

Video

– als künstlerisches Medium

Wenn ein Mann auf einem Tafelbild erschossen wird, dann wird der Betrachter vielleicht über die Farben, die Komposition und den Pinselstrich reden. Dieselbe Erschießung als realistische Plastik – und man wird sich die Konsistenz des nachgebildeten Blutes ansehen. Dieselbe Erschießung auf dem Theater – und man wird die schauspielerische Leistung des Erschossenen bewundern. Dieselbe Erschießung in einem Breitwandfilm – und man wird die Leistung der Mitarbeiter, des Kameramannes, der effektvollen Regie, vielleicht sogar des Schauspielers bewundern – oder auch wegen der riesigen Dimension etwas beeindruckt sein. Dieselbe Szene aber im Fernsehen – und man wird sich erschreckt fragen, gerade wenn das Bild etwas unscharf, verwackelt und nur in Schwarzweiß war, ob da wirklich jemand erschossen wurde. Denn im Fernsehen glaubt man, daß die Dinge »wirklich« seien; in den Nachrichten, in den Magazinen, in den sogenannten Live-Sendungen, beim Sport usw. sieht man die abgebildete Wirklichkeit, kein »Theater«, keinen »Kintopp«.

Dies muß als Vorspann genügen, um auf das Thema Video einzustimmen. Video ist als Informationsmedium durch das Fernsehen populär geworden. Sein grundsätzlicher Unterschied zu allen anderen Formen ist die Möglichkeit der elektronischen Bildaufzeichnung und gleichzeitigen, unendlich multiplizierbaren Bildwiedergabe. In diesem Text soll der Gebrauch des Videos durch Künstler dargelegt werden und muß deshalb von dem Fernsehen mit seinen öffentlich ausgestrahlten Programmen unterschieden werden – obwohl diese Unterscheidung inhaltlich gar nicht gemacht werden sollte. Fernsehen wird allgemein TV (Television) genannt, und VT soll dagegen die Video-Tapes und Video-Installationen bezeichnen, die von einzelnen oder Gruppen gemacht werden. René Berger hat drei Kategorien des Videos unterschieden: *Mikro-Video*, das von einzelnen für einzelne gemacht wird, dessen Sinn in dem gegenseitigen Austauschen und Kommunizieren besteht, der künstlerische Bereich soll hierzu gezählt werden. *Meso-Video*, dem Kabelvideo, in dem von Sendern über Kabel vom Empfänger mitzubestimmende Sendungen empfangen werden können, und dem *Makro-Video*, dem öffentlichen Fernsehen, wie wir es heute in seiner Form der Einbahnstraße – vom Sender zum Empfänger ohne Möglichkeit einer wirklichen Einflußnahme oder Veränderung – überall kennen.

Auf diese Unterscheidung wird hier nicht näher eingegangen, denn sie betrifft mehr ökonomische und gesellschaftspolitische Gründe; hier soll vielmehr das Medium Video zur Diskussion gestellt werden mit seinen medienspezifischen Möglichkeiten. Denn Video-Bänder (im Gegensatz hier zum Filmstreifen) und Video-Installationen (Environments mit Kamera und Monitor) sind nur durch ihr Medium vergleichbar, nicht aber aufgrund von Stilvorstellungen oder Verwendungsformen. Video bezeichnet also kein Stilmerkmal, sondern ein Medium; ähnlich wie die Leinwand auch Träger der unterschiedlichsten Vorstellungen sein kann.

Die drei Bereiche des Videos

Aufgrund der elektronischen Bildaufzeichnung ergeben sich für das Video drei Bereiche, die in anderen Medien des künstlerischen Ausdrucks – wie Malerei, Foto, Theater, Film – in dieser Form grundsätzlich nicht vorhanden waren:

1. die sofortige Kontrolle des Bildes
2. die zahlreichen elektronischen Möglichkeiten
3. die Bildwiedergabe auf Monitoren.

