

auch die anderen Filme. Ich akzeptiere sie ja, aber ich sage nicht, daß sie unbedingt etwas zu tun haben mit der Videokunst. Sie geben bruchstückhaft und rudimentär von der Aktion Auskunft. Nein, ich kann da nichts Endgültiges, Positives über all diese Sachen aussagen, das kann ich nicht. Und letztendlich gilt das auch für den ›Filz-TV‹. Die Aktion wäre auch ohne Gerry Schums Aufnahme für mich wichtig gewesen. Denn ich hatte sie vorher schon an zwei Stellen nur vor Zuschauern, als Akteur, in Dänemark gemacht. Übrigens ist die Edition des ›Eurasienstabes‹ von Gerry Schum die richtige. Zunächst waren in der ersten Version Ton und Bild noch getrennt. Der Gerry Schum hat das erst zu einer ganzen Sache gemacht.

W. H.: Wenn ich zusammenfasse, dann bleiben als TV-Arbeiten im Videokunstabereich folgende Arbeiten: die Rede zur ›documenta‹ 1977, der ›Filz-TV‹ als Aktion und Objekt und mit leichten Abstrichen der ›Eurasienstab‹ in der Schum-Version mit grundsätzlichen Bedenken einer Dokumentation, aber dichter Authentizität. In der Graphik gibt es wenig, das Foto für die Einladungskarte für Gibson und die Hundertmark-Edition. Gibt es da noch etwas, was Sie zu diesem Thema für wichtig halten?

Beuys: Ich bin ja kein Kunsthistoriker und wenig spezialisiert auf solche Gesichtspunkte. Es gab noch eine schöne Sache im belgischen Fernsehen mit James Lee Byars. Ich bin da allerdings nicht in Erscheinung getreten. Das war aber eine sehr schöne Aktion. Byars hat im Fernsehen einen Kreis gezeichnet und die Leute saßen in weißen Kleidern, alles war rätselhaft. Es war eine schöne Sache. Dann wurde von mir ein Spruch telefonisch durchgegeben und eingeblendet.

W. H.: Als nächstes kommt das Doppelkonzert am 15. Mai mit Paik als Satelliten-Live-Übertragung.*

Beuys: Ja, das nennt der Paik Doppelkonzert. Aber ich habe nicht vor, irgendwem zu erzählen, was ich machen werde. Ich werde etwas machen – das habe ich Paik versprochen. Ein halbstündiges Doppelkonzert ist es auf jeden Fall, denn der Bildschirm soll ja halbiert werden. Auf der einen Seite soll man die Amerika-Situation sehen, auf der anderen Seite das, was ich in Köln machen werde. Und es kann sich auch verschieben, so daß man zum Beispiel mehr von Amerika sieht. Es wurden vier Proben gemacht, aber ich bin nicht hingegangen, weil wir früher auch nie solche Proben gemacht haben – das wäre neu, daß ich Proben machen soll. Dann hätte ich keine Lust mehr, es zu machen. Am 15. Mai findet es statt, dann gehe ich dorthin. Dann mache ich die Sache.

Paik, Video-Buddha, delijk Museum, Am-



*Wurde aus finanziellen Gründen verschoben.

Video als Medium der Emanzipation

Ulrike Rosenbach

Warum haben Künstler angefangen, mit Video zu arbeiten? Was hat uns daran so fasziniert?

Die ersten Videotapes, die ich sah, wurden auf der Ausstellung ›prospect 71‹ in der Düsseldorfer Kunsthalle gezeigt. Sie waren von amerikanischen Künstlern, und nachdem ich mir in einigen Gesprächen technische Informationen eingeholt hatte, war eins für mich klar: diese Möglichkeiten von Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe laufender Bilder war das, was ich für meine Arbeit brauchte. Ein System ohne aufwendiges Entwicklungsverfahren, bei dem ich ohne jede technische Hilfe produzieren konnte, ohne komplizierte Entwicklung und die zeitraubende Suche nach einem Filmschneidetisch – das war für mich Video. Es war das ›Tolle Ding‹, mit dem man sich sofort vor der Kamera kontrollieren, im Monitor überprüfen, das aufgenommene Stück sehen konnte – wie eine Zeichnung, ein Bild, derselbe Arbeitsgang; das war es, was mich an Video interessierte.

