

Die offenen Spulen – das elektromagnetische Atelier

Eine kurze begriffliche Rückschau auf Schweizerisches Videoschaffen vor 1980

Im Rahmen einer Vortragsreihe am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich, die unter dem Motto «Tankstelle USA» verschiedene Facetten amerikanisch-schweizerischer (Wechsel-)Wirkungen thematisierte, fiel mir die Ehre zu, über das Verhältnis von amerikanischer und schweizerischer Videokunst zu referieren. Das Korpus, besonders in Übersee, ist umfangreich: weniger die Gefahr, etwas zu übersehen, als alles vermeintlich zu überblicken, legte eine Schwerpunktsetzung nahe. Obgleich von der Schweizer Kunstgeschichte bisher mehrheitlich verschlafen (die Einladung ans SIK gehört wohl zu den noch seltenen und löblichen Erwahnissen ...), ist ja Video längst nicht mehr die monothematische Sparte, die es zwar nie war, aber die es in den Augen so mancher auch professioneller «Kunstinteressierter» noch 150 Jahre bleiben wird: wir erinnern uns an das nie ausdiskutierte Verhältnis von Kunst und Fotografie.

Damit sind wir zufällig auch schon beim Schwerpunkt. Video ist kein fotografisches Medium, der Bildschirm, obgleich aus Glas, ist grundsätzlich opak: er ist vorerst einmal Blindschirm. Es wundert deshalb nicht, dass in der Anfangszeit des künstlerischen Gebrauchs von Video, das heisst in Amerika in der ersten Hälfte der siebziger Jahre, in der Schweiz die Verlängerung aufs ganze Jahrzehnt, die materiellen Eigenheiten des Mediums im Zentrum des Interesses vieler seiner Erkunder standen. Als Abbildmedium mit relativ poverer Bildqualität eignete es sich für viele Belange schlechter als Film, auch war es, trotz Portapak, doch vorwiegend ans Studio oder ans Atelier gebunden.

Aber Video hatte mindestens eine entscheidende Neuerung gegenüber Film aufzuweisen, und das war der Umgang mit der Zeit. Film bleibt, in der Folge der Fotografie, letztlich immer angehaltene, aufgehobene Zeit: es war. Die Montage stellt mit dieser Zeit wunderbare Dinge an, als gälte es, diese Bedingtheit stets von neuem wieder abzuschütteln. Film kompri-

miert oder dehnt die Zeit fast immer, und zwar nicht etwa mit Zeitraffer oder Zeitlupe, sondern vorab mit der Montage.

Frühes Video kennt keine elaborierte Montage: es ist parallele Zeit. Dieser Schock der Gleichzeitigkeit ist sein Hauptcharakteristikum, das in mannigfaltiger Ausprägung das Interesse der Auseinandersetzung leitete. Wir haben deshalb kurz ein Instrumentarium von Begriffen und Zusammenhängen in Erinnerung zu rufen, die rund 20 Jahre später, also heute, zusammen mit dem Verschwinden der Bänder, zunehmend in Vergessenheit zu geraten drohen.

Frühes Video hat – jedenfalls im angelsächsischen Sprachraum, auch einen anderen Namen: CCTV, was die Abkürzung für Closed Circuit Television ist, und zwar im einfachen Gegensatz zum Broadcast Television, also dem Fernsehen. CCTV meinte grundsätzlich den Gebrauch des Mediums im institutionellen Zusammenhang: Industrie, Überwachung, Wissenschaft und Unterricht, ohne die Ausstrahlung über einen Sender.

CCTV konnte eine ganz einfache Anordnung sein: eine Kamera mit einem Monitor verbunden, ohne dass ein Bandgerät zwecks Aufzeichnung beteiligt war (die Kombination von Kamera und Recorder im sogenannten Camcorder, wie wir sie heute kennen, ist eine Entwicklung der frühen achtziger Jahre). Wurde die Kamera auf den Monitor gerichtet, der gleichzeitig das Bild dieser Kamera wiedergab, entstand ein Feedback, eine Rückkoppelung. Je nach Bildgrösse, Cadrage und Blendenöffnung des Objektivs vervielfachte sich der Rahmen des Monitors in scheinbar unendliche Tiefe, entfernt vergleichbar der Situation zweier gegeneinander gerichteter Spiegel. Spätestens mit der Veränderung von Ausschnitt und/oder Brennweite zeigte sich allerdings schlagartig, dass Video nicht nur parallele Zeit war, sondern auch parallele Räume eröffnete, die einen grundsätzlich anderen Status hatten, als er einem Raum mit optischen Spiegelungen eignete.

