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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 46 (1995)

Heft: 1: Die siebziger Jahre = Les années 70 = Gli anni '70

Artikel: Video : das erste Jahrzehnt : Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer

Autor: Gfeller, Johannes

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394010

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: 16.07.2025

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

Johannes Gfeller

Video: das erste Jahrzehnt

Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer

Vom Verschwinden

Geschichte ist nicht nur der Bodensatz einer einstmals frisch angerührten Mixtur, die wir jeweils als Gegenwart zu fassen versuchen – sie kann sich dann und wann auch als Bodenschatz erweisen, auf den damals Beteiligte wie Nachgeborene Schürfrechte beanspruchen. Nicht alles, was einmal war, wird dabei zutage gefördert: «Fortschritt» beeinhaltet bekanntlich auch Verluste vielfältigster Art – als handelte es sich um zwei Seiten eines Blattes Papier. Wir haben also über das Verschwinden zu sprechen.

Das Deutschschweizer Fernsehen hat seine wohl wörtlich zu verstehend punktuelle Vergangenheit, was die Videokunst der siebziger Jahre angeht, nicht gefunden. Der Verlust dieser Geschichte gibt einen klaren Hinweis auf das Verhältnis zu ihr. Wir geben deshalb hier in der vollständigen Transskription der gesprochenen Texte und einer partiellen Auswahl an Bildern eine Sendung wieder, welche am 20. August 1975 im Rahmen des Monatsmagazins, des damaligen Kulturgefässes, ausgestrahlt wurde. Weil nämliches Gefäss, einmal im Archiv versenkt, offenbar seinerseits ein Leck aufwies, dürfte dem ruinösen, aber trotz kleinerer Synchronstörungen noch spielbaren Fundstück aus einer Privatsammlung eine prominente und beispielhafte Rolle bei einer erneuten Revision der siebziger Jahre und ihrem Umgang mit Videokunst zukommen [1]. Die genannte Sendung auf ihre Trouvaillen und Versäumnisse, mithin auf ihre Tendenzen hin zu visionieren, ist Arbeit an unserer Geschichte – sie einer Medienkritik zu unterziehen kämen wir hingegen zwanzig Jahre zu spät. Eine lokkere Parallelmontage dieses Textes und der Transkription versteht sich unter anderem als Versuch gegen das Vergessen. Die Differenz der beiden ist dadurch zu charakterisieren, dass die Sendung gelebte Gegenwart vorgab, während wir heute eine unsichere Recherche über eine unsererseits nicht gelebte und grossenteils nicht gesehene Vergangenheit zu unternehmen haben.

Das Monatsmagazin, Schweizer Fernsehen 20. August 1975, Dauer: 17 Min.

DL: Dorin Leon; K: Kommentar; RB: René Berger; GM: Gérald Minkoff

DL: Guten Abend, liebe Zuschauerinnen und Zuschauer. Sie sehen fern. Sie sehen: eine Moderatorin mit einem Fernsehapparat auf Ihrem Bildschirm. Aber auch ich habe einen Fernsehapparat mit einer Moderatorin und einem Fernsehapparat, und auf diesem ist wieder ei-

Die Moderatorin mit einem Fernsehapparat, und auf diesem ist wieder...

ne: na ja, das wissen Sie schon. Ein bisschen verwirrend, oder? Aber welches ist denn nun das wirkliche Bild? Das hier, oder Ihr Bild zuhause?

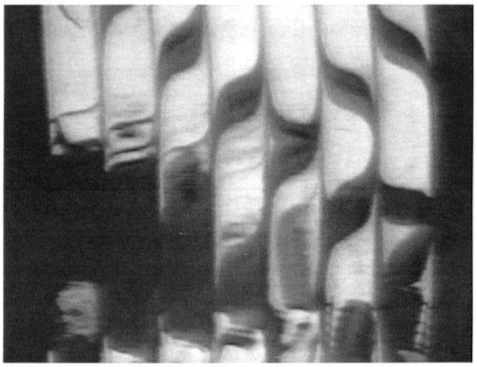
Dieses Verwirrspiel ist nur möglich dank der Fernsehkamera. Normalerweise wird sie eingesetzt, um Ihnen Information, Unterhaltung und Belehrung in Ihre Wohnung zu bringen. So jung die Erfindung des Fernsehens auch ist: bereits haben sich in verschiedenen Ländern Leute an diese Kamera herangemacht, um auszutesten, wozu man sie auch noch brauchen könnte. Dabei hat sich herausgestellt, dass sie über Information, Unterhaltung und Belehrung hinaus noch etwas zusätzliches zu vermitteln vermag, nämlich Erfahrung. Und Erfahrungen sind es ja, die mehr als Erkenntnis und

Wissen unser Bewusstsein prägen. Es geht also, liebe Zuschauer, in unserem ersten Beitrag um uns selber. Andreas Vetsch berichtet über das Arbeiten von Künstlern, die herausfinden wollen, wozu man eine Fernsehkamera über das tagtägliche Abendprogramm hinaus auch noch brauchen kann: über die Videokünstler.

K: Wer das für eine Bildstörung hält, der irrt. Es ist ein Videoband, gestaltet von Jean Otth. Er hat versucht, ein Bild des Malers Mondrian mit elektronischen Mitteln zu verzerren und zu verfremden. Das Band demonstriert eine der vielen Möglichkeiten, die Video in sich birgt.

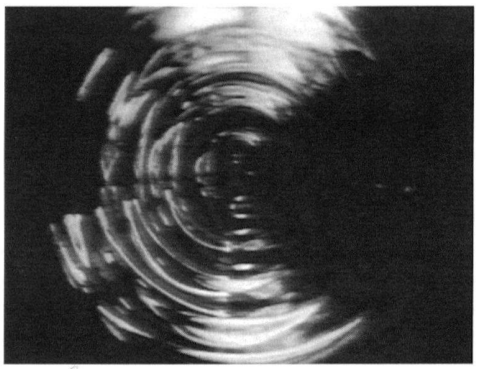
Ausschnitt aus: Hommages à Mondrian, von Jean Otth

Karl Gerstner zum Beispiel benutzt das normale Fernsehprogramm als Rohstoff, um Form- und Lichteffekte zu produzieren.



