

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 4 (1997)

Artikel: Frühes Video in der Schweiz : ein unbekannter Anfang - und eine vergessene Geschichte

Autor: Gfeller, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720115>

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: 07.02.2026

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

Frühes Video in der Schweiz

Ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte

Zumindest in der europäischen Diskussion um die Anfänge der Videokunst gibt es ja ein meistgenanntes Jahr: 1963. Wir könnten uns – im Rückblick auf die Schweiz – mit diesem Hinweis begnügen, die entsprechenden Stichworte ergänzen und uns dann den bisher als mehr oder weniger gesichert geltenden inländischen Fakten zuwenden, die ja beileibe alles andere als geordnet vorliegen – und eigentlich nicht einmal das: eine eingehende Recherche steht weiterhin aus. Die Erzählung beginne dann eben um 1970, und wie allenfalls noch/schon bekannt sein dürfte, in der französischen Schweiz.

221

Aber es kommt anders: Wir haben doch um 1963 einzusetzen, diesmal allerdings in Basel. Und so ist – wider die gehegte Absicht und der Gefahr wohl bewusst, Bekanntes zu wiederholen – das Vorfeld kurz zu skizzieren.

Video ist ursprünglich ein rein technischer Begriff aus dem Inneren der elektronischen Bildgeräte, seien dies elektronische Kameras, TV-Apparate, Sendereinrichtungen oder schliesslich die Spulenmaschinen zur Bildaufzeichnung. Letztere gibt es seit 1956; vor diesem Datum war Fernsehen entweder Direktübertragung (vornehmlich aus dem Studio) oder Filmabtastung, wie die Kopplung von Filmprojektor und Fernsehkamera genannt wird. Das, was wir heute Video nennen und was sich erst seit der Mitte der sechziger Jahre als neues Medium abzuzeichnen beginnt, wird vorerst auch in seiner (angelsächsischen) Bezeichnung noch ans Fernsehen gebunden: Closed-Circuit Television, kurz CCTV, im Gegensatz zur Broadcast Television mit regionaler oder landesweiter Verbreitung. CCTV, das ist sozusagen das Fernsehen der Institutionen – und es ist in seiner Reichweite in der Regel auf ein Gebäude, allenfalls einen Universitätscampus beschränkt. Die kleinste Einheit von CCTV ist die Kamera und der Monitor, der nichts anderes als ein TV-Gerät ohne Empfangsteil darstellt. Wir werden dieser »Urzelle« noch begegnen!

Für den Industriebereich, wie das Marktsegment bis heute genannt wird, welches auch Erziehung, Wissenschaft und Militär / Polizei / Überwachung allgemein umfasst, werden kurz vor der Mitte des Dezenniums Aufnahmegeräte entwickelt, die rasch in einen Preisbereich fallen, der deutlich unter 10'000 Dollar liegt. Das

erste portable Gerät gelangt 1967 auf den (japanischen und amerikanischen) Markt – einige europäische Länder folgen rund ein Jahr später, darunter auch die Schweiz. Ab 1968 erst besteht also hierzulande ausserhalb fernsehähnlicher Institutionen die Möglichkeit, bewegte elektronische Bilder nicht nur simultan von einem Raum in den anderen zu übertragen, sondern sie auch auf ein Magnetband zwischenzuspeichern. Und erst ab diesem Zeitpunkt löst sich die Bezeichnung Video aus der Welt des Elektronikers und tritt in das Bewusstsein einiger weniger Bildschaffenden und von deren geneigtem Publikum.

Was also war 1963, und vor allem: was war möglich? Es gibt zu dieser Zeit bereits eine lange, wenn auch später erst aufgearbeitete Geschichte der Kunst mit Elektrizität im weiteren Sinne, und im engeren Sinne der elektronischen Kunst, die es hier nicht nachzuzeichnen gilt. Bemerkenswert ist allerdings die Zusammenführung dreier Stränge, die wie folgt zu skizzieren sind: elektronische Musik, Kunst für die Kathodenstrahlröhre und der TV-Apparat als sich verbreitendes Konsumgut. Mit einiger Unschärfe an den Rändern gehören sie alle in die fünfziger Jahre. In der elektronischen Musik, namentlich in deren benennbarem Zentrum, dem elektroakustischen Studio des WDR in Köln, werden zur Klangerzeugung Tongeneratoren, Modulatoren sowie Klangfilter aller Art eingesetzt. Das anvisierte Sinnesorgan ist das Ohr. Werden – an anderen Orten – genau dieselben Geräte zur Erzeugung zyklischer Schwingungen dazu verwendet, um einen (oftmals grünen) Leuchtpunkt über den Schirm einer Kathodenstrahlröhre tanzen zu lassen, so adressieren sich die dabei entstehenden Sinnesreize an das Auge. Beiden Strängen, dem auditiven und dem visuellen, liegen konstruktive Prozesse zugrunde. Der Fernsehapparat ist in dieser Hinsicht der künstlerischen Produktion (dies durchaus auch mit einer Färbung der angezogenen künstlerischen Epoche) ein neutrales Gerät: Seine einzige konstruktive Strenge, nämlich der enge, genau synchronisierte Raster von rund 580 sichtbaren Zeilen, ist so langweilig, dass er zur Destruktion geradezu einladen musste. Diese Einladung hat Nam June Paik nach 1960 gerne angenommen, um erste Ergebnisse in der mittlerweile legendären Wuppertaler Ausstellung von 1963 in der Galerie Parnass zu präsentieren. Paik war bekanntlich von seiner Arbeit im Musikstudio des WDR mit Elektronik bestens vertraut, so dass die Destruktion des elektronischen Bildes (die eine Modifikation des TV-Apparates bedingte, nicht unbedingt aber eine Destruktion des Apparates als Objekt, wie es Vostell praktizierte) durchaus in greifbarer Nähe lag. Paik hat eine kinetische Kunst des Leuchtpunktes betrieben, ohne die konstruktive Strenge der zeitgleichen kinetischen Kunst zu adaptieren. Der Rest ist Fluxus.¹

early time-based art from basle, switzerland

Die Stichworte sind gefallen, um die Reise nach Basel anzutreten.² Nicht alle Namensanagramme sind so treffend wie dasjenige, welches André Thomkins aus dem Namen seines Freundes Karl Gerstner geformt hat: »Strengh klarer« war so sehr Programm, dass wir uns nicht verwundern, wenn Gerstner sich verschiedentlich damit – wie spielerisch immer – auseinandersetzte. Das Programm selbst war ihm sozusagen Programm: in der Schrift »Programme entwerfen« aus dem Jahre 1963 etwa.³ Und wenn konstruktive Strenge nicht immer nur wertfrei gehört wird,

Johannes Gfeller

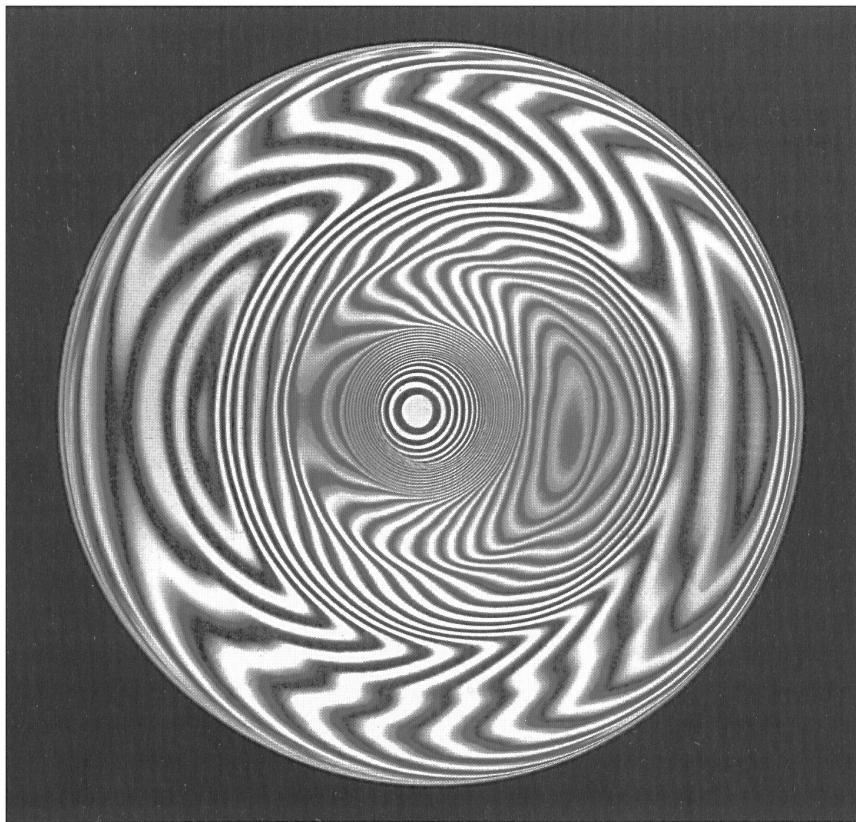
1 Die wohl seriöseste Untersuchung zum Frühwerk von Paik, mit Schlaglichtern auf das Vor- und Umfeld, ist immer noch zu finden bei: Decker, Edith, *Paik – Video*, Köln 1988. Die Autorin weist dort auch schlüssig nach, dass Wolf Vostell zwar fleissig vordatiert hat, aber in seiner Auseinandersetzung mit dem Fernseher grösstenteils von Paik abhängig ist.

2 Für die grosszügige Zurverfügungstellung von Originalen, die dazugehörigen Erläuterungen sowie die Erlaubnis zum Abdruck bin ich Karl Gerstner zu grossem Dank verpflichtet. Für die Suche nach Spuren und die Zusendung von Zeitungskritiken aus dem Jule Hammer Archiv bedanke ich mich bei Frau Irene Hammer-Kraberg, Berlin. Informative Telefongespräche habe ich mit André Kamber, Solothurn, und Paul Gredinger, Zürich, geführt. Über die Zusammenarbeit mit René Pulfer, Basel, welche schliesslich zu diesem Aufsatz geführt hat, vgl. Anm. 36.

3 Gerstner, Karl, *Programme entwerfen*, Teufen 1963. Und wenn jetzt im Text das Wort Programm etwas gehäuft auftritt, so ist das nichts im Vergleich mit dem Frontispiz von 1963: Dort bildet es, die anvisierte Bandbreite markierend, in elffacher Zahl, drei Schriftgraden und entsprechendem Satz fast ein konkretes Poem.

4 Gerstner, Karl, *kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen 1957. Der Verfasser des Eintrages eines immerhin 12-bändigen Lexikons hatte die Schrift nicht zur Hand, weist er doch K.G. als »Vertreter der sog. Kalten Kunst, einer Sonderform des → Konstruktivismus« aus ... (*Lexikon der Kunst*, dt. Lizenzausgabe, Erlangen 1994, Bd. 5, S. 55).

5 Und Gerstner gibt seine Gründe dazu an: »Ich habe keine Abneigung gegen den Computer. Aber etwas stört mich an den Computer-Fraktalen – bei aller Bewunderung: die Beliebigkeit. Mir fehlt das stringente ästhetische Konzept.« In: *Basler Magazin*, politisch-kulturelle Wochenend-Beilage der Basler Zeitung I38, Nr. 24, 15.6.1996. Den Hinweis auf das Magazin und das Exemplar selbst habe ich René Pulfer zu verdanken.



