muß Auslesemöglichkeiten nach bestimmten Gesichtspunkten geben, die bestimmte Teilaspekte unter Stichworten aus dem komplett dokumentierten Zeitkontinuum herauslösen. Leben und gelebtes Leben aus der Konserve können durch die Videotechnik identisch werden, aber damit fängt das Problem der Auswertung und Nutzung im positiven (Schulung; Überwachung von Gebäuden oder Sachen; therapeutische Beobachtungen; Kunst) wie im negativen (Überwachung von Personen) erst an, das kaum gelöst werden kann. Die Wissenschaft, die Statistik, die Vermittlungsmedien u. a. stehen vor demselben Problem.

Die Unterscheidung von »Input«-Zeit und »Output«-Zeit (der subjektiv empfundenen und der objektiv ablaufenden Zeit) ist ein Thema für die Kunst geworden, und ebenso wie die Frage nach der Realität ist die Zeit und der Nachvollzug von Zeit durch die Videokunst thematisiert.

Man bemängelt deshalb auch die reine, ungeschnittene Dokumentarsendung (die also »zeitgleich« abläuft), in der »Input«-Zeit und »Output«-Zeit gleich sind. »Denn in unserem realen Leben – oder gelebten Leben – ist dies Verhältnis sehr viel komplexer, denn in bestimmten extremen Situationen oder im Traum können wir unser ganzes Leben als Rückblende erleben, komprimiert im Bruchteil einer Sekunde, ... oder man kann über ein kurzes Kindheitserlebnis praktisch ein ganzes Leben nachdenken, d. h. eine bestimmte »Input«-Zeit kann nach Belieben im »Output« gedehnt oder komprimiert werden.«<sup>7)</sup>

### Realität

Verbunden mit den neuen Möglichkeiten der Einbeziehung der Realzeit und des Zeitkontinuums ist der Wunsch nach der Darstellung der Realität. Hier hat das Fernsehen gegenüber allen anderen Medien einen entscheidenden Vorteil im Bewußtsein der

Leute – einen fragwürdigen, wie selbst schon die Fernsehleute ihren Zuschauern klarmachen wollen (siehe das Zitat des ehemaligen Intendanten von Bismarck zu Anfang). Das Fernsehen hat nur den Vorteil, daß es die Bilder über die häusliche Mattscheibe flimmern läßt, und der Betrachter das Gefühl hat, er sei »dabeigewesen«. Aber wobei denn? Alphonse Silbermann sagte einmal ironisch, daß er mit Bedauern sehe, daß die armen Fernseh-Korrespondenten keine eigenen Büros haben dürften und sie deshalb immer auf der Straße in fremden Städten filmen müßten. Dieser Hauch von Realität einer fremden Großstadt, die sich immer gleichenden Bilder von brennenden Häusern, sich küssenden Politikern, in Sesseln lächelnden Staatsgästen, geben uns niemals eine Information über die Gründe, Auswirkungen und Zielvorstellungen von Geschehnissen. Realität wird im Fernsehen viel besser inszeniert, ganz wie im Film – denn die Realität ist zu banal. Das Geschehen, über das berichtet wird, ist meist sogar schon vergangen oder es findet hinter verschlossenen Türen statt. Aus diesen kurzen Anmerkungen soll deutlich werden, daß selbstverständlich andere Künstler – einzeln oder in Gruppen – aus gesellschaftlich-politischen oder auch künstlerischen Gründen diese Herausforderung annehmen und die Wirklichkeit in einer anderen Form darstellen wollen. Denn – und darum kommt kein Medientheoretiker und Praktiker herum – auch die mit Video Arbeitenden müssen ihre Sicht der Realität in Auswahl, Montage und Länge manipulativ bearbeiten, um ein von anderen aufnehmbares Endprodukt zu gewinnen. Dabei bietet die Arbeit mit Video jedoch entscheidende Vorteile. Da es auf Fernsehgeräten vorgeführt wird, kann man das Interesse an »Fernsehen« und an dessen scheinbarer Wirklichkeit und Objektivität erst einmal benutzen. Zum zweiten – und dies ist der entscheidende Punkt – kann man seine Arbeit ständig kontrollieren, kann die Ergebnisse sofort vorführen und korrigieren. Diese Gründe bewogen auch Jean Luc Godard 1973 mit Video zu beginnen und Videoproduktionen für die Kinos, das französische Fernsehen und für den Ausleihvertrieb zu machen. Man kann z. B. bei dokumentarischen Video-Arbeiten die jeweils Betroffenen direkt in den Entscheidungsprozeß miteinbeziehen, ja: aufgrund der einfachen Bedienung und Transportabilität können die Betroffenen zu aktiv Mitmachenden werden. Sie begegnen ihrem Problem bewußter und geben es in der von ihnen empfundenen Weise wieder (z. B. Bänder von Fred Forest mit alten Menschen). »Macht euer Fernsehen selbst« heißt deshalb das Motto der Darmstädter Gruppe Telewissen, das ich hier stellvertretend für die vielen in den USA, Kanada, Europa arbeitenden Videogruppen zitiere.

