

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 47 (1996)

Heft: 1: Die achtziger Jahre = Les années 80 = Gli anni '80

Artikel: Videowege : der Einzug des Videos in die Landschaft des Medialen.
Oder : weshalb das Video nicht die 8. Kunst wurde

Autor: Keil, Erika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Erika Keil

Videowege

Der Einzug des Videos in die Landschaft des Medialen. Oder: Weshalb das Video nicht die 8. Kunst wurde

Nach der Erfindung der Aufzeichnung elektronischer Bilder um die Mitte dieses Jahrhunderts in Kalifornien nahm diese Technik bis zu ihrem Übergang in die totale Digitalisierung den uns allen bekannten Lauf. Neben der üblichen militärischen und kommerziellen Nutzung erneuerte diese Erfindung in ungeahnter Masse auch die visuelle Kommunikation, ja erfand diese sozusagen mit. Traditionelle bildende Kunst, aber auch die eben erst erfolgreich in den Tempel der Künste aufgenommenen Bereiche Fotografie und Film sahen sich einem neuen Medium gegenüber, das sich zwischen sie drängelte und lauthals um Respekt heischte. Das Video machte sich auf den Weg, als selbständig anerkannte (Kunst-)form einen eigenen separatistischen Staat zu gründen.

Die massive Verbreitung des schnellen und günstigen Aufnahme- und Abspielverfahrens in den achtziger Jahren liess euphorische Aufbruchstimmung und Pioniergeist aber bald dem selbstverständlichen künstlerischen, kommerziellen und ästhetischen Gebrauch weichen. Einstiger Untergrund wurde salonfähig, die Ware austauschbar: ob Film, ob

Video, ob Dokument oder Fiktion, digitale Tonspur oder Beichtstuhlmikrofon: kein Krieg der Form ist mehr, sondern Toleranz, die im schlimmsten Falle kokett oder gleichgültig, meistens aber bewusst jede und jeden Kunstschaffende/n das wählen lässt, was er/sie gerade gut oder adäquat oder griffbereit findet. Das Video als Video interessiert allenfalls noch Studentinnen und Studenten der Film-/Videoabteilungen an den Schulen für Gestaltung, eine Videokamera tragen aber heute auch die soigniertesten 35-mm-Kameramänner mit sich herum.

Sämtliche aufwendig gedrehten und eigentlich für Grossleinwände gedachten Spielfilme konnten dank Videoverleih um die Ecke aufs Wohnzimmerformat kleingekriegt werden, das Fernsehen stellte sein ganzes Produktionssystem auf Video um, (Kunst-)Videofestivals, alle in den achtziger Jahren gegründet und als höchst elitär und avantgardistisch gefeiert, wandten sich unmerklich wieder anderen Formen zu (Dokumentarbänder, Installationen, Cyberspace). Selbst Hollywood bastelte mit Videobildern am Authentizitätscharakter seiner überbeurteilten Produkte (etwa Oliver Stone) und machte das Videobild damit massensalonfähig. Heute ist Video wieder zurückgetreten in die schon ziemlich ansehnliche Reihe der Bildträger, die bald auch kommerziell von Laserdiscs und Co. abgelöst werden wird, ein Teil der Geschichte der Evaluation von Bildträgern, seit im letzten Jahrhundert mit der Fotografie ein mechanisches Verfahren des Festhaltens von Bildern erfunden wurde.

Historie

Der Weg, um in den Himmel der Kunst aufgenommen zu werden, war für alle diese nicht mehr direkt aus der Hand des Künstlers stammenden Produktionsverfahren hart und steinig, die Fotografie schaffte es nach ihrer Erfindung erst 100 Jahre später, in den Kunsthochschulen als Fach gelehrt zu werden, Videoabteilungen gibt es in der Schweiz seit etwa zehn Jahren.

