

Denken mit der Kamera¹ oder Watching my mind working² oder Das Medienspezifische an Video – Der Europäische Beitrag an der Videokunstgeschichte

Wolf Kahlen

Wenn ein neues Material oder Medium in der Welt ist, entdeckt, erkannt oder erfunden, sind es immer zuerst die Wissenschaftler, das Militär und die Künstler, die damit arbeiten. Grundlagenforschend. Alle drei.

Wenn sie nicht sogar schon vorher 'sehnsüchtig' daraufhin gedacht haben: Dürer mit seinen Holzschnitten an Massenkommunikation, Maler des 19. Jahrhunderts an 'realistischeres' Abbilden mithilfe der Photographie, Astrophysiker an schärfere Bilder, genaueres Erkennen höheren Auflösungen zufolge. Denken wir an Bronze, Eisen, Stahl, Beton oder an den Buchdruck, die Photographie, den Film oder eben auch an Video, gibt es eine grundsätzliche Neugier auf das 'neue' Material oder Medium als Material. Alle diese tragen sui generis für uns den Wunsch in sich, erhellend zu erfahren, was sie materiell können, aber mehr noch, was sie in uns immateriell auslösen. 'Die Ruine der Künste Berlin ist ein privater Ort für materielle und immaterielle Künste', steht seit 1985 am Eingang dieses Hauses metallgeprägt auf einem Schild. Franz Erhard Walther, kein Videokünstler, aber einer, der die 'Handlung mit Material' zur Kunst addiert hat, schrieb mir auf die Frage, was 'Zeit' ist: "Solange wir nicht angeben können, was Zeit IST, muss sie als Werkstoff begriffen werden."³

Das heißt, sie ist ein Material wie jedes andere - nicht nur der Künste natürlich -, das wir Künstler 'kneten' können. Nicht nur durchformen (*performare*), sondern 'sprechen' lassen können, um mehr über sein Wesen und unseres zu erleben: materiell und immateriell, greifbar und in Anmutungen über unsere Wirklichkeiten.⁴

Dabei ist die Präsenz der Videobilder im Praesens (*video*: ich sehe 'jetzt!)- gleichzeitig aufgenommen und sichtbar gemacht - das zunächst einmal aufregendste Potential der neuen Magnetband-Technologie.

Als das Medium und gleichzeitig Material Video aufkam, haben Künstler beiderseits des Atlantik und jenseits des Pazifik sich hoffnungsvoll damit beschäftigt. Alle haben sofort oder langsam die Potentiale des 'Werkstoffs' erkannt und sie mehr oder weniger 'ernstgenommen'. Nur eine Handvoll in den USA, eindeutig wesentlich mehr in Europa, aber auch eine halbe Handvoll in Japan. Der Beitrag Europas zu dem, was man 'medienspezifisches Arbeiten' nennt, ist ungleich gewichtiger als der der pragmatisch,

¹ *Nachdenken mit der kamera – roh – den Bau planen* (Ruine der Künste Berlin), 1982, 11 min., in dem ich mit der Kamerabewegung im Gemäuer einer Ruine mich bewegend Linien, Flächen oder Rechte Winkel in den Raum 'zeichne', die der Entwurf für den kommenden Ausbau sein könnten.

² *Watching my mind working - Forward and backward in Time*, 2017, 3 min. 53, endless loop projection, in dem ich durch Schnee gehend meine Füße in Bewegung beobachte: Das waagrecht zweigeteilte Bild zeigt im oberen Teil das Gehen vorwärts linear, im unteren Teil das Gehen als rückwärts laufendes Tape. Das irgendwie ungenlenk erscheinende 'gesamte Gehen' lässt das Denken rotieren.