Auf der anderen Seite geben Künstler eine ganz persönliche Sicht und Interpretation von Realität. Wenn Andy Mann mit seiner Portapak durch Boston geht, entsteht natürlich ein ganz anderes Portrait dieser Stadt als die ausgewogene Darstellung der öffentlichen Medienträger. Hier entscheiden die Persönlichkeit des Künstlers und seine formalen Fähigkeiten und lassen das Endprodukt gerade in der individuell-gestalteten Form gewichtiger und packender erscheinen, als eine mit allen scheinbar wichtigen Daten und Fakten gespickte Sendung. In diesen Zusammenhang gehört auch die Idee Nam June Paiks, in den Nachrichten-Sendungen Nicht-Kriegsgebiete mit Nicht-Mördern und Nicht-Revolutionären usw. zu zeigen, also eine Auswahl des wirklichen Lebens, wie es für 99,999 % der Welt typisch ist, das wir aber in den Nachrichten nie zu sehen bekommen. Es können dies aber auch die tagebuchartigen Aufzeichnungen sein, wie Cynthia Maughan sie über die eigenen Ängste und Vorstellungen mit Video festhält oder wie Bill Wegman sie beim Spielen mit seinem Hund Man Ray aufnimmt, die von trockenem Witz und großer Einfallskraft sind. Diese private Nutzung der Portapak-Ausrüstung ist wohl die weitverbreitetste: Die Kamera wird auf ein Stativ gestellt und der Künstler setzt sich davor, meist hat er einen Monitor seitwärts stehen, um das Bild zu kontrollieren – und dann beginnt er zu erzählen, zu agieren, zu kommentieren. Die Beurteilung der künstlerischen Leistung beginnt dabei mit der Frage, ob dies im Privaten verbleibt oder persönlich und damit auch übertragbar ist, und endet mit formalen Kriterien, die als Richtlinien ebensowenig als allgemein gültig aufgestellt werden können, wie in den anderen Bereichen der Kunst.

Wenn Vito Acconci eine persönliche Geschichte erzählt und in Bilder umsetzt oder sie als Ton- und Video-Installation in einen

Raum einbringt, dann geht er noch einen Schritt weiter: er bezieht den Betrachter/Zuhörer direkt mit ein, er spricht ihn an, stößt ihn ab, interessiert ihn. Acconci nutzt die Möglichkeit des Mediums, in »normaler« Größe auf dem Monitor-Bild einem einzelnen Betrachter gegenüberzutreten zu können, ihn direkt und einzeln anzusprechen (alles dies ist in der Massensituation im Kino auf Riesenleinwand für den Film schwerer möglich, aber von einigen Hörspielautoren schon für das Radio praktiziert). Auch die Manipulation der Realität ist ein Thema der Videokünstler, indem sie z. B. reale Aufnahmen mit einem Synthesizer verwandeln, verfremden, oder durch Überblenden und Kombination zweier oder gar mehrerer Bilder kontrastierende Welten wiedergeben. Hier kann als weiteres Beispiel die Arbeit von Hermine Freed zitiert werden: In »ArtHERstory« verkörpert sie in Form von lebenden Bildern mit Hilfe elektronischer Mittel Frauen auf kunsthistorisch wichtigen Bildern und gibt ihre Gedanken zu dem jeweiligen Thema wieder; in »Family Album« läßt sie Verwandte und Freunde zu Fotos aus deren vergangenen Tagen sprechen und überblendet die alten Fotos mit dem heutigen Gesicht des Kommentators. In diesen Bereich gehören auch die Arbeiten von Michael Druks oder Peter Weibel, die Reaktionen auf die Wirklichkeitsdarstellung im Fernsehen sind und persönliche Haltungen ausdrücken. Wenn Richard Serra zu seichter Begleitmusik Textbänder abrollen läßt, die wir formal als Programmvorschauen kennen, die aber inhaltlich beißende Kritik an dem Medium äußern, dann bezieht der Künstler sich direkt auf die Wirklichkeit des Fernsehens. Diese TV-bezogenen Arbeiten belegen gerade die intensive Beschäftigung vieler Künstler über den Unterschied von TV (= Television, Fernsehen) und VT (= Videotape, Band) oder, um René Bergers Begriffe zu verwenden, von Makrofernsehen und Mikrofernsehen.