1 Alexander Hahn, *Viewers of Optics, Video Tape, 1987.*





2 Muda Mathis, in Zusammenarbeit mit Pipilotti Rist, *Die Tempodrosslerin saust*, Video, 1989.

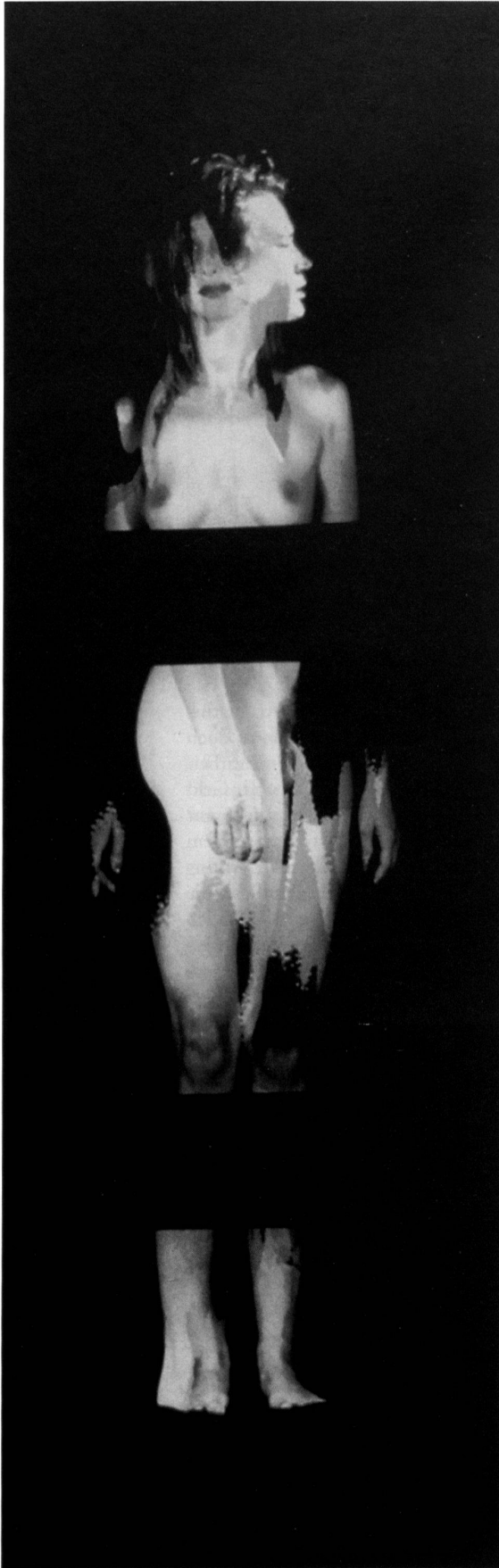
Forschte man noch vor fünfzehn Jahren der jungen Geschichte des Videos (in der Folge wird der Begriff Video nur noch als Kunstprodukt, nicht mehr als Bildmedium verstanden) nach, drängte sich immer derselbe Vergleich auf: der Kampf der Fotografie um den Status, eine anerkannte Kunst sein zu dürfen. Die Einzigartigkeit stand im Vordergrund, Ziel war ein Eintrag in das Buch der Gattungen. Nach der siebten die achte Kunst, Abgrenzung war Programm.

Videoschaffende gaben sich diesen eigenen, berufsbezeichnenden Namen, sie schauten achtsam darauf, ihr Produkt nicht als Film bezeichnet zu wissen, ein Verband (Unabhängiges Video Schweiz, UVS) wurde gegründet, im Bundesamt für Kultur werweiste man, ob Video zur Abteilung Film (als Kunstform, die mit laufenden Bildern operiert) oder in die der bildenden Künste gehöre, weil ja die Schulen für Gestaltung (aus der Kunst- und nicht Filmschaffende hervorgehen) die (spärlich vorhandene) Ausbildung übernahmen. Bald konnte man mit Stolz vermelden, dass die erste Generation von Videoschaffenden geboren war, die nicht aus anderen Kunstformen hervorkam, die ausschliesslich eine Ausbildung in der Abteilung Video genossen. Heute, ein paar Jahre später würde niemandem mehr in den Sinn kommen, Exponenten dieser Generation, wie es beispielsweise Pipilotti Rist oder Muda Mathis sind, als Videoschaffende zu bezeichnen. Künstlerinnen sind sie, die Video als ein Medium benutzen.

