

Legenden zur Vorlesung: B.N.3.3.1 Kunstgeschichte des Bewegten Bildes: Video

Teil 2

S2:

Mit der Entwicklung und Einführung von Technologien wie Filmaufzeichnung, Fernsehen, Videoübertragung und Projektion gelangte Unterhaltungselektronik wie Videokameras und elektronische Mischpulte in die Hände von Künstlern und wurde zu Werkzeugen der Dokumentation, des Experimentierens und des Schaffens. Indem sie sich die Technologien dieses Mediums aneigneten, brachten die Künstler ihre eigenen Perspektiven ein, und zum ersten Mal wurde es möglich, bewegte Bilder und Videos aus der Monopolstellung der Fernsehsender herauszulösen. Als Andy Warhol 1963 mit den Dreharbeiten zu seinem ersten Anti-Film begann, einem wichtigen Werk für die Dauerkunst mit dem Titel Sleep, war es noch ein teurer und komplexer Prozess, Filme und Videos von einem einzigen Künstler und einem einzigen Operator entwickeln und senden zu lassen. Warhol benutzte eine Bolex-16-mm-Kamera, die ihn auf 30-Meter-Rollen mit einer Länge von jeweils nur drei Minuten beschränkte. Er verbrachte Monate damit, zu lernen, wie er die Kamera effektiv bedienen konnte, und war bei der Nachbearbeitung und Veröffentlichung auf Mitarbeiter angewiesen.

Einige Jahre später, 1965, kam der Sony Portapak auf den Markt, der erste tragbare und relativ preiswerte Videorekorder, der von den Künstlern schnell als ideales Werkzeug für die Aufzeichnung von Performances und Happenings erkannt wurde und die dem Video innewohnenden Eigenschaften als metaphorisches Vehikel für die Artikulation von Illusion und Realität nutzte.

Der Portapak wurde von der Sony Corporation - einem damals noch jungen, aufstrebenden japanischen Elektronikunternehmen - entwickelt und eingeführt. Es handelte sich dabei um einen äußerst tragbaren und relativ preiswerten Schwarzweiß-Videorecorder mit offener Spule und einer speziellen Kamera. Es gab mehrere Versionen des Portapak, die auf der ganzen Welt eingeführt wurden, und die verschiedenen Formate waren untereinander nicht kompatibel, so dass sowohl in Europa als auch in den USA spezielle Kreativzentren eingerichtet wurden, die jede Version verwendeten. Dank seiner Mobilität und einfachen Bedienung war er ideal für den Einsatz durch einen einzelnen Operator, und die Künstler konnten in ihren eigenen Studios damit arbeiten, da kein technisches Personal und keine teure und aufwendige Beleuchtung erforderlich waren.

In den Anfängen der Videotechnik handelte es sich bei den Bändern der Künstler meist um ununterbrochene, unbearbeitete Aufnahmen, um die Dokumentation von Performances oder Präsentationen, die live in die Kamera übertragen wurden, mit einer einfachen Tonspur oder oft der menschlichen Stimme. Bei vielen dieser Bänder wurde die entsprechende Beziehung zwischen Ton und Bild als wichtiger Vorteil wahrgenommen. Das Portapak sorgte für die Einheit von Ton und Bild, und sein eingebautes Mikrofon wurde oft wie eine

Erweiterung des Mikrofons verwendet, wobei der synchrone Ton ein integraler Bestandteil der audiovisuellen Erfahrung war.

S.3

Der Mythos um die Ursprünge der Videokunst dreht sich um Nam June Paiks Kauf der Sony Portapak bei seiner Ankunft in New York City. Gerüchten zufolge soll er sie zum ersten Mal benutzt haben, um Bilder vom Besuch des Papstes in der Stadt vom Rücksitz eines Taxis aus aufzunehmen. Paik zeigte das Filmmaterial noch am selben Abend im Cafe Au Go-Go in Greenwich Village. Wie sich später herausstellte, kaufte Paik eines der ersten in den USA erhältlichen Sony Portapaks und zeigte seine erste Aufnahme 1965, womit er Video als glaubwürdiges Medium für den künstlerischen Ausdruck etablierte.

S.4

Sein frühestes erhaltenes Band ist Button Happening (1965), eine eineinhalbminütige Aufnahme aus jenem Jahr, die eine einzelne Performance-Aktion im Geiste des konzeptuellen Fluxus-Humors dokumentiert: Paik knöpft seine Jacke zu und wieder auf.