Ausschnitt aus: Autovision, von Karl Gerstner

Kunstvolle Gebilde entstehen durch das Hinstellen von verschiedenartig strukturierten Glasscheiben vor das Fernsehgerät.



Ausschnitt aus: Autovision, von Karl Gerstner

Video bezeichnet nicht etwa ein Stilmerkmal in der Kunst, Video ist ein neues Medium.

Nun mag es vielleicht erstaunen, dass im Zusammenhang mit einem Medium, das als technische Möglichkeit vor rund fünfzehn Jahren ins allgemeine Bewusstsein drang, aber als künstlerische Praxis – nicht zuletzt für die Leser/innen dieser Zeitschrift – wenig bekannt bleibt, bereits vom Verschwinden die Rede ist. Und es ist mehr als eine Art des Verschwindens auszumachen: es sind die Protagonisten, die Werke und das kollektive Gedächtnis, in welchem beide ihren Platz bereits hatten, gleichermassen betroffen: Von den immer wieder genannten vier Künstlern und der Künstlerin, welche in den siebziger Jahren in der Romandie den Stoff bildeten, aus dem ihre Förderer bereits à l'époque Kunstgeschichte schrieben, sind noch vier am Leben, drei am Arbeiten, zwei tun dies weiterhin mit Video, und die bilden ein Paar. Bei allen fünf Œuvrekatalogen gibt es Verluste zu beklagen: Video dürfte, was seinen materiellen Träger angeht, eines der kürzestlebigen Medien sein, welches doch im Kanon der Künste eine nicht mehr wegzudenkende Stimme erhebt. Da bleibt dagegen die legendäre, stets auch mit abwartend-schadenfrohem Unterton bewitzelte Schokoladenskulptur auch dann noch ein sicherer Wert, wenn sie ihre Halbwertszeit längst überschritten hat. Ein Videoband, das aus mehreren möglichen und durchaus bekannten Gründen nicht mehr abspielbar ist, verkommt zur unzeitgemässen Reliquie, ist eigentlich wertlose Ruine – selbst wenn sie die magnetische Information grösstenteils noch enthält, kein Gramm leichter geworden ist und auch sonst keine sichtbaren physischen Veränderungen erlitten hat.

Das dritte tendenzielle Verschwinden, dasjenige des ersten Bewusstseins eines Videogebrauchs, ist, von reinen Fakten ausgehend, weniger deutlich erkennbar. Gewiss lässt sich eine nahezu lückenlose Kette von Manifestationen (Manifeste gibt es hingegen nicht) unterschiedlichen Zuschnitts, gar Museumsausstellungen vom Beginn der siebziger Jahre[2] bis in die Gegenwart nachzeichnen, aber Veränderungen schälen sich beim näheren Hinsehen heraus: Zu Beginn der siebziger Jahre treten bildend-künstlerisches und soziologisch motiviertes bis militantes Video noch gemeinsam auf – an Anlässen, die von den Autoren selber organisiert sind. Die Schubladen sind offen. Am Ende des Jahrzehnts hat eine erste Flurbereinigung stattgefunden, ist die Kunstform zumindest im Kreise der Interessierten kanonisiert und wird Gegenstand von Retrospektiven sowohl im Ausland wie im deutschsprachigen Inland, welches nun seinerseits die Erfahrungen des vergangenen Jahrzehnts in einer Art Recyclingprozess der besonderen Art für sich neu zu machen hat.

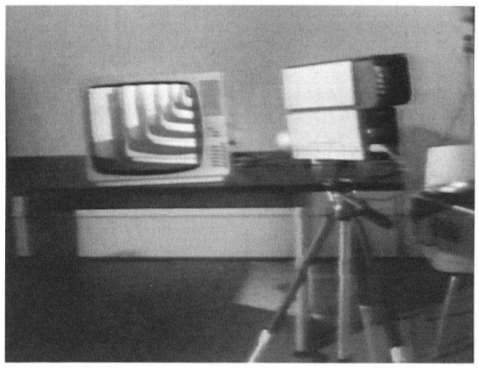
Nach 68

Das Stichwort Videogebrauch anstelle des spezielleren Terminus Videokunst zu Beginn des vorangehenden Absatzes ist nicht von ungefähr gewählt. Die ersten Apparate in Genf werden 1968 vom Département de l'instruction publique für den pädagogischen Unterricht angekauft, was auch im europäischen Vergleich als sehr frühes Datum gilt. Im selben Jahr richtet ebendort Pierre Binggeli ein professionelles, kommerziell orientiertes Videostudio ein: er gehört zu denjenigen Technikerpersönlichkeiten, welche auf ihre Art – mit ihrem Know-how, ihrem Engagement und ihrem Equipment – das frühe Videoschaffen in der Westschweiz begleitet haben[3]. Um 1970 folgen medizinische und psychiatrische Institutionen, während wir die polizeilichen bloss anzunehmen haben. Observation ist also primär angesagt, die Kunst folgt ihr bloss. Der leicht obsolete Beigeschmack, der damit dem Medium schon lange vor dem Aufkommen der ersten und einschlägigen Videotheken anhaftet, bedarf indes der (Er)läuterung: observiert haben – auf ihre je eigene Weise – institutionelle Gruppen wie freie und/oder oppositionelle Videokollektive in den USA, in Kanada, England, Frankreich oder eben (vorerst) in der Westschweiz. Guerilla Television, Radical Software oder Gegenöffentlichkeit sind sprechende Stichworte, auf die einzugehen hier aber nicht der Ort ist. Hingegen gilt es auf einen missing link hinzuweisen, welcher die in der Gegenwart reale Kluft zwischen soziokulturellem Bereich und bildender Kunst einst verband: Art sociologique war wohl eine Nische im Kunstpluralismus der beginnenden siebziger Jahre, aber nichtsdestoweniger ein ernsthaftes Anliegen, welches soziale Interaktion zu gestalten trachtete, während später an die Stelle nicht nur dieser Gestaltung das Design gesellschaftlicher Verhältnissse trat. Art sociologique verband unter anderem videographische Praxis und theoretische Auseinandersetzung auf wissenschaftlichem Niveau – als in der Schweiz tätiger Exponent der ersten Stunde ist Guy Milliard zu nennen, beiden Teilbereichen bleibt er bis heute verbunden. Seine Texte gehören, neben denen von René Berger und zahlreichen weiteren Autoren, zum wichtigen Quellenmaterial für die ersten zehn Jahre.