Ein paar Monate nach dieser Begegnung hatte ich meine erste Videoanlage, von einem deutschen Versandhaus für 999,- DM und mit einer sehr einfachen Kontrollkamera ausgerüstet. Jahrelang habe ich so gearbeitet, einfach nur mit Schwarzweiß-Aufnahmen. Ich begann, mich selber mit der Kamera zu kontrollieren, mein Leben, meinen Umraum, meine körperlichen Bewegungen, meine psychischen Bewegungen. Ich experimentierte, versuchte in kleinen Räumen die Kamerarbeit auszuweiten und fühlte mich sehr wohl dabei. Es war sozusagen wunderbar, denn es war die totale Autonomie für mich. Fernsehen interessierte mich damals wenig, und der kritische Aspekt des neuen Mediums machte mir in den ersten Jahren kaum Kopfzerbrechen. Es war alles zu neu. Meine gesellschaftlichen Ambitionen waren die der Studentenbewegung der späten sechziger Jahre. Sie steckte mir tief in den Knochen.

In unseren Köpfen hatte sich Walter Benjamin festgesetzt mit seiner Theorie der Vervielfältigung des Kunstwerks, der Idee, die zuließ, daß nicht nur einige reiche Bürger Kunst besitzen könnten oder einige Sammlungen und Museen. Es war der Gedanke: ›Kunst für alle‹ durch Reproduktion und Serienanfertigung. Damals schossen die Graphikeditionen aus dem Boden wie Pilze. Fotokunst wurde populär. Die Idee der unbegrenzten Abzüge eines Bildes sollte die Verbreitung von Kunst in der Massengesellschaft fördern. – ›Der dadaistische Arbeiterfotograf‹ von Heartfield aus den zwanziger Jahren war Pflichtlektüre. Für das Medium Video war aber nicht nur die Vervielfältigungsmöglichkeit der Videobänder wichtig. Das eigentliche Zauberwort hieß: ›Senden‹, ›Broadcasting‹ und ›Fernsehen‹.

Endlich würden wir in der Lage sein, mit den technischen Fähigkeiten von Video autonom zu senden, und zwar direkt, ›live‹. Endlich fühlten sich Künstler und Künstlerinnen in der Lage, ihre Arbeiten der gesellschaftlichen Wahrnehmungsrealität entsprechend zu verbreiten. Das Fernsehgerät, der ›Altar‹ der modernen Familie, würde es mindestens 60% aller Mitbürger ermöglichen, unsere Sendungen zu empfangen. Das waren unsere Theorien, unsere Träume! Wir wollten mit Videosen-dungen einen Verbreitungsgrad von Kultur erreichen, den kein Museum, keine Galerie und kein Buch hätten leisten können. Das Bewußtsein der Veränderung von Wahrnehmungsprozessen gab es plötzlich überall.

Überall entstand das Bedürfnis, damit umzugehen. Dazu bildeten sich die entsprechenden Theorien, die ›Visuelle Kommunikation‹, die

unsere Ausbildung mitzuprägen begann, die semiotischen Wissenschaften und die linguistischen Theorien. Schriften von Roland Barthes oder Umberto Eco fanden unsere stärkste Beachtung. Von dem Bedürfnis, Kultur und Kunst anders und neu zu vermitteln, wurden auch Museen und Galerien erfaßt. Das Bewußtsein der neuen Rezeptionsprozesse führte zu Umstellungen im kulturellen Angebot. Es wurde vielschichtiger, breiter, multimedialer, um ein größeres und jüngeres Publikum anzuziehen. Galerien benannten sich um in Informationszentren und Studios. Verbreitung galt mehr als Verkauf. Harte Zeiten für Kunsthändler.