1. Die Realität ist – für unser Auge sogar exakt – zeitgleich mit ihrer Darstellung zu sehen. Realität und Abbild stehen nebeneinander. Die Realität kann selbst direkt in den künstlerischen Prozeß miteinbezogen werden. Insbesondere in den »closed circuits« genannten Live-Environments mit Kamera und Monitoren kann dieser neue Aspekt genutzt werden: Nam June Paiks Buddhastatue meditiert vor ihrem eigenen Abbild als »Video-Buddha«, Bruce Naumans »Video-Korridor«, »Interface« von Peter Campus oder der Raum von Dan Graham mit Spiegeln und zeitverzögerter Bildwiedergabe sind hervorragende Beispiele für die künstlerische Nutzung. Bei der täglichen Arbeit mit Video ist die sofortige Kontrolle des Aufgenommenen auf dem Monitor eine entscheidend neue Hilfe, die den Arbeitsprozeß selbst verändert. Außerdem sind beim Video ohne jede besondere personelle oder technische Hilfe Bild und Ton immer synchron, so daß bei der kleinen, am meisten verwendeten Video-Ausrüstung eine einzige Person ein fertiges, vollständiges Band herstellen kann.

2. Die elektronischen Möglichkeiten der Bildschirmung, der Bildveränderung, -verzerrung oder -umkehrung sowie die verschiedenen Formen des Feedback sind künstlerisch nutzbare neue Möglichkeiten, genauso wie Farben »synthetisch« hergestellt und verändert werden und Formen sich in einem unendlichen Raum staffeln und wiederholen können, zeitverzögerte Aufnahmen hergestellt und mit Realzeit kombiniert werden können. Diese Möglichkeiten, die denen der elektronischen Musik ähnlich sind, wurden von Nam June Paik und seinem Freund Abe beim Bau des ersten Synthesizers genutzt und sind seitdem von vielen Künstlern in verschiedenster Form verwendet worden (Bänder von Paik, Emshwiller, Beck u. a.)

3. Die Vermittlung des Video-Bildes ist an den Monitor, an das Fernsehgerät gebunden. Dieses ist ein kleines kubisches Objekt, das eher einer Skulptur als einer Projektionsfläche gleicht und auch unbenutzt als kompakte Form vorhanden ist. Nur wenige – zumindest jetzt noch – sehr teure Geräte erreichen eine geringe Vergrößerung, die jedoch mit einer Kinoprojektion nicht zu vergleichen ist. Die Bildfläche auf dem Monitor hat eine festgelegte Bildproportion von etwa 3 zu 4, eine gewölbte Oberfläche und immer abgerundete Bildecken. Die Vermittlung über Monitore hat den Vorteil, daß beliebig viele Geräte angeschlossen werden können, um ein Band oder auch mehrere auf verhältnismäßig kleinem Raum, für den Betrachter übersehbar, in Reihen, Pyramiden oder Blocks abzuspielen. Diese Kombinationsmöglichkeiten ergeben formale und inhaltliche Variationen. Außerdem kann ein schon aufgezeichnetes Bild oder auch die Realität über verschiedene Räume hinweg gesehen mit anderen neuen Bildern kombiniert werden. (Frank Gilettes Installation mit drei Bändern und Monitoren, Bänder von Acconci oder das Projekt von Allan Kaprow in zwei Familien mit zwei »closed circuits« sind Beispiele.)

Vergleich zum Film

(fünf Kriterien des Films von Siegfried Kracauer)

Die neue Bedeutung dieser drei Grundlagen der Video-Kunst wird im Vergleich zum Film definiert: Siegfried Kracauer, einer der einflußreichsten Filmtheoretiker, hat einmal die besonderen Eigenschaften des Films in ähnlicher Weise – damals in der Abgrenzung gegen die Fotografie und das Theater – aufgezeigt:

1. die Darstellung physischer Realität.
2. Schnitt und Montage.
3. technische Möglichkeiten (Zeitlupe, Überblendung, Negativ).
4. Bewegungsabläufe.
5. Nachahmung der Wirklichkeit, Authentizität.

Wenn wir diese Film-Kriterien vergleichend auf Video übertragen, wird der ebensogroße Sprung vom Film zum Video deutlich, wie er es vom Theater zum Film war.