³ Franz-Erhard Walther: Brief vom 5.5.1988 als akustisch zu bringender Beitrag zu meiner Jahresausstellung: 365 Zeit-An-Sagen - Kunst übers Telefon, Ruine der Künste Berlin, 1.1.-31-12.1988

⁴ „Es gibt keine Wirklichkeit, es gibt nur Wirklichkeiten“ (WK 1982), Katalog *Wolf Kahlen: Arbeiten mit dem Zufall den es nicht gibt*. – „Zeiten sind die Zwiebelschichten des Bewusstseins. Es gibt keine Zeit, es gibt nur Zeiten (WK 1988) in: *365-Zeit-An-Sagen - Kunst übers Telefon im Lichtjahr NeunzehnhundertDoppeltunendlich*, Edition Ruine der Künste Berlin. – Werner Hofmann: „Lieber Wolf Kahlen, ich bewundere sehr, wie Du das Ein- und Ausatmen von leeren, verstaubten Museumswänden (Caspar-David Friedrich Saal bei uns hier in Hamburg), das Ein- und Ausatmen von Gemälden in Fotos umgesetzt (Ein- und Ausatmen mit Edvard Munch) und das Ein- und Ausatmen von Bedeutungen von Sprache (Ich kann sagen was ich will, Video) zur Frage von Realitäten machst. Dein Werner Hofmann.“ und: „Ich habe immer Deinen Mut bewundert, herzlich, Dein Werner Hofmann.“ Briefe vom 31.12.2012. – Wolf Kahlen Antwort: „Lieber Werner Hofmann, Dein 'Caprichio', wie Du es selber nanntest, hat mich erreicht und sehr gefreut, vor allem, weil Caspar-David Friedrich erst heute oder heute wieder ein 'Star' ist, damals gerade wirklich nicht. Und weil Du meinen Mut bewundert hast. Das geht runter wie Honig. So selten kriegt man Honig offen offeriert. Manche Menschen mögen auch so denken, sagen aber nichts, aus welchen Gründen auch immer. Ich habe aber auch Deinen Mut damals bewundert, mich in die Kunsthalle 'reinzulassen'. Danke sehr. Dein Wolf Kahlen

kommerzorientiert von Galeristen in den USA in die Pflicht genommenen Künstler.⁵

Die Potentiale, das Medienspezifische an Video sind:

1. Das Laufenlassen können
2. Das Kneten von Zeit
3. Das instantane Erleben von bewegten Bildern

Video beginnt für mich in New York City. 1965. Als es noch kein Video in New York gab. Das Konsumenten-Medium Video (wie auch das Fernsehen, beide) wurde(n) entwickelt in den 30er-50er Jahren hier in Deutschland, ist hier aber -unamerikanisch- 'versäumt' worden kommerziell auszubeuten, war noch nicht in den USA angekommen. Dabei gab es schon seit 1964 eine erste deutsche Grundig Videokamera und 1971 den ersten Philips VCR. Es könnte die erste der beiden gewesen sein, die der Irische Kanadier Les Levine früh (1972) benutzt haben will. Es ist aber eher zu vermuten, dass der Werbefachmann Levine eine in den USA schon industriell genutzte zentnerschwere Ein Zoll-Ampexmaschine auf einem Rollstativ rumpelnd durch seinen Wohn- und Arbeitsraum geschoben hat, um diesen in seinem Tape Video 'Space Walk' rundum zu zeigen. Dazu eine Hollywoodsche Space Music in den Raum schallte und im voice over mit einem pathetischem Wortschwall 'philosophierte', ob ihm der Raum angehöre oder er dem Raum.

Ich kannte in NYC eine Reihe der Fluxuskünstler im Kreis des Europäers Dick Higgins, als ich mit meiner Frau Barbara, einer wunderbaren Zeichnerin – und wie Andy Warhol und manch anderer Künstler New Yorks damals, ein(e) Graphiker(in) und Textildesigner(in) auf Zeit - 'rechtzeitig' zum ersten großen Blackout im Oktober, in der Stadt ankam. Nam June Paik war nicht da, er bevorzugte Europa. Aber als er im September da war, schwärmte er davon, dass es bald eine asiatische Consumer-Videokamera geben werde. Aus vermögendem koreanischem Hause stammend, nahm er die Chance heimlich wahr, so eine 'als erster' zu kaufen. Wir hatten nur 250 Dollar im Monat aus meinem Stipendium als Ford Foundation- und als Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)-Stipendiat. Weit mehr als unser privates Budget floss von den Stipendiengebern als Studiengebühren an die Columbia University, an der ich als 'guinea pig in art' als eine Bedingung den PhD machen sollte. Ich habe nichts dort gelernt, aber brav meine credits gesammelt. Das Land war noch im Rausch der 'abstract expressionists', die ich zwar schätzte – ich hatte vorher schon Briefkontakt zu Robert Motherwell - aber die die zaghaften neuen Tendenzen wie die Pop Art, Minimal Art oder Land Art belächelten.