### »Video wie einen Bleistift verwenden«

Videokunst muß also nicht nur das »freie« Spiel mit der Elektronik sein. Manche Fernsehstationen mißverstehen die Videokunst, wenn sie diese nur als gegenstandsfreie, farbige Arbeiten mit dem Synthesizer gelten lassen. Selbstverständlich ist die Entwicklung der Synthesizer in leicht handhabbarer Form in den späten 60er Jahren eine künstlerisch wichtige Voraussetzung gewesen, wie die Bänder von Nam June Paik und Ed Emshwiller, ja z. T. auch von Ron Hays und Stefan Beck belegen. Aber gleichzeitig ist mit den beiden letzten Namen auch schon die Gefahr eines dekorativen Überschwangs oder überbordender Symbolik angedeutet. Die Elektronik ist ein Hilfsmittel für künstlerische Arbeit, sie ist die Voraussetzung für eine Phantasie und Kreativität, die neue Möglichkeiten schafft. Über die künstlerischen Möglichkeiten der Verwendung von Video habe ich an anderer Stelle schon geschrieben<sup>8)</sup>, so daß ich hier allein die beiden schon 1965 von Paik formulierten Sätze zitieren will: »Wie die Collage die Ölmalerei ablöste, so wird die Bildröhre die Leinwand ersetzen« und »Eines Tages werden die Künstler mit den elektronischen Apparaturen arbeiten, wie sie es heute mit Pinsel, Violine oder Abfällen tun.«<sup>9)</sup>

John Baldessari hat dies noch einfacher gesagt: »Video sollte wie jedes andere Medium neutral bleiben wie ein Bleistift. Video ist nur ein weiteres Instrument in dem Instrumentarium des Künstlers. Ein weiteres Instrument wie ein Bleistift, um unsere Ideen, Visionen und Anliegen auszudrücken. Wir sollten nicht zuviel Wert auf das Medium legen; es ist weniger wichtig, zu sagen: »Ich mache gerade ein Videotape«, als: »Dies kann ich am besten mit einem Videotape ausdrücken.«<sup>10)</sup>

Beide Künstler drücken damit unmißverständlich aus, daß Video kein Stil ist, sondern ein Mittel, ein Hilfsmittel zur Vermittlung von Ideen, Gedanken und Wünschen, die in vielen Stilformen oder stillos, präzise oder geschmacklos, engagiert oder langweilig vorgebracht sein können. Wie Alfred Hrdlicka in seiner hervorragenden – Eine didaktische Ausstellung der Wiener Secession« 1971 gezeigt hat, wird die Zeichnung in einem ungemein breiten Spektrum von Funktionen im täglichen Leben verwendet und gebraucht; die künstlerische »Nutzung« des Bleistifts stellt dabei die weitaus geringste Form dar.