Closed Circuit – offene Situation

Eine nochmalige Präzisierung in der Terminologie führt uns zurück auf einen Zusammenhang, der als einer der hauptsächlichen Schlüssel zum Verständnis der videographischen siebziger Jahre zu gelten hat: Video war ur-

Künstler aus allen Bereichen der Kunst haben Video als neue Möglichkeit des Ausdrucks entdeckt. Ähnlich wie die Leinwand kann auch Video Träger verschiedenster Vorstellungen sein. Der Maler Gérald Minkoff nutzt vor allem die Feedback- oder Rückkopplungseffekte des Mediums. Indem er die Kamera auf den Bildschirm richtet, multipliziert sich das Bild



Ateliersituation: auf den Monitor gerichtete Kamera vervielfacht das Bild in einer unendlichen Folge

und verschwindet im Unendlichen. Das Arbeiten mit Video hat Vorteile, die in anderen Medien des künstlerischen Ausdrucks wie Malerie, Fotografie, Theater und Film bis jetzt noch nicht vorhanden waren. Während der Aktion kann man das Bild gleichzeitig auf dem Monitor kontrollieren; die magnetische Bildaufzeichnung ermöglicht es, die Aktion unmittelbar danach beliebig oft wiederzugeben. Minkoff bezeichnet dieses Videoband «Kisses« und versteht

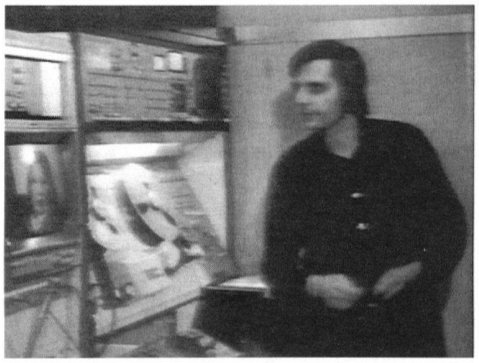
Studiosituation: Kisses, von Gérald Minkoff, mit Muriel Olesen

es als Reflexion über den eigenen Körper. Im Gegensatz zum Spiegel, wo man sich seitenverkehrt sieht, zeigt der Bildschirm ein reelles Bild. Minkoff benutzt hier den Monitor als psychologischen Spiegel.

Werkstattsituation: geöffnete Studiokamera des Schweizer Fernsehens

Videoapparate, die von Künstlern benutzt werden, sind keine professionellen Studiogeräte. Die Kameras der Fernsehstudios sind viel komplizierter und können nur von qualifizierten Technikern bedient werden.

Das gleiche gilt für die magnetische Bildaufzeichnung. Eine solche Studiomaschine kostet ungefähr eine halbe Million Franken und stellt

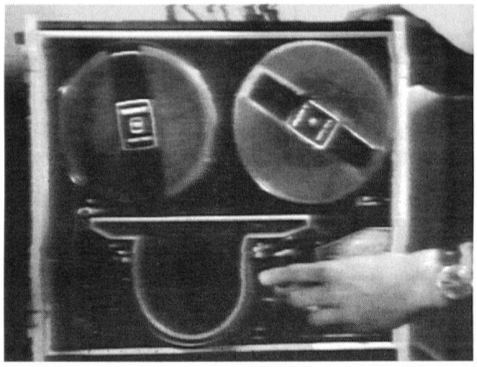


Regiesituation: 2-Zoll MAZ des Schweizer Fernsehens

ein kompliziertes technisches Gebilde dar. Die im Handel erhältlichen Videogeräte sind billiger und leicht zu handhaben, erreichen aber im

Schwarzweiss Industriekamera Sony AV-3200, die im institutionellen und künstlerischen Bereich verbreitet war

Bild keine Studioqualität. Sie wurden natürlich nicht für die Verwendung in der Kunst konzipiert, sondern für Schulen und Universitä-



Schwarzweiss ½-Zoll Offenspulenrecorder Sony CV-2100, ebenfalls ein sogenanntes Industriegerät für institutionellen Gebrauch (CCTV)

ten, für Technik und Wissenschaft. Dass aber Künstler alle Materialien auf ihre Brauchbarkeit für die Kunst testen, ist keine Neuheit mehr.

Die Erfindung der Fotografie im letzten Jahrhundert zum Beispiel bewirkte, dass viele Maler sich dem neuen Medium zuwandten.

Die Künstler wurden so zu Pionieren der Fotokunst. Fotocollagen der Dadaisten wurden

sprünglich ein rein technischer Begriff, der mehr mit den Innereien der Geräte und den elektrischen Signalen zu tun hatte als mit ihrem wie und wo immer erfolgten Gebrauch. So war zu Beginn denn auch von Closed Circuit Television (CCTV) die Rede, was generell die Verkoppelung von elektronischer Kamera und Monitor meinte, ob nun ein Aufnahmegerät und damit eine mögliche Aufzeichnung beteiligt war oder nicht. Gemeinsamer Nenner war ein Zusammenhang ausserhalb der Fernsehstationen, sozusagen die Nicht-Sendung also. Die geschlossene Schaltung öffnete dafür den Geist, mithin auch denjenigen, Fernsehen anders zu denken. Wenn wir heute möglicherweise meinen, dass Lokalfernsehen ein ausgesprochenes Thema der neunziger Jahre sei, so ist mit Erstaunen zur Kenntnis zu nehmen, dass Kabelfernsehen nicht nur auf intellektuellem Niveau diskutiert wurde, sondern dass es vor zwanzig Jahren in der Westschweiz einige praktische Versuche und in der Deutschschweiz ebenso viele Gesuche für lokales Fernsehen gegeben hat – technisch waren sie gebunden an ein bestehendes Kabelnetz, was aber in unserem Land im europäischen Vergleich relativ früh der Fall war[4]. Ohne nähere Verbindungen (zumindest für die Schweiz: in den USA gab es sie sehr wohl) zwischen ersten Kabelnetzen und beginnender Videokunst supponieren zu wollen, ist doch die epochale Koinzidenz bemerkenswert. Der Gedankensprung vom geschlossenen aber offenen Circuit liegt so in der Luft, dass er wohl von allen damals schaffenden Videokünstlern in Anspruch genommen werden konnte.