Paik soll einen Monat vorher, also im September 1965, den Papstbesuch Pauls VI in New York videographiert und in einer Bar das Ergebnis gezeigt haben. Ich kenne keinen, der dabei war und das open reel tape ist bis heute nicht aufgetaucht. Ich erwähne dies nur, weil die internationale Videogeschichte neu geschrieben werden muss – wenn das denn von Interesse sein sollte, dass Europa von Anfang an dabei war.

Mein Einstieg in die Kunst mit dem bewegten Bild waren meine tonnenförmigen, zylindrischen UMBILDER in meinem Atelier in Weehawken, New Jersey, in die hinein, und in denen die Bewegtbilderfahrung noch physisch im Laufe der Zeit der Bewegung des Sehers begann. Rudolf Arnheim ermunterte mich zu meinem ersten 360 Grad -'Umbild'.⁶

⁵ Ich werde hier sowenige Künstlernamen wie möglich nennen, um nicht mit 'American namedropping' die Verwirrung zu vermehren, die schon jetzt die bisherige Videokunstgeschichte besitzt. Die Videokunstgeschichte muss völlig sowieso neu geschrieben werden.

⁶ 'Wolf Kahlen's rotaries (in German, "Umbilder") take a step beyond what has been happening in the arts recently. The extension of pictorial space into endlessness, aimed at by other painters through ever larger canvases, is attained here with moderate square footage. A complete horizon surrounds the viewer, whose glance slides along it at eyelevel. The panorama of colored shapes has no compositional center of its own; rather it is subservient to the centrally placed observer. Equidistant from the continuously spinning movement in the picture space around him, the viewer is invited to make diametrical connections across the cylindrical chamber, thereby to discover correspondences between oppositely located themes. Here then are three-dimensional environments which satisfy a need to transcend the flatness of the frames surface

Das dritte „Umbild“, das entstand, bot von Außen den Anblick eines Zylinders (wie das erste), zeigte aber im Inneren die Illusion eines quadratischen Raumes, in dem man stand. Richard Howard, Poet und als Romanist angesagter Übersetzer schrieb im zweiten Vorwort zu der genannten Ausstellung: 'There are local enclaves, Norbert Wiener once said, whose direction seems opposed to the universe in large and in which is a limited and temporary tendency for organization to increase. The paintings of Wolf Kahlen seem to me such enclaves; ...we are merely asked to let the painting work upon us by working around us. If there is a matter of yielding, it is matter which yields. Ultimately, and our own eyes become masters...'

...und der 'europäische' Kanadier Marshall McLuhan, den ich Uptown NYC (nur) bei einem Vortrag kennenzulernen das Glück hatte, lieferte den wachen Künstlern in der Stadt die nötigen Theorien dazu.⁷

Während der englische Kurator Lawrence Alloway, der den Begriff „Pop Art“ geprägt hat, und der den Massenmedien mehr als skeptisch gegenüber stand, in meinem winzigen Atelier in Weehawken, New Jersey in Sichtweite der 42nd St vom anderen Ufer des Hudson her, vergeblich versuchte mich zu bewegen, für seine geplante Ausstellung 'Systemic Painting' im Guggenheim-Museum doch statt meines ersten 'Umbildes' noch etwas Systematischeres zu malen: Während doch in einer Ecke ein Röhrenfernseher stand, den ich bei der Salvation Army für ein paar Dollar erworben hatte, dessen kreisrunder Bildschirm nur noch zeilenspringend 'Realitäten' zeigte, die ich mit Hilfe von Spiegeln auf einen anderen Punkt im Raum transportierte: eine mir noch unbewusste Closed Circuit Installation. In diesen ersten Monaten 1966 lernte ich dann auch – wie der Zufall es will – Andor Weininger kennen, der – ein genuiner Bauhauskünstler – 1930 ein Kugeltheater entworfen hatte, das eine Intermedialität vorausnahm, wie wir sie heute erst herstellen könnten. Meine Umbilder wären dann ein realisierter Zwischenschritt. Er kam mit seiner Frau Eva zu uns nach Weehawken, kletterte in mein Umbild No. 3 und war glücklich darüber. Ich hatte ihn und seine Architekturvision bis dahin noch gar nicht gekannt. Er war ausser als Architekt ein ausgesprochener Theatermensch am Bauhaus, Komiker und Jazzbandleader.

