

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 370

Artikel: Transformation der Bilder : Was das Video sehen lässt
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862950>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Transformation der Bilder

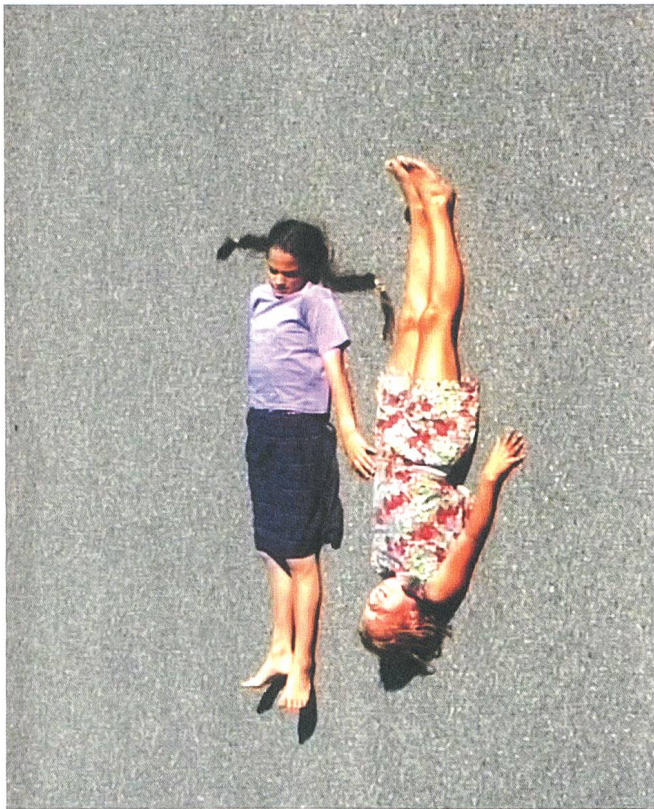
Johannes Binotto

Was Video sehen lässt

Videoex – der Name des Internationalen Experimental-film und Video Festivals in Zürich ist selbst bereits ein Statement. Er nennt an erster Stelle ein Medium, das 1998, als das Festival gegründet wurde, vielen bereits als überholt galt. Zu Unrecht. Das zwanzigjährige Bestehen von Videoex ist Anlass, der Geschichte und Wirkung eines Mediums nachzugehen, mit dem wir immer noch nicht fertig sind.

Zwei Mädchen liegen auf dem sommerheissen Asphalt. Leicht nur zucken ihre Füsse und Gesichter in Zeitlupe. Da beginnt es zu regnen. Die Tropfen färben den Boden dunkel, Punkt für Punkt. Auf der Tonspur ist das immer eiliger werdende Prasseln zu hören, wobei man bemerken kann, dass es sich dabei wohl weniger um Regengeräusche auf Asphalt, als vielmehr um das Trommeln auf einem Perkussionsinstrument handeln dürfte. Irgendwann springen die beiden Mädchen auf und laufen davon, aus dem Bild hinaus. Im verlangsamten Videobild zeigen sich ihre Bewegungen als unscharfe Schlieren. Dann sind sie weg. Was bleibt, sind ihre Konturen als trockene Stellen auf dem Boden. Helle Flecken auf dunklem Grund. Doch der Regen fällt weiter, und allmählich verschwinden auch die Körperabdrücke. Tropfen für Tropfen lösen sie sich auf.

Verknappt wie ein Haiku führt das Video erst hell, dann leicht, dann himmelhoch der Schweizer Künstlerin *Edith Flückiger* (das unter anderem auch an der zweiten Ausgabe von Videoex zu sehen war) zurück zu den Fundamenten jeglicher Bildgebung. Wer hat das als Kind nicht auch schon ausprobiert: mit nassem Finger Zeichen auf den trockenen Brunnenrand gezeichnet, um dann zuzuschauen, wie die Spuren langsam versickern, trocknen und verschwinden? So hat die Natur immer schon gemalt, mit Wasser auf Stein und das bereits Millionen von Jahren, bevor es überhaupt jemanden gab, der diese Bilder hätte bewundern können. Zugleich aber spiegelt sich in Edith Flückigers Regenbild nicht nur die älteste, sondern auch die



erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

modernste Bildtechnik: Die einzelnen Tropfen, die Konturen malen, erinnern unweigerlich an die Pixel, aus denen sich jenes Videobild zusammensetzt, das wir da sehen. Und wenn am Ende nichts bleibt als nasser Asphalt, die ganze Fläche zugemalt von den nassen Pixeltropfen, sieht es aus wie ein Fernsehschirm, auf dem nichts läuft als elektrisches Bildrauschen. Video, so wird uns klar, kennt keinen festen Aggregatzustand, sondern nur laufende Transformation, wie sie bereits der Titel des Videos beschreibt: erst hell, dann leicht, dann himmelhoch. Statt etwas festzuhalten, wie man es gemeinhin Bildern attestiert, wird im Videoformat die Darstellung verflüssigt. Bilder schlagen sich nieder und vergehen im selben Zug wie Konturen im Regen.

Ich sehe was

Selten sagte eine Bezeichnung so wenig über seinen Gegenstand aus wie «Video». Das Wort kommt aus dem Lateinischen und meint dort schlicht «Ich sehe». Als Name für ein optisches Medium ist das einigermaßen tautologisch und verschweigt gerade das Wesentliche. Ich sehe! Aber *was*? Vielleicht ist jedoch eben diese Frage, was man denn eigentlich sehe, wenn man Video betrachte, dessen eigentliche Pointe. Die Frage könnte uns sensibel machen für ein Medium, das absolut alltäglich ist und von dem wir trotzdem noch immer nicht wirklich verstanden haben, wie radikal anders es funktioniert, als was wir uns gemeinhin unter Sehen vorstellen.