Die einfachste Verbindung Kamera – Monitor geht historisch der Möglichkeit der Aufnahme/Wiedergabe vor, aber auch später immer wieder im Verlauf der zunehmenden Verbreitung. Die realzeitliche Verdoppelung einer räumlichen, aber auch interaktiven Gegebenheit dürfte die Reflektion über den Status dieser «neuen» Bilder ungemein stärker befruchtet haben als das heute im Vordergrund stehende Bedürfnis, die Bilder später erneut anzusehen. Wenn diese Möglichkeit aber dazukam, so drang sie als eine Art existentiellen Schocks ins Bewusstsein: als unmittelbar zu erlebende Dauer eines Bildes eher denn als schon dagewesenes Bild. Zahlreiche Arbeiten haben unter dem Eindruck dieser flagranten Verunsicherung mit ihr ein ernstes Spiel begonnen: als elektronisch «ermöglichte» Gleichzeitigkeit von realzeitlicher Verdoppelung und konservierter Dauer[5]. Es wurden also Dispositive geschaltet und gestaltet, welche live wie taped, also zeitgleiche wie vorangegangene Bilder durch elektronische Bildteilung oder Überlagerung auf einem oder meh-

reren Monitoren kombinierten. Ein Spezialfall, die Kombination zweier Bandgeräte sowie eines zu einer Endlosschlaufe geklebten Videobandes, erlaubte das time delay, die kontinuierliche, einige Sekunden dauernde Verzögerung eines Kamerabildes, das zudem mit seinem eigenen, nunmehr bereits verzögerten Bild rekombiniert werden konnte[6]. Ohne ausgedehnte Eingriffe und Umbauten kann dies übrigens mit modernen Kassettengeräten – die Open Reel-Maschinen sind längst ausser Gebrauch – nicht mehr bewerkstelligt werden, wenn wir von der sehr viel aufwendigeren und entsprechend kostspieligen elektronischen Verzögerung absehen.

Closed Circuit – offene Situation: das Stichwort Installation ist fällig. Im Zusammenhang der Videokunst handelt es sich im wörtlichen Sinne auch um eine elektrische Installation. Ob der Ursprung des in der bildenden Kunst der Gegenwart so wichtig gewordenen Begriffs tatsächlich hier liegt, kann nicht Gegenstand dieses kurzen Abrisses sein, hingegen ist auf einen Nobilitierungszusammenhang hinzuweisen, der sich gar im Titel Video-Skulptur der (zu) grossen, von Wulf Herzogenrath 1989 organisierten Ausstellung des Kölner Kunstvereins programmatisch abzeichnete[7]. Dass diese Veredelung bestimmt auf eine globale Veränderung im Videoschaffen der achtziger Jahre reagierte, ist nicht abzustreiten; wenn hingegen die gesamte Vergangenheit einem nur mässig reflektierten neuen Label subsumiert wurde, so betrieben die Autoren damit auch deren unverdiente Verelendung. Diese Bemerkungen würden den hier gespannten Rahmen im Grunde genommen sprengen, stünden sie nicht in einem wenngleich indirekten, aber zeitlich beinahe koinzidierendem Zusammenhang: die siebziger Jahre sprachen im europäischen Kunstraum von der Aktion, während das folgende Jahrzehnt von seinem Anbeginn an den weniger kantigen Begriff der Performance verwendete. Die Performancewelle, die unser Land Ende der siebziger Jahre erreichte, ging ihrerseits mit dem breiteren Beginn der Videokunst in der deutschen Schweiz einher, so dass im Nachhinein gar ein diesbezüglicher, im Detail allerdings zu differenzierender Zusammenhang hergestellt wurde.

Eine geschlossene Gesellschaft ...

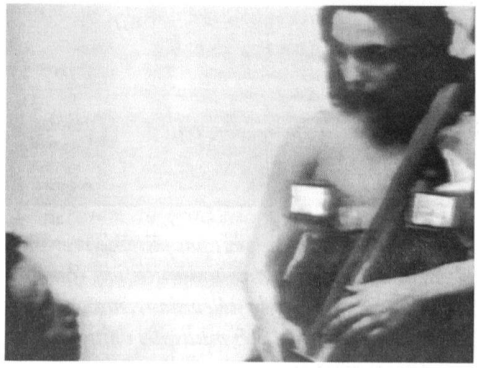
Es handelt sich denn auch um eine Frage der Wahrnehmung selber. Das Westschweizer Filmschaffen hatte seine Groupe des cinq – eine mögliche Kurzform war also besetzt. Für die fünf prominenten Videokünstler der Region hatte sich René Berger, damaliger Direktor des Musée des Beaux-arts in Lausanne, wie*ebenso berühmt wie Kunstfotos von Man Ray und anderen Künstlern.*

Neben dem Spielfilm entstand Anfang unseres Jahrhunderts der künstlerische Film. Er entwickelte sich ausserhalb der kommerziellen Filmindustrie. Hans Richter war einer der ersten, der seine surrealen Ideen im Film verwirklichte.

Kunststoffe, ursprünglich für Industriezwekke konzipiert, fanden bald Verwendung in der bildenden Kunst. Allen Jones, Joe Tilsen, Max Bill und viele andere Künstler stellen Kunstwerke aus synthetischem Material her.

Die Verfeinerung elektronischer Systeme machte Musiker und Komponisten darauf neugierig. John Cage versuchte Klänge elektronisch zu verzerren und zu verfremden, Komponisten schrieben Werke für elektronische Musik.

Und schliesslich kam vor zehn Jahren der Koreaner Nam June Paik auf die Idee, Video anders zu verwenden als die Fernsehanstalten. Mit seiner Partnerin Charlotte Moorman und



Nam June Paik und Charlotte Moormann

ihrem Videocello ist er weltberühmt geworden. Wie hat sich Video als künstlerisches Medium seither entwickelt, was für Möglichkeiten bietet es?

René Berger versucht, darauf eine Antwort zu geben.