Erst 1969 hielt ich in Berlin eine geliehene technische Labor-Videokamera ohne Sucher mit externer Aufzeichnung in den Händen und 'filmte' ziehende graue Wolken durch eine Glasscheibe, auf der ein Rechteck gezeichnet war, das nur scheinbar die Wolken in Grenzen halten konnte: 'Luftraum', 1969. Mein erstes Video. Das Nicht-Festhalten-Können der Wolken im Rahmen faszinierte mich.

Die Materialität der Kamera und des open reel tapes waren nur insofern interessant, als ich sie laufen lassen konnte wie einen VW, der in der damaligen deutschen Werbung : läuft und läuft und läuft und läuft, 'endlos' wie meine ziehenden Wolken.

Mich interessierte also die 'materiale Immaterie', das Material Zeit. Nicht Narration, die auch in der Zeit stattfindet, sondern die Fragen der Wahrnehmung, die auftauchen, wenn ich etwas glaube zu sehen und im Laufe der Zeit Zweifel, Wünsche, Ablenkungen, Abneigungen, oder Lüste entstehen: wenn ich spüre, wie mein Augensinn nur der Anfang des 'Sehens' ist, wie ich für-wahr-nehme als Empfänger und als Sender aus dem Gehirn heraus gleichzeitig. Wie nur etwas wie 'vielseitig bedingt Entstandenes' im Sinne des

and yet refuse to abandon the illusion of pictorial space.' Rudolf Arnheim in: catalogue forward: *Wolf Kahlen – UMBILDER-rotaries*, Goethe House Gallery New York, May 1965

⁷ Marshall McLuhan: *Understanding Media - The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964 und: *Die magischen Kanäle*, Econ, Düsseldorf, 1968 etc.

indischen Philosophen Nagarjuna aus dem 2. Jhdt. n.Ch. unsere 'Realität' ist.⁸ Entstanden in der Zeit des Denkens. Eines Denkens, das die Kamera auslöst, wenn sie dem Denken Zeit lässt. Eine jeweils verschieden lange, meditative oder kurze, überrumpelnde Zeit natürlich. Narration in Videos lässt selten zu, den eigenen Geist beim Senden und Empfangen zu 'beobachten'. Narration gängelt.⁹

Viele Videokünstler der 70er Jahre, beiderseits des Atlantik, genossen das Laufenlassen, das sie (relativ) wenig Material kostete, stellten sich unter die Dusche, schoben eine Kamera in ihre Vagina, erzählten Geschichten, benutzten Video wie heute das mobile phone für 'selfies'. Oder agierten narrativ politisch damit, machten Nachbarschaftsvideos wie der Deutsche Herbert Schumacher mit seinem Video-VW 'telewissen', die *Videofree* um Skip Blumberg upstate NY machten Politik, Till Römer mit seinem zu einem videoproduzierenden und 'den Leuten draussen'-zeigenden, umgebauten Leichenwagen in Berlin, Michael Geissler für seine nicht-drogenfreien VAM-Dokumentationen in Berlin, wie die *Ant Farm*, die *Raindance*-Gruppe oder wie Ira Schneider, der narrative Dokumente der New Yorker Kunst- und Barszene sammelte.

Die allermeisten amerikanischen Videos, speziell die von der Westküste, waren, wie Barbara London vom MOMA über ihre Sammlung freimütig zitiert 'tedious and self-indulgent', 'langweilig und masslos'. Weil sie berichten oder erzählen wollten, oder vor lauter Lust am eigenen Aufnahmen nicht 'zur Sache' kamen, oder einfach 'keine Sache' hatten. Was Barbara London aber nicht sagt. Diese Experimentierer waren keine wirklichen, sie setzten ihre 'mitgebrachten' Künstlerthemen jetzt nur anders um, wie viele Maler in der Frühzeit der Photographie gerne auf Photos zurückgriffen. Fragen der Gestaltpsychologie, wie sie fundamental der Europäer Rudolf Arnheim¹⁰ an der School for Social Research in NYC in diesen 60er und 70ern noch lehrte, oder ein neues Bewusstsein für das massive psychologische Feedback des Videomediums kamen gar nicht auf. Diese sensiblen, aber auf unsere Psyche wirkungsvollen Fragen und Antworten, waren zu wenig plakativ, nicht storyhaft und provokativ genug, um sich im pragmatischen Pop-Amerika durchzusetzen. Und McLuhan, der eigentlich auch dafür die Augen öffnete, wurde nicht wirklich gelesen und verstanden.