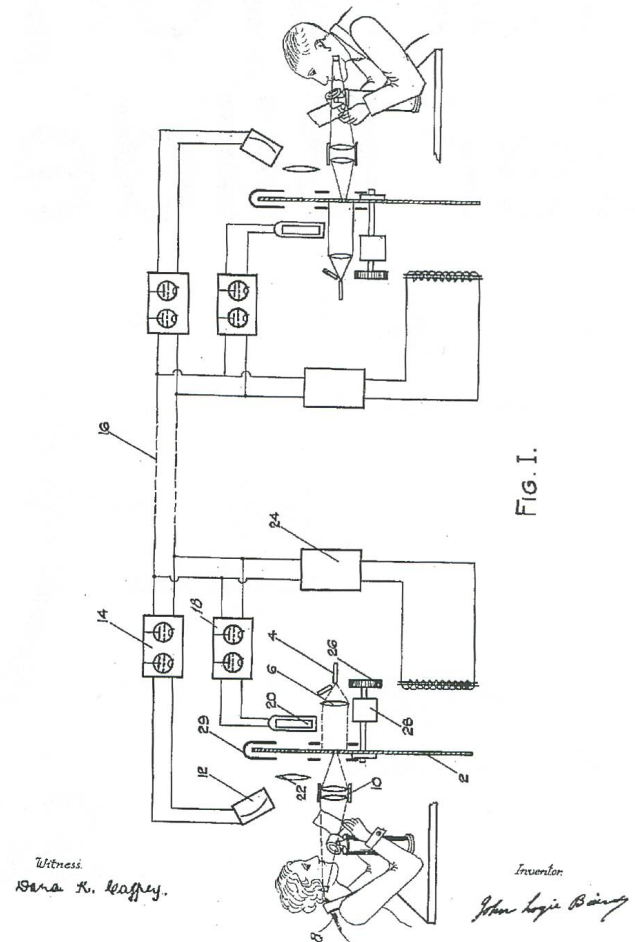
Ich sehe! Aber *wie*? Die Frage müssten wir uns andauern stellen, sind wir doch auch ständig mit Video konfrontiert. Seitdem auch Kino die Filme nicht mehr ab analogem Filmmaterial, sondern ab digitalen Datenträgern zeigt, ist auch das, was man

Nov. 6, 1934.

J. L. BAIRD
TELEVISION AND LIKE APPARATUS
Filed March 2, 1932

1,980,150

3 Sheets-Sheet 1

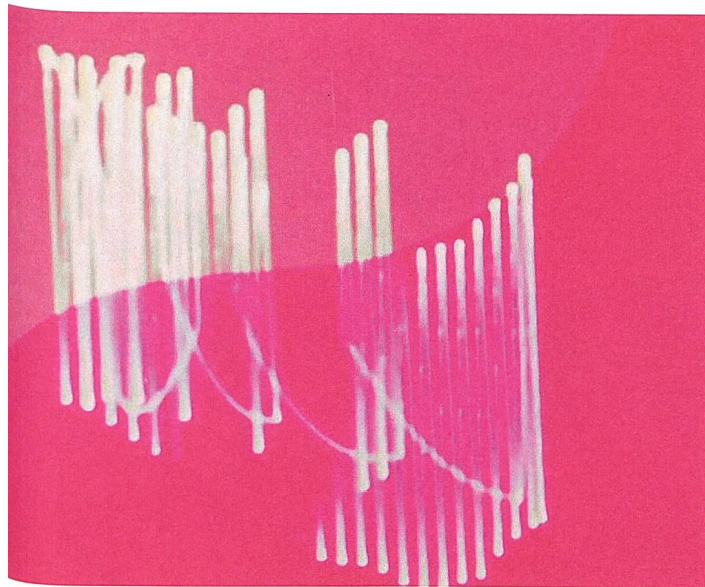


Frühes Fernsehpatent von John Logie Baird aus dem Jahr 1932

Filmkultur nennt, eigentlich schon längst eine Videokultur geworden. Doch gerade diese Allgegenwart von elektronischen Bewegtbildern, die uns nicht mehr nur von Fernseh-, sondern auch von Computerschirmen, von Werbetafeln auf der Strasse ebenso wie vom Mobiltelefon in unserer Hand entgegenstrahlen, hat uns das Medium banal erscheinen lassen und uns blind dafür gemacht, wie merkwürdig es eigentlich funktioniert und wie radikal es eigentlich mit all dem bricht, was wir uns unter Sehen vorstellen.

Lochscheibe und Elektronenstrahl

Um diese unerhörte Revolution zu verstehen, muss man zurück zu seinen Anfängen im Fernsehen gehen, wo der Begriff der «video transmission» in den Dreissigerjahren erstmals auftaucht. Die Technologie dahinter ist da bereits ein halbes Jahrhundert alt: Schon 1884 hat der deutsche Ingenieur *Paul Nipkow* ein Verfahren patentieren lassen, wie man Bilder mittels gelochter Scheiben in Punkte zerlegen, diese nacheinander telegrafisch versenden und dann am andern Ort wieder zu ganzen Bildern zusammensetzen kann. Sein «Elektrisches Teleskop zur elektrischen Wiedergabe leuchtender Objekte», wie es auf dem Patentschein umständlich heisst, ist eigentlich bereits ein Fernseher und mit