RB: Quand vous regardez votre écran vidéo, – votre écran télévision –, ce que vous êtes en train de faire maintenant, vous vous attendez à voir – conformément à votre programme –, deux personnes en train de débattre, ou, selon le programme encore, le téléjournal, un western, une dramatique, des variétés: c'est-à-dire cer-

René Berger, damaliger Direktor des Musée des Beaux-Arts in Lausanne

tains genres qui sont établis à la télévision et que vous retrouvez pratiquement chaque jour de la semaine. La différence fondamentale de la vidéo c'est qu'elle rompe en grande partie avec ces genres établis, avec ces programmes établis, pour ouvrir l'écran à l'ensemble des recherches, à l'ensemble des expériences. Faites par qui ces recherches, faites par qui ces expériences? Eh bien, essentiellement par ceux que l'on commence à appeler des artistes vidéo, tel Gérald Minkoff, qui est à mes côtés, et qui utilisent le magnétoscope non plus pour faire des programmes selon la version classique, mais justement pour inventer quelque chose, qui passe par l'image éléctronique, mais qui ne répond plus à l'attente habituelle du téléspectateur. De telle sorte que le téléspectateur peut se rendre compte que les appa-

René Berger und Gérald Minkoff

reils de la télévision ne sont pas purement et simplement assujettis à la communication que l'on fait d'habitude par la télévision, mais qu'elle peut offrir des possibilités multiples dont nous allons précisément voir l'une d'elle.

K: René Berger misst also der Verwendung von Video in der Kunst eine grosse Bedeutung zu. Ist es aber überhaupt Kunst, was da produziert wird? Ist der Ausdruck «Video-Künstler» für Gérald Minkoff eine zutreffende Bezeich-

Gérald Minkoff, eine Banane essend und diesen Vorgang zeichnerisch festzuhalten versuchend

nung, wenn er im Monitor beobachtet, wie er eine Banane isst, gleichzeitig den Bildschirm beschmiert und es offensichtlich zu geniessen scheint? Ein Dialog zwischen René Berger und Gérald Minkoff versucht darüber Aufschluss zu geben, welche Bedeutung der Bananenaktion zukommt, wie der Ausdruck Video-Art zu verstehen ist.

derholt in Texten und Ausstellungen (wie wohl auch Ausstellungsvermittlungen) nachdrücklich eingesetzt: sozusagen zur Gruppe zusammengeschweisst. Welch vielleicht als maliziös misszuverstehende Einschätzung zumindest aus dem Etikett, das er ihnen anheftete, zu rechtfertigen ist: Les mousqetaires de l'invisible, le portepak en guise d'épée[8]. Es wäre allerdings eine unverzeihliche Verkürzung der Rolle Bergers, dem Doyen sozusagen der schweizerischen Videokunstvermittlung, ihn nur im Zusammenhang mit seiner oft, indes beileibe nicht immer gemeinsam auftretenden Truppe zu sehen. Aber wir haben es unter anderem mit Wahrnehmungslücken zu tun, die nur annähernd zu stopfen hier der Platz schon fehlt. Aus diesem Grunde versteht sich dieser Aufsatz nicht als Rückschau auf die «Mousquetaires», sondern als Re-vision einer gesamten Situation. A propos Rückschau: René Bauermeister hat nach 1981 nur noch eine Videoarbeit gemacht, Landscape im Jahre 1984. Im Januar 1985 verstarb er. Gérald Minkoff und Muriel Olesen arbeiten noch mit Video, gleichzeitig haben sie sich aber verstärkt auf fotografisches Terrain begeben. Die letzten Videobänder von Jean Otth bzw. Janos Urban entstanden 1979.

... und die Anderen

Und sonst? Eine Recherche mittleren Aufwandes fördert für den Zeitraum vor 1980 gesamtschweizerisch eine Liste von nahezu vierzig Namen zutage, die Gruppen nur als ein Name gezählt. Eine vertiefte Suche dürfte auf weitere Personen stossen. Die mutmasslich oder wissentlich eher zufälligen Berührungen abgezogen, bleiben über zwanzig Namen übrig, bei denen von einer eingehenderen bis kontinuierlichen Auseinandersetzung ausgegangen werden kann. Aber da beginnt das Problem bereits: nicht alle haben die Öffentlichkeit in gleichem Masse gesucht (und gefunden), während es prominente punktuelle Berührungen gibt, zu denen nicht zuletzt die beiden immer schon bekannten und genannten Deutschschweizer Dieter Meier und Urs Lüthi gehören. Des letzteren Originalbänder sind verloren: die Kopien im Kunsthaus Zürich und eine Kopie im Kunstmuseum Bern bleiben vermutlich die einzigen Referenzen. Lüthis Arbeit Orgasm von 1973 war ursprünglich als Zweikanal-Arbeit angelegt, auch erhältlich als 8teilige Fotoserie[9]. Verlust, Kompilation zu einem Band, fotografische Präsentation: das ist eine überaus geläufige Trias, die in einigen anderen «Werkverzeichnissen» in ähnlicher Spielform anzutreffen ist. Für Aldo Walker war die Möglichkeit, eine Bild-Situation um die Zeitdimension erweitern zu können, vor

1977 Anlass, zwischen fünf und acht ungeschnittene Einwegarbeiten mit geringstem technischen Aufwand zu realisieren, die im In- und Ausland zu sehen waren. Es wurden die Originale herumgeschickt, was kein Einzelfall war, und so fanden sie auch den Weg früher oder später nicht mehr zu ihrem Autor zurück. Das Interesse an der zeitlichen Dimension gehört zu den vorrangigen Merkzeichen auf unserem Weg – Merkzeichen auch insofern, als es sich damals um eine Dehnung handelte, während wir heute im Zeichen von Techno ihrem tendenziellen Verschwinden in der rasanten Komprimierung beiwohnen. Der Hund bellt, die Karawane zieht weiter.

Stichwort Musik. Die Videosynthesizer von Paik/Abe, Rutt/Etra und weiteren gehören zu den Standards der Videohistorie, ihre Bildwelten kennen wir beispielsweise aus den Arbeiten von Nam June Paik und den Vasulkas. Um so erstaunter nehmen wir zur Kenntnis, dass die bedeutendste Schweizer Komponistin, die im Oktober 1993 früh verstorbene Geneviève Calame, zusammen mit ihrem Mann, dem Komponisten Jacques Guyonnet, in dessen Genfer Studio de Musique Contemporaine auch mit Video arbeitete. Neben den Synthesizern für die Klänge stand dort ab 1974 einer der drei weltweit gebauten analog-digitalen Bildsynthesizer Spectre des englischen Konstrukteurs Richard Monkhouse. Spectre verfügte zu Beginn über sechzehn Graustufen und erlaubte die Generierung von Mustern ebenso wie deren Steuerung durch Töne. René Berger, der im erwähnten Aufsatz Geneviève Calame und Jacques Guyonnet erwähnt, ohne dass wir allerdings Details erfahren, hat ein für Spectre komponiertes Band als Original für Lausanne angekauft – dort wäre es im Hinblick auf eine sicher fällige Restauration auch zu suchen.