Damit ist eigentlich die oft erörterte Frage, was denn primär sei, die Videoinstallation oder das Videoband, beantwortbar: die Videoinstallation ist ohne Videoband, also ohne Aufzeichnung, möglich. Selbstverständlich braucht das nicht mit dem historischen Sachverhalt übereinzustimmen, aber für die Mehrzahl der frühen Bänder in der Schweiz trifft es zu, dass sie vornehmlich auf installativen (Atelier-)Situationen beruhen.

Und wenn schon vom Band die Rede ist, gilt es abermals, auf eine fast schon verlorene Praxis hinzuweisen, weil sie uns auf einen weiteren wichtigen Begriff führen wird. Die Praxis ist das Spulentonbandgerät, das im Heimbereich längst vom Kassettengerät abgelöst ist und das im Studiobereich vom Computer abgelöst wird/wurde. Werden zwei Spulentonbandgeräte nebeneinander aufgestellt, das Band vom ersten Gerät, welches aufnimmt, zum zweiten hinübergeführt, welches wiedergibt (und das Band aufwickelt), entsteht eine Verzögerung der Tonsignale, die ähnlich einem Echo wahrgenommen wird. Das Delay war auch mit dem Videoband machbar und wurde mannigfaltig in installativem Zusammenhang verwendet, der ebenso der Produktion von Bändern dienen konnte, die für die Saalvorführung, also nicht in einer Installation, vorgesehen waren. Mit der allmählichen Ablösung der Offenspulengeräte im Videobereich durch Kassettengeräte Anfang der achtziger Jahre war das Delay mit einfachem Aufwand nicht mehr machbar, weil die geschlossene Bauform ja kein Herausführen des Bandes mehr erlaubte.

Im Zusammenhang des Delay scheint mir der

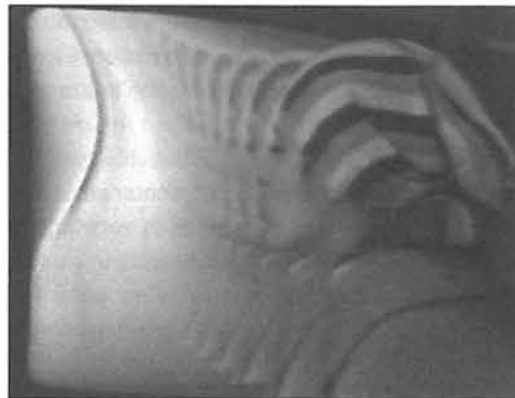
Begriff der parallelen Zeit produktiver zu sein als etwa derjenige der Simultaneität. Die Erfahrung von *jetzt* wird ja erst recht bewusst durch die Erfahrung von *gewesen*, besonders wenn beide nebeneinander gemacht werden können. Dies ist gegeben, wenn zwei Monitore im selben Raum stehen, von denen einer das simultane Bild zeigt, während der andere dasselbe Bild verzögert wiedergibt. Das bedingt die Interaktion des Künstlers oder des Betrachters, der damit zum aktiven Part der Installation wird. Es ist kein Zufall, dass einige Arbeiten mit Delay die Verzögerung auf 8 Sekunden anlegten, was im Bereich der Dauer von 5–8 Sekunden liegt, die von der experimentellen Psychologie ermittelt wurde, nach welcher der Eindruck *jetzt* zum Eindruck *gewesen* mutiert.

Komplexe Situationen entstehen dadurch, dass in der grundsätzlichen Bedingung Closed Circuit das Feedback und das Delay kombiniert verwendet werden. Die Kamera wird dabei wie beim einfachen Feedback auf den Monitor gerichtet, der nun aber das verzögerte Bild dieser Kamera wiedergibt, womit theoretisch eine Zeitschichtung ad infinitum entsteht, die ihre Grenze eigentlich nur, allerdings bald, in der Auflösung, dem Tonwertumfang sowie dem Grundrauschen des Mediums findet.

Aus den beschriebenen Situationen mag sich nun verdeutlicht haben, weshalb Video kein fotografisches Medium ist und warum deswegen auch der schnellen, oft zu lesenden Analogie als elektronischem Spiegel mit etwelcher Skepsis zu begegnen ist. Der optische Spiegel gehört deshalb weniger zum begrifflichen Instrumentarium, als er selber Bestandteil der Instal-



René Bauermeister: *Hommage à Duchamp*, SW, 6', 1976. In einer einfachen Closed-Circuit-Anordnung thematisiert Bauermeister auf dennoch komplexe Weise den Zusammenhang von zerbrochenem Grosse Glas und seiner Reparatur nunmehr in einem medialen Raum: als Transformation.