223

Abb. I: Karl Gerstner, »Linsenbild«, 1962/64, Plexiglaslinse und Fotorepro, Fluoreszenzlicht, 72 x 72 cm, Albright Knox Art Gallery, Buffalo.

sondern – abhängig vom eigenen Standort – positive wie negative Konnotationen auszulösen vermag, so hatte sich Gerstner bereits 1957 mit dem Vorwurf der Kalten Kunst auseinandergesetzt.⁴

Um 1963 gibt es elektronische (Gross-)Rechner, allerdings nicht für den Privatgebrauch. Für den bildenden Künstler Gerstner ist die Möglichkeit Computer wichtiger als seine tatsächliche Verfügbarkeit. Es ist eine Frage des Denkens, während es mit zunehmender Verfügbarkeit mehr und mehr bloss eine Frage des (zuweilen kruden) Machens geworden ist. Gerstner simuliert in seiner künstlerischen Strategie in gewisser Weise den Computer – und das geht auch von Hand.⁵ 30 Jahre später wird die Hand mit immensem Aufwand vom Computer simuliert. Während die »Color Fractals« der neunziger Jahre sehr wohl berechenbar wären – indes sind sie von Hand konstruiert –, hätte keine Maschine auf der Welt um 1963 die Berechnungen anstellen können, wie eine Linse ein grafisches Linienmuster zu verzerrn und mit prismatischen Farbspektren zu versehen vermag (Abb. I),⁶ ebenso wenig wie die komplexen Verhältnisse im »Spannungsbild«⁷ von 1964/65 einem Lochkartenrechner zugänglich (und wieder entlockbar) gewesen wären. Der Versuchung, die Lochkarte symbolisch zu verwenden, ist Gerstner nicht erlegen.

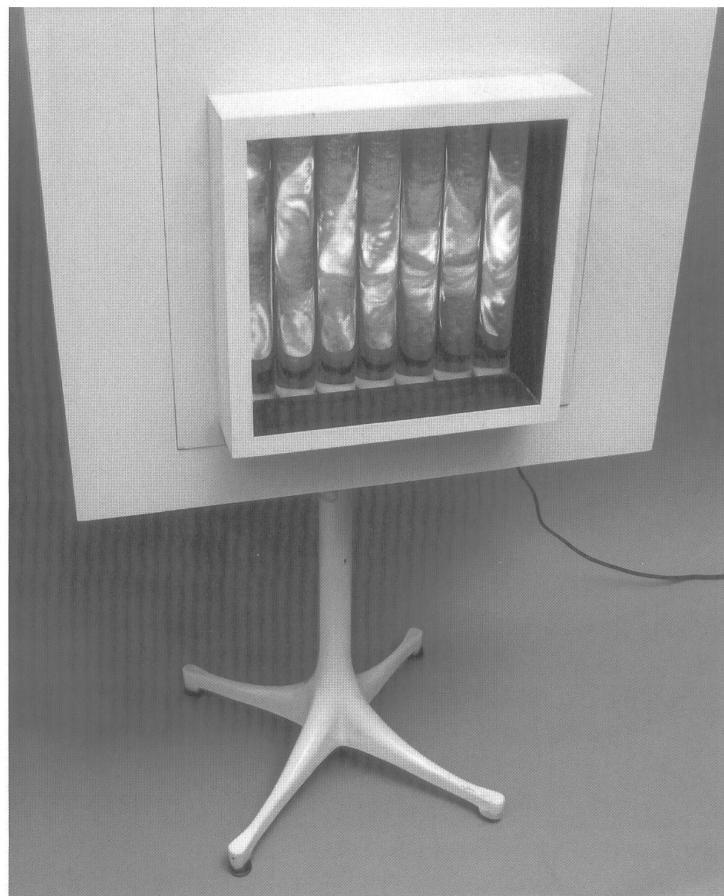
Sein Œuvre unterteilt er seit längerer Zeit in Werkgruppen, die teils nebeneinander, teils nacheinander entstehen können. Zu Beginn der sechziger Jahre rückt die Lust am Experiment in den Vordergrund,⁸ und die Werkgruppe, die dem Postulat der Veränderbarkeit dasjenige der stetigen Veränderlichkeit aufsetzt, nennt Gerstner »Apparate«. Deren gemeinsames Charakteristikum ist die Program-

6 Vgl. die Beschreibung Gerstners, s. S. 227f.

7 Beschrieben und abgebildet in: *Karl Gerstner*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 1978, o.S. Wohl genau in diese Zeit fällt das In-Betracht-Ziehen des Computers für die künstlerische Arbeit (vgl. unten), während in Gerstner 1963 (wie Anm. 3) kein Computer- oder Rechnerwörterchen fällt. Aus dem Jahr 1968 stammt der Aufsatz Gerstners »Mit dem Computer Kunst produzieren« in: *bit 3*, Zagreb. 1969 hält er sich am M.I.T. auf und arbeitet erstmals an einem grossen Rechner. .

8 »Dieses Bemühen erhielt – Anfang der sechziger Jahre – neue Schubkraft durch die Aktivität von Freunden; hauptsächlich aus der Pariser ›Groupe de Recherche d'Art Visuel‹. Vor allem Le Parc und Morelet stimulierten die Lust am Experiment.« (Gerstner, Karl, *Der Geist der Farbe. Karl Gerstner und seine Kunst*, Stuttgart 1981, S. 133).

Abb. 2: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1964, Schwarz-Weiss-Fernseher, verschiedene Materialien, 54 x 61,5 x 34 cm ohne Fuß, Besitz des Künstlers.



224

mierung der Zeit, wie Gerstner selbst schreibt. Ob die Apparate elektrischen Strom verbrauchen oder nicht, ist kein Kriterium: Auch das »Linsenbild« von 1962/64 gehört dazu. Mit der kleinsten Bewegung der Betrachter verändert sich das, was sie sehen, unmittelbar – obschon das Objekt in sich starr ist. Wenn sich grundsätzlich nie die Tatsache verliert, dass Farbe und Geometrie die beiden Hauptachsen in Gerstners Kunst bleiben, so gehen die »Apparate« innerhalb dieses gegebenen Terrains wohl am weitesten. Es sind dies: »Prismen-Bilder«, »Linsen-Bilder«, »Auto-Vision« (Abb. 2), »Times-Square«, »E-Motion-Pictures«, »Color Organ«, »Color Curtain«.

Einem Apparatezyklus kommt in mindestens zweierlei Hinsicht eine Sonderstellung zu, obgleich er in die gesamte Serie wiederum sehr gut integriert ist. »Auto-Vision«⁹ benutzt als einziger Apparat nicht ein vorgegebenes Bild- oder Farbmuster: Sonderstellung innerhalb von Gerstners Werk. Sonderstellung ausserhalb: »Auto-Vision« dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit die erste »moderne« Videoskulptur überhaupt sein, wenn wir darunter mindestens verstehen, dass ein TV-Gerät mit einem anderen Gehäuse umgeben wird als demjenigen, das ein zumeist anonymer Industriedesigner als jeweils wohnstubenkompatibel erachtet hat. Die Frage nach dem Gehäuse beschäftigt die VideokünstlerInnen bis heute.¹⁰

Gerstners eigene Kurzbeschreibung gibt sowohl einen Hinweis auf den gedanklichen Hintergrund wie auf die Funktionsweise: »Der Name bezeichnet den Unterschied zur Tele-Vision: es geht nicht um die Übertragung von Programmen,

9 Von den verschiedenen Schreibweisen ist die verwendete die am häufigsten angetroffene. (Varianten ohne Bindestrich und/oder in Kleinschreibung).

10 Prioritätsbehauptungen haben es so in sich, dass man sie gleich selbst relativieren kann: Die erste Integration eines Bildschirmes in ein Bild oder eine Assemblage war früher, der Austausch des Holzgehäuses mit einem durchsichtigen ebenfalls; vgl. dazu Decker 1988 (wie Anm. 1), S. 18. Bei Gerstner läuft immerhin die skulpturale Frage (auch wenn es »nur« Gestaltung war) und diejenige des Eingriffes ins Bild zusammen, und sei dieser optisch erfolgt.

sondern um die unmittelbare Erzeugung von Programmen. Dazu dienen die täglichen Fernsehsendungen, die durch eine ›Brille‹ abstrahiert, bis zur Ungegenständlichkeit verfremdet werden.¹¹ Wir befinden uns sehr nahe beim Thema von »Programme entwerfen«, was uns angesichts der faktischen Gleichzeitigkeit der Beschäftigung nicht zu wundern braucht.

Wie steht es mit den Daten? Für »Auto-Vision« gibt Gerstner die Entstehung mit 1962/64 an, an anderem Ort mit 1963. Erstmals wurde eine spezielle Variante von »Auto-Vision« im September 1964 im Haus am Lützowplatz in Berlin ausgestellt. Nachdem Gerstner am selben Ort im November/Dezember 1963 in einer Einzelausstellung »Serielle Bilder«¹² gezeigt hatte, fand im Herbst 1964 die offenbar schon länger geplante mehrteilige Ausstellung »Crazy Berlin« statt, deren Untertitel schon eher Aufschluss über das Angebot geben mag: »Internationales Gag-Festival 1964«.¹³ Ironie der Geschichte: Heute könnte man das nicht mehr so nennen, weil das Fernsehen an jeder unpassenden Stelle alle möglichen wie auch immer passenden Gags einfügen zu müssen glaubt. 1964 dürfte der Gag das normale Vergnügen des Nonkonformisten gewesen sein. In Anlehnung an den Titel der Ausstellung nannte Gerstner seine Installation »Crazy Vision«.

Von insgesamt 13 Schwarzweiss-TV-Geräten, die alle dasselbe Programm zeigten (viel mehr gab's nicht!), waren 12 hinter einer eingezogenen Wand angebracht und für die BesucherInnen nicht sichtbar. Ausgesägte Ausschnitte in dieser Wand, jeder von ihnen mit einem anderen optischen Vorsatz versehen, verfremdeten das Fernsehbild bis zur gänzlichen Abstraktion. Der 13. Apparat war unverändert im Raum aufgestellt, TV pur sozusagen.¹⁴ Diese Installation ist nicht erhalten, sie war nie anders denn temporär angelegt. Die Videoinstallation, wie wir sie heute verstehen, kann es zu dieser Zeit gar nicht geben, wie aus der einleitenden Kurzgeschichte, die eben Vorgeschichte der Videokunst ist, unschwer nachzuvollziehen ist. »Auto-Vision« mag also, wie Paiks und Vostells Arbeiten auch, allenfalls als Fernsehkunst bezeichnet werden.¹⁵ Erhalten ist hingegen »Auto-Vision« sozusagen in der Einplatzversion: Schwarzweiss-Fernseher in halbgeschlossenem Gehäuse auf Aluminiumgussfuss, mit sechs verschiedenen Brillen. Es ist zu vermuten, dass sie 1964 entstanden ist, als definitive Version der Versuche, wie sie um 1962/63 begonnen und 1964 im Haus am Lützowplatz erstmals in einer Ausstellung erprobt wurden. Eine weitere Version, »Auto-Vision« Nr. 3, stammt aus dem Jahre 1967 und besteht aus einem halbgeschlossenen Gehäuse mit – der neuen Bauform der TV-Geräte entsprechend – asymmetrisch einsetzbaren Brillen, deren Zahl nun sieben beträgt (Abb. 3, 4).¹⁶

Woraus bestehen diese Brillen, wie ist ihre Wirkung zu beschreiben (immerhin haben wir es mit bewegten Bildern zu tun)? Vorerst: Wie ist der mechanische Aufbau beschaffen? Ein Gehäuse, bestehend aus Tischlerplatten mit weißer Kunststoffbeschichtung, umschliesst einen TV-Apparat etwa hälfzig, d.h. dessen Vorderseite ist völlig abgedeckt, die Seiten sowie das Oberteil der Blende reichen bis in die halbe Tiefe des Fernsehers. Nämliche Blende weist in ihrer Vorderseite, direkt vor dem Bildschirm, eine senkrechte Aussparung von 40 cm Breite auf, wo nun – je nach dem Geschmack der Stunde – jeweils eine der Brillen in ihrem millimetergenau in das Gehäuse passenden Rahmen eingesetzt werden kann. Die eigentlichen Brillen, deren einziger Zweck darin besteht, das gesendete Fernsehbild

¹¹ Gerstner 1981 (wie Anm. 8), S. 140.