Zu 1. Jedes Video-Band hat noch mehr direkte physische Realität, weil Bild und Ton synchron gleichzeitig aufgenommen und wiedergegeben werden können. Aufgrund des Fernsehens und seiner Nachrichten-Sendungen, seiner Live-Übertragungen, ja auch aus eigenen Erfahrungen in Demonstrations-Installationen in Fachgeschäften oder Kaufhäusern kennt jeder die Videotechnik als wahre Realitätsablichtung. Von daher besitzt Video ein Höchstmaß an »physischer Realität« und »Authentizität«. Die Anführungszeichen müssen hier einmal gesetzt werden, denn authentisch kann keine Wiedergabe sein; jede Wiedergabe stellt nur gemäß ihrer eigenen technischen Möglichkeiten die Realität wahr dar. So ist die Realität auf dem Monitor immer eine zweidimensionale, in elektronische Bildsignale umgewandelte und in künstlichen Farben wiedergegebene Realität, deren Bildausschnitt, -auswahl usw. auf einer Manipulation beruht, wenn auch hier der manipulative Eingriff weniger Möglichkeiten findet als bei dem aus verschiedenen Kameraeinstellungen zusammengesetzten Film. Noch ein anderer Aspekt der »physischen Realität« mag von Kracauer mitgemeint sein: die Ergriffenheit von dem überdimensionierten Filmhelden und seinen Emotionen, denen der Kinobesucher im Dunkel in einer ihm unbekanntem Menge von gleichausgerichteten, nebeneinander aufgerichteten Menschen ausgesetzt ist – im Theater ist dieser Aspekt immer unwichtiger gewesen. Der Monitor im eigenen Haus, in einer Ausstellung oder im Atelier eines Künstlers ist immer klein, er gibt seine Bildinformation nur an eine kleine Gruppe von Betrachtern, hierin ist das TV dem VT völlig gleich: die persönliche Ansprache, der Nachvollzug ist bei dieser fast »intimen« Form der Kommunikation möglich. Auch könnte die scheinbare oder wirkliche Authentizität wieder um ein größeres Engagement ermöglichen, aber auch eine größere Abstumpfung.

Das zweite besondere Film-Kriterium von Kracauer – Schnitt und Montage – wird bewußt von vielen Video-Künstlern vermieden, um einen größeren Realitätsgrad zu erreichen. Montage kann bei Video auch die Möglichkeit heißen, mehrere Bänder und Monitore gleichzeitig zu benutzen. Dies geschieht beim Film nur in Ausnahmefällen (Weltausstellungs-panoramen und Multivisionen, oder Andy Warhols »Chelsea Girls«).

Im dritten Bereich – dem technischen – ist Video dem Film überlegen: die Möglichkeiten der Elektronik bedeuten eine fast unausschöpfbare Erweiterung, wobei alle Mittel des Films auch von Video-Künstlern genutzt werden können. Außerdem wurden in bedeutenden Filmen Videobilder auf Zelluloid übertragen, weil die gewünschte Farbenwahl und die Bildverfremdungen nur mit Hilfe des Videos realisiert werden konnten (u. a. »2001«, »Emerson, Lake & Palmer« und andere Pop-Musik-Filme).

Um die Bewegung – den vierten Komplex – darzustellen und als künstlerisches Element wie im Film zu nutzen, ist der Monitor zu klein. Schnelle Bewegungen, große Überblicksdarstellungen, Panorama usw. sind im Videobereich nicht wiederzugeben. Dafür ist dies ein zu intimes Medium, was die Form der Herstellung und der Wiedergabe angeht.

Der fünfte Aspekt – Authentizität – allerdings ist eine ureigene Grundlage des Video: Wie der Film gegenüber dem Theater in gewisser Hinsicht ein Fortschritt war, etwa der dokumentarisch, mit Laienspielern an den realen Orten gedrehte, so geht Video hier einen Schritt weiter. Filme von Andy Warhol (»Empire State Building«), Agnes Varda (»Cleo von 5–7«) haben die Möglichkeiten des realen Zeitablaufes im Film genutzt; sie bleiben jedoch Ausnahmen. Dagegen sind Realzeit und Zeitkontinuum zwei Elemente vieler Videobänder. Sie

sind Grundvoraussetzungen jeder Video-Installation, die den Betrachter durch Kamera und Monitor miteinbezieht, und spielen auch bei vielen Bändern eine wichtige Rolle.