Das alles war der hoffnungsvolle Anfang und Umraum für das neue elektronische Medium Video im Kulturbereich. Übersehen oder verdrängt wurde, wozu Videotechnik ursprünglich erfunden worden war, als Auge des ›großen Bruders‹ Krieg nämlich, für Rüstung und später für die Weltraumfahrt. Übersehen wurde auch die Machtstellung des Fernsehens, seine Starrheit und seine gesellschaftliche Ideologie, die unsere Walter-Benjamin-Theorien naiv und spaßig finden mußte. Das Fernsehen in diesem Land war auf dem geraden Weg, eine Festung technologischer Ideologie zu werden, unzugänglich für kritische Experimente: ›Zu schlecht in der technischen Qualität‹, hieß es auf unseren Wunsch, Videosendungen zu machen, ausweichend, und ›die Inhalte sind nicht unterhaltsam genug‹. Ernüchternd reagierte der Kunstbetrieb auf die enthusiastischen Versuche mit dem neuen Medium: ›Unverkäuflich! Keiner hatte Videoanlagen zum Abspielen. ›Langweilig! Keiner begriff die neue Ästhetik.

Und so blieb Videokunst am Rand, im Untergrund, in der Gegenposition, obwohl es das wichtigste neue Kultur-Medium der siebziger Jahre war.

Der Schwerpunkt der Aktivitäten verlegte sich zunächst auf das Experimentieren und Produzieren. Die Präsentation wurde Sache einer kleinen Gruppe von Avantgarde-Institutionen und Förderern (zum Beispiel Oppenheim Studio, Köln). Die breite Öffentlichkeit hatte das Phänomen Videokultur überhaupt nicht erfaßt und seine Ausmaße und Wichtigkeit nicht erkennen können. Videokünstler bildeten eine Insider-Außenseiterszene, unsere Interessen dagegen trafen sich mit denen anderer Videomacher.

Video machen, selber verkabeln, mitmachen, sich zusammentun, mündig werden, unabhängig was tun ... (Text eines Titels des ›Video-Magazin‹ aus dem Jahre 1978)

Es waren ja nicht nur Künstler und Künstlerinnen, die sich des neuen Mediums annahmen. Es entstanden Mediencenter (zum Beispiel ›Medienladen‹ in Hamburg), Videobibliotheken (zum Beispiel ›Video Inn‹ in Vancouver, Kanada), in dem ein reichhaltiges Verleihsystem für Video zu finden war und ein wertvolles Kommunikationsnetz international aufgebaut wurde. Es gab ›networks‹ und kleine Kabelsysteme, Stadtteilarbeit mit Video im sozialen Bereich (Kölner Wochenschau), Produktionsgruppen (Video heads in Amsterdam, Alternativ television in Köln). Und davon entstanden viele, nicht nur die wenigen, die ich hier aufzähle. Es bildete sich also eine international sehr sich ähnelnde Gemeinde von Videomachern und Interessierten, die alle aus ähnlichen Gründen und auch mit ähnlichen Beschränkungen arbeiteten. Fast alle Video-Initiativen, die ich kennengelernt habe, arbeiteten mit



Ulrike Rosenbach, ›Salto Mortale Musica Nova, Bremen 1978

Ulrike Rosenbach, Videokonzert-Improvisation, Kunsthalle Köln 1973. Musik Konrad Schnitzler

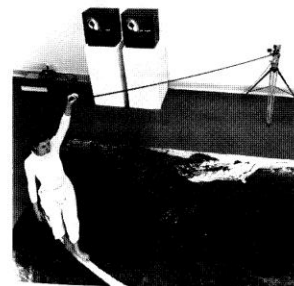


kleinen Geräten, die nicht nur den Vorteil hatten, billiger zu sein als große Studiomaschinen, sondern sie waren handlich. Man brauchte keine großen Produktionsräume, konnte sie leicht überall mit hinnehmen – zumindest die ›Portapak 2-Systeme‹ –, was für das Interesse an dokumentarischem Material unendlich wertvoll war.