¹² Da finden wir auch einen Link zur Musik, obwohl sie Gerstner nicht selbst praktiziert: Das zweite G in GGK, der 1961 zur Agentur Gerstner + Kutter gestossene Paul Gredinger, hielt sich 1953/54 für ein Jahr am elektronischen Studio des WDR in Köln auf, um Musik zu machen – wo Stockhausen bereits Mitarbeiter war. Gredinger prägte für den deutschen Sprachraum den Begriff der »Seriellen Musik«, der sich seither allgemein durchgesetzt hat. Gerstner, auf seine Weise ein uomo universale, war auch in der Musik mit den neuesten Tendenzen und ihren Protagonisten wohlvertraut. Seit jungen Jahren hat er sich Gerstner unter anderem intensiv mit den Werken von Robert Strübin und Jakob Weder beschäftigt, welche beide Musik in Malerei umsetzten.

¹³ Organisiert wurde die Ausstellung von Jule [Konrad] Hammer, dem 1991 verstorbenen Leiter des Kunstvereins Haus am Lützowplatz, welcher seit 1962 besteht. An der Ausstellung waren auch Daniel Spoerri, Robert Filliou, Timm Ulrichs und, in einer grösseren Abteilung Karikatur, unter anderen Tomi Ungerer, Roland Topor, Bosc, Chaval, Siné und Wolinski mit den Zeitschriften »Massacre« (in Frankreich soeben verboten) und »Harakiri« beteiligt. Gerstner erinnert sich, dass Paik dort auch seinen Roboter vorgeführt habe.

¹⁴ Dies nach der mündlichen Beschreibung Gerstners, Bilder haben sich bisher leider keine finden lassen. Zeitungsberichte gehen zwar weniger ins Detail, erwähnen aber die modifizierten und das eine unveränderte Fernsehbild: »Fernsehen zwölftmal entfremdet [...], «elf Fernsehgeräte laufen [...]. Ein zwölfter Apparat zeigt das normale Programm.« Eine Vorschau spricht von 9 Geräten. Zum Trost: Auch in Wuppertal ist man nicht mehr so sicher, ob es 12 oder 13 Apparate waren Einen Vorsatz, der in die definitive Version nicht aufgenommen wurde, aber in Berlin funktionierte, beschreibt Gerstner folgendermassen: eine aus Blech geschnittene Spirale, welche sich drehte, dabei immer rund zwei Drittel des Bildschirmes abdeckte und einen freigab – spektakulär, aber wenig interessant. Alle später verwendeten Vorsätze waren in Berlin im Prinzip schon vorhanden, es blieben in der Reduktion die interessantesten zurück.

¹⁵ Im Falle Gerstners in Dissidenz: aus dem »gestalterischen Schwachsinn des Fernsehens« eine eigene Vision zu schaffen.

¹⁶ Das Werk ist in Gerstners Besitz, nachgewiesen in Ausst.-Kat. Solothurn (wie Anm. 7).

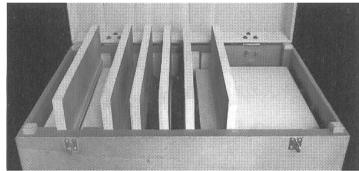
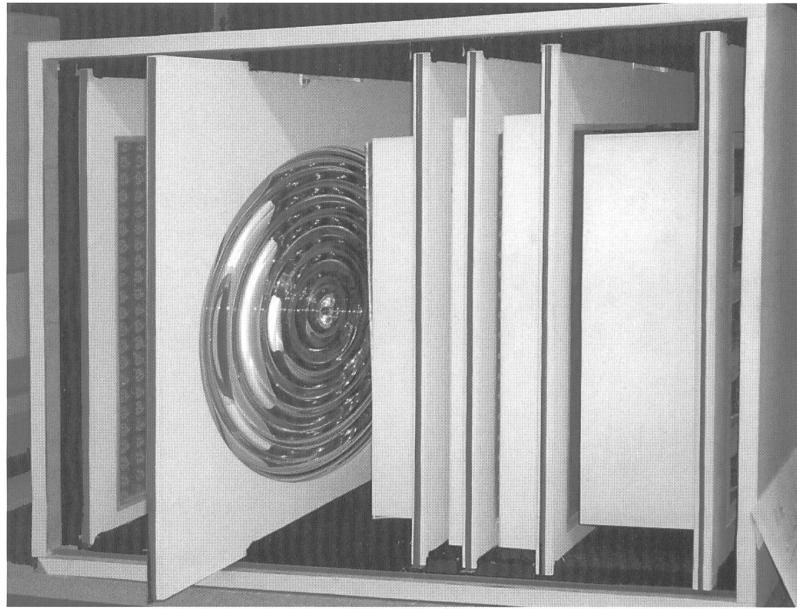


Abb. 3: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1967, Detail: Behälter mit 7 Einsätzen (auf dem Foto einer verdeckt), Besitz des Künstlers.

Abb. 4: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1964, Transportkiste für die 6 Einsätze.



weniger oder mehr, und dies bis zur völligen Unerkennbarkeit, zu verfremden, bestehen aus optisch unterschiedlich wirkenden, transparenten oder spiegelnden Materialien. Die einfachsten zwei sind das mit Mattglas hinterlegte Lochblech (mit 12 x 12 Löchern) und das zweiseitig-gekreuzte Rillenglas (mit 16 x 16 Rillen), wie es etwa für Türfüllungen verwendet wird. Das Lochblech verdeckt den grösseren Teil der Bildfläche, während das Rillenglas so verwischt, dass der Inhalt teilweise nur mehr zu erahnen ist. In gewisser Hinsicht entspricht dies dem heute elektronisch generierten Mosaikeffekt, durch den üblicherweise Gesichter unkenntlich gemacht werden sollen (mit dem Unterschied, dass bei »Auto-Vision« die einzelnen Flächen keine homogene Färbung aufweisen, sondern optische Verzerrungen des jeweils dahinterliegenden Bildschirmausschnittes sind, jedoch ohne exakte Begrenzung).

Das Kaleidoskop besteht in der Fassung von 1964 aus 5 x 5 Zellen von rund 20 cm Tiefe, also genau 100 Spiegeln, welche das Fernsehbild bei normalem Betrachtungsabstand mannigfaltig umlenken (Abb. 5).¹⁷ Ihr Programm ist es sozusagen, das TV-Programm in einen bewegten Scherenschnitt zu verwandeln.

Der Mattscheibenreflektor (Abb. 6) macht ernst mit der Mattscheibe: Im Sandwich zwischen zwei geätzten, im Abstand von einigen cm voneinander gefassten Glasscheiben sind in einer Dreiermatrix insgesamt 9 dünnwandige Aluminiumrohre so befestigt, dass sie das Licht zusätzlich noch zu kanalisiieren scheinen, das seines Bildinhaltes schon nach dem ersten Mattglas verlustig gegangen ist. In einem weiteren Rahmen befindet sich die Zylinderbrille: senkrecht stehende, in waagrechter Richtung aneinander gereihte Plexiglasrundstangen von rund 4 cm Durchmesser. Sie scheinen jedem Bild so etwas wie einen Zeitstil einzuprägen, wiederum in einer Art von Programm: Jegliche Kanten werden abgerundet wie weiland in swinging London, die Welt durch die Brille von Flower Power gesehen. Und wenn diese Sicht eine nachträgliche »Brille« sein sollte: Gerstners Objekt ist ja unter anderem so schwer in (s)eine Zeit einzuordnen, weil es ihr – welcher immer – vorzugehen scheint. Auch zehn Jahre später wäre es noch sehr modern gewesen

Johannes Gfeller

17 Eine entfernt vergleichbare kaleidoskopische Sicht stellt das Kleebild von Vera Spoerri dar, welches Gerstner 1963 (wie Anm. 3) abbildet (hier Abb. 7).

18 Eine Liste von KünstlerInnen, welche vor den Bildschirm unterschiedlich durchlässige Medien applizierten, geriete vergleichsweise lang – selbst wenn oder weil die Motivationen dazu mitunter nicht unterschiedlicher sein könnten. Ihnen allen ist Gerstners Werk mit Sicherheit nicht bekannt. Frechheit: Der ikonoklastische Zusammenhang mag sich zwar in der Repetition etwas verbraucht haben, bleibt aber angesichts des immer grösser werdenden Aufwandes der »Gestaltung« des elektronischen Bildes latent aktuell.

19 Letztere wird bei Gerstner stets als konzentrische Prismen bezeichnet.

20 Abb. 8: digital berechneter Welleneffekt, im Frühjahr 1997 gelegentlich anzutreffen in einer der nächtlichen dctp-Sendungen von Alexander Kluge auf verschiedenen deutschen Privatkanälen. Standbild aus: *Hongkong adieu. Abschied von der letzten Kronkolonie*, Prime Time vom 14.4.1997, RTL. Als nicht animierter Effekt z.B. im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop enthalten.

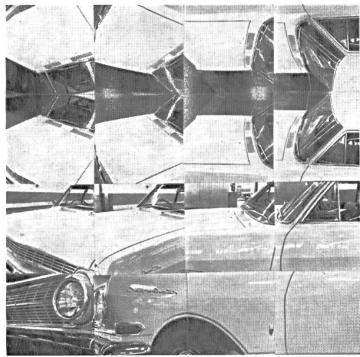
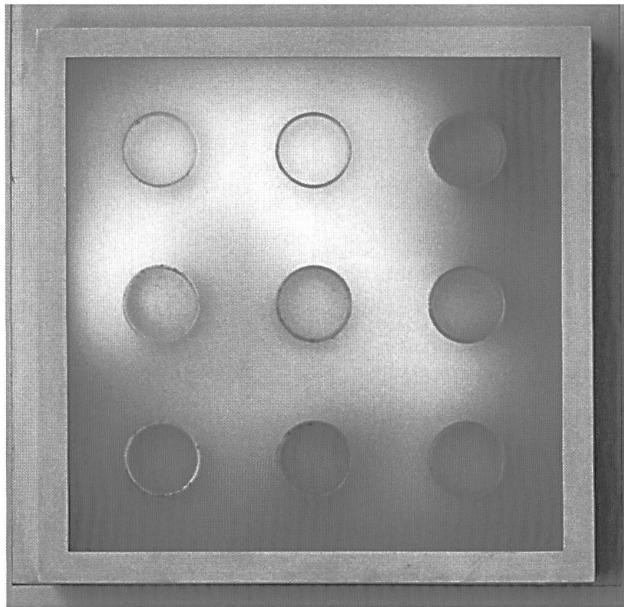
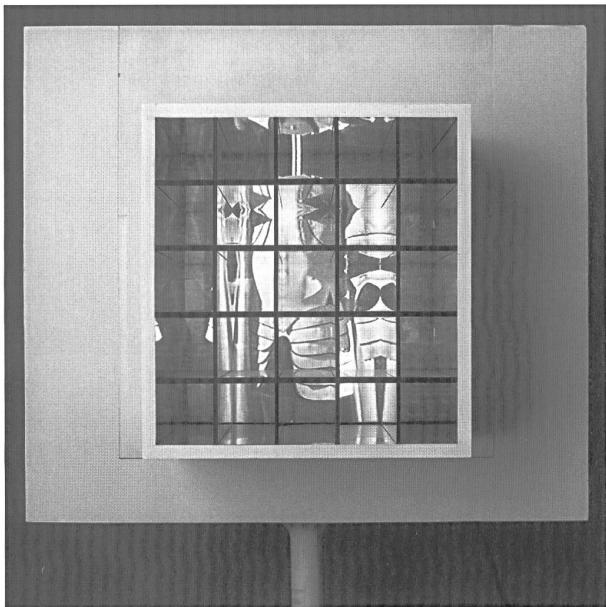


Abb. 5: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1964, Detail: Kaleidoskop.

Abb. 6: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1964, Detail: Mattscheibenreflektor.