Ebenfalls in Genf hat der in New York ausgebildete Komponist Emile Ellberger 1974 zusammen mit dem englischen Maler Norman Perryman The Perryberger Improvisations, eine Folge von sieben Musikvideosequenzen, zu Band gebracht. Nach dem ersten Tape in den USA 1969 und mit dem dritten, 1977 entstandenen, arbeitete Ellberger auch mit verschiedenen Realisatoren für TV-Beiträge, schliesslich verwendete er Video mit Livekamera, von einer Tänzerin geführt, auf der Bühne. Zu den Tanzperformances mit Livekamera von Anna Winteler und Monika Klingler in den späten achtziger Jahren – Bänder entstanden 1989 – gibt es wohl keine direkte Verbindung.

Sowohl der französisch- wie der deutschsprachige Kulturraum haben – über die beiden genannten Beispiele hinaus – weitere Videogestalter aufzuweisen, deren Werke allen-

RB: Pour beaucoup de téléspectateurs – je suis leur porte-parole maintenant – je suis bien sûr que, en voyant Gérald Minkoff – vous – en

René Berger und Gérald Minkoff in Diskussion

train de manger une banane et nous infliger ce spectacle, qu'ils diront: enfin, quel intérêt, et si la scène dure, de qui se moque-t-on?

GM: J'aime manger des bananes, j'ai pris cet exemple extrêmement simple pour signifier le plaisir à manger cette banane. Mais contrairement au cinéma, avec le dispositif en circuit que j'appelle ouvert et fermé de la vidéo, je peux me voir manger cette banane, dans le même temps, plusieurs fois, jusqu'à l'infini. Et en plus, si je souligne le geste de cet ... de manger cette banane, marque bien d'une part le plaisir que j'en ai et le simulacre même du geste. Donc il y a toute la dérision du geste en même temps ça mani... (Berger fällt ihm ins Wort)

RB: Bravo pour votre plaisir, mais le plaisir des téléspectateurs, on peut en douter. GM: Mais... RB: Mais là il me semble, il me semble que l'idée de montrer un acte fondamental, celui que finalement on accomplit tous les jours je ne sais combien de fois, a une importance qui généralement n'est pas perçue et que vous révélez.

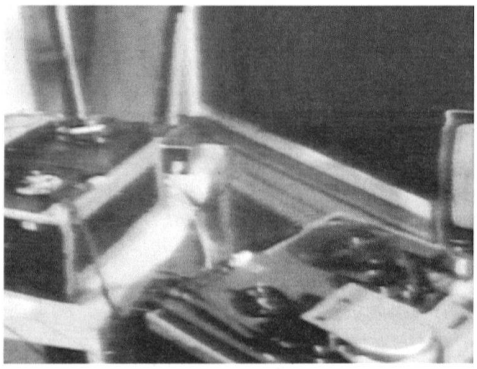
GM: Absolument. Je crois que c'est les gestes les plus simples qui ont tendance à être oubliés, ne sont plus perçus que par des simulacres stéréotypés et je crois que beaucoup d'artistes, actuellement, qui utilisent ce médium, la vidéo, cette télévision en circuit fermé, permettent de mettre en évidence, justement dans leurs valeurs, les plus simples et les plus quotidiennes, tous les gestes qu'on accomplit d'une manière distraite.

RB: Votre mère s'est extasiée quand vous étiez tout petit en train de manger votre peut-être ... votre première banane. Ca peut paraître un peu singulier maintenant, mais au fond, ce qui importe dans notre existence, ce n'est pas le résultat et les effets, c'est précisément que nous vivions dans et par notre corps, et que nous retrouvions ce regard d'enfant et non pas que nous redevenions simplement infantile. Et c'est ça que permet la vidéo!

K: Ein anderer Schweizer, der sich mit Video beschäftigt, hat ein Videoatelier im Neuenburger Jura.

Das Atelier von René Bauermeister

René Bauermeister verwendet Video wiederum anders als etwa Jean Otth oder Gérald Minkoff. Im Moment produziert er ein Videoband,

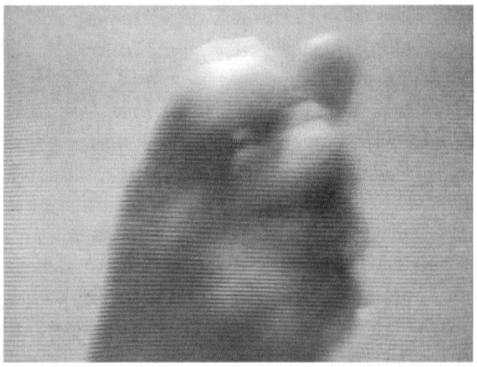


Zwei Offenspulenrecorder als time-delay (zeitverzögertes Bild)

das, dank einer geschickten technischen Manipulation, Effekte speichert, die man als eine Art visuelles Echo ansehen kann. Bauermeister nennt dieses Videoband «Transvideo».

Produktion des Bandes Transvideo von René Bauermeister (nachgestellt)

Ein anderes Band von René Bauermeister heisst «Support Surface». Die Verwendung einer Glasscheibe, die zwischen Objekt und Ka-



Ausschnitt aus Support Surface, von René Bauermeister

falls neu gesehen werden könnten, so sie noch vorhanden sind. Nun kennt die vergehende Zeit nicht nur die Milde des Alters, sie kann ebenso ein überaus hartes Urteil fällen darüber, was Bestand haben soll und was nicht. Den Verlusten und dem Vergessen schauen wir zuweilen auch bewusst zu.