Mikro-, Meso- und Makrovideo (nach Bené Berger)

Die kleine Portapack-Ausrüstung (Kamera mit Mini-Monitor und dem netzunabhängigen Aufnahme- und Abspielgerät) ermöglicht eine große Bewegungsfreiheit und einen unbeschränkten Einsatz sowie die sofortige Überprüfung und eine eventuelle Wiederholung. Die Authentizität wird hier in größtmöglichem Umfang gewahrt. Die Dokumentation wurde deshalb auch das Hauptanwendungsgebiet des Videos. Dieses Verhaftetsein an der Realität und der Wunsch, die Umwelt und alle Vorgänge aufzuzeichnen, verleihen diesem Medium einen starken Zeitbezug, wohl auch die Beschränkung, nur ein Zeitdokument zu sein.

Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen: Video ist ein Medium, das zunächst im außerkünstlerischen Bereich entwickelt und aus kommerziellen Gesichtspunkten produziert wurde: schnelle Verbreitung von Lehrprogrammen in Kassettenform für Industrie und jede Art von Bildungsinstituten ist eine der Hauptaufgaben. Im privaten Bereich beginnt die Videokamera langsam die Filmkamera abzulösen, weil man in Verbindung mit dem Fernsehen erweiterte Möglichkeiten des Mitschneidens, Montierens usw. hat. Dieses weite Betätigungsfeld im privaten Bereich und die relativ breite Verwendung in den USA und Kanada haben die Video-Aktivität auch von politischen und künstlerischen Gruppen gefördert. So gibt es in jeder größeren Stadt, an jedem College Gruppen, die mit Video Probleme der Minderheiten, so der Emanzipation der Schwarzen usw., darzustellen versuchen. Dies ist der wohl wichtigste Bereich für Video. Die Kassette ist, per Post verschickt, überall abspielbar und kopierbar. Hierin liegt eine Zukunft für das Video, Alternativprogramme für Minderheiten von Minderheiten zu schaffen. Dies ist, nach Bergers Einteilung der drei Formen des Video, Mikro-Video.

Es liefert auch Material für das Meso-Video, das Kabel-Fernsehen, das also nicht mehr von Einzelgruppe zu Einzelgruppe funktioniert, sondern von 40 bis 80 Sendern zu möglicherweise einmal Millionen von Empfängern, die – ebenfalls in der idealen Vorstellung – die Möglichkeit der Wahl und der Antwort, der Mitsprache, haben und sogar Programme selbst gestalten können. Doch die bisher in den USA praktizierten Anfänge lassen diese idealistische Hoffnung eigentlich nicht mehr zu: denn Industrie und Unterhaltungsbranche machen die immens hohen Investitionen nicht, um nur aufklärerische Minderheiten-Programme, künstlerische Experimente, individuelle Kommunikation oder ähnliches damit zu transportieren, sondern vielmehr, um handfeste wirtschaftliche Interessen damit zu verbinden.

Das Makro-Video, das uns bekannte öffentlich-rechtliche oder im Ausland auch private Fernsehen, das von den Produzentengruppen für Millionen gemachte Programm, hat keinerlei »Feedback«, keine direkte Rückkoppelungsmöglichkeit. Das gerade wird im Augenblick vom WDR besonders bedauert und in verschiedenen Sendungen mit »Phone in's«, Diskussionsgruppen mühsam versucht. Doch die Struktur des Fernsehens in dieser Makro-Video-Form ist eine Einbahnstraße vom Sender zum Empfänger, der passiv die Unterhaltung, die Bildung oder die Information aufnimmt und seine eigene Meinung nur für sich gegenüber dem unbeeindruckbaren Fernsehbild äußern kann.

Hier liegt eben die Chance und der grundsätzliche Unterschied des Videos und aller Video-Installationen: der Mensch wird hierbei aktiv einbezogen, eine Kommunikation, eine Teilnahme ist möglich. Um nicht so sehr vom allgemeinen Gebrauch des Videos zu schreiben, möchte ich drei wesentliche Bereiche

der künstlerischen Verwendung von Video vorstellen, in denen Video mediengerecht und künstlerisch angewendet wird.