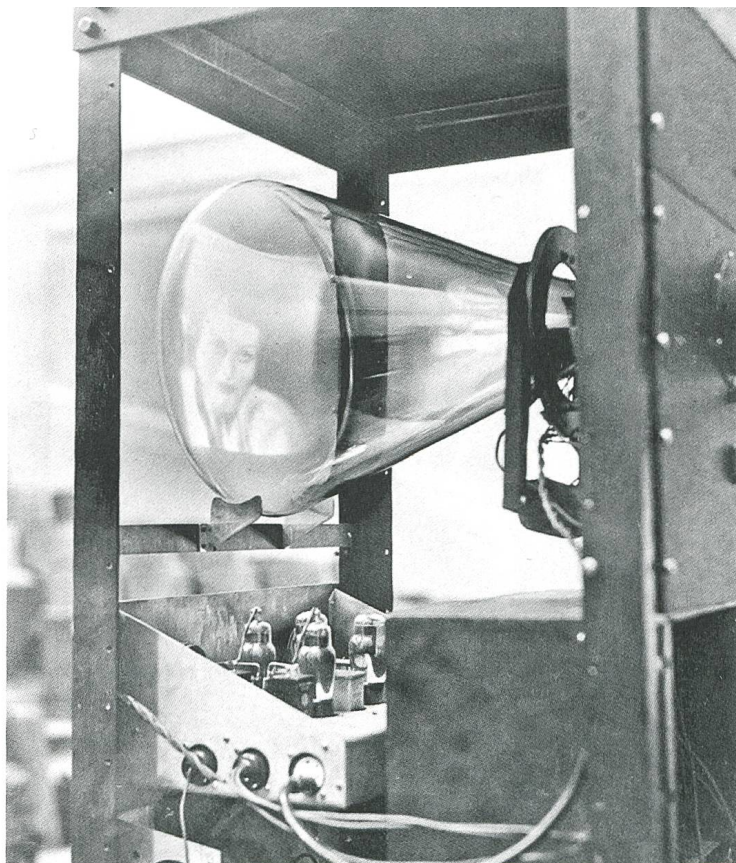
Abstronic (1952) von Mary Ellen Bute

Patentjahr 1884 sogar noch vier Jahre früher da als die allerersten Filmaufnahmen der Geschichte durch Louis Le Prince. Fernsehen, so stellt man erstaunt fest, ist älter als Kino.

Ebenfalls noch im 19. Jahrhundert wird auch jener Apparat erfunden, der noch bis ins Jahr 2000 anstelle von Nipkows Lochscheiben die Zerlegung und Zusammensetzung von Fernsehbildern übernehmen wird: Die Kathodenstrahlröhre, derentwegen man auch vom «Röhrenfernseher» sprach, ist ein Gerät, das nichts weniger kann, als Strom sichtbar zu machen. 1897 hatte der deutsche Physiker *Karl Ferdinand Braun* erkannt, wie man durch Anlegen von elektrischer Spannung an eine Kathode in einer luftleeren Glasröhre einen Strahl aus Elektronen erzeugen kann. Die Elektronen schießen durch die Röhre, um an deren anderem Ende auf einen chemisch beschichteten Schirm aufzuprallen, wo sie dann als leuchtender Punkt zu sehen sind. Diesen Elektronenstrahl kann man jedoch nicht nur gerade auf den Schirm prallen lassen, sondern seine Bahn durch elektromagnetische «Ablenkplatten» auf Abwege bringen. Dass man mit dem Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre dadurch auch Bilder zeichnen könnte, kam dem Erfinder dabei noch gar nicht in den Sinn. Dafür umso mehr den Wissenschaftlern, die nach ihm den Elektronenstrahl in Zeilenbewegungen von oben nach unten über den Schirm wandern ließen, um mit dessen mal helleren, mal dunkleren Lichtpunkten jene groben Rasterbilder zu malen, wie sie Nipkow ausgetüftelt hatte.

Speicherung nicht vorgesehen

Dabei ist es wichtig, in Erinnerung zu behalten, dass das, was man auf dem Schirm einer solchen Röhre sieht, auf das träge Auge zwar wie ein Bild wirkt, in Wahrheit aber eigentlich nur ein rasender Lichtpunkt ist. Daher auch der Eindruck des Flimmerns, das einst so charakteristisch für den Fernseher war, dass man ihn auch «Flimmerkiste» nannte. Wo auf dem Filmstreifen eines analogen Films immerhin noch ganze Einzelbilder zu finden waren, zeigt das Fernsehen nur einen



Bewegtbild von Joan Crawford in einer Kathodenstrahlröhre am Franklin Institute, Philadelphia, August 1934

wandernden Lichtpunkt, dessen horizontale Linien in der Wahrnehmung des Publikums erst wieder zu kompletten Ansichten zusammengefügt werden müssen. Sieht man sich eine 400-fach verlangsamte Zeitlupenaufnahme eines Fernsehschirms an, wird man verblüfft erkennen, wie wenig auf ihm eigentlich zu sehen ist, nämlich wirklich nur ein einzelner Lichtstreifen.

So, wie das Bild auf den Schirm geschrieben wird, so muss auch unser Auge diese Bewegungen mit abtasten und das Bild, Zeile für Zeile, Pixel für Pixel zusammensetzen. Von Bildern lässt sich hier eigentlich nur noch unter massiven Vorbehalten sprechen, wie die Videotheoretikerin *Yvonne Spielmann* festhält. Denn während man sonst unter Bildern mehr oder weniger stabile Repräsentationen «von etwas» versteht, ist das, was der elektrische Apparat hervorbringt, höchstens ein «Transformationsbild» – ein Bild, das niemals wirklich vorhanden ist, sondern nur als laufender Prozess existiert. Mit jedem Vorrücken des Elektronenstrahls auf den nächsten Platz erlischt der vorhergehende. Die Ansicht löst sich im selben Tempo auf, wie sie aufgebaut wird.

Nicht nur werden beim Fernsehen keine ganzen Bildern übertragen, auch sonst kennt Fernsehen eigentlich keine solide Basis. Als Medium, das mittels elektrischem Strom funktioniert, kennt das Videosignal ursprünglich keine Speicherung, sondern definiert sich durch Fließbewegung. Das vergessen all jene, die beim Stichwort «Video» nur an Videokassetten denken. Tatsächlich entwickelten sich die Speichermedien erst viel später, funktionierende Magnetaufzeichnungssysteme erst in den Fünfzigerjahren und die VHS-Kassetten gar erst in den Siebzigerjahren. Davor war Fernsehen zwangsläufig immer nur als Liveübertragung zu sehen. Fernsehspiele kamen



Violin Power (1970–1978) von Steina Vasulka

nicht ab Band, sondern wurden für die Kamera in Echtzeit aufgeführt, wie im Theater. Wenn trotzdem Aufnahmen solch früher Fernsehspiele existieren, dann weil sie mit der Technik des Kinescope aufgenommen wurden, was konkret eigentlich nichts anderes bedeutete, als mit einer analogen Filmkamera einen Videomonitor abzufilmen. Schöner kann man Mediendifferenz wohl nicht zeigen: Fernsehen muss erst zu Film umgewandelt werden, um Bestand zu haben. Das elektrische Videosignal hingegen existiert von Natur aus nur als Sendung.