Außerdem ging das Produzieren dann sehr schnell. Man nimmt sein ›Portapak‹ mit an den Platz des Geschehens und kann sofort auch senden, was passiert ist – ein oft gebrauchtes Direktsystem in der Stadtteilarbeit (Chanel 13, New York / Kölner Wochenschau). Mit ein wenig Know-how und Einsatz kamen private Kabelprojekte zustande, die gemeinsame Interessen der Bewohner eines Viertels oder Stadtteile verbanden, wie schon 1974 in Mill Valley bei San Francisco. In Mill Valley war das die dort ansässige Szene von Popmusikgruppen (zum Beispiel Grateful Death), die von einer alten Tankstelle aus ein Verkabelungssystem für das ganze Dorf geschaffen hatte.

Die Produktionsgruppen entstanden oft aus gleichen inhaltlichen Interessen, aber auch aus finanziellen Nöten heraus. Zusammen wurden die Videosysteme angeschafft und ergänzt. Größere Projekte konnten dann in den Produktionsgruppen realisiert werden, wie etwa Aufnahmen mit mehreren Kameras oder Multimedia-Aktionen. Eine der ältesten Produktionsgruppen für Video sind die ›Videoheads‹, deren Gründer, Jack Moore, ein einflussreicher Experimentierer ist, so wie es in dem Umgang mit einfachen Videogeräten gefragt war. Alle diese Initiativen haben die Videokultur geprägt, eine eigene und autonome Gruppe von Leuten, die sich untereinander in Videokonferenzen und auf Videotagen trafen (Erlanger Videotage) und miteinander diskutierten, Informationen austauschten, ihre Arbeiten zeigten, etc. Auffallend war der hohe Anteil von Frauen, die sich an der Videoproduktionsarbeit beteiligten, sowohl unter den künstlerisch Arbeitenden als auch bei Mediengruppen im sozialen Bereich. Ich weiß nicht alle vielfältigen Gründe aufzuzählen, die dazu beigetragen haben mögen, daß besonders viele Frauen mit Video arbeiten.

Video hat keine vorbelastete Kulturgeschichte, in der jahrhundertlang und fast ohne Ausnahme die Qualitätskriterien von Männern bestimmt wurden. Es ist ein blankes Medium, unbelastet und relativ frei von vorprägenden Urteilen; ein weit offenes Experimentierfeld steht bereit. Die Vielfältigkeit der Kombinationsmöglichkeiten, technisch einfacher zu handhaben als im Film, Kombinationen mit Ton, Dokumentation und Spielfilm, Einspielmöglichkeiten von Fotos und anderen collage-



Ulrike Rosenbach, ›Die einsame Spaziergängerin‹, 1979

acht ist meine Ohnmacht,
 tende Ohnmacht, die den
 vitalen Aktivität der
 gesellschaft, ihrer zwang
 Virilität einlauiet
 einen gegenteiligen
 raumen, in Metamorphose
 ihre zur Ohnmacht
 ne MACHT überwinden,
 wandeln, sich neu
 denken.

Rosenbach
 15.10.79
 seum Dueseldorf

haft verwertbaren Versatzstücken sind ein großer Anreiz, die neuen Inhalte, die Frauen zu vermitteln haben, auch zu formulieren. Die Zeit des ersten Experimentierens scheint zu Ende zu sein. Gefehlt hat uns in erster Linie das Vertrauen der Gesellschaft in autonome Arbeit, wie ich meine. Wir haben erfahren, daß autonome und selbständige Arbeit mit Medien natürlich nicht der Kontrollwut des modernen Industriestaates entspricht. Wir haben erfahren, daß kritische Haltungen, in Medienarbeit und auch anderswo geleistet, bei uns zu schnell als Zerstörungswut interpretiert werden. Das Trauma, das zwei Weltkriege bei der Generation der Eltern hinterlassen hat, scheint immer noch weiterzuwirken.