S.5 - 6

In der Galerie im Privathaus des Architekten Rolf Jährling inszeniert Paik vom 11.-20.3.1963 seine erste wichtige Ausstellung, die bereits im Titel seinen Übergang von der Musik zum elektronischen Bild anzeigt. Vier präparierte Klaviere, mechanische Klangobjekte, mehrere Schallplatten- und Tonbandinstallationen, zwölf modifizierte Fernsehgeräte und ein frisch geschlachteter Ochsenkopf über dem Eingang gehören zu dem nur zehn Tage jeweils zwei Stunden abends von halb acht bis halb zehn geöffneten Ereignis.

Die zeitgenössischen Besucher haben, wie die Presseberichte zeigen, die über das ganze Haus bis in die Privaträume verteilte Ausstellung als Gesamt ereignis erlebt und den Raum mit den Fernsehgeräten oft nur en passant wahrgenommen. Heute gilt dieser Raum als Startpunkt der späteren Videokunst, obwohl Paik damals noch keine Videogeräte zur Verfügung hat, sondern nur mit preiswert erworbenen, gebrauchten Fernsehern arbeitet, an denen er Modifikationen vornimmt, die das Bild des laufenden Fernsehprogramms verzerren. Bis 1963 gab es in Deutschland nur ein einziges Fernsehprogramm, das nur wenige Stunden am Abend sendet, was auch ein Grund für die späten Öffnungszeiten von Paiks Ausstellung sein mag. Im Unterschied zu den zeitgleichen Fluxus-Aktionen gab es über Paiks Projekt keinerlei Fernsehberichte.

S.7-9

Die Installation bestand aus 12 Fernsehgeräten, deren Empfang durch einen Fußschalter gestört wurde. Die **Störung** wurde durch starke Magnete ausgelöst, die auf dem Fernseher

platziert wurden. Diese Magnete störten die Lichtführung des Fernseher. Dadurch sendete der Fernseher anstatt des richtigen Programms **Störbilder** bzw. gegenstandslose Formen.

Kombiniert wurde die Szenerie mit Klangobjekten und vier prägnanten Klavieren. Paiks Arbeit gilt sowohl als **erstes Werk der Videokunst** als auch als **richtungsweisend** für die heutige Videokunst.

Paik führte zudem die **Interaktivität** ein. Er involvierte das Publikum, indem er diesem die Kontrolle über das Endergebnis abgab. Die Menschen wurden erstmals zu **aktiven Akteuren** und Interpreten der Handlung.

S.10

Diese Rekonstruktionsskizze zum Raum mit Fernsehern von 1976 zeigt die Verteilung der Fernsehgeräte im Raum und ihre jeweilige Modifikation und ist zusammen mit der Beschreibung des Raums von Tomas Schmit, einem Mitarbeiter Paiks, entstanden. Sie erklärt die einzelnen Funktionen und ihre Wirkung auf die Verzerrung des Bildes. oben links: "upstairs, TV – radio, amplitude → point" im Raum oben rechts: "You talk – stars point" darunter: "Horizontal modulation" Mitte: "looking down – broken" rechts an der Wand: "Kuba TV – audio tape recorder influences sync separation point" links darunter: "vertical roll" links davon: "most complicated – 3 sinus oscillation" links davon: "negative TV without synchronization" rechts an der Wand darunter: "fußkontakt" unten: "one line Zen TV" ohne Beschriftung links, oben/Mitte, die Zweiergruppe mit waagrecht und senkrecht gestreiftem Bild Dieter Daniels

S.11

Zusammen mit dem Fernsehtechniker Shuya Abe baute Paik 1969-71 einen Videosynthesizer, der es ihm ermöglichte sieben verschiedenen Quellen auf einen Schlag zu redigieren: Redigieren in realer Zeit. Sieben Kameras sind auf sieben Farben gestimmt, von denen jede nur jeweils eine Farbe aufnimmt. Eine Tastatur für das Mischen und eine winzige Uhr, die die Farben – von ultraviolett bis infrarot – umkehrt, ergänzten die Ausrüstung. In seinem Manifest „Versatile Video Synthesizer“ zeigte Paik einige Anwendungsmöglichkeiten für das Gerät auf. Die Eigenschaften der Bildvariation verknüpfte er mit große Namen der Kunstgeschichte:

This will enable us to shape the TV screen canvas
as precisely as Leonardo
as freely as Picasso
as colorfully as Renoir
as profoundly as Mondrian
as violently as Pollock and
as lyrically as Jasper Johns.