Diese beiden Grundeigenschaften von Video, nämlich die Auflösung von Bildern in einzelne Pixel und die Betonung von sofortiger Übertragung anstelle von anhaltender Speicherung, setzen sich auch mit der Digitalisierung des Fernsehens fort. Mag der Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre durch die Flüssigkristalle des Computerdisplays ersetzt, das elektrische Bild seit den Fünfzigerjahren immer besser speicherbar geworden sein (vom Magnetband über VHS, Laserdisc, DVD, Blu-ray bis zu Festplatte und DCP) und sich die Pixeldichte laufend gesteigert haben (von den 405 Bildlinien des frühen Fernsehens bis zu den 8,29 Millionen Pixel von Ultra HD), seinen Hang zum Fragmentierten und Instabilen hat Video nie abgestreift. Im Gegenteil: Das Prinzip der konstanten Transformation hat sich nur noch totalisiert, indem an die Stelle der analogen Elektrotechnik, die immerhin noch mit kontinuierlich fließenden Signalen operierte, die Zerschhackung des digitalen Binärcodes tritt.

So mag denn auch das digitale Kino von heute den Filmlook noch so sehr simulieren – eigentlich hat es mit Fernsehen mehr zu tun als mit irgendwas anderem. Entsprechend lächerlich kann es einem vorkommen, wenn heutige Digitalproduktion mittels Filter versuchen, sich noch den Anschein von



Mary Ellen Bute am Oszillografen

analogem Kino zu geben. Ungleich interessanter ist das Videokino von Michael Manns *Miami Vice* (2006) oder von David Finchers *Gone Girl* (2014), die die Verfasstheit ihrer Elektrobilder gerade nicht kaschieren, sondern ausstellen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass beide Regisseure, die derart vehement mit der traditionellen Filmästhetik brechen, ihre Anfänge beim Fernsehen und im Musikvideo haben. Wenn an einer zentralen Stelle in *Miami Vice* ausgerechnet das mit Kathodenstrahlröhre betriebene Radargerät auftritt oder am Ende von *Gone Girl* das Kinobild unversehens mit einem Fernsehbild vertauscht wird, dessen Linien- und Pixelstruktur uns unangenehm auffällt, dann machen die beiden Regisseure uns damit nur klar, woher ihre Filme eigentlich stammen. So, wie die Geschichte von *Gone Girl* am Ende dort ankommt, wo sie am Anfang schon war, kommt im Fernsehbild der Schlusszene der ganze Film zu sich selbst und gibt sich als Video zu erkennen.

Genau dieselbe Erfahrung machen aber auch wir alle, wenn wir uns Filme nicht mehr ab physischen Bildträgern, sondern als Onlinestream anschauen und dann erleben, wie wegen Überlastung das vermeintliche Bild plötzlich zu ruckeln und zu stocken anfängt, schliesslich zerfasert und in Glitches und digitale Artefakte auseinanderfällt. In solchen Störungen erkennen wir wieder, was wir sonst allzu gerne vergessen, dass es nur scheinbar Bilder, in Wahrheit aber elektrische Signale sind, die wir hier sehen – ein Medium, das weniger auf solide Darstellung ausgelegt ist als vielmehr auf pure Transformation, andauernd störanfällig.

Töne sehen, Optik hören

Dass in dieser Fragilität nicht ein zu überwindender Nachteil, sondern gerade das ureigene Potenzial dieses Mediums besteht, führen all die Künstler_innen, die mit Video experimentiert haben, eindrücklich vor. Bereits Anfang der Fünfzigerjahre erprobt die amerikanische Filmemacherin *Mary Ellen*



Austern (2017) von Judith Albert

Bute in ihrem Film *Abstronic* das poetische Potenzial der Braun'schen Röhre. Sie filmt den Schirm eines Oszillografen ab, auf dem sie die Schlieren des Elektronenlichtpunkts im Rhythmus von Aaron Coplands Ballettmusik «Rodeo» tanzen lässt. Schon Coplands Ballett war eine verblüffende Mischung aus Avantgarde und Tradition gewesen, indem der Komponist Cowboykultur mit zeitgenössischem Tanztheater verquicht und amerikanische Folksongs zur Grundlage moderner Klassik gemacht hatte. Mary Ellen Bute setzt diese Hybridisierung fort und noch einen drauf, wenn sie das Rodeovolksfest sogar in avancierte Elektrotechnik weiterübersetzt, dabei aber die Bahnen, die der Elektronenpunkt auf dem Bildschirm zieht, erstaunlich vertraut aussehen lässt: wie die Schlingen eines kreisenden Lassos. Auch in seiner Machart ist *Abstronic* noch ein Hybrid aus Altem und Neuem. Kombiniert wird die neuartige Optik der Röhre mit traditioneller Animationstechnik, und das Elektrobild sehen wir nur als gefilmtes (wie beim Kinescope). So ist denn auch interessant, dass Mary Ellen Bute in einem Essay von 1954 vom Elektronenstrahl als einem «Pinsel» spricht.