Aufbau und Wachstumsidee in der Kontroverse zu neuen gesellschaftlichen Realitäten haben uns vor Probleme gestellt, die wir zu Anfang der siebziger Jahre überhaupt nicht übersehen konnten. Am Beginn des neuen Jahrzehnts bemerken wir nun, daß unsere Sichtweise sich ändern muß angesichts der neuen Probleme. Die Videotechnik, vor zehn Jahren noch ziemlich in den Kinderschuhen, hat ein erhebliches Ausmaß angenommen. Die breite Konsumverteilung von Video, als »VHS« (Video-Home-System) und »Betamax«-System für »jedermann« erschwinglich, seine Allround-Anwendung in Kontrollbereichen von Banken und im Straßenverkehr, die Ausweitung in der Nachrichtentechnik, die Vereinheitlichung in der Digitalisierung, die bevorsteht – um nur einiges zu nennen –, bieten eine Fülle von Problemen und durchaus unerfreulichen Aussichten an, denen wir uns, wollen wir mit Video kulturell weiterarbeiten, zuwenden müssen.

Der ganze empfindliche Technikapparat unseres Zeitalters reicht in seinen politischen Dimensionen auch in die Videotechnik. Wir wissen inzwischen, wie anfällig unser System wird, wenn bestimmte Rohstoffe ausfallen, wie politische Ideologien uns von der Funktionsfähigkeit der Industrie schlichtweg total abhängig machen. Angesichts dieser Entwicklung wage ich das Wort Autonomie im Zusammenhang mit Video als Technik kaum zu gebrauchen. Das ist eine seltsame Situation. Sie macht klar, daß, wenn man das Medium Video benutzt, es immer im politischen Zusammenhang getan werden muß. Video ist eine moderne Technik, mit der viel Mißbrauch getrieben wird, wie uns schon seine Erfindungsgeschichte beweist. In diesem Sinn ist es ein politisches Medium a priori. Es ist nicht kunsthistorisch vorbelastet, wie Malerei, sondern es ist politisch vorbelastet.

Wenn ich produziere, sind in meinem Gedankenfeld immer Stichworte wie »Fernsehprogramm« und »Werbung« parat. Ich arbeite und bin mir der Konsumzwänge bewußt, die mit dem Erwerb von Videogeräten entstehen können, mit den billigen Angeboten in Sachen Unterhaltung, Sport, Pornographie und Abenteuer, die ja noch mehr als Konsum bedeuten, nämlich die Verbrauchs- und Beruhigungstaktik unserer Zeit. Ich habe als Videomacherin die direkte Möglichkeit, darauf einzugehen, aber auch die Möglichkeit, davon wegzukehren im Sinne des alternativen Entgegensetzens. Die Arbeit mit den Klischees unserer Gesellschaft liegt bei Video nahe, sozusagen im Medium drin. Ich komme, will ich mit Video produzieren, nicht darum herum, sie als Inhalte zu beachten. Es sind die Vorgeprägtheiten dieses Mediums. Damit bewußt umgehen, heißt autonom arbeiten, sich davon kritisch wegbewegen, heißt, sich emanzipieren. Das wiederum heißt, seinen eigenen Weg gehen, und an dieser Stelle treffen die Gedanken und Schlüsse nicht nur für das Medium Video zu, sondern für jeden kreativen Arbeitsvorgang im Leben.