Der Impakt, den das Medium als Medium, auf uns bis heute ausübt und nicht zu unterschätzen ist, sondern die Basis ist 'warum wir hinsehen' und 'was wir uns einbilden zu sehen', 'wie wir unsere Realitäten im Kopf selbst erzeugen', all das war äusserst selten Thema, vor allem nicht in den USA. Es gab in der ersten Videopionier-Generation nur 'eine halbe Handvoll' sensible Videokünstler weltweit, die das Medienspezifische wie ich zum 'Thema' machten. Die meisten kamen aus Europa: David Hall 1973 aus England¹¹ befragte das technische Material, die Videogeräte, Antoni Muntadas 1976 aus Spanien¹², der die gesellschaftlichen Folgen von TV und Video sachlich einbrachte, 1977 von dem vielseitigen Wojciech Bruszewski aus Polen, von dem Engländer Stuart Marshall 1975, der sein Queersein thematisierte, möglichst technisch, sachlich mit dem Playbackverfahren zweier Sänger-Sängerinnen-Sich selbst, die drei Versionen des 'sad songs' 'Cry' in verschiedenen Tonlagen sangen, und von dem deutschen Hans Breder, der schon seit 1966 in Iowa lehrte

⁸ Nagarjuna: Definierer der Leerheit aller Erscheinungen, der Buddha als den Zertümmerer aller Illusionen sieht und unsere Realitätsvorstellungen als ein Füllen der Leere, der Grundlage allen Seins, mit 'uns nützlichen' Vorstellungen erklärt. Der die gleichzeitige Anwesenheit und Abwesenheit im quantentheoretischen Sinne Plancks für die Voraussetzung von Vorstellungen hält. Schriften: *śūnyatāvāda* (Lehre von der Leerheit), *satyadvaya* (Lehre von den Zwei Wahrheiten), *Über das Nichtvergehen, Nichtentstehen, Nichtabbrechen, Nichtandauern, Nichteinheit, Nichtvielheit, Nicht-zur-Erscheinung-Kommen, Nicht-aus-ih-Verwinden*

⁹ Die o.g. „Umbilder“ sind nur in der Zeit lesbar, in konsekutiver, wie auch simultaner Zeit, oder im Gefühl, das 'hinter meinem Rücken' auch Denk-Zeit ist. Wären die Umbilder Kugeln, befänden wir uns in einem Zeit-Universum.

¹⁰ *Art and Visual Perception*, University of California, 1969, und: *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlin 1932

¹¹ *This is a Video Monitor*, 1973, 14 min. und *Vidicon Inscriptions (The Tape)*, 1973, 6 min., u.a.

¹² *The Last Ten Minutes*, die letzten Bilder und Nationalhymnen dreier Länder zum Sendeschluss. Ich habe für Muntadas die deutschen letzten Minuten in Kassel aufgezeichnet.

und ein Intermedia Art Center, das Cooroboree, gegründet hatte. In Japan arbeitete Takahiko Imura schon in den frühen 70ern spartanisch medienspezifisch.¹³

Schon 1973 haben wir (Vostell, Merkert, Prinz und ich) Imura für unser *ADA-Aktionen der Avantgarde* anlässlich der Berliner Festwochen nach Berlin eingeladen. Aber auch ein Handvoll Amerikaner dachten medienspezifisch, und das sehr früh: z.B. Bruce Nauman 1971 mit seinem 'Video-Corridor'. Oder der Stahlbildhauer Richard Serra, der auch mal ein Video probierte, das das Gelingen oder Nichtgelingen, wiederholt fallende Bleistücke blind aufzufangen, ins Bild setzte.¹⁴ So wie der seit 1964 in NYC lebende Deutsche Dieter Froese 1974 das Sich-erinnern bzw. Nicht-Erinnern eines Musikstücks durch Ton-An oder Ton-Aus visualisierte.¹⁵

Medienspezifische Videos sind keine Spielfilme, sondern Wahrnehmungsstücke, Kunstwerke.