Abb. 7: Vera Spoerri, »Kleebild«, um/vor 1963.

und hätte dennoch in die nun seit kurzem bestehende Video-Szene nicht gepasst. Wäre der Künstler oder die Künstlerin blutjung, würden wir es auch 1997 gerne zumindest als frische bis fröhliche Frechheit feiern, zumal sich das Objekt in vergleichsweise tadellosem Zustand befindet.¹⁸

Die beiden letzten Brillen führen uns im übrigen wieder näher in die unmittelbare zeitliche Umgebung zurück beziehungsweise reissen uns aus sämtlichen Spekulationen heraus: die einfache Linse und die Wellenlinse.¹⁹ Die einfache Linse ist aus einem Plexiglasblock gedrechselt. Sie ist halbkonvex, d.h. über einer geraden Fläche nach aussen gewölbt. Ihre grösste Dicke erreicht beinahe den halben Durchmesser, womit sie weniger dazu geeignet ist, ein Bild zu vergrössern, als es mächtig zu verzerrn. Ein halbes Vermögen dürfte schliesslich die Herstellung der Wellenlinse gekostet haben: Auch sie ist aus einer Kunststoffscheibe von knapp 30 cm Durchmesser und einer Dicke von rund 5 cm gedrechselt – selbstverständlich, wie schon die Linse –, anschliessend hochglanzpoliert, so dass sie optisch vollkommen transparent wird (Abb. 9). Ihr Querschnitt vom Zentrum bis an den Rand beschreibt eine Wellenform und umfasst vier ganze Perioden. Die optische Verzerrung kann annähernd als diejenige beschrieben werden, die auf einer ruhigen Wasserfläche entsteht, kurz nachdem ein Steinchen darein fallengelassen wurde. Mit grossem rechnerischen Aufwand (= Programm) wird auch diese Verzerrung heute in der digitalen Bildverarbeitung berechnet und findet ihren Weg dadurch zurück auf die Mattscheibe, nunmehr von innen, vorzugsweise mit Techno-Klängen unterlegt.²⁰

Vor allem mit den beiden letztbeschriebenen Brillen reiht sich »Auto-Vision« eigentlich nahtlos in das visuelle Programm Gerstners der ersten Hälfte der sechziger Jahre ein. Wenn wir aufgrund der Daten eine Unabhängigkeit Gerstners von den Paik'schen Apparaten nicht nachzuweisen vermöchten (was indes gar nicht das Ziel dieser Recherche ist),²¹ so gelingt das ohne Zweifel aufgrund des visuellen Umfeldes: Farbe und Form. Lesen wir dazu bei Gerstner nach: »Konzentrische,

²¹ Zwischen Wuppertal und »Crazy Berlin« liegen eineinhalb Jahre, wenn auch »Crazy Berlin« zunächst auf das Frühjahr 1964 geplant war. Eigenen Angaben gemäss kannte Gerstner die modifizierten Apparate von Paik nicht, wohl aber dessen Roboter (vgl. Anm. 13). An diesen Angaben ist grundsätzlich nicht zu zweifeln, geht es hier auch nicht um ein Primat, sondern um eine zeitliche Parallele, die angesichts der dünnen Besiedelung des Terrains durchaus leicht versetzt sein darf. So oder so hätte Gerstner ein immenses Pensum zu absolvieren gehabt, wenn wir in Betracht ziehen, dass er gleichzeitig auch Verpflichtungen als Art Director und Mitglied der Firmenleitung der GGK hatte, deren Mitbegründer er war.

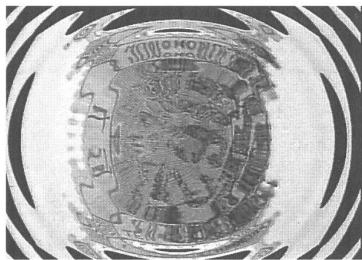
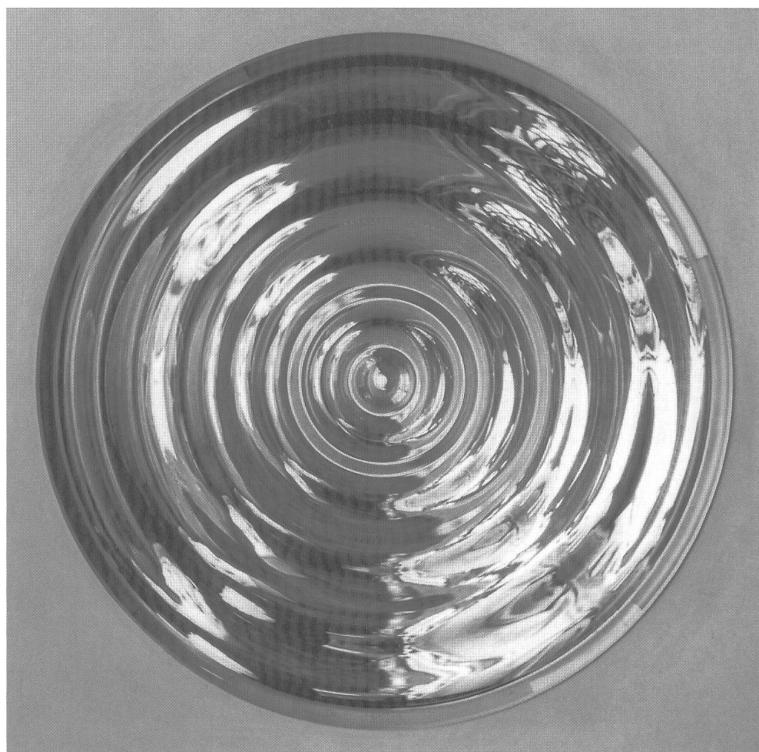


Abb. 8: Digital berechneter Welleneffekt, Standbild aus: »Hongkong adieu, Abschied von der letzten Kronkolonie«, Prime Time vom 14.4.1997, RTL.



22 Vgl. Abb. 1, in Farbe abgebildet in: Gerstner 1981 (wie Anm. 8), S. 137.

23 Das ist eine Stufenlinse, wie sie z.B. in jedem Tageslichtprojektor zur Anwendung kommt. Massgebend für die Brechkraft einer Linse ist nur der Winkel der Ein- zur Austrittsfläche des Glaskörpers, nicht aber die Dicke desselben, weshalb ein Querschnitt ähnlich desjenigen eines Sheddaches dieselbe Wirkung zeigt wie eine Kugelform.

24 *spirale, internationale zeitschrift für konkrete kunst und gestaltung*, hrsg. von Marcel Wyss, Bern: Spiral Press, hier Nr. 8, Oktober 1960, o.S.

25 die rechtschreibereform war mal ein progressives anliegen, aber wer will schon in die sechziger jahre zurückkehren?

26 Die Geschichte der Aufzeichnung von periodischen Schwingungen reicht weit ins 19. Jahrhundert zurück: der Apparat von Lissajous, der Harmonograf von Tisley, der Ellipsograf von Slaby, um nur eine Auswahl zu nennen. Etienne-Jules Marey hatte sie bereits in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts als Vorläufer seiner Aufzeichnungsmethoden publiziert. Der Faden zieht sich durch die experimentelle Fotografie des 20. Jahrhunderts bis zur genannten Ausgabe der »spirale« (wie Anm. 24), um später von der Computergrafik abermals aufgenommen zu werden.

27 Der zeitliche Charakter der (Leucht-)Spuren gilt auch für Oszillogramme, obschon sie dort, und erst dort, das Auge während des Entstehens so sieht, wie sie auch festgehalten werden. Laposky gibt Frequenzen von 30 Hertz bis 100 Kilohertz an. Auch das Fernsehbild (zumindest noch vor dem Flachbildschirm) ist ein rasender Leuchtpunkt, der sich nur dank der Trägheit der Phosphorschicht des Bildschirmes und des Auges zum leicht flimmernden Bild schliesst.

28 Mündliche Mitteilung. Ob dies heute, trotz allgemeiner Verbreitung von TV, grundsätzlich anders wäre, wage ich ernsthaft zu bezweifeln. Der Kritiker H.O. des »Tagesspiegel« vom 23.9.1964 gibt folgende Beschreibung: »In einer ‚Crazy Vision‘ lässt der Schweizer Karl Gerstner elf Fernsehgeräte laufen,

schwarz-weiße Kreise werden durch eine Linse (eine Art überdimensionaler Lupe) betrachtet. Diese Linse ist aus Plexiglas gedrechselt und hat ein spezielles, wellenförmiges Profil. Ihre Wirkung auf die darunterliegende Zeichnung ist zweifach: Erstens entsteht durch die Brechung des Lichts Farbe an den schwarz-weißen Rändern der Kreise, und zwar rot/grün bei den konkaven, blau/gelb bei den konvexen Kurven der Linse. Zweitens wird die an sich geometrische Zeichnung je nach Standpunkt des Betrachters laufend deformiert [...].«²² Es handelt sich um die Brechung des (weißen) Lichtes im Prisma und dessen Aufsplitterung in die Spektralfarben, hier als Spezialfall an einer schwarz-weißen Kante. Dies ist auch der Grund, weshalb Gerstner bei den Werkangaben zu »Auto-Vision« im Falle der Wellenlinse stets von »konzentrischen Prismen« schreibt, was wörtlich genommen an eine Fresnel-Linse²³ denken lässt, und nicht an ein wellenförmiges Profil. Unter dem Aspekt des Interesses an der Wirkung dieser Linse ist seine Bezeichnung durchaus einleuchtend.

Wenn Eigenständigkeit und Originalität – von ihnen nie zu trennen die Qualität! – zu keinem Zeitpunkt zu erweisen waren und wohl auch die Unabhängigkeit von Paik keiner weiteren Erläuterung mehr bedarf, so ist auf einen der drei eingangs erwähnten Stränge besonders hinzuweisen. Gerstner publiziert in der »spirale 8« vom Oktober 1960 einen längeren illustrierten Aufsatz zu einigen seiner künstlerischen Methoden.²⁴ Im selben Heft ist ein Aufsatz von Ben F. Laposky aus dem Jahre 1958 wiederabgedruckt, welcher den Titel trägt: »electronic abstracts – art for the space age«. Laposky gibt dort nebst einigen Stichworten zur Geschichte der kathodischen Kunst erstaunlich detaillierte Angaben zur Entstehung seiner »Oscillons«, von denen übrigens 6 in der gleichen »spirale« abgebildet sind (Abb. 10).

Johannes Gfeller

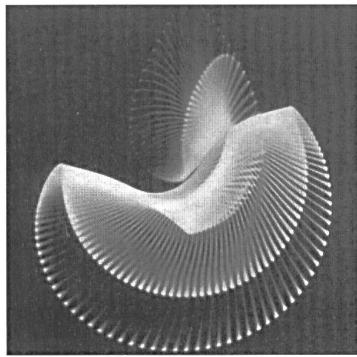


Abb. 10: Ben F. Laposky, ohne Titel (Oscillon), Fotografie, 50er Jahre.

deren Bilder er jeweils anders – mit Rastern, Lupen, Spiegeln, Scheiben und Farben – verfremdet.. Ein zwölfter Apparat zeigt das normale Programm, das, derartiger Konkurrenz ausgesetzt, fast irrer wirkt als die Umsetzungen. Ein satanischer Spass. Wer hinterher noch fernsehen kann, ohne an dieses visuelle Bla-Bla denken zu müssen, kann von Glück sagen (oder Pech, je nachdem).“

29 *fruend friends freund und freund*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern/Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1969, o.S.

30 *Das Monatsmagazin*, Schweizer Fernsehen, 20.8.1975; vollständig transkribiert und mit Abbildungen wiedergegeben in: Gfeller, Johannes, *Video: das erste Jahrzehnt. Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer*, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 46, 1995, S. 45–55. Zum erwähnten Film vgl. unten.

31 Diese stammen allerdings von der 1967er Fassung, welche beim Kaleidoskop 4 x 4 Felder aufweist, im Gegensatz zur 1964er Fassung mit 5 x 5 Feldern. Die 1964er Version lässt sich zweifelsfrei als solche identifizieren im unten besprochenen Film.

32 Gerstner 1981 (wie Anm. 8), S. 140–141. Die Bildpaare, jedenfalls diejenigen des Kaleidoskops und des Mattscheibenreflektors, stammen ebenfalls von der 1967er Fassung, was allerdings dem Illustrationscharakter keinerlei Abbruch tut. Vgl. Anm. 31.