Mit Video verhält es sich nicht anders. Eine Kunst-Ausstellung –

sei sie noch so umfangreich – kann deshalb nur einen Ausschnitt des Mediums vorstellen. Die künstlerische Anwendung von Video kann von der Selbsterfahrung einer bestimmten sozialen Gruppe (der alten Menschen bei Fred Forest), der spielerischen Selbstbeobachtung (Geißler) oder der nüchternen Wiedergabe bestimmter Realitäts-Ausschnitte mit Beurteilungsmöglichkeiten für den Betrachter (Telewissen) bis zu den formalen Strukturen (Bridget Riley) und aufwendigen Farbspielen (Beck, Hays) gehen. Darstellungen der eigenen Untersuchungen des Mediums (Bruzewski, Böhmler, Hall, Nauman, Oth, Levine, Knoebel u. a.) oder persönliche Probleme oder poetischer Visionen (Campbell, Downey, Mauceri, Rosenbach) können neben scheinbaren Dokumentationen des Spielcharakter (Ant Farm) oder speziell für das Medium geeigneten Performances (Kipper, Kaprow) stehen. Der Zusammenhang mit der Musik kann als direkte Umsetzung der tongebenden Instrumententeile als Großaufnahme (Landry) oder in der interaktiven Synästhesie der Bewegung von Farbformen und Klängen (Beck, Hays, Paik) gesehen werden. Der Betrachter in manchen Tapes direkt angesprochen bzw. animiert, zu reagieren (Böhmler, Davis, Acconci, Weibel), in anderen wird der Zusammenhang mit dem Fernsehen zumindest im Kopf des Betrachters gefordert (Burden, Serra). Manche Bänder bestehen durch die präzise Ausführung und den angemessenen Einsatz der elektronischen Mittel und die Eindringlichkeit der Kombination der Bilder (Campus, Jonas, Fox, Adler).

Man wird deshalb Allan Kaprow nur bedingt zustimmen können, wenn er in seinem vielbeachteten Aufsatz »Video Art: Old Wine in a New Bottle« (Artforum, New York, Juni 1974) schrieb, alle Videoarbeiten seien Aufguß von etwas anderem. Er meinte damit, daß viele Videoaufzeichnungen von Performances entstanden oder ein solcher Abklatsch der farbigen Animationsfilme der 30er Jahre (z. B. von Kar Fischer) seien. Kaprow hat insoweit recht, als ein Großteil solcher Videobänder drittrangiger Qualität ist – doch spricht er eher für diejenigen Bänder, die speziell als Video-Übermittlungsvisuelle, konzeptioneller oder inhaltlicher Mitteilungen gefertigt wurden. Kaprow sieht – und dabei kann man ihm folgen – in der (videobänderlosen) Installation den eigentlichen Höhepunkt der künstlerisch wichtigen Neuheit der Videokunst. In den Installationen (den Objekten mit mehreren Monitoren oder Videobildschirmen und besonders in den »Closed Circuit«-Räumen) kann durch die Kombination mehrerer Bilder oder durch die Einbeziehung des Betrachters eine Bewußtseinerweiterung in einem direkten Sinn erreicht werden, als dies mit vorproduzierten Videotapes möglich ist. Insofern tun diese »Medien-Environments« einen Schritt weiter in die Zukunft neuer Möglichkeiten.

### Anmerkungen

- 1) Klaus von Bismarck, Augen und Ohren allein machen noch keine Kommunikation, Vortrag 7. März 1974, Köln.
- 2) Michael Schwarze, Das Fernsehverbrechen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. März 1975.
- 3) George Orwell, 1984 – ein utopischer Roman, Diana Verlag (1984. Auflage 1974), S. 188.
- 4) Nam June Paik, Mediaplanning for the postindustrial society, in: N.J.P., Kölnischer Kunstverein, Köln, 1976, S. 160.
- 5) René Berger, Video and the Restruction of Myth, in: Videokonferenz »Open Circuits«, Museum of Modern Art, New York, 1974, hrsg. von Douglas Davis und Allison Simmons, MIT Press Cambridge, Mass., undon, 1977, S. 207 ff.
- 6) Für seine Kölner Ausstellung 1976 fand er ein dafür passendes Fernsehgerät, das auf dem Rücken die Fabrikationsbezeichnung »Karl Brandt AUTOMATIC« aufgedruckt hatte.
- 7) Nam June Paik, Input-time and Output-time, in: Video Art, hrsg. von Beryl Korot und Ira Schneider, New York, 1976, deutsch im Katalog des Kölnischer Kunstverein, Köln, 1976, S. 12.
- 8) Wulf Herzogenrath, Video als künstlerisches Medium, in: Katalog 1974, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in Kunsthalle u. Kunstmuseum Köln, Köln, 1974.
- 9) Nam June Paik, im Flugblatt »Electronic Videotape Recorder«, eine ersten Verwendung einer Portapak, New York, 1965, abgedruckt im N.J.P., Kölnischer Kunstverein, 1976.
- 10) John Baldessari, ... is like a pencil, in: Videotexte der Konferenz »Open Circuits«, siehe Anmerkung 5.