1. »Video als Spiegel«, Video als ein Instrument der Erkenntnis, der Wahrnehmung der eigenen Bedingungen: die Verkehrung von rechts und links, die Spiegelung und Abbildung der Spiegelung des eigenen Ichs, die Konfrontation mit sich selbst (Tapes von Joan Jonas und Peter Campus), auch die Verzögerungsinstallationen von Frank Gillette oder Dan Graham gehören in diesen Bereich. Am deutlichsten vielleicht in der Video-Installation »Interface« von Peter Campus: der Betrachter tritt sich selbst zweimal lebensgroß und immateriell gegenüber: auf einer Glasfläche erkennt er sein Spiegelbild (wie gewohnt seitenverkehrt) und sein projiziertes Bild (wie für andere gewohnt seitenrichtig). Video wird von mehreren anderen Künstlern auch in diesem Sinne benutzt, über uns und die Raum- und Zeitbestimmungen, über die Relativität unserer Wahrnehmung etwas auszusagen. Hier gibt es natürlich Verbindungen zur Minimal-art und zur Konzept-Kunst. Auch die Tatsache, daß viele Video-Künstler, die auf diesem Gebiet arbeiten, vorher Farbfeld-Maler waren und von der Minimalisierung der Malerei und deren intellektuellen Voraussetzungen bzw. Ergebnissen zu dieser Form von Video-Installationen gelangt sind. Gerade Identitätsfragen, Tautologien, die sich aber nicht in Übereinstimmung bringen lassen, sind Themen der aktuellen Kunst, in der statischen Objektkunst bisher am deutlichsten von Pistoletto formuliert (vergleiche den informativen Text »Spiegelungen« im Darmstädter Pistoletto-Katalog von Bernd Krimmel, 1974). Das romantische Motiv vom doppelten Ich, vom Sein und Schein kann hier zum visuellen Thema werden.

2. *Video als Dokumentationsmedium.* Künstler fügen Fundstücke oder Fotos (reale oder erfundene) zu Werken zusammen, die Erinnerungen an Besitzer, Benutzer usw. hervorrufen und so zu einer Topographie von Geschehnissen, Personen oder Erinnerungen werden. Video wird in diesem Bereich realitätsnäher benutzt, das heißt: Video dient zur Aufzeichnung des eigentlichen Geschehens, z. B. bei einem Band von Baldessari, bei dem sich eine Person zu bestimmten, eher banalen Fotos Geschichten ausdenkt, die dazu passen könnten. Video kann hier als Transportmittel für die unterschiedlichsten Inhalte dienen, wobei oftmals die Frage gestellt werden muß, ob nicht der Film ebenso geeignet wäre, die Dokumentation vorzunehmen. Neben den sachlichen, in einem Zug abgefilmten Bändern mit der Darstellung eines künstlerischen Vorganges gibt es selbstverständlich auch Bänder, die in dieser Dokumentationsform nur als Videos entstehen konnten. Als ein Beispiel sei das Band »X-Projection« von Knoebel genannt, eine der wirklichen Video-Produktionen von Gerry Schum. In einer durchgehenden, 40minütigen Nachtfahrt wirft ein Scheinwerfer ein Licht-X, das je nach dem belichteten Gegenstand und seiner Lage zur Kamera anders erscheint. Denn Bäume reflektieren das Licht anders als Wände, Straßenlaternen; Anzeigenleuchten haben verschiedene Lichtintensität. Andererseits schneidet die Gruppe Telethon in Los Angeles »nur« Ausschnitte des öffentlichen Fernsehprogrammes mit und kombiniert dann Schönheitskonkurrenzen, Politikerreden, Werbung, Talkshows oder Sport zu teils nostalgischen, teils kritischen neuen Werken zusammen. (In Ausstellungen hat diese Gruppe ihre Bänder auf einem Fernseher in einem rekonstruierten US-Normal-Wohnzimmer mit allen dazugehörigen dokumentarischen Einzelheiten wiedergegeben.) Die Bandbreite des dokumentarischen, künstlerischen Videos reicht hier also von mehr formalen Experimenten bis zur Collage vorgefundener Materials.