Solche zähen Eroberungszüge hatten natürlich damals ihre Berechtigung, ging es doch darum, Subventionen für die teuren Bearbeitungsmaschinen zu bekommen, und Geld kriegt man bekanntlich erst, wenn anerkannt ist, womit man sich beschäftigt. Das Problem stellte sich vor allem, wenn man die Kunstschule verliess. Kommerzielle Studios, die Werbefilme produzierten und somit mit allen Schikanen ausgerüstet waren, waren naturgemäss zu teuer, in Nachtschichten konnten einige sich dort dennoch hin und wieder einen Schnittplatz «organisieren», andere begannen Produktionsverbände aufzubauen, mehrere Fachleute teilten sich die Kosten der Anschaffung, alle arbeiteten dort für sich und für Auftragsarbeiten (zum Beispiel der Videoladen in Zürich, die Videogenossenschaft Basel [heute «Point de vue»] oder VIA, ebenfalls in Basel und Container TV in Bern).

Auch die dem Material eigene Ästhetik brauchte eine Weile, bis sie durch Musikclips und Werbespots endgültig in der visuellen Enzyklopädie der allgemeinen Wahrnehmung aufgenommen war. Zu körnig und verwischt oder zu geschleckt – ja, beides war typische Videoästhetik – lautete das Verdikt von Cinéphilien, zu flüchtig und narrativ das der Kunstliebhaber. Kein Wunder, dass sich die Videasten bald als avantgardistische Verschwörerbande erkannten, die allein gegen Vorurteile und Ignoranz zu kämpfen hatten. Sie grenzten sich ihrerseits ab vom Film, der nur Theater mit anderen Mitteln war, vom Fernsehen, des-

3 Franziska Megert, *Das Spiel mit dem Feuer*, Videoinstallation, 1990.



sen beduselnde Ästhetik der bunten Platttheiten nichts als Verachtung, hin und wieder Verpötlung verdiente, oder aber von der etablierten Kunst, die mehr und mehr zur käuflichen Wertanlage oder Imageverbesserung verkam.

Wie sperrig und unzugänglich präsentierte sich da doch ein Kunstvideoband: unendlich kopierbar – also wertlos; ohne materielle Hülle – also unausstellbar; und dramaturgisch so ausgeklügelt hintergründig und verborgen, dass es chancenlos im Verleihsystem der Kinos bleiben musste.

Einmal kam aber doch die Zeit, sich die Frage zu stellen, wo man überhaupt ein solches Werk zu sehen bekommen könnte. Festivals sprangen hier in die Lücke, die Schweizer Videowerkschau innerhalb des internationalen Film- und Videofestivals in Luzern (VIPER) boomte, auch international bekam das Kunstvideoband mehr und mehr Foren zur Verfügung gestellt. Reine Videofestivals entstanden, alle Mitte der achtziger Jahre. Das Worldwide Videofestival in Den Haag (NL) zeigte internationale Kunstvideos, der Experimentalfilm Workshop aus den siebziger Jahren in Osnabrück mutierte zum Medienkunstfestival, parallel zur Berlinale eroberte sich das «Videofest» seinen festen Platz im Programm. Auch in der Schweiz begründete die ESAV (Ecole supérieure de l'art, die erste «Videoschule» in der Schweiz) in Genf die «Semaine internationale de Vidéo», ein Festival, das alle zwei Jahre gepflegte Videokunst präsentierte. Gepflegt deswegen, weil sich bald abzeichnete, dass an solchen Zentren nicht die billige, dokumentaristische oder auch «bewegte» Seite des Videos Hauptanliegen war, sondern das High-Tech-Produkt Video. Dort unterhielten sich jeweils Eingeweihte über die neuesten Effektmaschinen, die den gezeigten Bändern ihren Stempel aufgedrückt hatten und das Publikum, wenn überhaupt vorhanden, blieb meist allein zurück mit der Frage, was denn das Ganze eigentlich soll.