## Stationen der Video-Kunst

1963: Erste Verwendung von Fernseh-Elektronik im Kunstzusammenhang: Ausstellung Nam June Paik »Exposition of Music – Electronic Television« in der Galerie Parnaß, Wuppertal. In einem Raum standen 12 Fernsehgeräte, die jeweils verschiedene »gelebte Bilder« wiedergaben oder, wie »Zen for TV«, nur eine senkrechte Linie wiedergaben oder mit dem Gesicht nach unten la-

1965: Nam June Paik kauft in New York eine der ersten von Sony auf den Markt gebrachten Portapak-Einheiten – eine kleine Kamera und ein VTR (Videoband-Aufzeichngerät) –, die tragbar und leicht benutzbar sind. Erstmals kann man gleichzeitig mit dem Aufzeichnen das Aufgezeichnete sehen; die Entwicklungszeit wie beim Film fällt hier weg. Bild und Ton werden – ähnlich der Tonbandtechnik – elektronisch synchron aufgezeichnet.

1968: Der Westdeutsche Rundfunk Köln beauftragt zum ersten Mal als öffentliche Fernsehstation zwei Künstler mit der Produktion eines Bandes: Otto Piene und Aldo Tambellini produzieren »Black Gate Cologne« mit realen synthetisierten Videobildern einer Live-Aktion; Sendung am 26. 1. 69.

1969: Der Fernsehsender WGBH-TV Boston strahlt die erste von Fred Barzyk organisierte Sendung mit Videowerken von Allan Kawrow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock und Aldo Tambellini aus. Diese entstand aus einem »Künstler als Gast«-Programm, das den Künstlern erlaubte, im experimentellen Studio dieses Fernsehsenders für einige Zeit zu arbeiten. Die Sender KQED in San Francisco und WNET in New York gestalten Künstlern dieselben Möglichkeiten und senden regelmäßig Videokunst.

1969: Gerry Schum produziert in seiner Fernsehgalerie seinen ersten speziell für das Fernsehen gemachten Film »Land Art« mit Werken von Boezem, De Maria, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, Oppenheim, Smithson. Später benennt er seine Galerie um in Videogalerie und produziert als erste Galerie mit Künstlern Videotapes (Sendung am 15. 4. 69 »Identification«, gesendet am 30. 1. 70). Schum stirbt 1973.

1969: Erste Ausstellung mit Video in der Howard Wise Gallery, New York: »TV as a Creative Medium« mit Werken von Gillette, Schneider, Paik, Siegel, Tedlock, Ryan, Bouterline, Reiback, See, Tambellini, Weintraub. Videotapes, Videoobjekte und »Closed Circuits«-Installationen: der Betrachter wird live aufgenommen und sieht sich direkt auf einem Monitor, bzw. als projiziertes Bild, »Partizipation TV« von Paik, der mit Schwarz-weiß-Kameras lebende Bilder erzeugt. Howard Wise gründet später die Videotape-Vertriebsorganisation Electronic Arts Intermix in New York, die neben Castelli/Sonnabend Tapes and Films und Anna Canepa, die in New York, zu den führenden gehört.

1970: Eine Vier-Stunden-Sendung »Beatles: From Beginning to End« wird ausschließlich mit dem Paik/Abe Synthesizer gestaltet und vom WGBH-TV-Sender in Boston ausgestrahlt. Der Synthesizer ermöglicht – ähnlich wie in der elektronischen Musik – die Schaffung aller erdenklichen künstlichen Formen, Farben und

Bewegungen sowie die unendlichen Variationen vorher aufgenommener Realbilder. Viele Künstler entwickeln eigene Varianten, Fernsehstationen lassen sich eigene bauen. Paiks Ideal ist ein »Heim-Synthesizer« in der Größe eines Taschenrechners für den Privatgebrauch zur Veränderung des täglichen Fernsehprogramms.