Vom inversen Vergessen

Es gibt aber andererseits so etwas wie ein erstes Sehen nach langer Zeit, und wir sind versucht, von inversem Vergessen zu sprechen. In Basel hat am 5. April 1971 in einer ungeheizten Baustelle für einen Zivilschutzraum die über vier Stunden dauernde Aktion Celtic + ∿∿ von Joseph Beuys und Henning Christiansen inmitten eines Publikums von gegen fünfhundert Anwesenden stattgefunden. Sie wurde in voller Länge und ohne Unterbruch – ausser für den Bandwechsel nach jeweils zweiundsiebzig Minuten – mit zwei unabhängigen Videoanlagen von erhöhten, fixen Kamerastandorten aus aufgezeichnet. Es handelt sich um das einzige integrale Dokument dieser Beuys-Aktion; auf der just auf diesen Anlass bezogenen Liste von Filmdokumenten anlässlich der Beuys-Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1993/94 suchte man es allerdings vergebens. Nur 900 Meter vom Kunsthaus entfernt waren die Bänder im Frühling des Vorjahres zum zweiten und wohl für lange Zeit letzten Mal in der Schweiz vorgeführt worden, in der Graphik-Sammlung der ETH [10]. Aus der Versenkung geholt, restauriert [11] und als Zweikanal-Arbeit erstmals vollumfänglich gezeigt wurden sie anlässlich der dritten von René Pulfer organisierten Videowoche im Wenkenpark Basel 1988. Die einfache technische Aufnahmegerätschaft und die nicht eben professionelle Kameraführung ermöglichten dabei post festum einen in einem Masse ungefilterten Blick auf ein erstrangiges, lange zurückliegendes Ereignis, dass Dokumentation und Imagination eine untrennbare, selten in dieser Intensität anzutreffende Einheit eingegangen sind, was zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht intendiert sein konnte.

Um 1980?

Epochenbildungen sind immer gewagte Unternehmen, besonders wenn sie sich an Zufälligkeiten wie Jahrhunderte oder Jahrzehnte halten. Gibt es den angedeuteten Bruch zwischen dem Beginn und dem Nachher tatsächlich, und wie wäre er allenfalls zu umschreiben? Sprachregelungen wie diejenigen von Aktion / Performance oder Videoinstallation / Videoskulptur sind erwähnt worden. Es hat sich darüber hinaus aber um 1980 auf unge-

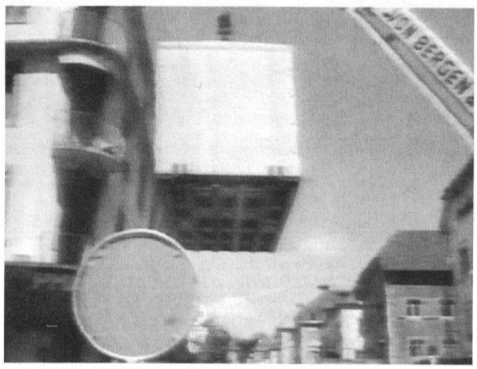
mein breiterer Ebene ein Paradigmenwechsel vollzogen: die plötzlich einsetzende Diktatur der ach so «wilden» Malerei und ihrer Propagandamaschine schien zeitweilig die Konzeptkunst dem nahezu völligen Vergessen anheim fallen zu lassen. In einen solchen hier zugegebenermassen nur flüchtig umrissenen Geschichtsprozess muss die wahrzunehmende Differenz zwischen den Pionieren der Romandie einerseits und dem zaghaften Beginn in der Deutschschweiz andererseits gestellt werden. Die Sache ist aber komplexer, denn wir haben auch mit Konstellationen zu rechnen: Es gab eine Aera Berger, zu der zeitlich wohl alle Anwesenden gehörten, personell aber nicht. Und wenn wir für das darauffolgende Jahrzehnt von einer Aera Defraoui zu sprechen haben, so wären hier ähnliche Mechanismen in veränderter Form auszumachen[12]. Kontinuierliches Arbeiten mit Video und ein entsprechendes going public setzen im Umkreis der ESAV um oder nach 1980 ein, während umgekehrt heute im deutschsprachigen Raum bekannte Künstler/innen vorher beginnen – ohne Mentor: Erstes Band von Anna Winteler 1979, erstes Band von Alexander Hahn gar 1976 – letzterer hat erst 1982 wieder Zugang zu Videogeräten, dafür ist er nun wohl unser wichtigster «Internationaler». Peider-Andri Defilla wandert 1975 nach München aus, ist dort Mitbegründer der Galerie B. O. A. (welche 1976 die fünf Westschweizer zeigt) und bewegt sich zwischen Experimentalfilm, Neuer Musik und Video (ebenfalls frühe Erfahrungen in der Kombination Musik mit analogem Bildsynthesizer). Er ist heute vorwiegend im professionellen Videosektor tätig.

Die lange Unruhe

Weitere frühe Exponenten beidseits der Sprachgrenze haben sich anderen Tätigkeiten zugewandt oder verwenden Video in institutionellem Rahmen. Wenn eingangs darauf hingewiesen wurde, dass unmittelbar nach 1970 in der Westschweiz sich kaum jemand um die Grenzen zwischen politischem, soziokulturellem und künstlerischem Video scherte, so gilt dies für die «Wiederholung» in Zürich nicht mehr, wo 1976 im Filmkollektiv Jean Richner eine Videosektion aufbaut[13] und wo 1977 das Video-Zentrum (später umbenannt in Videoladen) gegründet wird. In Bern (Container TV, 1978) und Basel (Videogenossenschaft, 1979, heute point de vue) sind die Grenzen durchlässig, aber beide Kollektive definierten sich doch vorwiegend politisch. Nämliches ist für Hans Peter Leuthold und sein Video-Wanderkino von 1977 bis 1983 zu sagen; Leuthold besass auch eine eigene Produktionsinfrastruktur[14]. Videoladen

mera eingeschoben wird, macht diese Zwischenfläche mit dem Bildschirm des Zuschauers identisch.