Das Video-Potential Nummer 1: das Laufen lassenkönnen ermöglichte ein psychologisch-wahrnehmungsgemäßes, sensibles 'Mitteilen' im Sinne von 'im Laufe der Zeit einen Bewusstseinsprozess zu erleben', der nicht 'nachrichtenschnell', sondern 'anmutend' geschieht. Es darf gesagt werden, dass auch das eher ein europäisches Bemühen, denn ein pragmatisch amerikanisches war.¹⁶

Erst ab der Mitte der 70er Jahre und den folgenden gab es auch in den USA einige 'stillere' Videokünstler in dieser Richtung. Inzwischen waren aber von den herrschenden kommerziellen Galerien und den ebenso privaten Institutionen die 'Video-Anthologien' in ausschliesslich deren kommerziellen, amerikanischen Sinne festgeschrieben. Europa-Video gab es für sie nicht.

Entgegen dem unnachgiebigen Kommerz der US-Galeristen und privaten Institutionen habe ich schon 1970-71 in Berlin eine öffentliche, kostenlose Institution gegründet, die sich anfangs schlicht Videothek, bald aber Video-Forum nannte und bis heute Tausende Künstlervideos sammelt, individuell zur Schau stellt, oder wie eigentlich von mir intendiert, auch produziert: Restidealismus eines ehemals feinsinnigen Europas.¹⁷ Für die Unkenntnis europäischer Videokunst in den USA spielte damals es auch eine Rolle, dass der amerikanische NTSC-Standart, einem von wesentlich schlechterer Qualität als dem deutschen PAL-Standart, längst rein aus kommerziellen Gründen seine Dominanz, in USA, Japan, Kanada und über diese Länder hinaus, gefestigt hatte. Es also schwierig war, überhaupt unsere europäischen PAL-Produkte in den USA vorführen zu können. Auf Deutsch: keiner kannte uns Europäer und hatte PAL-Technik zur Hand.

Als meine Videos 1976 im MOMA in NYC liefen, zeitigten sie trotz kuratorischen Beistands

¹³ *I see you, You see me* und *Self Identity*, 1972-74: Das Wort word for "movie" im Japanischen ist 映画 (eiga, oder "reflektiertes Bild"): 'Reflected picture' emphasizes a state—not a motion—a state where a picture is reflected through light—not a picture which moves'.

¹⁴ Leo Castelli hatte eine Kamera aus Europa mitgebracht und sie Nauman, ihm und seinen anderen Galeriekünstlern 'in die Hand gedrückt'.

¹⁵ *4th Symphony*, Video, 1974

¹⁶ Santos Amestoy: *El Video*. Lupa y Espejo. Conversacion con Wolf Kahlen II. In: Literarische Beilage der Tageszeitung PUEBLO, Madrid 1979:

'...W.K.- Soy la opinion de que la mayoria no usa bien el medio. Me parece que lo domina una escasa media docena. Como dije antes, el video es muy intimo y no todos creen asi. Por eso con cointraposicion a la television se han de acer piezas muy cortas y muy condensadas, de unos segundos a unos minutos de duracion...' Ich bin der Meinung, dass die Mehrheit das Medium nicht gut nutzt. Es scheint mir, dass kaum ein halbes Dutzend es dominieren. Wie ich schon sagte, das Video ist sehr intim und nicht jeder glaubt das. Deshalb müssen, im Gegensatz zum Fernsehen, sehr kurze und sehr verdichtete Stücke gemacht werden, von wenigen Sekunden bis hin zu einigen Minuten Länge ...