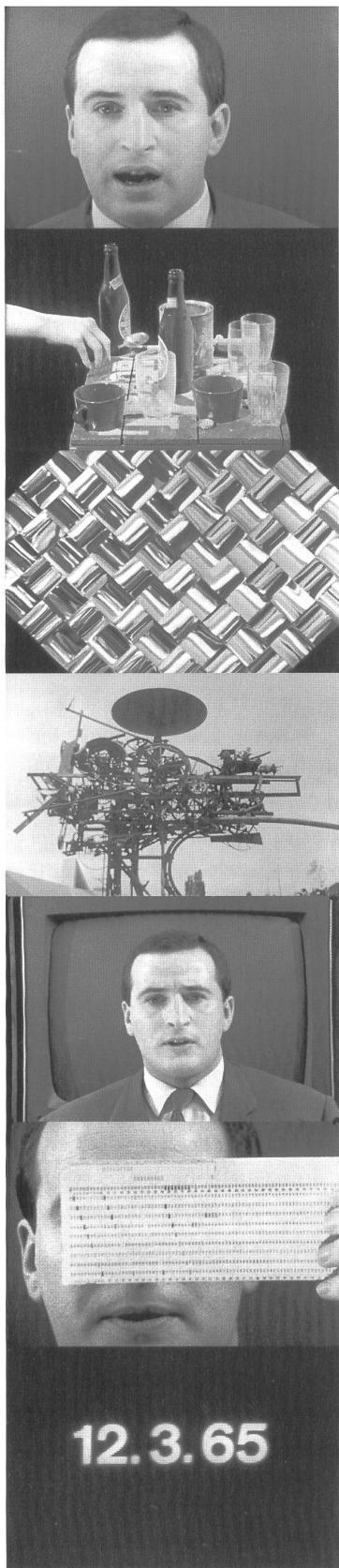
33 Erstmals geschieht dies im Rahmen der Videowoche im Wenko Park, Basel 1988, unter der künstlerischen Leitung von René Pulfer.

34 Vgl. Anm. 30.

35 Der Hinweis auf das Werk konnte ebenso einer neueren »Genealogie« von Gerstner selbst entnommen werden, in: *Basler Magazin* 1996 (wie Anm. 5).

Nicht nur im Umfeld des Heftes, das zahlreiche weitere Beispiele von »Fisiografien«²⁵, »Luminogrammen« und »Oszillogrammen« enthält, wird deutlich, dass die Oszillogramme einerseits elektronische Interpretationen der bereits optisch-mechanisch generierbaren und generierten Zykloide²⁶ darstellen, anderseits aber auch eine Erweiterung ermöglichen, welche die mechanischen Mittel hinter sich lässt. In einige Linsenbilder von Gerstner mögen diese Pendelbilder oder Oszillogramme inspirativ eingeflossen sein: als instantane optische Reinterpretation der mechanischen oder fotografischen Spuren eines zeitlichen Kontinuums, das vordem Grundlage aller Zykloide war.²⁷ Gerstner programmiert sie um in dem Sinne, als die Betrachter und Betrachterinnen nun aus einer statischen Anordnung, die der Zeit nicht unterworfen ist, im Betrachten als aktivem Vorgang der räumlichen Verschiebung des Augenpunktes ein neues raumzeitliches Kontinuum von prinzipiell unlimitierter Bildvariation schaffen. Dies geschieht grundsätzlich zwar beim Betrachten einer jeden Skulptur von alters her, aber die Linse erzeugt ein virtuelles Bild, das sich mit der kleinsten Verschiebung des Augenpunktes schlagartig verändert.

Bezüglich der Rezeption von »Auto-Vision« lassen sich eher Mutmassungen anstellen. Gerstner erwähnt in seiner Beschreibung der Ausstellung im Haus am Lützowplatz, dass er die Dummheit begangen habe, in den Raum mit den 12 verdeckten, durch entsprechende Vorsätze »gefilterten« Fernsehapparaten auch einen unveränderten, freistehenden, dasselbe Programm zeigenden Fernseher zu stellen. So habe sich das Publikum vor allem vor diesem versammelt und wohl erst in zweiter Linie die abstrakten, bewegten Bilder in der Wand wahrgenommen.²⁸ Im Katalog zur Ausstellung »fruend friends freund und freund« in der Kunsthalle Bern 1969 ist »Auto-Vision« auf einer Aufnahme von Gerstners Atelier (in Fischaugen-Perspektive) im Hintergrund vor einem Fenster zu erkennen.²⁹ Einige Filmbilder tauchen in einer Sendung des Schweizer Fernsehens 1975 auf.³⁰ Der Katalog der Retrospektive Gerstners im Kunstmuseum Solothurn 1978 enthält eine kurze Beschreibung, mehrere Hinweise sowie zwei kleine Fotos des Kaleidoskops.³¹ Die Liste der ausgestellten Werke verzeichnet unter der Nr. 46 eine Fassung von »Auto-Vision« aus dem Jahre 1967. Im opulent ausgestatteten Buch »Der Geist der Farbe« aus dem Jahre 1981³² ist das Werk mit einer ganzseitigen Farabbildung, 4 x 2 kleinen Schwarzweiss-Abbildungen sowie einer gewohnt kurzen Beschreibung vertreten. Das Publikum, das sich in der Deutschschweiz seit dem Ende der siebziger Jahre für Video zu interessieren beginnt, steckt in der Blütezeit der kinetischen, aber auch der neu erweckten konstruktiven Kunst grossenteils noch buchstäblich in den Kinderschuhen, ebenso deckt es sich nur teilweise mit einem Museumspublikum im herkömmlichen Sinne. Entsprechendes gilt für die Künstler der hierzulande neuen Sparte, so dass der ohnehin dünne Faden der Rezeption nicht aufgenommen wird, zumal die Auseinandersetzung mit der (schweizerischen) Geschichte des Mediums erst gegen Ende der achtziger Jahre einsetzt.³³ Der Rest ist Gegenwart: In der ersten Nummer des Jahrgangs 1995 der Zeitschrift »Kunst + Architektur in der Schweiz« zum Thema siebziger Jahre sind zwei Standbilder aus dem Film »Auto-Vision« abgebildet,³⁴ anlässlich eines Vortrags des Autors am Schweizerischen Institut für Kunsthistorische Wissenschaft im April 1996 erfolgt eine etwas eingehendere Würdigung, und zum Jahreswechsel 1996/97 zeigt Gerstner seine »Auto-Vision« in der Galerie Denise René in Paris.³⁵



12.3.65

»The next question is: with what should an artist create art? Is he, who creates, an artist? Does, who ever creates, create art ?

I beg your pardon: what is art?

What art is, everybody knows, but nobody knows, what art is. Art is not to be created, not by any medium. Why should art not be created, by any medium? It isn't the medium that makes the work of art a work of art. It is the idea.

It is the spirit of Lucio Fontana breathing new life into the old medium.

Is a work of art an idea? Are the media indifferent to transform an idea into a picture?

Yes, says Daniel Spoerri, any medium is allright to make a picture. No, says Julio Le Parc, it is the medium which produces the picture.

The work of art is, what it substantially is. Or, to invent the picture could also be to invent the medium, as Jean-Pierre Yvaral did in this case. And so on and so far. With what an artist should create art is a question without any answer.

The media are unimportant, or, the media are all important, it doesn't make any difference. Every case there is solution. Art is a question of perception. Art can be produced with nothing, as Marcel Duchamp showed towards fifty years ago. Essential is, the world believes it, or is in doubt. In any cases interested, thinks, discusses.

If art can be produced with nothing, the contrary must be true, too. No expense, and no expanse is exciting enough.

Do the useless, rusty machines of Jean Tinguely embody something like a provoking anti-Zeitgeist via art? The contrary is also conceivable, anticipating a kind of pro-Zeitgeist via art, that would mean, instead of doubting the wisdom of todays technology, to make use of it.

Using the possibilities of a computer for instance is many an artist's dream.

Imagine, what a computer could do: a new conception of never before seen pictures. Pictures of never before expected wealth, wealth of never ending originality. To produce art will mean to program it. In this case, the medium is the punched card.

The question is not so much: why not, but: why not since a long time.

Johannes Gfeller



Unfortunately this, this way today, that I cannot show any example.

But a suggestion, better a trick, how art can be produced by electronic media, following a program. The program, in fact, looks very...

...trivial, here it is. And, eh, this is the apparatus needed. The answer to the question, with what does an artist produce art, is in this case with the television screen.

I'm not thinking about making television a fine art, moreover I borrow gratefully the result which appears on the screen as raw material for art. The art, or better, the artifice, means to convert images of happenings in the world the TV-tube produces, into pictures which are an immediate world of happenings in themselves.

The pictures I mean have to do with vision, appearancies, but not with, eh, tele, which means in the distance. That is, why I have given the project a suitable name.«

36 Die (Wieder-)Entdeckung dieses Films, wie übrigens auch des Objektes »Auto-Vision«, ist eine der Früchte einer nun annähernd zehn Jahre dauernden Zusammenarbeit mit René Pufner, Basel. Begonnen hat sie 1988 mit der Restaurierung der integralen Videoaufzeichnung der Aktion »Celtic + UU« von Beuys, welche 1971 in Basel stattfanden (Gießer 1995 Iwie Ann. 30). Die Recherche und Erschließung von verschwundenen, bedrohten oder vergessenen audiovisuellen Werken erfolgt im Rahmen des gemeinsamen Labels »Institut auf Zeit« und geht auf die Initiative von René Pufner zurück. – Angaben zum Film: Schwarzweiss, 16 mm, Lichtton, Dauer 11'26". Kamera: Hanspeter Roderer. Art Director: Konrad Kessler. Der Film wurde im Fotostudio der GGK realisiert. Die A/B-Rollen für die Bildmischung sind noch vorhanden. Die Reproduktionen der Standbilder erfolgten ab der Vorführkopie.

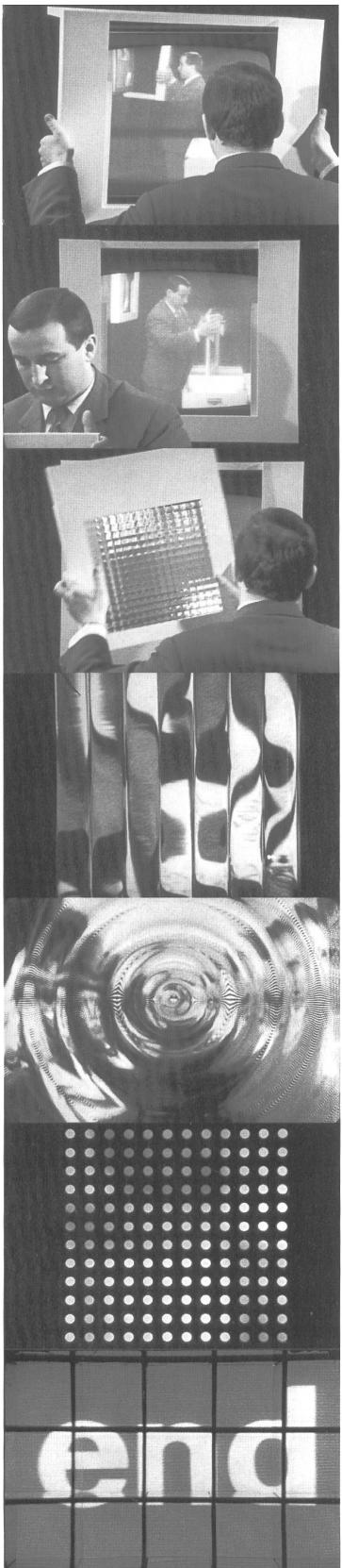
37 Diese wurde für die Expo 64 in Lausanne geschaffen. Für die jeweils kurzen Einschübe hätte man sich ja mit einem Standbild begnügt: »Heureka« ist in Bewegung, an das Fallenebild von Spoor wird letzte Hand angelegt, ebenso wie die kinetischen Bilder von Le Parc und Yvaral während der jeweils kurzen Sequenz bewegt werden. Die Ampulle mit Air de Paris von Duchamp dreht sich langsam in der Luft. Dafür brauchte Gerstner nur in den Schrank zu greifen: In seinem Besitz befinden sich unter anderem ein Exemplar der Grünen und der weissen Schachtel sowie die »Boîte-en-valise«.