In diesen Bereich gehören aber auch die Aktivitäten derjenigen Gruppen, die bewußt das Wort Kunst auslassen, weil sie

Video als dokumentarisches Instrument für politische Minderheiten, bestimmte Problemstellungen usw. verstehen. Hier kann Video eine eigene Aktivität des Zuschauers ermöglichen, hier kann Kunst (verstanden als Kreativität des einzelnen) und Leben wirklich eine Einheit darstellen. Seit Ende der sechziger Jahre hat hier das sogenannte »Video community movement« in den USA und Kanada viele neue Möglichkeiten eröffnet, Bürger über bestimmte soziale oder politische Probleme direkt zu informieren, eine Alternative zum öffentlichen Fernsehen zu geben. Die Verbindung von Engagement und Kreativität ist auch der Ausgangspunkt gewesen für die beiden deutschen Gruppen »Telewissen« in Darmstadt und A.V.M. (Audiovisuelle Medien) in Berlin um Michael Geißler. »Telewissen« entwickelt mit Schülern eigene Programme und versucht die Kommunikation zwischen Bürgern und im städtischen Bereich oder zwischen bestimmten Minderheitsgruppen mit Hilfe des Videos zu fördern. A.V.M. hat es als erste Videogruppe in der BRD geschafft, daß ein 1/2-Zoll-Video-Band (»Wir wollen die weißen Indianer Europas werden«) – eine Dokumentation des Lebens der Gruppenmitglieder – vom öffentlichen Fernsehen angekauft und gesendet wurde. Hier wurde der oftmals als Ablehnungsgrund genannte technische Qualitätsmaßstab (Unterschied der Bildwiedergabe bei den von Video-Künstlern meist benutzten 1/2-Zoll-Bändern zu den bei Fernsehproduktionen verwendeten 2-Zoll-Bändern) zum ersten Mal in einer größeren Sendung aufgehoben. Die Dokumentationslust, der Drang, mehrerer Künstler zu vollständiger Dokumentation ihres Lebens, zur Auswertung der alltäglichen Dinge und Erfahrungen wird gerade durch Video erleichtert. Die Gefahr, die in dieser abbildbewußten Form des Lebens liegt, hat Harald Szeeman in seinem Text »Das Erkunden von Mythen mittels Video« mit dem Hinweis auf eine Erzählung von Adolfo Bioy Casares »L'invention de Morel« eindringlich angedeutet. Auf einer einsamen Insel begegnet ein entflohener Sträfling Menschen in einem Gebäude, das Museum genannt wird. Erst spät erkennt er, daß diese Menschen immer dasselbe tun und sprechen, daß diese Menschen dreidimensionale Projektionen von sich selbst sind. Er selbst beschließt dann – verliebt in eine der projizierten Gestalten – jeden Tag ein bißchen mehr zu sterben, um für zukünftige Besucher als der Geliebte dieser Frau, als dreidimensionale Projektion zu überleben (in »Kunstabulletin des Schweizerischen Kunstvereins, Nr. 4 April 1974, S. 3).

3. *Video als elektronisches Medium.* Die elektronische Bildaufzeichnung ermöglicht völlig neue Formen und künstlerische Farben, Bildmischungen, -veränderungen und den Feedback, die Rückkoppelung des gesendeten Bildes in die Kamera. Dieses ureigene Gebiet des Video stand auch am Anfang der Entwicklung des künstlerischen Mediums Video. Der entscheidende erste Ansatz fand in Köln statt: Nam June Paik war Kompositionsschüler bei Karl Heinz Stockhausen und lernte die elektronische Musik in ihren Grundlagen. Paik und Wolf Vostell veränderten in den ersten Fluxus-Aktionen das gesendete Fernsehbild, verzerrten es, nahmen Bildausschnitte usw. Diese Aktionen in Galerien und vor Kunstpublikum waren der Beginn der Entwicklung, die Paik dann in den USA seit seiner Ankunft in New York 1965 mit großem Einsatz fortsetzte und die zu den verschiedensten Formen der Synthesizer führte. Diese wurden schließlich mit Computer verbunden, um eine unvorstellbare Menge von Bildern hervorrufen zu können. Köln war jedoch auch der Ort, an dem – wie Douglas Davis in seinem materialreichen Buch »Art and the Future« (New York, 1973, S. 84) schreibt – »the first program created entirely by artist for widescale reception« entstand. Der WDR produzierte mit Otto Piene und Aldo Tambellini 1968 das Band »Black Gate Cologne«, in dem eine Studio-live-Aufnahme dann elektronisch gemischt wurde, damit sich einzelne