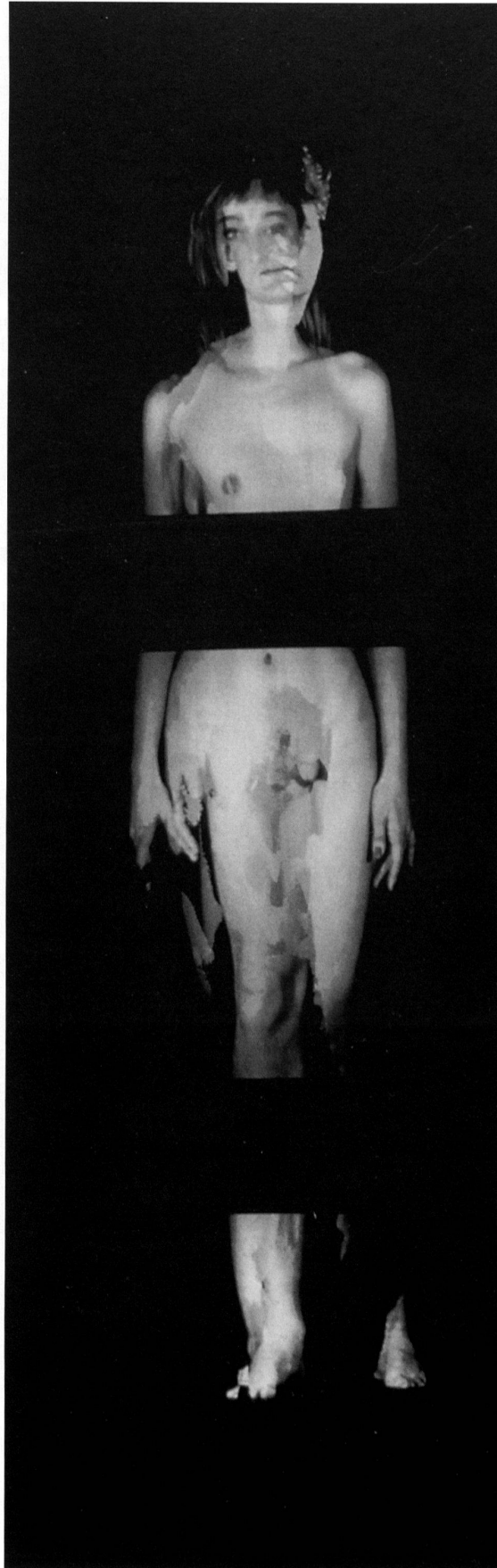
Natürlich hatte man, vorausgesetzt man wollte, etwas sehen können in diesen künstlerischen Videobändern. Dass sie beispielsweise auf eine wundersame, poetische Weise Forschungsreisen in die Gebiete der Technik und Naturwissenschaft unternahmen, dass psychologische und soziale Phänomene in einer subjektiven Verarbeitung sichtbar gemacht wurden oder schlicht und genial mit formalen und inhaltlichen Details gespielt wurde. «Videoarte» in Locarno versuchte mit professoralen Kolloquien die Verbindung von Wissenschaft zur Videokunst dem Publikum näherzubringen, die Basler Schule für Gestaltung ging didaktischer vor: «Video im Wenkenpark» organisierte jeweils Workshops mit international anerkannten Grössen.

Der weitergreifende Erfolg aber blieb aus, nicht zuletzt deswegen, weil man im eigenen Gärtchen, das man sich immerhin mittlerweile erobert hatte, bleiben wollte. Eigens für Videobänder geschaffene Videokritiker wollte man haben, die wenigen, die es überhaupt gab, sprachen wiederum in einer unverständlichen Sprache über unverständliche Bänder und bei den Zeitungen, die sich solche Spezialisten nicht leisten konnten, hatten weder die Kunst- noch die Filmkritiker Lust, sich auf einen neuen, ungefestigten Zwitter einzulassen.

Mut zum eigenständigen Hinsehen war ohnehin noch nie Stärke der Kritiker/innen, jedenfalls nicht in den Sparten, in denen die Kriterien noch nicht genauestens festgelegt waren. So ging es übrigens auch den meisten Theoretiker/innen. Entweder verschrieb man sich mit Haut und Haaren der «Kunst der Zukunft» oder sie existierte schlicht und einfach nicht. (Dasselbe Phänomen herrscht übrigens auch heute wieder innerhalb der neuen Technologien, es fehlen die Wandelnden zwischen den einzelnen Disziplinen, die Denk- und Anwendungserproben, die nicht entweder einer Technikeuphorie erliegen oder blind vor lauter traditionsbewusster Warnung sind.) Es leuchtet ein, dass diesem ghettoähnlichen Zustand endlich auf die eine oder andere Art ein Ende gemacht werden musste.