38 Auch diese ist, wenn nicht amerikanisch, so doch wenigstens (in) Englisch: BBC-I vom Samstag, dem 6. Februar, ist deutlich entzifferbar.

39 Die Einzelbildanalyse des Filmes erweist, dass dort geschnitten wurde, wie dies vermutlich auch für die weiteren Programmwechsel nachzuweisen wäre,

Das Projekt und Objekt »Auto-Vision« war 1965 Gegenstand eines Filmes.

Von der Universität von Hawaii in Honolulu als Gastredner im Rahmen des »Festival of Arts and Music« eingeladen, hat sich Gerstner ein passendes (und aufwendiges!) Gastgeschenk ausgedacht: als Part eines fünfteiligen Vortrages zum Thema Künstler und Kunst zeigte er zum Kapitel »mit was macht ein Künstler Kunst?« einen eigens für diesen Anlass produzierten Film.³⁶ Darin wendet er sich direkt ans Publikum und schafft so einen nahtlosen Übergang von unmittelbarem Vortrag zum Vortrag im Film, dessen zweite Hälfte das Werk »Auto-Vision« vorführt. Eher dialektisch denn didaktisch leitet er uns auf der Bildebene von Leonardo bis Jean Tinguely, wobei Duchamp mit insgesamt 6 Beispielen vertreten ist. Während er anhand Tinguelys monumentalier Eisenplastik »Heureka«³⁷ erwägt, dass anstelle des Zweifels an der jeweils gegenwärtigen Technologie ihr Gebrauch treten könnte, beginnt er selbst diesen gleich zweifach aufzugleisen: In drei Bildern und zwei Überblendungen erweitert sich die Cadrage soweit, dass der dunkle Fond, vor welchem er bisher gesprochen hat – die kunstgeschichtlichen Referenzen sind jeweils in Sequenzen eingefügt –, sich als Bildschirm eines Fernsehapparates zu erkennen gibt. Vor diesem Hintergrund im sich anbahnenden Doppelsinn kommt er auf den Computer zu sprechen als zweites Gleis des folgenden Bilderparcours. Mit seiner Hilfe Kunst zu schaffen würde bedeuten, sie zu programmieren. Das Medium hierfür wäre die Lochkarte, die er folgerichtig vor sein Gesicht hält. Leider sei es ihm nicht möglich, auf den heutigen Tag ein entsprechendes Beispiel zu zeigen, aber er könne durchaus mit einem Vorschlag aufwarten, oder besser gesagt



einem Trick, wie Kunst mit einem elektronischen Medium zu produzieren sei. Es folgt der Kunstgriff zur Programmzeitschrift,³⁸ die er vor die Kamera hält. Jetzt kommt sozusagen das erste Gleis in Fahrt, schaltet er doch zugleich den Fernsehapparat ein, vor und von dem er sprechend sich immer noch befindet. Langsam taucht sein Gesicht nun auf dem Bildschirm auf und setzt dort seine Rede fort, in Realzeit. Wir haben es also mit einer Closed-Circuit-Situation im eigentlichen Sinne zu tun: eine im (Film-)Bild nicht sichtbare, seitlich aufgestellte Videokamera ist mit dem Fernsehapparat verbunden, der den Redner in derselben Grösse zeigt, wie wir ihn auch durch das Medium Film soeben »real« gesehen haben. Dort tritt dieser nun wieder ins Bild, und wir sehen ihn deswegen zweifach, als würde er zu sich selbst sprechen, was er durch mehrere angedeutete Drehungen ins Dreiviertelprofil zu suggerieren scheint.

Mit der Versicherung, keineswegs aus der Tele-Vision bildende Kunst machen zu wollen, vielmehr ihre Bilder als Rohmaterial für ein Geschehnis in unmittelbarer Nähe zu borgen, leitet er zur Titelsequenz über: »auto vision / designed by karl gerstner / for the international gag-festival in berlin / music by george gruntz / produced by gerstner, gredinger kutter basle switzerland«. Danach zeigt die Film-Kamera denselben Ausschnitt des Fernsehapparates, der seinerseits immer noch mit der Videokamera verbunden ist, die nun aber von der Grossaufnahme in die Halbnahe gewechselt hat: Der Fernsehapparat als Objekt ist auf seinem eigenen Bildschirm in die linke obere Ecke gerückt, während im unteren Drittel mitte-rechts eine helle Transportkiste zu sehen ist.

Dazwischen agiert der Performer: er greift hinter die Kiste und hebt einen weissen Rahmen hoch, um ihn sogleich vor den Fernsehapparat zu schieben, was wir mit verschobener Perspektive sowohl im Fernsehbild (also dem simultanen Bild im Bild) wie auch in der vorderen Ebene – derjenigen des Filmes – verfolgen können. Danach öffnet er die Kiste, welche die sechs Brillen als Einschübe enthält, und zieht einen ersten heraus, welchen er sogleich in den bereitgestellten Rahmen einsetzt. Danach ist die Videoebene nur noch durch das Rillenglas zu sehen: als quadriert-abstrakte Lichtverteilung.

Folgt nun noch der Griff auf die rechte Seite des Fernsehapparates, an den Drehknopf für die Programmwahl (!), so schaltet mit dessen Drehung das abstrakte Bild der Videokamera um auf das ebenso abstrakte, laufende Fernsehprogramm mit dem entsprechenden Ton, womit sich die Auto Vision zu erfüllen beginnt.³⁹ Die restlichen 5 Minuten zeigen sämtliche 6 Brillen und ihre Wechsel im Rahmen sowie jeweils das mit Bildstörungen verbundene Umschalten von einem TV-Programm zum anderen, was selbstverständlich immer von einem Wechsel des Originaltons resp. dem Jazz von George Gruntz begleitet wird.⁴⁰ Und spätestens hier muss der bekannte Vergleich vom erzählten Film mit der nur beschriebenen Mahlzeit unserer Aufzählung ein Ende setzen.

P.S.: Falls es wider Erwarten nicht sonnenklar sein sollte: Die erste Hälfte des Films ist gesprochener Text mit Bildinserts (vgl. die Abb. von zehn Standbildern, S. 230f.), der zweite Teil (vgl. die Abb. von sieben Standbildern, S. 232) ist stumm bzw. mit Geräuschen oder Musik unterlegt.

Johannes Gfeller

auch wenn sie mit deutlich sichtbaren (und gewollten!) Synchronisationsstörungen begleitet werden.

40 Selbst auf der Tonebene zeigt sich der Film als bis ins kleinste Detail konsequent durchdacht und gestaltet: In einem Bild mit Nachrichten ist die Sprache verstümmelt; ähnlich wie auf der gesamten Bildebene sind auch im Ton nur Fragmente wahrnehmbar, damit der narrative Fluss nicht etwa unerwünschte Erholung von den Strapazen der Abstraktion zu bringen vermöchte. Erreicht ist dies vermutlich mit teilflem Löschen oder einfacherem Ein- und Ausschalten beim Aufnehmen, denn die Originaldauer scheint zu stimmen.

41 Wir dürfen die Titelsequenz von 24 Sekunden eigentlich dazuzählen: Die abgesetzten Titel sind ebenfalls in den Closed-Circuit eingebunden; sie werden nämlich vergrössert ab Fernsehschirm (mit deutlich sichtbaren Zeilen) abgefilmt, wohin sie via Videokamera gelangen. Eine Seite ist zudem durchs Kaleidoskop aufgenommen.

42 Auch Paik hatte bei seinen frühen Arbeiten, in Zusammenarbeit mit Jud Yalkut, keine andere Wahl, als die farbigen Bildschirmmanipulationen auf Film zu bannen, z.B. in »Beatles Electroniques« von 1966/69.

43 Vgl. Anm. 15. Mit Ausnahme der erwähnten Version Nr. 3 von »Auto-Vision« aus dem Jahr 1967 hat Gerstner das Thema Television / Video nicht weiter verfolgt. Über das Fernsehen äussert er sich hingegen nach wie vor pointiert: »Oder nimmt diese ölige Jauche, die das Fernsehen auf immer mehr Kanälen über uns ausschüttet, Tag für Tag. Dieter, ist dies die demokratische Kultur? – Jedenfalls nicht die, von der ich träume.« (Koepllin, Dieter, *Ein Gespräch mit Karl Gerstner nicht nur über seine Kunst*, in: Karl Gerstner. Ideenskizzen und Bilder, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, Stuttgart 1992, S. 42).

44 Der Film »Auto-Vision« hätte in der Präzision der Bildsprache und des Schnittes, die er hat, mit ausserhalb von Fernsehanstalten vorhandener Technik frühestens runde 10 Jahre später in Video realisiert werden können.

45 Restaurierung eines Videobandes heisst in der Regel: Reinigung in einer geeigneten Umspulapparatur, mehr- bis oftmaliges Umspulen in derselben, allenfalls weitere Behandlung bis die oberflächliche Gleitschicht des Magnetbandes wieder soweit formiert ist, dass das Band in einem Wiedergabegerät derselben (eventuell längst nicht mehr gebräuchlichen!) Norm ohne zu rucken, zu quietschen oder zu kleben transportiert wird. Eventuell sind auch elektronische Justierungen am Gerät notwendig, die auf den Zustand des jeweiligen Bandes hin erfolgen, damit noch ein Optimum herausgeholt werden kann. Sobald ein Bild in hinreichender Stabilität erzielt wird, muss dieses auf eine gängige, qualitativ höherwertige Videonorm mit absehbarer technischer und wirtschaftlicher Lebensdauer kopiert werden. Das Originalband ist vom Zeitpunkt an, wo ihm auf keine Weise mehr ein Bild zu entlocken ist (nach 10–20 Jahren) ein ruinöses Objekt mit Liebhaberwert.

46 Vgl. Anm. 30.

47 Den Hinweis auf die richtige Fährte bezüglich Geneviève Calame hat mir Thomas Adank, Bern, gegeben, von Kjell Keller in Biel und Emmy Henz-Diémand in Aarau erhielt ich in längeren Telefonge-

Die Dauer der paar Einstellungen vom Anschalten des Fernsehers bis zur Titelsequenz beträgt 64 Sekunden, diejenige nach den Titeln bis zum Umschalten auf das Fernsehprogramm 24 Sekunden. Diese eineinhalb Minuten⁴¹ sind pure Videokunst avant la lettre: dass sie auf Film gebannt ist, ist eine Bedingung der Entstehungszeit, welche uns den Blick darauf nicht verschliessen kann.⁴² Wenn die Dialektik von Tele-Vision und Auto-Vision vor Gerstners künstlerischem und kunsttheoretischem Hintergrund durchaus Sinn macht,⁴³ so ist die Präzision des Ins-Bild-Setzens bis auf den heutigen Tag überaus bemerkenswert. Und erst die Gegenwart erkennt mindestens in den genannten Sequenzen die enthaltene Video-Vision. Eine elektronische Predella.

Gerstners Film ist in der Schweiz außer im privaten Kreis nie gezeigt worden. Wäre er – rein hypothetisch – als Videoband⁴⁴ realisiert worden, so wäre er jetzt nicht mehr spielbar, und auch mit höchstprozentiger Wahrscheinlichkeit nicht mehr restaurierbar.⁴⁵

Messieurs, s.v.p.: Combien de pionniers?

Im Rahmen einer Recherche über das Videoschaffen der siebziger Jahre in der Schweiz⁴⁶ bin ich auf den Genfer Komponisten Jacques Guyonnet aufmerksam gemacht worden. Bald stiess ich auch auf den Namen von Geneviève Calame,⁴⁷ die – 1993 im Alter von 46 Jahren früh verstorben – in den Ohren zahlreicher MusikwissenschaftlerInnen als die wichtigste Schweizer Komponistin gilt. Aus Betroffenheit und aus Besorgnis um ein Œuvre von mindestens 8 Bändern, von denen mir für die folgenden Ausführungen keines zur Verfügung stand, von denen aber auch nicht sicher ist, ob sie im Moment noch spielbar sind, habe ich eine insofern ungesicherte und provisorische Bestandsaufnahme vorgenommen.