Bildsequenzen in den Farben und Rhythmen verändern konnten. Nur zögernd haben seit 1965 die professionellen Fernsehregisseure überhaupt die Möglichkeiten bei Fernsehspielen, Shows oder Zwischentiteln benutzt. Erst Ende der sechziger Jahre wurden von Jean Christophe Averty, Michael Leckebusch, George Moore, Peter Zadek, Bob Rooyens und bei Sendungen der Musik-Abteilung des WDR die elektronischen »Tricks« angewandt, die sie allerdings meist als reine Gags einsetzten. Über die künstlerischen Möglichkeiten dieser elektronischen Hilfsmittel läßt sich auf ähnliche Art diskutieren wie vor etwa zehn Jahren über die Möglichkeiten der Computer-Kunst. Während die elektronische Musik an Klangfarben und Nuancen, an Rhythmen und Vielschichtigkeit gegenüber der Instrumentalmusik viel gewonnen hat, muß doch gefragt werden, inwieweit die elektronisch produzierten Bilder über sich selbst hinaus aussagen. Vielleicht stehen wir hier noch zu sehr am Anfang, um gleich urteilen zu können, gerade wenn wir mehr an den künstlerischen Ergebnissen als an den Arbeitsmethoden interessiert sind.

Möglichkeiten der Video-Kunst in den USA und Europa

Wie die Aktivitäten von Paik, Vostell, Gerry Schum und Piene belegen, liegen einige Grundlagen des Video als Medium der Kunst in Europa. Doch sie wurden hier nicht weiterentwickelt, sondern in den USA und Kanada. Man könnte hier einen weitausholenden Essay über die Bedeutung bzw. die Mißachtung des Fernsehens durch die »Intellektuellen« in Deutschland und Europa einschieben, besonders im Vergleich zu dem immensen, nicht übersehbaren Einfluß der TV in den USA. Dort haben 95% der Haushalte zumindest einen Fernsehapparat, und Kinder sehen bis zu ihrem Schulabschluß mehr Stunden TV als sie Schulstunden absolvieren. Ob den Europäer sein vielzitiertes »Kulturbewußtsein« davon abhält, das Fernsehen als Informations- und Unterhaltungsmedium so gründlich zu akzeptieren, ist in den fünfziger und sechziger Jahren gerade in Deutschland ausgiebig, aber ohne Ergebnis diskutiert worden. Einig war man sich darin, daß der Fortschrittsglaube und das Vertrauen in die Technologie in Europa bei weitem nicht so entwickelt waren wie in Nordamerika. Gerade die Kunst sollte sich von technischen und technologischen »Nebensächlichkeiten« freihalten – so ist es zu verstehen, daß Video-Kunst in den letzten sieben Jahren eine eigentlich fast ausschließlich nordamerikanische Angelegenheit wurde. Dort wurde Video als eine Art »Alternativ-Fernsehen« entwickelt und als Aufklärungsmedium benutzt. Künstler und Filmemacher bedienten sich des Video, weil ihnen die Möglichkeiten des elektronischen Mediums zur Vermittlung ihrer Vorstellungen besser als jedes andere, bisher gewohnte Medium der Kunst geeignet erschienen.

Eine andere wohl wesentliche Komponente ist der Einsatz von Video als therapeutisches Mittel, als ein Hilfsmittel zur Kommunikation, als ein Medium zur Analyse sogenannter psychischer Schäden. Der Zusammenhang der neuen Formen des »sensitivity Trainings« und der Selbsterfahrung in der Gruppe mit den Identitätsproblemen in den Video-Installationen, aber auch vieler Video-Bänder, scheint deutlich, auch dies vielleicht ein Grund für den besonderen Gebrauch des Video in Nordamerika und die relativ zurückhaltende Verwendung in Europa.