Während das Video als Informationsträger gleichzeitig nicht nur den Videokünstlerinnen und -künstlern gehörte, sondern im Gegenteil auf dem kommerziellen Markt in allen Variationen vorpreschte, teilte sich die Videokunstgemeinde allmählich wieder auf. Die einen gingen zurück zum Film, den sie zwar auf Video drehten, aber nach filmischen Prinzipien montierten und im Kinosaal zeigten, die andern suchten Eingang in Galerien und Museen. Zaghafte wurden dort zwar schon vorher kleine Sammlungen von Bändern angelegt, vorzeigbar aber waren die als Museumstrophäen nicht.

So wurde die Videoskulptur oder kurz Installation erfunden. Nicht dass es die nicht auch schon parallel zum sogenannten Kunstvideo gegeben hätte – man erinnere sich, dass Nam June Paiks erste Werke mit Fernsehern in die sechziger Jahre zurückfallen – aber das waren die absoluten Avantgardisten unter der Avantgarde, Vorreiter und Ausnahmen, die wiederum nur einer kleinen Gruppe von Experimentierfreudigen bekannt waren. Heute kann man sich schon fast keine Ausstellung mehr denken, in der nicht zumindest ein Monitor flimmert. Sei es als biografisches Begleitprogramm, als Werkerläuterung, als CD-ROM-Katalog, der mit Videos aufgerüstet das Wirken des Künstlers/der Künstlerin näherbringt, aber auch als künstlerisch integrierter



Teil, besonders in thematisch konzipierten Ausstellungen. Die Installation ist Ausdruck oder Weiterentwicklung eines Phänomens, das zwar schon Leonardo da Vinci praktizierte, das im Zeitalter der Technik aber logischerweise als unabdingbar gelten müsste: die Verbindung von technischen Errungenschaften mit der Kunst. Es ist erstaunlich, wie wenig Künstler/innen davon Kenntnis nehmen, dass neben dem Vormarsch der Acrylfarbe oder der kleinen Hilfsdienste des Computers beim Komponieren, Schreiben oder Entwerfen auch eine eigentliche Entwicklung in der Auseinandersetzung mit diesen technologischen Erfindungen stattfinden könnte. Es sind wiederum vor allem jene Künstler/innen, die schon ehemals keine Angst, sondern vielmehr Neugierde gegenüber den Fortschritten der Videotechnik hatten, die sich heute auch in der digitalen Computerwelt bewegen. Interaktive Installationen, Netzwerkskulpturen und virtuelle Realitäten finden sich nun immer häufiger neben den in diesen Zusammenhängen fast schon altmodisch anmutenden Videoinstallationen.

Die Kunsttheorie und -kritik aber hat immer noch keinen Kriterienkatalog gegenüber solcher Kunst herausgearbeitet. Obwohl inhaltlich heute sozusagen nichts mehr schockie-

ren kann, tut man sich schwer damit, dass anstelle effektiv ausgeleuchteter Skulpturen aus was für Material auch immer, statt stilvoll präsentierter Bilder in exakt abgestimmten Rahmen hässliche Monitore dahängen. Monitoren, die wir uns als Fernsehgeräte schon immer in keine geschmackssichere Innenarchitektur hineindenken konnten.

Diese Ignoranz gegenüber einer Zweckästhetik, die eine andere Rezeption bräuchte, erschwert den Zugang zu einer sogenannten Installation. Und wenn dann in den Bildschirmen erst noch Bilder zu sehen sind, die ihrerseits entweder in merkwürdigen Reduktionen oder aber in überquellender Fülle vor sich hinflimmern, wer soll da noch die Geduld aufbringen und solchen Gebilden Zeit widmen. Muda Mathis beispielsweise zeigte kürzlich in der Kartause Ittingen eine Installation, die explizit 15 Minuten Ausharren verlangte, um einen Durchlauf mitzukriegen («Sofies Himmel»). Oder sie forderte in «Sofie zieht Kreise» die Zuschauer/innen dazu auf, sich auf eine Pritsche zu legen und solcherart gefangen den Raum, den Ton, das Licht, die Bilder wahrzunehmen, gezwungen, so zu schauen, wie es die Künstlerin vorschreibt.