Jacques Guyonnet, der nach alphilologischem Studium bei Pierre Boulez Komposition und Orchesterdirektion lernte, gründete 1958 das »Studio de Musique Contemporaine« (SMC) in Genf, das sich in der Folge – und mit entsprechenden Einrichtungen – unter anderem auf die Produktion und (Ur-)Aufführung elektroakustischer Musik spezialisierte, ohne indessen ausschliesslich diese Sparte zu pflegen. Nebst der Lehre im eigenen Studio und an verschiedenen anderen Institutionen in Genf und Zürich führt Guyonnet eine ausgedehnte Dirigententätigkeit durchs In- und Ausland. Von 1976 bis 1981 präsidierte er die »Internationale Gesellschaft für Neue Musik« (IGNM).

Geneviève Calame begann 1971 nach einem Klavierdiplom und profunder Weiterbildung unter anderem in Rom und Siena das Kompositionsstudium bei Guyonnet, den sie 1972 heiratete. Sie absolvierte zahlreiche Stages in Komposition bei Pierre Boulez, Henri Poussier, Jean-Claude Eloy, Hubert Howe. Elektroakustische und Computermusik studierte sie zudem in Stockholm, Paris und den USA, die sie gleichzeitig in eigener Unterrichtstätigkeit selbst zu lehren begann. Die neuen audiovisuellen Ausdrucksmittel unterrichtete sie von 1975 bis 1993 an der »Ecole supérieure des Arts Visuels« (ESAV) unter dem Titel »Art et Ordinateur«. Die Genfer Ortsgruppe der IGNM präsidierte sie seit 1978. Ihre Orchesterwerke, oft von Jacques Guyonnet uraufgeführt, finden internationale Beachtung.

Frühes Video in der Schweiz



234

Abb. II: Präsentation des Studio de Musique Contemporaine anlässlich des ersten «Salon de l'audiovisuel SAVI» vom 26.–29.9.1974 in Genf. Im Zentrum ist «Spectre» zu sehen, während im Vordergrund eine SW-Kamera steht, welche im Verbund mit dem Monitor rechts und «Spectre» einen Closed-Loop bildet.

sprächen wichtige Informationen und Publikationshinweise. Präzisierungen zu mündlichen Auskünften aus dem Jahre 1994 hat mir Jacques Guyonnet, Genf, mitgeteilt. Richard Monkhouse, London, machte mir unter anderem detaillierte technische Angaben zu «Spectre». Von Silvie Defraoui, Ufflens-le-Château, habe ich ergänzende Informationen erhalten. Daniel Vittet, Genf, hat mir schliesslich grosszügig fotografisches Material zur Publikation überlassen. Ihnen allen bin für die wertvolle Mithilfe zu grossem Dank verpflichtet.

48 Oder auch: Artistic Research Team, gemäss einer mündlichen Mitteilung von Guyonnet.

49 Wie fast alle frühen Konstrukteure von Bildeffektgeräten ist auch Monkhouse ursprünglich Künstler-Ingenieur: Entsprechende Geräte gibt es auf dem Markt gar nicht. Der Prototyp mit dem Namen «Spectron» kam 1973 an einem Konzert mit der deutschen Gruppe «Tangerine Dream» im Londoner Rainbow Theatre zum Live-Einsatz, mit Eidophor-Projektion. «Lots of vacuum technology», wie sich Monkhouse bezüglich Eidophor, dessen Geschichte auch noch zu schreiben bleibt, lakonisch erinnert. Das andere der beiden ersten Seriengeräte wurde etwa gleichzeitig vom amerikanischen Popmusiker Todd Rundgren gekauft. Um 1978 betrug der Preis

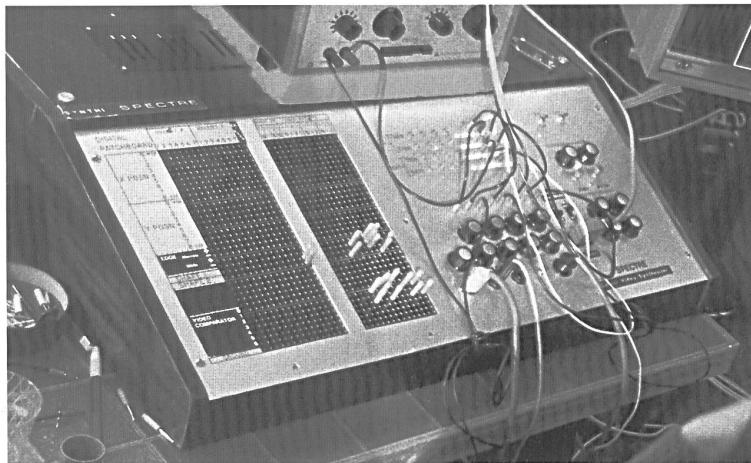
Gemeinsam bauen sie das »Studio A.R.T.« auf (Art, Recherche, Technique),⁴⁸ welches zuerst elektronische Musik, bald darauf Video und schliesslich Informatik umfasste. Die beiden Persönlichkeiten und ihr Studio spielen damals im öffentlichen Genfer Musikleben – Sektion Gegenwart – eine eminente Rolle. 1974 kaufen sie in London bei EMS (Electronic Music Studio) den ersten oder zweiten aus einer Kleinstserie von 10 Videosynthesizern mit dem Namen »Spectre«, konstruiert von Richard Monkhouse (Abb. II).⁴⁹

Es ist schwer verständlich, dass dieser für damalige Verhältnisse, aber ebenso im Rückblick relativ sensationelle Sachverhalt zumindest in der kleinen Welt von Video vergessen gegangen ist. Es ist anzunehmen, dass »Spectre« das erste und wohl für Jahre einzige Gerät seiner Art in der Schweiz war; selbst in Europa dürften um 1974 Videosynthesizer eher eine Seltenheit gewesen sein – jedenfalls haben sie in der kontinentalen Geschichte der Videokunst der siebziger Jahre kaum einen Niederschlag gefunden.⁵⁰

Schweizer Produktionen des ersten Jahrzehnts, d.h. ab 1970, sind mehrheitlich schwarzweiss und auf 1/2"-Offenspulen-Geräten entstanden, unter Ausnutzung gängiger Praktiken des Closed-Circuits wie Feed-back, Delay und Bildteilung und deren mannigfaltiger Kombinationsmöglichkeiten.⁵¹ Um so erstaunlicher die Ausstattung von »Spectre«, das als hybrid analog-digitales Gerät auch Farben erzeugt hat: Anders als die frühen Synthesizer von Paik/Abe oder Rutt/Etra, welche in ausschliesslich analoger Technologie auf die elektromagnetische Ablenkeinheit der Bildröhre in einem Monitor einwirken und deren Resultat also nur durch eine erneute Aufnahme mit Film- oder Videokamera festzuhalten war, verarbeitete »Spectre« das Videosignal rein elektronisch, d.h. das Resultat war sowohl auf

Johannes Gfeller

Abb. 12: Das Bedienfeld des Bildsynthesizers »Spectre«.



von »Spectre« ca. 7000 £.

50 Oder einen späteren: An der VIPER 96 in Luzern war im Sonderprogrammblock »Hallucinatory Art« gerade ein europäisches Band vertreten: «Evolve» von Richard Monkhouse aus dem Jahr 1979. Zur Geschichte und Technik der ersten Videosynthesizer informierte man/frau sich an der Quelle: Beck, Stephen, *Image processing and video synthesis*, in: Schneider, Ira/Korot, Beryl (Hrsg.), *Video Art, An Anthology*, New York/London 1976, S. 184–187.

51 Vgl. dazu Gfeller, Johannes. *Die offenen Spulen – das elektromagnetische Atelier. Eine kurze begriffliche Rückschau auf Schweizerisches Videoschaffen vor 1980*, in: Berner Kunstimteilungen 305, Mai–August 1996, S. 13–16. Zu den verschiedenen apparativen Dispositiven kommt bei Jean Otti dem Spiegel als virtueller Bildebene eine besondere Rolle zu. Pierre Binggeli, der erste Westschweizer Importeur und Händler von Videoequipment, gibt für sein Studio folgende Eckdaten an: erste 1/2" SW-Offenspulengeräte um 1967/68, ab 1972/73 erste 1"-Geräte, gleichzeitig erste Möglichkeit für Farbaufnahmen. Das Fernsehen arbeitete zu dieser Zeit noch mit 2"-Bändern (1" = 1 Zoll = 2,54 cm; die Angabe in Zoll bzw. Inch bezieht sich immer auf die Breite des Bandes). Ab 1974 U-matic-Norm für Farbaufnahmen. Guyonnet, der nach und nach selbst einen professionellen Videostudiotrieb aufnahm, hatte U-matic ab 1975 und war damit, verglichen mit dem übrigen kreativen Bereich, eher früh.

52 So gibt es auch Reminiszenzen an den ersten Teil des Aufsatzes: Ein Werkzyklus von Gerstner heisst »Color Sounds«. Vgl. Anm. 12.

53 Deshalb stellt es auch keinen Widerspruch dar, dass intern kameraseitig 8 Graustufen erzeugt werden, aber am Ausgang insgesamt 16 Grau und zusätzlich Farben kombiniert werden. Nebst dem hochauflösenden RGB(Rot Grün Blau)-Ausgang für Farbmonitore gab es auch den für Videorecorder üblichen Composit-Ausgang. Die digitalen Ebenen hat man sich als Signalwege vorzustellen und nicht als Speicherebenen wie bei neuerer Digitaltechnologie üblich. Digital an »Spectre« sind lediglich die Logikfunktionen (UND, ODER usw.) in der Rekombination und natürlich die zwei Zustände im einzelnen Signalpfad. Speicher, Prozessor etc. sind nicht vorhanden. Geschwindigkeit und Kapazität der damaligen elektronischen Bauteile sind von einer digitalen Bildverarbeitung im heutigen Sinne noch weit entfernt.

54 Mit der Videoelektronik der siebziger Jahre bis tief ins Geräteinnere vertraut, habe ich die Beschreibung aufgrund der telefonischen Angaben von Monkhouse vorgenommen, ohne allerdings für jedes Detail die Hand ins Feuer legen zu können.

beliebig vielen Monitoren oder mittels Projektion unmittelbar zu sehen, als auch direkt auf Videoband zu speichern. »Spectre« gehört in der damals üblichen Terminologie zur Klasse der Direct Video Synthesizer (Abb. 12).