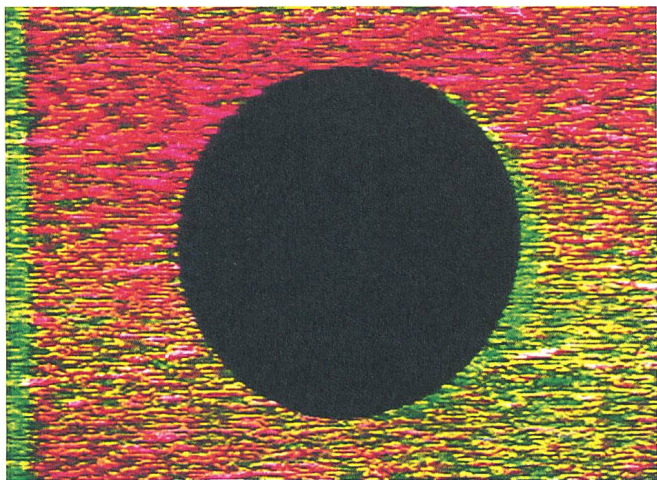


erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

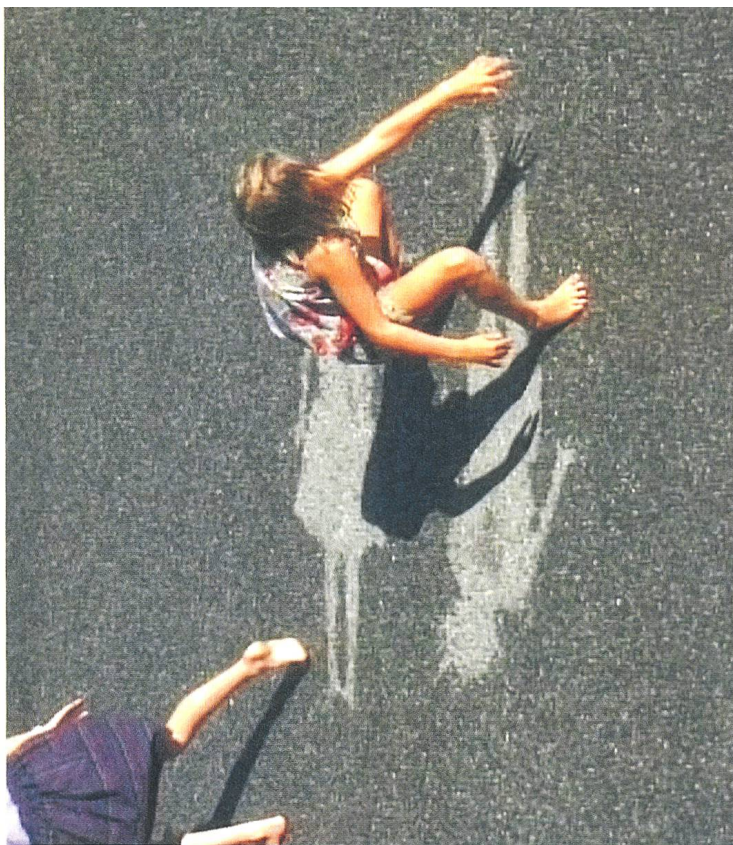
In solcher Ausdrucksweise zeigt sich, wie sehr sie das neue Medium noch als Fortsetzung des alten versteht. Die Kathodenstrahlröhre soll malen, was vorher der Pinsel gemalt hat.

Dass ihr eigener Film bereits in eine andere Richtung weist und schon erahnen lässt, wie wenig die elektrischen Videobilder noch mit den Maltechniken der Vergangenheit zu tun haben werden, scheint Mary Ellen Bute selbst noch kaum bewusst. Einer Künstlerin wie *Steina Vasulka* dafür umso mehr. In ihren Videoperformances *Violin Power* zwischen 1970 und 1978 sehen wir sie, die ausgebildete Violinistin, wie sie Geige spielt, doch mit jedem Strich auf ihrem Instrument beginnt das Videobild zu zittern und zu wabern, je nach Frequenz des gespielten Tons. Es ist, als würde der Strich von Vasulkas Bogen nicht nur die Saiten des Instruments, sondern auch das Videobild selbst zum Vibrieren bringen. Die «Power» der Violine, die vom Musikinstrument auf das elektronische Gerät übergreift, ist auch als Stromspannung zu verstehen. Hatte Mary Ellen Bute noch mit Frequenzreglern den Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre so zu manipulieren versucht, dass seine Bewegungen zu einem bereits existierenden Musikstück passen, so modifiziert bei *Steina Vasulka* die Musik das Bild gleich im Akt des Spielens selbst, indem sie das Instrument über einen Prozessor mit dem Videogerät koppelt. Mit der Geige spielt Vasulka zugleich auch Video.

Der alte Traum einer visuellen Musik, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts dem Komponisten *Alexander Scriabin* mit seinem «Lichtklavier» oder dem Experimentalfilmer *Oskar Fischinger* mit seinen Studien vorschwebte, ist mit dem Medium Video endgültig Realität geworden. Doch um den Preis, dass die Begriffe Ton und Bild, Akustik und Optik für Video gar



Noisefields (1974) von Steina und Woody Vasulka



erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

nicht mehr gelten. Strom ist Strom ist Strom. Dass er uns mal optisch, mal akustisch erscheint, ist nichts als eine Simulation. Wenn wir im von Steina Vasulka gemeinsam mit ihrem Mann Woody gemachten Video Noisefields von 1974 zusehen, wie ein dunkler Kreis auf hellem Grund mit seinem Gegenstück (heller Kreis auf dunklem Grund) stroboskopisch abwechselt und dazu der Ton blubbert und pfeift, dann sehen und hören wir eigentlich nichts anderes als schiere elektrische Spannung. Denn weder hat das Künstlerpaar bereits existierende Kreise abgefilmt noch irgendwo Geräusche aufgenommen, um sie uns dann per Video zu übermitteln, vielmehr ist beides, Bild und Ton, nur Produkt des elektrischen Mediums selbst. So, wie der Titel Geräusche und Felder zu einem Wort zusammenzieht, so lässt das Video Sichtbares und Hörbares zusammenfallen, entlarvt aber eigentlich beides nur wieder als blosse Täuschung.