Gérald Minkoff, *Kisses*, SW, 8', 1971. Wird die Kamera auf den Monitor gerichtet, entsteht ein Feedback, was den Raum in die Unendlichkeit zu ziehen und Muriel Olesen mitzureissen scheint, als würde sie demnächst vom Bildschirm aufgesogen.

lation werden konnte: um den Unterschied zu thematisieren.

Wenn Video, wie behauptet, nur bedingt ein optisches Medium ist, so drängt sich allerdings die Frage nach dem Bildraum auf: kann er als elektronischer Bildraum bezeichnet werden? Hier ist zu differenzieren, und vor allem ist besondere Sorgfalt bei der Wahl der Begriffe anzuwenden, wir sollten ja genügend gewarnt sein vom unqualifizierten Plazieren von allerlei *Digitalwörtchen*. Solange Dispositive wie die genannten im Spiel sind, möchte ich den Begriff des *elektromagnetischen* Bildraums verwenden. Sobald zusätzliche Geräte wie die frühen Bildsynthesizer oder aber einfach nur die Bildteilung etwa in den Signalweg geschaltet werden, kann von *elektronischem Bildraum* gesprochen werden, weil hier die Evidenz des Kamerabildes erweitert, gar gesprengt wird.

Die Schweizer Videokunst der siebziger Jahre bewegt sich vorwiegend im elektromagnetischen Bildraum, sie kennt zusätzlich die vertikale und horizontale Bildteilung, und sie kennt selbstverständlich das absichtliche Dejustieren des Monitors, wodurch das Bild mehr oder weniger stark verzerrt wird, in der weichen Form beschreibbar als in ständigem Fluss befindliche Anamorphose, bis hin zur gänzlichen Auflösung der Bildfläche. Eine Mehrzahl der Arbeiten, insbesondere von René Bauermeister, Gérald Minkoff und Jean Otth, thematisieren immer wieder das Faktum des Bildschirms als Grenze, mit einem reellen *davor* und einem virtuellen *dahinter*, mehr- bis vielschichtig verbunden in der parallelen Zeit, deren Begriff ja ebenso die verschobene Zeit beinhaltet.



René Bauermeister: *Transvideo*, SW, 5', 1974. Hier sind Feedback und Delay so kombiniert, dass Gegenstände vor dem Bildschirm nach rund 20 Sekunden ins Bild gewandert sind und so eine unendliche Raumzeit-Schichtung entsteht.

Leider gibt es auch die verlorene Zeit, und die *verlorenen* Werke. Wir wären sehr gespannt gewesen auf ein Band aus dem Jahr 1975, das von seiner Machart her gar nicht in den damaligen Medienraum der Schweiz zu passen scheint: eine Komposition für den Bildsynthesizer Spectre, der im Genfer Studio de Musique Contemporaine des Komponisten Jacques Guyonnet stand – das Band eine Zusammenarbeit von Guyonnet mit der 1993 verstorbenen Komponistin Geneviève Calame. René Berger hatte das Werk für das Musée des Beaux-Arts in Lausanne angekauft. Eine Anfrage über den Verbleib wurde leider negativ beantwortet: wir haben wohl mit einem Verlust zu rechnen. Es dürfte sich um das markanteste Beispiel eines *elektronischen Bildraumes* der Schweizer siebziger Jahre gehandelt haben.

Akut gefährdet ist das vielleicht bedeutendste Band von René Bauermeister, die *Hommage à Duchamp* aus dem Jahre 1976. In der Fondation Bauermeister (der Künstler verstarb 1985) ist es nicht mehr vorhanden; es existieren noch zwei Kopien, von denen sich eine in der Stiftung für Fotografie, Film und Video FFV des Kunstmuseums Bern befindet. Sie ist hochbetagt, und dementsprechend ist ihr Abgang abzusehen, wengleich sie letztes Jahr noch spielbar war. Sie muss unverzüglich mit der zweiten noch vorhandenen Kopie (einem Restaurationsversuch aus dem Jahre 1988 ab Vorführkopie in der dritten Generation) verglichen werden, damit von der technisch besseren Version ein neuer, autorisierter Master von fachkundiger Hand gezogen werden kann. In den Sammlungen des Kunsthauses Zürich und der Stiftung St. Gervais



René Bauermeister: *Aléatoire 1 & 2*, SW, 8', 1978. In *Aléatoire* spricht Jacques Monnier einen vorbereiteten Text in die Kamera. Zur Wiedergabe wird er ein zweites Mal beim Sprechen aufgenommen und die beiden Bilder elektronisch zusammengesetzt.