¹⁷ Video-Forum des Neuen Berliner Kunstverein seit 1971, ein Online-Vortrag von mir über die Geschichte des Video-Forums und die von Videokunst generell ist als Video oder Text abrufbar:

<https://www.nbk.org/devideo-forum>, Link Oral History, in Deutsch und Englisch, und

<https://www.videotage.org.hk/vmacnewslettersoctober-2023>, English, für Chinesisch auf Link 中国人

der Europa-offenen Barbara London keine Resonanz. Auch nicht 1980, als sie im Anthology Archive und der Intermedia Art Foundation in Anwesenheit von Paik zu sehen waren. Bis auf den couragierten Kritiker des Videography-Magazines Victor Ancona, der in zwei Magazine-Ausgaben fortlaufend intensiv titelte: Wolf Kahlen - A Video Messiah. Und das begründete.¹⁸

Und die mutige feministische Kritikerin Ann-Sargent Wooster, die von meinem Stück 'Körper-Horizonte'-'Body Horizons' beeindruckt war, weil und obwohl ich mit zwei nackten Frauen und dazu noch einer schwarzen und einer weißen arbeitete: die ihre mit ihren eigenen Augen zu erfahrenden 'blinden', unsichtbaren Flecken auf der eigenen Körperoberfläche im Video schrittweise erkunden und darüber überrascht reflektieren, nachdem sie sie aneinander markiert haben: Die Weisse ihre schwarzen Flecken, die Schwarze ihre Weissen.¹⁹

Meines Wissens sind europäische Videopioniere bis heute in amerikanischen Video-Anthologien nicht präsent.

Nur eine quasi grundlagenforschende Arbeit mit Zeit, eine wesentlich andere Zeit als im Feature-Film, nimmt das Video-Potential Nummer 2 Das Kneten von ZEIT ernst. Äusserst notwendig, weil unser Zeitbewusstsein sich damals radikal zu ändern begann. Medienspezifisch war es nun möglich, Zeit zu dehnen, zu komprimieren, zu überlagern, zu versetzen oder Vor- und Zurückzugreifen in der Zeit, um nur einige Techniken zu erwähnen. Damit wird uns bewusst, dass es unmöglich ist, Zeit an sich zu verstehen oder gar zu definieren. Stattdessen mit Lust und Neugier mit ihr zu handeln.²⁰

Das dritte Potential von Video im Gegensatz zu Film ist das Das instantane Erleben von bewegten Bildern, das closed-circuit-video. Von Slavko Kacunko im Detail kunsthistorisch präzise recherchiert und publiziert.²¹ Die Tatsache zu erleben, wie etwas oder man selbst als Besucher von einer Kamera(s) aufgezeichnet wird und das (Ab)Bild gleichzeitig (oder auch zeitversetzt) zu erleben, ist damals eine massive neue Erfahrung und fordert das Beteiligtsein oder die Einflussnahme auf das Geschehen vehement heraus. Seit in den 70er Jahren die Technik der Überwachungskameras, eine closed circuit -Technik das gesellschaftliche Leben in vielen Ländern bis zur totalen Gesichtserkennungüberwachung in China beeinflusste, wurde das Thema surveillance unübersehbar, aber nur extrem wenige Künstler haben sich damit beschäftigt. In den USA war es Dieter Froese, der im eigenen Land kein Land damit gewinnen konnte, dafür mit seiner Installation 'Imprecise

¹⁸ Victor Ancona: *Wolf Kahlen - A Video Messiah, Part I: ...In 'One Hand Clapping'* (actually a video performance) the viewer is shown looking at TV (a video) from one side only. He is not aware that at the same time life is going on (in this case behind him in the dark viewing room). The tape's only visual consists of a single frame showing a partially opened door leading to a nondescript garden. The audio heard from the back of the viewing room is an improvised, searing harangue (the artist is scolding the viewers: Help, help, my leg. What the hell are you looking at? Help me...). Some people in the audience were offended because Kahlen seemed to talk directly to their conscience.

¹⁹ Ann-Sargent Wooster: *Berlin Calling, Wolf Kahlen's Video Performances*, in: Live-Magazine No. 5, NYC 1981. '...The most powerful and successful reaction of the work is the curiosity and self-inspection aroused in the viewer. You find yourself craning your neck and asking the question: "How much of my own body can I see?". It is on the level of empathetic transference from video to personal experience that the tape what new areas of inquiry in an investigation charged or by the power of the idea than demonstration.' 2010 schreibt sie noch einmal über dieses Stück für den Katalog des Video-Archivs des Ludwig Forums in Aachen.