Selbstreflexion

Die Arbeiten von Steina und Woody Vasulka führen exemplarisch vor, was die Videotheoretikerin Yvonne Spielmann meint, wenn sie von Video als «selbstreflexivem Medium» spricht. Anders als Fotografie und Film, die noch von sich behaupten können, eine vorgefundene Realität zu repräsentieren, die sich in Form eines Lichtabdrucks auf dem Filmmaterial einbrennt, spiegeln Videobilder vor allem sich selbst und ihre elektrotechnischen Prozesse.

Vollends wörtlich genommen wird diese Selbstreflexion im Prinzip der Rückkoppelung. Richtet man nämlich die Videokamera auf ihren eigenen Monitor, dann staffeln sich die Aufnahmen zu einem unendlichen Tunnel. Was als Output auf dem Monitor erscheint, wird von der Videokamera wiederum als Input aufgenommen, um es auf dem Monitor als Output ausstrahlen usw. Die Kamera sieht via Monitor sich selbst beim Sehen zu.

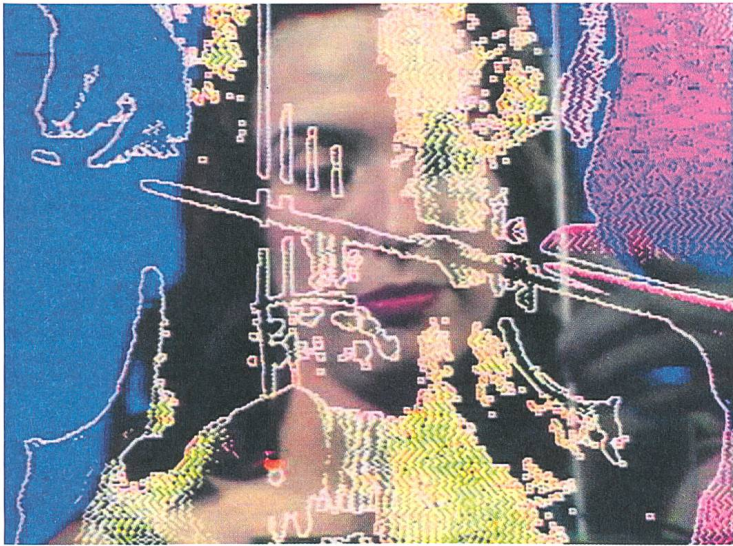
Die in sich kreisenden Videobilder provozieren auch ein Nachdenken über das Wesen von Wahrnehmung an sich als einem Akt andauernder Rückkoppelung, der sich in seinem Verlauf unentwegt selber umbaut – eine Praxis, die sich bis zum zeitgenössischen Videoessay verfolgen lässt, wo es ebenfalls

nicht darum geht, Bilder und Filme, die im Videoessay zitiert und analysiert werden, bloss zu erklären und auszudeuten, als vielmehr sie wieder in Fragen zu verwandeln. So fungiert im Videoessay das Bildzitat als Rückkoppelung, das die zitierten Bilder nicht ein-, sondern mehrdeutiger macht.

Wie weit man solche Rückkoppelungsverfahren treiben kann, führt bereits *Richard Serras* Video Boomerang von 1974 vor. Die Künstlerin *Nancy Holt* hört mittels Kopfhörer sich selbst beim Sprechen zu, jedoch immer mit zeitlicher Verzögerung, sodass sich alle Worte verdoppeln. Einen klaren Gedanken zu fassen, wird für die Künstlerin damit immer schwieriger: «I have a double take on myself. I am once removed from myself [...] I find, that I have troubles, making connections between thoughts», sagt sie im Echosound des Videos. Der Loop des Tons bricht mit den Gesetzen des linearen Denkens, in dem eine Idee auf die andere folgt. Mit seiner Verdoppelung gewinnt das Sprechen nicht an Autorität, sondern wird fragiler und tastender. Rückkoppelung steigert die Komplexität.

Enttrivialisierung

Wie der Kybernetiker *Heinz von Foerster* bereits in den späten Fünfzigern mit seinen Arbeiten zur Selbstorganisation von Systemen gezeigt hat, machen gerade Rückkoppelungen aus trivialen Maschinen nichttriviale. Triviale Maschinen sind für von Foerster solche, die immer gleich funktionieren und bei denen ein bestimmter Input unter Garantie immer dasselbe Resultat erzeugt: Wenn ich einen Lichtschalter drücke, geht immer das Licht an, wenn ich einen Schlüssel drehe, startet der Motor. Nichttriviale Maschinen sind im Gegensatz dazu solche, deren Funktionsweisen sich laufend verändern, sodass derselbe Input zu



Global Groove (1973) von Nam June Paik

immer neuen Resultaten führt. Und genau das führen die Experimente von der auf den eigenen Monitor gerichteten Videokamera vor, etwa wenn die Rückkopplung des Signals unberechenbare und sich laufend verändernde Bilder erzeugt.

So liessen sich denn die Experimente mit Video insgesamt als Versuche der Entrivialisierung verstehen. Das ist umso brisanter, wenn man bedenkt, dass Fernsehen aufgrund seiner horrenden Investitionskosten ursprünglich ausschliesslich Staatsmedium war und auch heute noch vornehmlich von denen bestimmt zu werden droht, die über die Macht und das Geld verfügen und das Fernsehen als Kanal benutzen, um die eigenen Werbebotschaften möglichst direkt in jeden Haushalt zu versenden. So droht das Fernsehen vor allem als triviale Maschine benutzt zu werden, die bei allen Konsument_innen möglichst gleichförmige und berechenbare Reaktionen hervorrufen soll.