Genève fehlt die Arbeit, weil sie für deren Ankäufe in der Fondation Bauermeister unter ungeklärten Umständen bereits verschwunden war.

Viele weitere Werke sind verloren, nicht mehr spielbar oder stark gefährdet, darunter zahlrei-

che Bänder von Gérald Minkoff und Muriel Olesen. Sie sollen demnächst restauriert werden, damit sie nach über 15 Jahren dem interessierten Publikum einer Neuüberprüfung oder Neuentdeckung zugänglich werden.

Johannes Gfeller

Berner Kunstmitteilungen, Nr. 305, Mai - August

Ateliers und Wohnateliers für Kulturschaffende

Ein Porträt

Unter dem Namen «Bau- und Wohngenossenschaft ‚Ateliers und Wohnateliers‘ für Kulturschaffende» (bwg) haben sich am 11. August 1995 sozial gesinnte Personen zusammengefunden, um durch private Initiative und unter Verzicht auf Gewinn und Spekulation einen aktiven Beitrag zur Schaffung von Ateliers und Wohnateliers für Künstler und Künstlerinnen zu leisten. Unterstützt wurden sie von der GSMBA, die als Ergebnis einer Auktion «Künstler für Künstler» ein Startkapital von annähernd 110 000 Franken zur Verfügung stellte, sowie von namhaften Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur, die das Patronatskomitee bilden.

Es fehlen seit langem geeignete und erschwingliche Wohn- und Arbeitsräume für Künstlerinnen und Künstler. Die Genossenschaft bezweckt deshalb, so ihre Statuten, «die Förderung und Beschaffung von preisgünstigen Wohnateliers im Miet- und Eigentumsverhältnis auf gemeinnütziger Grundlage im Sinne des Wohnbau- und Eigentumsförderungsgesetzes (WEG); sie kann auch Ateliers erstellen». Oberstes Organ der Genossenschaft ist die Generalversammlung. Der Vorstand besteht zurzeit aus zehn Mitgliedern. Die Baukommission, der zwei Mitglieder des Vorstandes angehören, vollzieht die Überbauungen und Erneuerungen.

Die Genossenschaft steht heute noch am Beginn ihrer Tätigkeit. Zurzeit laufen zwei Projekte. Erstens werden in der städtischen Liegenschaft der ehemaligen Ryff-Fabrik an der Sandrainstrasse in Bern zu günstigen Bedingungen Atelierräume an bildende Künstlerinnen und Künstler vermietet. Diese Nutzung ist provisorisch, denn demnächst dürfte eine Ge-

samterneuerung durchgeführt werden. Zweitens wird in Burgdorf in diesen Tagen mit dem Umbau eines Dachstockes der «Schafroth-Fabrik» begonnen, die Genossenschaft ist Eigentümerin und erstellt zweigeschossige Wohnateliers.

Die «bwg» schlug der Burgergemeinde Bern vor, in ihrer neuen Wohnüberbauung an der Ostermundigenstrasse im Lärmschutzbereich Wohnateliers zu bauen. Leider liess sich diese Absicht nicht verwirklichen. Immerhin wurde aber dadurch der Anstoss gegeben, dass Siedlungsbewohner sowie Künstlerinnen und Künstler dort Ateliers einrichten können. Seit längerer Zeit sind Bestrebungen im Gang, Wohnateliers auf dem ehemaligen Gasbahntrasse in Köniz zu verwirklichen; die zuständigen Behörden in Bern und Köniz lassen jedoch mit ihren Entscheiden auf sich warten.

Die Bau- und Wohngenossenschaft «Ateliers und Wohnateliers für Kulturschaffende» sucht einerseits geeignete Objekte (Liegenschaften, ausbaufähige Dachräume usw.) und andererseits Geld. Ein Wohnatelier kostet um die 200 000 Franken, ein Atelier etwa die Hälfte. Die Schweizer Banken haben viel Geld verloren an Hochstapler und Spekulanten und finanzieren zurzeit nur noch solvente Unternehmen. Die Genossenschaft benötigt dringend eigene Mittel (Anteilscheine, die zinslos ausgegeben werden, niederverzinsliche Darlehen oder Spenden). Künstlerinnen und Künstler sind aufgerufen, sich an einer neuen Solidaritätsaktion zu beteiligen und Werke zur Verfügung zu stellen, deren Erlös wiederum ein Grundstock für neue Bauvorhaben sein könnte.

Thomas Guggenheim, Präsident der bwg