8

1970: Die wichtigste Zeitschrift für Video erscheint: Radical Software, herausgegeben von Ira Schneider und Beryl Korot. Es erscheinen bis 1974 11 Hefte über praktische und theoretische Probleme, die Anwendung in der Kommunikation, der Kunst, dem soziopolitischen Bereich. Es werden realisierte Videoarbeiten und Projekte veröffentlicht.

9

1971: Gründung der ersten Video-Abteilung eines Museums im Everson Museum of Art, Syracuse, N. Y. Es werden umfassende Video-Ausstellungen von Doug Davis, Andy Mann, Nam June Paik, Peter Campus, Frank Gillette u. a. veranstaltet. Weitere Video-Abteilungen im Long Beach Museum of Art (Versuch der Einbeziehung einer Kabelstation), Museum Folkwang, Essen, Lijnbaancentrum Rotterdam, Whitney Museum, New York, und seit 1977 auch im Museum of Modern Art, New York, das 1974 eine große Video-Konferenz organisierte.

10

1973: Circuit, eine umfassende Videobänder-Ausstellung, wird vom Everson Museum of Art, Syracuse, N. Y., organisiert und wandert durch mehrere Museen der USA; sie bildet einen Teil der Video-Abteilung der Kölner Ausstellung »Projekt 74«, die Video in Europa zum ersten Mal umfassend vorstellt.

11

1977: Der WDR ermöglicht die Ausstrahlung verschiedener Videobänder an neun Abenden als Teil der »documenta 6«. In einem kontinuierlichen Programm können die Zuschauer künstlerische Werke, die auf der »documenta« gezeigt werden, zu Hause sehen. Es wird nicht nur über Kunst berichtet, die Kunst selbst – stilistisch unterschiedlich, ja gegensätzlich – wird ausgestrahlt.

## Joan Jonas

1936 in New York geb.  
lebt in New York

B.A. am Mount Holyoke College, South Hadly, Mass.; Studium an der Boston Mus. School, Boston; M.A. an der Columbia University, New York; Tanzstudium bei Trisha Brown; 1968 erster Film; seit 1968 Aktionen/Performances für eine Person in Innenräumen; seit 1970 Aktionen/Performances für mehrere Personen im Freien und Filmauszeichnungen; 1971 erste Video-Arbeiten und Filme; seit 1972 Performances mit Video (Closed Circuit); Gast-Dozent an mehreren Colleges.

Ausstellungen u. Bibliographie bis 1972: Kat. documenta 5; Marlis Grüterich, Performance – Musik – Demonstration, in: Kat. Projekt '74, Kunsthalle Köln, 1974; J. J. Statement on Dance and Video, »Seven Years«, in: The Drama Review, März 1975.

### Three Fales (Drei Geschichten)

1977; 3 Video-Monitore, 3 Video-Recorder, 3 Video-Bänder, Zeichnungen, Tücher, Papier.

Diverse Materialien hängen vom Giebedach herunter und unterteilen den Raum teilweise, so daß drei verschiedene Raumformen entstehen. Die Unterteilungen haben verschiedene Farben und werden mit verschieden farbigem Licht und Monitorlicht erleuchtet – pro Raum ein Monitor.

Auf zwei Monitoren werden zwei Stücke gezeigt, Erzählungen, die im Westen von Amerika spielen: eine Indianer-Geschichte und eine geheimnisvolle Geschichte. Auf dem anderen Monitor läuft ein Band, das den Zeichen-Prozeß als Ritual erforscht. Ton und Bild der drei Bänder laufen parallel.

Jeder Raum ist ein Performance-Raum für den eintretenden Besucher. Die schrägen Wände sind mit doppelten Zeichnungen bedeckt, die sich, je nachdem wo man steht und je nach Beleuchtung, verändern. In einem Raum wird ein Spiegel in Verbindung mit einem Monitor Teil der Szenerie, die in seltsamen Bildern auf- und untertaucht.

Wenn der Besucher die Reise durch alle diese Räume antritt, wird seine Wahrnehmung der Erzählung fragmentiert. Die Räume werden zur alchemistischen Werkstatt für metaphysische Spiele, in denen Erfahrung modelliert, auseinander genommen und neu zusammengesetzt wird.

Joan Jonas