Umso subversiver ist es demgegenüber, dass Videokünstler_innen genau diese angeblich triviale Maschine des Fernsehens nehmen, sie umzubauen und zu enttrivialisieren beginnen. So legt beispielsweise der Videopionier *Nam June Paik* in seiner ersten grossen Ausstellung, die «Exposition of Music – Electronic Television» 1963 in Wuppertal, starke Magnete auf laufende Fernsehgeräte, um damit deren Übertragung zu stören. Die Galerie musste eigens für diese Ausstellung andere Öffnungszeiten führen, weil der damals einzige Fernsehsender der BRD jeweils nur abends für ein paar Stunden sendete. Das staatliche Monopol an der nur in eine Richtung laufenden Sendemaschine wird durch Paiks ebenso simplen wie radikalen Eingriff gebrochen und seine Trivialität mittels Magnet auf sich selbst zurückgeworfen. Bemerkenswert daran ist, dass Paiks Intervention zugleich nur vorführt, wie das Medium funktioniert: Der Magnet auf dem Fernseher zeigt den Galeriebesucher_innen eigentlich nichts anderes, als was im Kasten ohnehin schon passiert. Auch angeblich korrekte Fernsehübertragung funktioniert ja mittels elektromagnetischer Ablenkplatten. Paik macht nichts anderes, als mit seinen Magneten den Elektronenstrahl noch zusätzlich auf Abwege zu bringen.



Austern (2017) von Judith Albert

Etwas Vergleichbares macht auch die Videokünstlerin *Dara Birnbaum*, wenn sie Fernsehsendung auseinandernimmt, neu zusammensetzt und danach wieder über den Fernseher abspielt. Für ihr Video *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978/79) entnimmt sie der Fernsehserie *Wonder Woman* die Spezialeffektaufnahmen, die zeigen, wie sich die Protagonistin mit einem Knall zur Superheldin verwandelt, und lässt diese Aufnahmen in Wiederholungsschleifen laufen. Die Loops aus Explosionen und Blitzen sind Transformationsbilder in mehrfachem Sinn: Nicht nur zeigen sie innerhalb der Serie den Wechsel von der einen zur anderen Persönlichkeit an, Birnbaum transformiert die Bilder ihrerseits weiter. Indem sie die Minisequenzen aus jeder narrativen Logik herauslöst und sie stattdessen in sich kreisen lässt, macht sie diese zu Metaphern nicht nur dafür, welche Frauenbilder das kommerzielle Fernsehen entwirft, sondern auch dafür, wie sich solche Geschlechterbilder durch künstlerische Intervention dekonstruieren liessen: Man sendet ans kommerzielle Fernsehen dessen eigene Bilder zurück und fabriziert damit einen explosiven Kurzschluss.

Birnbaum sprengt das Medium mit dessen eigenen Mitteln. Es ist dabei von zusätzlicher Ironie, dass der Künstlerin, um diese Arbeit Ende der Siebzigerjahre öffentlich zeigen zu können, nichts anderes übrig blieb, als sie auf einem Fernsehgerät im Schaufenster eines Ladens zu zeigen. Die Passant_innen hielten



Technology/Transformation: Wonder Woman (1978)
von Dara Birnbaum

denn auch das, was sie da flimmern sahen, zunächst für eine reguläre Episode von Wonder Woman und waren dafür umso irritierter, je länger sie zuschauten.

Die Künstlerin *Valie Export* hatte es einige Jahre zuvor gar geschafft, ihr Video *Facing a Family* tatsächlich im regulären Fernsehprogramm unterzubringen. Das Video zeigt eine Familie beim Fernsehen. Es wurde durch seine Ausstrahlung im Februar 1971 zu einer verblüffenden Rückkoppelung: Statt des gewohnten Programms sahen österreichische Familien auf dem Fernsehbildschirm plötzlich sich selbst beim Schauen zu. Dem Publikum werden die eigenen Sehgewohnheiten per Videorückkoppelung zurückgespielt, damit dessen Blick ein bisschen weniger trivial werden möge.

Video als Bewegung

Mit den Mitteln von Video gegen das Bildmonopol der Mächtigen und deren eingefahrene Sichtweisen anzutreten, wie dies Valie Export oder Dara Birnbaum taten, trieb auch die Videobewegung der Siebziger- und Achtzigerjahre an, der letztes Jahr im Schweizerischen Nationalmuseum die grosse Ausstellung «Rebel Video» gewidmet war. Wie dort betont wurde, war für die Aktivist_innen insbesondere wichtig, dass sie im Vergleich zum 16-mm-Film dank Video Zugriff zu einer Technologie hatten, die nicht nur billiger war, sondern auch den Zwischenschritt der Filmentwicklung im Labor eliminierte. Die tragbaren Videokameras mit ihren mehrfach überspielbaren Bändern erlaubten es, nahezu ohne Geld und ohne Behinderung durch institutionelle Türwächter direkt Agitation zu machen.

Dass sich ausgerechnet um Video eine solche alternative politische Bewegung formierte, hängt nicht allein mit der vereinfachten Handhabung des neuen Mediums zusammen, sondern eben auch, wie der Blick auf seine Geschichte gezeigt haben dürfte, mit dessen technischer Verfasstheit. Als Medium, das seit seiner Entstehung auf Transformation anstelle von Stabilisierung ausgelegt ist, scheint es gerade prädestiniert als Mittel, um etablierte Vorstellungen zu hinterfragen.



Austern (2017) von Judith Albert

Video ist schon in seinen Grundfunktionen potenziell subversiv, indem es sämtliche vorgefertigten Bilder, die man ihm füttert, sogleich auseinandernimmt. Wenn im feministischen Protestvideo *Froue* – jetzt langt's von 1979 verschiedene Klischees von Weiblichkeit gezeigt, gegeneinander gesetzt und damit demontiert werden, dann arbeitet das Videoformat mit seinen Störungen bei dieser Dekonstruktion mit.