amoklaufen mit dem wadelbeisser

Friederike Pezold

toilette 16 mm schwarzweiss unter verwendung von videoaufzeichnungen jvc u-matic 3/4 zoll 97 minuten produktion buch regie kamera darstellung friederike pezold uraufführung internationales forum des jungen films berlin 27. februar 1979 wiederaufführung österreichisches filmmuseum wien albertina 14.mai 1979 19 uhr 30

angefangen hat der anfang mit einem untergang wie immer wenn ich anfang. angefangen habe ich mit meinem ersten spielfilm im herbst 1977 und aufgehört im frühjahr 1978. da hat sich dann alles aufgehört bevor es noch richtig angefangen hat. nachdem ich ein halbes jahr gedreht hatte war ich fast am durchdrehen weil mir der film nicht mehr gefiel. nach der durchdreherei war ich so im drehen drin, dass ich gleich wieder anfang ein neues drehbuch zu schreiben nämlich »toilette«. daran wäre ich fast gestorben weil das drehbuchschreiben so schrecklich ist. nachdem ich unter einsatz meines lebens das drehbuch endlich fertig hatte schickte ich es an eine fernsehredakteurin. diese wiederum setzte unter einsatz ihres lebens alles dran um geld für den film aufzutreiben was wirklich lebensgefährlich ist hat doch der letzte fernsehredakteur nach der ausstrahlung meines videofilmes lauter morddrohungen bekommen. die dame vom fernsehen hat ihr leben jedenfalls umsonst eingesetzt und kein geld bekommen im gegenteil man hat ihr sogar noch geld genommen damit sie in ihrem programm nicht mehr auf dumme gedanken kommt. so kommt es dann dass man seinen film selbst produzieren muss. und von der filmförderung kriegt man entweder gar nix oder muss eine ewigkeit warten. ich kann aber nicht eine ewigkeit warten weil das filmen ist für mich etwas sehr körperliches und sexuelles und wenn ich da zu lange warten muss mit dem loslegen kriege ich solche stauungen dass ich todkrank bin. wenn ich aber todkrank bin kann ich überhaupt keine filme drehen das heisst mich gleich heimdrehen was auf wienerisch heisst sich gleich die kugel geben. die kugel kann ich mir aber nicht geben weil ich nicht schiessen kann. ich kann nämlich nur ein auge zuzwicken und zwar nicht das linke sondern das rechte. mir bleibt also gar nichts übrig als weiterzudrehen. bevor ich aber weiterdrehe muss ich erst ein ding drehen um das geld aufzutreiben und die geräte. geräte wenn ich das schon höre dann kriege ich jetzt noch die wut. an dem tag nämlich als ich alle geräte beim geräteverleih abholen wollte wollte dieser mir die geräte nicht mehr geben weil er einen zahlungskräftigeren kunden gefunden hat. mit dem drehbeginn war also wieder nix. beim nächsten drehbeginn waren die geräte zwar da aber ich im krankenhaus. beim nächsten drehbeginn war ich zwar da und auch die geräte aber die waren hin. als die geräte wieder ganz waren war ich wieder ganz kaputt. als ich wieder ganz war fing ich endlich zu drehen an. nachdem ich schon eine ganze menge gedreht hatte stellte jemand durch zufall fest dass die kamera übersteuert war. da musste ich alles nochmal drehen. dadurch habe ich mehr material verbraucht als vorgesehen und musste videobänder nachkaufen. das ging aber nicht weil die japaner nicht mehr nachkommen mit dem liefern. geliefert war damit auch wieder meine produktion. als ich dann endlich die videobänder bekam drehte ich weiter. viel weiter kam ich da auch nicht weil die videobänder schäden aufwiesen und ich musste alles nochmal drehen. was schon ein wahnsinn war weil ich hatte die bilder, die töne und die bildfolge bis zum geht nicht mehr ausprobiert damit ich die geräte nicht solange ausleihen muss. und dann hat doch alles solange gedauert. und später als die geräte immer wieder hin waren hat die geräte-