Eigentlich hätte aber gerade Video nicht nur im wissenschaftlichen, ausbildenden und therapeutischen Bereich eine Zukunft, sondern besonders auch in der Kunst, wenn man Walter Benjamins Gedanken fortsetzt, daß der Avantgardefilm vom Publikum eher aufgenommen wird – weil der Film auf Reproduktion angelegtes Massenmedium ist –, als ein mit der singulären Aura umgebenes, einmal vorhandenes Kunst-

werk der Malerei, Plastik o. ä. Das Massenmedium TV kann hier Schrittmacherdienste für die Verbreitung des künstlerischen VT leisten. Denn das Video ist an sich auf Reproduktion und Verbreitung angelegt, und es verbindet in seiner idealen Form der allgemeinen Verbreitung die beiden wichtigen Aspekte: Authentizität und Darstellung der Realität, und gleichzeitig verwirklicht es »den legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat« (Walter Benjamin). Die Verbreitung des Super-8-Films hat diesen Anspruch niemals erfüllen können, weil das Ergebnis für den einzelnen in seiner Gestaltung, in der Art der Vorführung und in dem Wert der Realitätswiedergabe grundsätzlich von dem im Kino vorgeführten, in komplizierter kleinteiliger Zusammenarbeit von Regisseur, Kameramann, Beleuchter, Drehbuchautor, Filmschauspieler, Cutter, Produzent usw. entstandenen Film sich unterscheidet. Diesen Unterschied zum öffentlichen Programm gibt es bei dem auf demselben Fernsehgerät vorgeführten eigenen Video-Programm nicht in dem Maße, da der Betrachter grundsätzlich – selbst bei Spielfilmen, wie Orson Welles' amerikanischem Film über die Landung von außerweltlichen Wesen oder dem deutschen »Millionenspiel« von Wolfgang Menge – die TV-Bilder für eine Wirklichkeit hält, an der er teilhat und die seine Probleme und Wünsche widerspiegelt. Dies könnte auch die Erklärung für den für Avantgarde-Kunst ungewöhnlich großen Erfolg der Ausstellungen mit künstlerischen Video-Installationen in dem ersten Museum sein, das sich diesem neuen Kunstmedium widmet, dem Everson Museum of Art in der kleinen Stadt Syracuse in der Nähe von New York. Denn der Nachvollzug, das Einbezogenensein in das Werk, das Vertrautsein mit den technischen Formen und das Vertrauen zum Realitätswert des zu Sehenden erleichtert auch dem Publikum den Zutritt zu schwierigeren Problemstellungen eher als Werke der Malerei, Bildhauerei, Objektkunst, die bisher gemeint waren, wenn man von avantgardistischer Kunst sprach; deren »Aura« des Elite-Wissens liebt bewußt oder unbewußt den Zugang schwierig erscheinen.

Gerade aus den letzten Sätzen spricht eine sehr hoffnungsvolle, fast idealistische Haltung, die allerdings gerade auf Europa bezogen wohl noch verfrüht zu sein scheint. Auf der anderen Seite soll – ergänzend zu diesen Bedenken – hier deutlich gemacht werden, daß die großen Hoffnungen in den USA, die VT und dem Kabel-Fernsehen in bezug auf seine demokratische, Minderheiten unterstützende Arbeit große Chancen gaben, doch enttäuscht sind. Wenn auch die Preise für die »Hardware« – die einzelnen für Aufnahme und Abspielung notwendigen Geräte – noch weiter sinken werden, so werden sie doch für die meisten nicht erschwinglich sein. Gerade das sollte in Zusammenhang mit den anderen Überlegungen neue Aktivitäten ermöglichen: Zusammenschluß neuer Gruppen »Video-Ringe« – wie in Kanada und London –, mit einem allen Künstlern und Gruppen zur Verfügung stehender Video-Bus, Arbeitsmöglichkeit mit Experimentierspielraum und Sendemöglichkeit für Künstler und soziale Minderheiten in den öffentlichen Fernsehanstalten, Unterstützung durch die Kommunen, Länder und kulturelle Organisationen, Schaffung von kulturellen Zentren in den Städten zur Kommunikation, Abspielräume in den Museen für Künstler-VTs – dies alles wären erste Schritte zur Schaffung einer Szene, die eine Video-Kunst auch in der BRD ermöglichen könnte. Denn Video kann nicht naiv benutzt werden, man muß die Möglichkeiten in jeder Form kennenlernen. Doch vielleicht bestehen dann bessere Chancen für ein breiteres Verständnis von Kreativität, Phantasie, für soziale Minderheiten und die Probleme der Kommunikation.

Wulf Herzogenrath

(Der Text wurde aus dem gekürzten Video-Teil des Kataloges »Projekt 74« übernommen.)