²⁰ *Disputatio I, Wolf Kahlen and Stavros Deligiorgis: How about time?* TV-Video von Hans Breder, live collagiert, Eagle TV Iowa City 1976, 00:16:40 h. – Mara Traumane: *Evidence of Time.* 'Conceived in different media over more than four decades the works of Wolf Kahlen are woven around certain main themes: the flow of time, perception, chance; leitmotifs: particles and fragmentary vision, transformation; and preferred materials: dust, light, the written word, sound and visual media. He himself has repeatedly mentioned the ungraspable notion of time as a main subject of his work. Texts about Kahlen's artworks often refer to his influences from Buddhism. Still the artist's practice seems as well to be pointing to the European tradition of transcendental philosophy - to the dialectic game between the 'common' and the 'essential', a priori conditions like space, change and duration...

in: Wolf Kahlen - Das Geräusch der Zeit: Pixel, Staub und Klang; Katalog Schwartzsche Villa Berlin, 2007.

²¹ Slavko Kacunko, *Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons* (mit DVD- ROM). Logos, Berlin 2004.

Details - Not a Model for Big Brother's Spy-Cycle' 1983 nach Albuquerque, New Mexico gehen musste. Ich selbst habe dreimal die Überwachung eingesetzt, jedes Mal in den Ländern, in denen sie lebensbedrohend war: in Lublin in Polen 1976 in der Video-Performance 'Noli me videre'²², 1977 in Warschau in Polen als 'Hunde-Territorium', eine Ausstellung für Hunde²³ und 1980 in Ost-Berlin in der DDR als Performance 'Achtung Aufnahme' in der Galerie Schweinebraten.²⁴

Wie fundamental diese damals neue Welt- oder auch Selbst-Erfahrung war, hat sich längst bewiesen in den neuen vorherrschenden Consumer-Medien von Smart Phones, Tablets etc. und den gnadenlos Andere oder sich selbst narzisstisch bespiegelnden Praktiken von Selfies oder Instagrammen und dem Hunger nach instant Information in apps. Die drei genannten Potentiale von Video sind darum von Anfang an selbstverständliche Voraussetzungen meiner Arbeit in inzwischen über 320 Video-Tapes, zig Videoskulpturen, Videoperformances und Closed Circuit Installationen.²⁵

Es kann kein Zufall sein, dass das Wort 'emergence' für ein Entwickeln das nahezu gleiche ist wie 'emergency' für 'unheilvolles Ent-Wickeln', den Notfall. Mir fällt beim eigenen Lesen dieses Textes auf, dass fast alle mit Namen Genannten längst gestorben sind. Aber sie sind nicht tot, solange ihre Namen ausgesprochen werden. Dafür setze ich mich ein.

Berlin 1982 / Januar 2024²⁶

Epilog

'ich kann sagen was ich will'²⁷

²² *Noli me videre*, Video-Performance, Galeria Labirynt, Lublin, Polen 1976.

²³ *Hunde-Territorium-Teyitorium zapachu*, Galeria Repassage, Warszawa, Polen 1977.

²⁴ Briana J. Smith: *Free Berlin. Art, Urban Politics, and Everyday Life*, MIT Press, p. 37-41, 2023, ISBN 9 7802 6204 7197.

²⁵ Peter Weibel: Lieber Wolf Kahlen, Deine 158 Videos über das Nichts-fest-halten-Können - unglaublich, die müssen wir zeigen, zu Deinem 70. In 2010. Dein Peter Weibel. Email vom 16.9. 2009 (?).

²⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Wolf_Kahlen.

<http://www.wolf-kahlen.net/2016/>

<http://www.wolf-kahlen.net/tibet-archive-berlin/Default.htm>

<http://www.wolf-kahlen.net/museum/Museum02.1.html>

<http://www.wolf-kahlen.net/2016/Ruine/Aktuell.html>

<https://www.videotage.org.hk/vmacnewslettersoctober-2023>, English, für Chinesisch auf Link 中国人

²⁷ *Ich kann sagen was ich will*, Video 1975, 00:04:40 h, endless loop projection, in dem ich den Titelsatz vielfach wiederholt spreche, dabei aber jeweils eines der Worte betone, sodass eine Vielzahl von 'Be-Deutungen' entstehen, keine die endgültige ist. Denken mit der Kamera.