Tatsächlich muss einem auffallen, wie stark Video von Frauen bestimmt wird, von Künstlerinnen und Theoretikerinnen, und dies ganz im Unterschied zur bis heute von Männern dominierten Filmgeschichte. «Ce sexe qui n'est pas un» hatte die Philosophin *Luce Irigaray* zur selben Zeit die Weiblichkeit genannt und damit gegen all jene fixierenden Zuschreibungen protestiert, die dazu dienen sollen, das Weibliche zu kontrollieren und einzuhegen. Gegen derartige Vereindeutigungen wird die Transformationstechnik von Video gesetzt: von der «falsch» eingestellten Bildfrequenz in *Joan Jonas* bahnbrechendem *Vertical Roll* (1972), die dazu führt, dass das Bild ihres

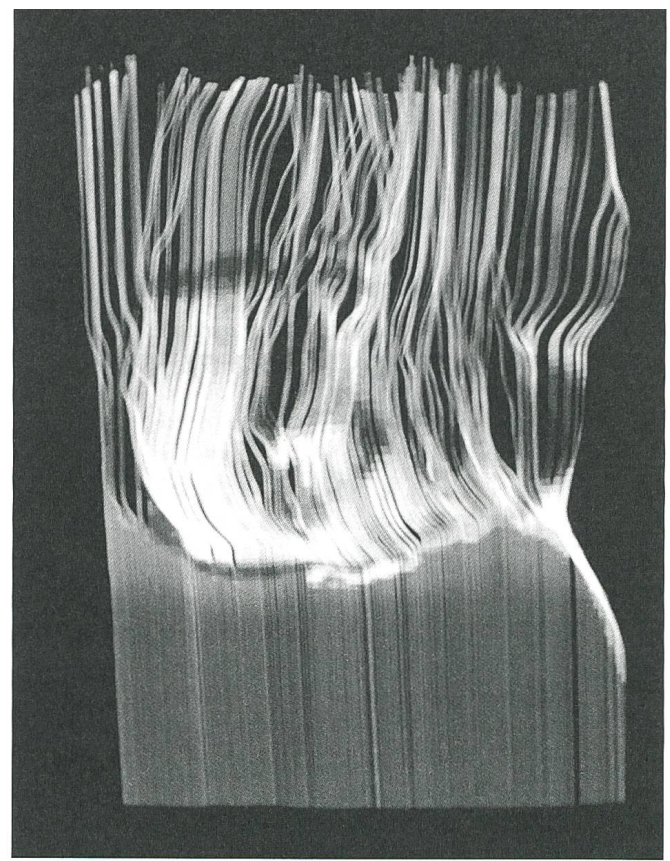


erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

Körpers nie «korrekt» übertragen, sondern von vertikalen Synchronstörungen unterbrochen und skandiert wird, über die Körperdemontagen mittels verschiedener Bildschirme bei *Friederike Pezold* bis jüngst zu den Geschlechterordnungen hinterfragenden Videoinstallationen des Schweizer Künstlerduos *Pauline Boudry* und *Renate Lorenz*, denen an der diesjährigen Ausgabe von Videoex ein Schwerpunkt gewidmet ist. Ob aggressiv und explizit oder subtil und still – die emanzipierenden Möglichkeiten von Video scheinen bis heute noch immer nicht ausgeschöpft.

Ich sehe, ich denke

In *Austern* (2017), einer der neusten Videoarbeiten der Schweizer Künstlerin *Judith Albert*, sehen wir, wie ihre Hand ein Blatt ausrollt, auf dem die Oberfläche eines Tischtuchs aufgedruckt ist. Auf dieses Bild legt sie das Bild einer Schale mit Austern, dann das Bild einer Zitronenschale an den Tellerrand, und darauf wieder, auf einem kleinen Podest aus Papier, einen Teller mit einem Fisch und eine Schale mit Oliven. Und obwohl wir immerzu sehen, dass es sich bei jedem neuen Gegenstand in Wahrheit bloss um ein bedrucktes Stück Papier handelt, lässt sich unser Auge immer wieder täuschen und glaubt dreidimensionale Dinge zu sehen. So erleben wir, wie die Hände der Künstlerin ein Stilleben vor unseren Augen errichten. Als dann alles hingelegt ist, wird sie noch nicht aufhören: Mit einem Filzstift malt sie nun über all die verschiedenen Dinge, die eigentlich doch nur Bilder auf Papier sind. Verblüfft erkennen wir, dass auch diese angeblichen Papierstücke eigentlich gar nicht wirklich da sind, sondern offenbar nur eine Projektion auf einem Videobildschirm, auf dessen Oberfläche die Künstlerin nun ihre Linien aufträgt. Sie bringt damit an die Oberfläche, was technisch hinter dem Schirm passiert: dass nämlich die Bilder, die auf den ersten Blick so sehr nach Stillebenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts aussehen, eigentlich etwas ganz anderes sind. Gar nicht fertige Bilder, sondern endlose Prozesse, wundersame



Scan Processor Studies (1973) von Woody Vasulka und Brian O'Reilly

Verwandlungen, die am Ende nicht einmal mehr nur mit Sichtbarkeit zu tun haben: «Video ist für mich das beste Medium, um zu denken», hat Judith Albert einmal im Gespräch mit Isabel Zürcher gesagt. Und wir, die wir ihre Videos betrachten, beginnen mitzudenken, neu zu denken, unweigerlich.

Den herrschenden Verhältnissen stellt Video eine alternative und sich laufend verändernde Geschichte entgegen: eine andere Geschichte der Macht, eine andere Geschichte der Geschlechter, eine andere Geschichte des Sehens, eine andere Geschichte des Denkens – eine Geschichte, die nicht ist, sondern erst und immer noch wird.

- Literatur:
Heinz von Foerster: Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
Heinz Nigg: Rebel Video. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.
SIK (Hg.): Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video. Zürich: Scheidegger & Spiess 2013.
Yvonne Spielmann: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Videoex, Internationales Experimentalfilm- und Videofestival, Zürich 26. Mai bis 3. Juni 2018, www.videoex.ch.

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL



THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

6 - 14 JULY 2018

18TH EDITION



PRESENTING PARTNER



MAIN SPONSORS



MAIN MEDIA PARTNER



COMPLETE PROGRAMME JUNE 21ST
NIFFF.CH