Die Bereitschaft, über die Schranken der eigenen und angelernten Begriffsdefinitionen

4 Muda Mathis, *Sofies Himmel*, Videoinstallation, 1995.



hinauszusteigen, verlangt ja an sich jede Kunst, vor allem auch die zeitgenössische. Die Bereitschaft, die Überführung verschiedenster Stile, Formen und Medien in eine neue Einheit zu akzeptieren, würde die Fähigkeit der Auseinandersetzung mit solchen installativen Werken vergrößern. In den Installationen hat das unbehaute Videoband nämlich endlich seine Materialisierung und Darstellbarkeit gefunden, gleichzeitig aber hat es mit der Integration in die Spielfilmszene (Kino) und die Dokumentation (Fernsehen) einerseits oder in die Kunstwelt des Museums auf der andern Seite seinen Anspruch auf Eigenständigkeit verloren.

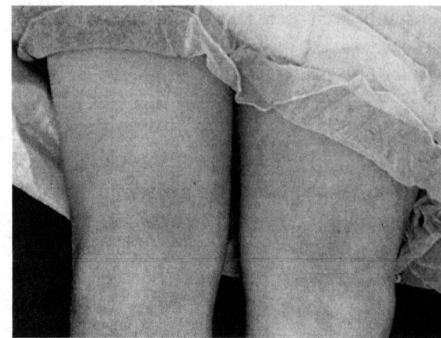
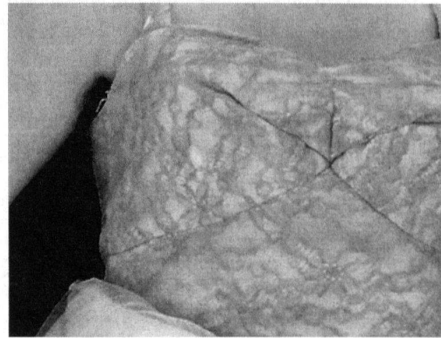
Die Installation

Das Einbringen seiner eigenen Person in die «Erlebniswelt» der Installation ist der eigentliche Aspekt, der der Installation dem Band gegenüber zum Vorteil gereicht. Nicht nur die Dreidimensionalität, auch die Möglichkeit, sinnliche Erfahrungen den intellektuellen hinzuzufügen, prädestinieren die Videoinstallation dazu, besser verstanden zu werden als ein Band, dessen Zwitterwesen weder einem künstlerischen noch einem literarischen Anspruch voll zu genügen scheint.

Betritt man einen Raum, der durch eine dreidimensionale Installation von jemandem neu interpretiert worden ist, sind verschiedene Zugänge möglich. Entweder man sucht sich eine Ecke und betrachtet vorerst einmal alles aus einer gewissen Distanz. Oder Sie gehen leicht ungeduldig durch eine offensichtlich bedeutungstragende Anordnung und suchen nach dem Sinn der Zusammensetzung. Meistens lässt sich der aber nicht so leicht finden, also suchen Sie das Schild am Eingang, auf dem häufig Gebrauchsanweisungen weiterhelfen. Besonders bei interaktiven Installationen (d. h. Installationen, bei denen ein Ablauf erst ausgelöst werden muss) ist dies meist hilfreich. Vielleicht betritt jemand, der sich schon auskennt, den Raum und demonstriert eine Rezeptionsmöglichkeit. Entweder sieht man bei den anschließenden eigenen Versuchen Zusammenhänge, welche die aufgestellten Gegenstände, die Videobilder und vielleicht auch Computer herstellen können oder nicht. Je nachdem verlässt man den Raum und empfindet die Installation als gelungen oder aber man zweifelt wieder einmal an der zeitgenössischen Kunst an sich oder, wenn man etwas bescheidener ist, an sich und seinem (Kunst-)Verstand.