Was für Möglichkeiten bot »Spectre«? Das Signal der Kamera wurde nach der Eingangsschaltung in 8 Graustufen digitalisiert, und jede dieser Stufen führte auf ein Steckfeld, wo sie einer Weiterverarbeitung zuzuführen war. Beispielsweise konnten Kanäle vertauscht werden (was dann einer Art Solarisation entspricht), oder aber es war – pro Graustufe und damit pro Ebene – eines der zahlreichen Muster des Formgenerators zu überlagern. Dies haben wir uns entfernt so vorzustellen, als wären verschiedene dunkle Folien übereinander gelegt und als könnte aus jeder dieser Folien ständig ein neuer Umriss ausgeschnitten werden, ob dieser nun ein geometrisches Muster ist oder ob er einer Licht-Schattenverteilung im eingespeisten Bild entspricht. Die Muster wurden spannungsgesteuert, also auf analogem Wege, gewonnen und konnten auf einem zweiten Steckfeld zusammengestellt werden. Dazu dienten zwei Oszillatoren, die mit Zeilen- und Bildfrequenz synchronisiert waren (damit die Formen stehen blieben), ebenso liessen sich externe Generatoren einspeisen. Unter anderem war ein Kreisgenerator vorhanden, mit dessen Derivaten Ellipsen, mittels Schattierungen, also verzögerten Signalen, aber auch Pseudo 3D-Effekte (Kugel) entstanden. Alle diese Formen, darunter auch so einfache wie Schachbretter unterschiedlicher Größe, konnten, weil spannungsgesteuert, natürlich mit externen Quellen moduliert werden. Und genau das machte »Spectre« so interessant für MusikerInnen: Er fügte dem alten Traum der Verbildung von Tönen ein neues Kapitel hinzu.⁵² Denn diese externe Quelle konnte ein Generator sein, wie er zur Praxis der elektroakustischen Musik seit den fünfziger Jahren gehörte, oder sie konnte auch von einem genügend verstärkten Mikrofon stammen, so dass ein Instrument oder die menschliche Stimme direkten Einfluss auf Teile des Bildschirmes zu nehmen vermochten. Am Ausgang wandelte ein 10 bit Digital-zu-RGB-Konverter die einzelnen Ebenen wieder zu einem gemeinsamen Signal zurück; hier wurde auch die Farbverteilung vorgenommen.⁵³ Wie gegenständlich oder wie abstrakt das Ergebnis ausfiel, war weitgehend von den Pfaden abhängig, die man den Signalen steckte, wozu allerdings eine gewogene Portion Wissen über die Funktionsweise des Geräts vonnöten war (Abb. 13).⁵⁴

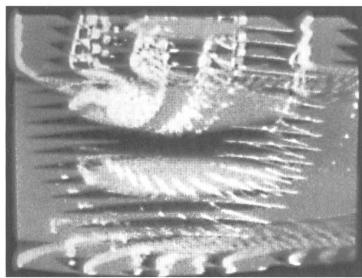


Abb. 13: Bildschirmaufnahme eines mit «Spectre» generierten Videobildes, Präsentation SAVI 1974.

Dieses Wissen und diese Einfühlung waren bei einem Musiker und einer Musikerin, die selbst elektroakustische Musik komponierten und aufführten, in hohem Masse vorhanden. Das Lesen und Schreiben einer Partitur erfordert im Grunde genommen ein dem vorher beschriebenen strukturellen Aufbau des Synthesizers vergleichbares Denken in Ebenen, Formen und (Klang-)Farben, welche der linearen Abfolge der Zeit als synchrone Achse stets überlagert sind und nur zusammen die musikalische Raum-Zeit bilden. Geneviève Calame kam im übrigen nicht erst mit der Musik zum Bild, sie kam sozusagen mit der elektronischen Musik zu den (bewegten) Bildern zurück, die sie 1976/77 als Standbilder zu grossformatigen Tableaux verselbständigte.

Ein Katalog der audiovisuellen Werke von Calame und Guyonnet muss im Moment provisorisch und vermutlich unvollständig bleiben. Als gesichert (leider nur was den Katalogeintrag angeht!) dürfen mindestens die 4 Bänder von Calame gelten, da ihre Titel zum Teil an mehr als an einem Ort aufgeführt sind. Es ist davon auszugehen, dass sie unter anderem mit »Spectre« hergestellt wurden. Zum Teil differieren die Entstehungsdaten, die im folgenden beide angegeben seien, zumal eine ältere Quelle⁵⁵ eher früher datiert. In einem Falle (»Le Chant remémoré«), wo eine Angabe 1975 vermerkt, eine spätere hingegen 1976, muss die fröhre Datierung gelten, weil eine Publikation,⁵⁶ die eine Abbildung und den Titel enthält, 1975 erschienen ist (Abb. 14). Vermutlich gilt für sämtliche 4 Bänder von Calame: Farbe, U-matic 3/4". Die gefundenen Angaben über Ausstellungen bzw. Vorführungen stellen sozusagen das Minimum der möglichen Resonanz dar: Auch hier erhoffen wir mit der Zeit noch weitere Präzisierungen.⁵⁷

1. »Le Chant remémoré, selon et pour Jacques Guyonnet«. Portrait. 10', 1975.
Ausstellungen: London (Serpentine Gallery); Ferrara (Palazzo dei Diamanti).
Abgebildet in: Lucie-Smith 1975 (wie Anm. 56).⁵⁸
»Le chant remémoré« ist ein Stück für vier Singstimmen und Orchester von Jacques Guyonnet aus dem Jahr 1972.
2. »Geometry I, II, III«, 15', 1975 (1976).
Ausstellung: Paris (Espace Cardin).
Formes abstraites en transformation continue (Berger).
3. »Videocosme, sur le Poème Electronique d'Edgar Varèse«. 10', 1976.
Ausstellung: Paris (Porte de la Suisse, 1976).
4. »Labyrinthes fluides«. 10', 1976.
Ausstellungen: Paris (Porte de la Suisse, 1976), Cannes; Buenos Aires; Genève; Locarno (Filmfestival).
Multiples variations de labyrinthes sur des mémoires tourbillonantes des sons électroniques (Berger).

Bei Berger lesen wir zudem nach: »Les œuvres vidéo ont été présentées à Rio de Janeiro, Boston, New York et Genève en 1976.«⁵⁹ – Die Pianistin Emmy Henz-Diemand, die seit 1985 mit Geneviève Calame beruflich verbunden und befreundet war, erinnert sich, um 1987/88 anlässlich eines Besuches in Genf mehrere Bänder von Calame gesehen zu haben. Da nach den aufgeführten offenbar keine weiteren, jedenfalls keine für ein Publikum bestimmten Bänder, entstanden sind, dürfte es

Johannes Gfeller

55 Eine Broschüre im Eigenverlag von A.R.T. mit einem Text von E. A. («Edition A.R.T. ?) und René Berger. Erscheinungsdatum vermutlich 1976, mit handschriftlichem Nachtrag bzw. Änderung betr. das Jahr 1977. Eingang Schweizerische Landesbibliothek Bern 1979.

56 Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, revidierte Ausgabe, London 1975, S. 275.

57 Die audiovisuellen Werke sind mit einer Ausnahme auch aufgelistet in: *Schweizer Komponistinnen der Gegenwart*, hrsg. vom Frauenmusik-Forum, Redaktion Sibylle Ehrismann und Thomas Meyer, Zürich 1985, sowie im Begleitheft der CD Geneviève Calame, *Œuvres principales*, Grammont CTS-P 28-2. Beide enthalten sie ebenso Texte von und über Calame. Zur Biografie und zum musikalischen Schaffen vgl.: Keller, Kjell, *Atmende Klänge, Geneviève Calame 1946–1993*, in: dissonanz 39, Februar 1994, S. 23–24.

58 Als Autoren sind dort sowohl Guyonnet wie Calame angeführt, was für sämtliche späteren Angaben nicht mehr gilt, wo stets Geneviève Calame als alleinige Autorin figuriert. Edward Lucie-Smith, der sich über die neue Kunstform skeptisch-konservativ äussert, bildet außerdem ein Standbild aus Richard Serras »Television Delivers People« ab. Mindestens das Band von Calame muss in diesem Zusammenhang als Zufallstreffer des Autors gesehen werden, begegnet in einer Ausstellung in London.

59 Vgl. Anm. 55.

Abb. 14: Standbild aus: »Le Chant remémoré«, 1975.



sich bei den 1987/88 visionierten um diejenigen dieser Liste handeln. Dies lässt eine berechtigte Hoffnung aufkeimen, dass sie noch restaurierbar sind. – Dem Katalog der Bänder sind zwei weitere Werke anzufügen.

5. »Et L'oeil rêve...«. 17', 1976 (1977).
Poème visuel sur diapositives couleur avec environnement électro-acoustique.
6. »Tableaux vidéo«. 1976–77.
Fotografisch vergrösserte Standbilder ab Videomonitor, hinter Plexiglas, einzeln oder zu grösseren Gruppen kombinierbar.
Ausstellungen: New York; Boston; Rio de Janeiro; São Paulo (Biennale); Bonn; Moutier (Club des Arts).

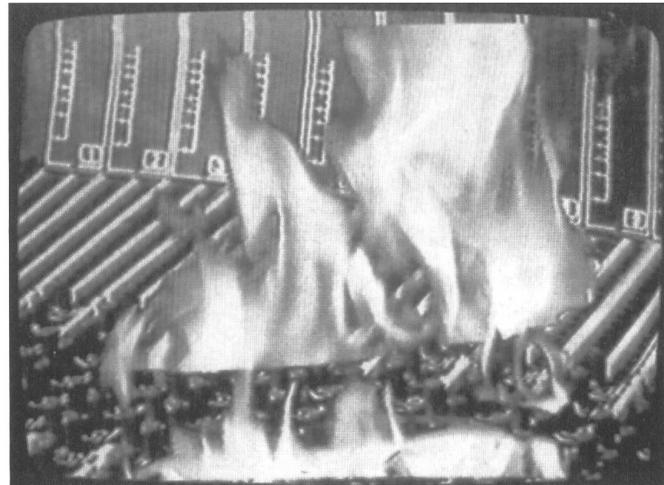
237

Die Liste der Bänder von Jacques Guyonnet beruht auf mündlichen Angaben aus der Erinnerung, weshalb hier die nähere Informationen zum Teil fehlen.

1. »Les seigneurs de la culture«. 1974, Schwarzweiss, 1/2"-Offenspulen.
Von René Berger fürs Musée des Beaux-Arts Lausanne angekauft (was mir Berger mündlich bestätigt hat). Leider ist das Band dort trotz mittlerweile intensiver Suche nicht aufzufinden,⁶⁰ was um so schmerzlicher ist, als es sich, Guyonnets zufolge, um das Original handelte. Damals war aber auch nicht abzusehen, dass Bänder, selbst wenn sie nicht physisch verschwinden, nur eine begrenzte Lebensdauer haben würden. Das Band scheint die erste mit »Spectre« erfolgte Produktion zu sein.
2. »Lucifer photophore«. Sur une note de Henri Pousseur. Schwarzweiss, ohne weitere Angaben.
Readaptation für »Spectre« (vermutlich der Komposition »Lucifer photophore II« aus dem Jahr 1975, für Kammerorchester).
3. »Lucifer photophore«. Fassung in Farbe.

60 Schriftliche Mitteilung vom 3.2.1997 von Catherine Lepdor, Konservatorin am Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. Ich bedanke mich bei ihr für die unternommenen Bemühungen.

Abb. 15: Standbild aus: »Insommnia«, 1984.



4. »Maria besta sabida«. Nach einem brasilianischen Lied. Ohne weitere Angaben.
5. »Insommnia« (Abb. 15). 3/4" U-matic, 1984, Dauer vermutlich 50–60 Minuten.

Text und Musik: Jacques Guyonnet. Kamera: Geneviève Calame.

Die Entstehung dieses Werkes ist in einem längeren Text von Guyonnet beschrieben. Er war als Referent zu einem Symposium nach La Chaux-de-Fonds eingeladen, das von der nationalen UNESCO-Kommission zum Thema Fernsehen und Video organisiert und von René Berger geleitet wurde. Guyonnet sah offenbar rechtzeitig eine Kollision von Terminen voraus, weshalb er anstelle des vorgesehenen Referates »Les expressions artistiques et l'électronique« ein praktisches Beispiel in Form eines Videobandes einsandte. Die Akten dieses Symposiums, welches vom 18. bis 20. Januar 1984 stattfand, wurden im selben Jahr unter dem Titel »Arts et Moyens de Communication«, Collection Acte III, vom Institut d'Etude et de Recherche en information visuelle (IDERIVE), Lausanne, herausgegeben. Der Text von Guyonnet findet sich auf den Seiten 77–88 und enthält 9 Bildschirmfotos aus dem genannten Band.

Fotonachweis (soweit nicht im Text erwähnt)
2–6, 8 (Digitalisierung ab Videoband), 9 u. Standbilder (aus: Karl Gerstner, »Auto-Vision«, 1965, schwarzweiss, 16mm Film); sämtliche Reproarbeiten Johannes Gfeller; II–15: Daniel Vittet, Genf (Neubüze II–13, z.T. in starken Ausschnittvergrösserungen: Johannes Gfeller).