Beides ist zweifelsohne möglich, nicht jede Installation ist aussagekräftig genug und es wert, sich allzu lange mit ihr zu beschäftigen. Nicht jede Verunsicherung aber muss zum

5 *Muda Mathis, Sofies Himmel, Videoinstallation, 1995.*



Aufgeben zwingen, Hässliches, Verletzendes kann neben dem Nutzlosen oder Schönen stehen, auch der Wiedererkennungseffekt oder das Zitat ruft entweder plumpe oder aber höchst eigenwillige Gedankenassoziationen herbei, niemals aber soll in einer ersten Begegnung die Frage im Vordergrund stehen, ob man die Kabel, die sich am Boden winden, nicht hätte verstecken können. Denn die Konfrontation mit Maschinen, von Menschen gebaut und deswegen dazu verurteilt, menschliche Anliegen unendlich zu perpetuieren, sollte doch heute, wo es Walkmen für Babys und Videokameras für Fünfjährige gibt, auch im Kunstraum ohne Abneigung und ästhetische Vorurteile rezipiert werden können.

Zusammenfassung

Die massive Verbreitung des schnellen und günstigen Aufnahme- und Abspielverfahrens in den achtziger Jahren liessen das vormalig in der Kunst als höchst avantgardistisch geltende Video bald dem selbstverständlichen künstlerischen, kommerziellen und ästhetischen Gebrauch weichen. Einstiger Untergrund wurde salonfähig, die Ware austauschbar: ob Film, ob Video, ob Dokument oder Fiktion, digitale Tonspur oder Beichtstuhlmikrofon: kein Krieg der Form ist mehr, sondern Toleranz, die im schlimmsten Falle kokett oder gleichgültig, meistens aber bewusst jede und jeden Kunst- oder Filmschaffende/n das wählen lässt, was er/sie gerade gut oder adäquat oder griffbereit findet. Der Weg des Videos von der Entdeckung als Kunstform über die kommerzielle Nutzbarkeit bis zur Aufgabe seiner Eigenständigkeit heute ist Inhalt dieser kurzen Geschichte des Videos in der Schweiz.

Résumé

Dans les années 1980, la diffusion à grande échelle des procédés d'enregistrement et de projection rapides et bon marché font basculer le destin de la vidéo. De médium à la pointe de l'avant-gardisme, elle devient l'instrument le mieux approprié pour servir à des buts artistiques, commerciaux ou esthétiques. L'underground pénètre dans les salons, les valeurs sont désormais interchangeables: film, vidéo, documentaire ou fiction, son digital ou microphone de confessionnal: plus de guerre sur des problèmes formels, mais une tolérance bon ton qui, dans le pire des cas, coquetterie ou simple indifférence, permet à tout un chacun, cinéaste ou artiste vidéo, de filmer ce qu'elle/il juge bon, adéquat ou simplement ce qui lui tombe sous la main. L'évolution de la vidéo, de sa découverte et son utilisation comme forme artistique jusqu'à la perte au-

jourd'hui de son autonomie en passant par son exploitation commerciale, est le sujet de cette petite histoire de la vidéo en Suisse.

Riassunto

Negli anni '80 l'ampia diffusione di un metodo di ripresa e riproduzione cinematografica veloce e conveniente, ha fatto sì che il video – un tempo ritenuto il mezzo più avanguardistico a disposizione dell'arte – diventasse di uso comune dal punto di vista artistico, commerciale ed estetico. L'underground entra nei salotti, i valori sono ormai intercambiabili; se film, video, documentario o finzione, colonna sonora digitale o «microfono confessionale», non esiste più nessuna guerra di forma, bensì la tolleranza, che nei casi peggiori fa compiere all'artista o al regista in maniera civettuola o indifferente, ma per la maggior parte consapevole, la scelta secondo ciò che viene ritenuto al momento valido, adeguato, o è a portata di mano. Il cammino percorso dal video dalla scoperta in quanto forma artistica all'uso commerciale, fino alla perdita al giorno d'oggi della loro autonomia, rappresenta il contenuto di questa breve storia dei video in Svizzera.

Abbildungsnachweis

1: Alexander Hahn. – 2: Muda Mathis. – 3: Peter Friesse und Franziska Megert. – 4, 5: Peter Koehl, Mühlheim.

Adresse der Autorin

Erika Keil, Dr. phil., Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, Postfach, 8031 Zürich