Bauermeister veranstaltete im Juni dieses Jahres ein Video-Happening in La Chaux-de-Fonds. Ein Versuch, die Leute auf die Kommunikationsmöglichkeiten zu sensibilisieren, die



Ein Pneukran setzt den Container «Video Communication» auf der Strasse ab

Video bietet. Die neugierigen Zuschauer scheinen der Situation etwas ratlos gegenüber zu stehen. Zwar sehen sie auf den Monitoren Musi-

Publikum auf der Strasse, im Hintergrund René Bauermeister an der Kamera

ker, man hört ihre Musik, doch was hat die riesige Kiste denn für eine Funktion? Die Absicht, die dem Happening zugrunde liegt, ist die Demonstration eines Zweiweg-Kommunikationssystems, das heisst eines Systems, wo zwei Gruppen, die sich in zwei völlig voneinander getrennten Räumen befinden, dank Video miteinander kommunizieren können. Die Musiker spielen in einer geschlossenen Kiste. Eine Videoka-

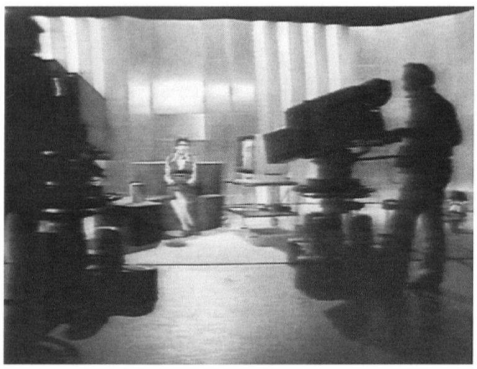
Musiker im Innern des Containers, von einer Kamera aufgenommen

mera überträgt das Bild nach aussen auf Monitoren. Eine Videokamera, die draussen plaziert ist, fängt Bilder der Zuschauer ein, überträgt

diese auf einen Monitor, der sich im Inneren der Kiste befindet, also für die Musiker sichtbar ist. Das Happening in La Chaux-de-Fonds ver-

Container «Video Communication» aus der Vogelschau. Im Schatten des Containers sind 3 Monitore sichtbar für die Direktübertragung der Bilder aus dem Innern

dient als Idee Beachtung, die technische Realisation war jedoch mangelhaft. So scheint es auch kaum einem Zuschauer bewusst geworden zu sein, dass der Bildschirm hier einen anderen Zweck erfüllt hat als das Fernsehgerät zu Hause. Video mag eine Neuheit sein. Dass es die Künstler für den Transport von Ideen austesten – wie jedes Medium vorher –, das ist eine Selbstverständlichkeit. Die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte hat es uns gelehrt.



Moderatorin Dorin Leon beim Überleiten zum nächsten Beitrag

---

und Video-Wanderkino sind für die Jugendunruhen von 1980 wichtige Instrumente der Gegenöffentlichkeit. Und zur ganzen Geschichte gehört schliesslich die AV-Alternative in Zürich: ein Achtundsechziger-Kind, welches, in der Medienpädagogik tätig, um 1975 einige Jahre der Blüte erlebte. Es gibt also auch Ansätze, die uns einen frühen Bogen in die Romandie schlagen lassen. Vielleicht werden sie bei eingehenderer Recherche deutlicher hervortreten.

Bänder sind unter Umständen noch restaurierbar – Zusammenhänge nicht, sonst werden sie restaurativ. Dieser Text ist ein erster Rekonstruktionsversuch, der sich vorerst in weiten Teilen auf Dokumente und Aussagen über ungesehenes Material stützen muss. Ohne das von René Pulfer, Basel, beigebrachte, als eigenständiger Beitrag zu verstehende Fundstück und die zahlreichen mit ihm geführten Gespräche um ein mögliches Konzept hätte das vorliegende Resultat nicht diese Form annehmen können. Für zum Teil längere, äusserst informative Telefonate bin ich folgenden Personen zu Dank verpflichtet: Pierre Binggeli, Emile Ellberger, Jacques Guyonnet, Patricia Plattner, Nicolas Tschopp, alle in Genf; Hans Peter Leuthold, Fritz Muggler, Hanspeter Stalder, alle in Zürich; Aldo Walker, Luzern; Peider-Andri Defilla, München.

Zusammenfassung

Die Geschichte des künstlerischen Gebrauchs des schnell vergänglichen Mediums Video in den siebziger Jahren in der Schweiz nennt gemeinhin fünf Namen in der Westschweiz und deren zwei in der Deutschschweiz. Recherchen ergeben bald einmal eine wesentlich längere Namensliste, die heute festgefügten Grenzen zwischen künstlerischem und anderem Gebrauch sind aufzubrechen, so dass das Bewusstsein des Mediums in seiner Entstehungszeit rekonstruiert werden kann. Es ist, zusammen mit nicht rechtzeitig geretteten Werken, vom Verschwinden bedroht. Der inhaltlich differente Anspruch zwischen dem Fundstück der TV-Sendung und der vertieften Suche nach weiteren Zeugnissen kommt auch in der Parallelmontage zum Ausdruck.

Résumé

L'histoire de l'usage artistique de ce médium éphémère qu'est la vidéo se résume le plus souvent – pour la Suisse des années soixante-dix – à l'énumération de noms propres: cinq pour la Suisse romande, deux pour la Suisse alémanique. Des recherches plus approfondies allongent cette liste et incitent, pour tenter de reconstituer la perception du phénomène à l'époque de son apparition, à reconsidérer les frontières aujourd'hui mieux définies entre usages artistique et non artistique du médium. Au même titre que d'autres œuvres qui ne purent être sauvées à temps, la vidéo est menacée de disparition. Une émission de TV datant de 1975 retrouvée dans un fonds privé et une recherche approfondie de nouveaux témoignages sont proposés dans un montage parallèle qui aboutit à une différence qu'il s'agit de réduire.

Riassunto

La storia dell'impiego artistico dell'effimero o deperibile Medium Video negli anni Settanta in Svizzera menziona comunemente cinque nomi in Svizzera Romanda e due in Svizzera

Tedesca. Ricerche in questa direzione offrono però presto una lista di nomi notevolmente più lunga. Anche i confini oggi compatti fra uso artistico e uso generico devono venir forzati affinchè la consapevolezza del Medium alle sue origini possa essere ricostruita. Minaccia di scomparire, assieme ad opere non salvate per tempo. Due percezioni: la scoperta di una trasmissione TV del 1975 e una nuova, un po' più approfondita ricerca di ulteriori testimonianze rivelano, in un montaggio parallelo, una differenza che si tratta di ridurre.

Anmerkungen

1 In Farbe ausgestrahlt, wurde die Sendung schwarzweiss mit einem Offenspulengerät aufgezeichnet. Der Wegfall der Farbe spielt für die hier abgedruckten Standbilder eine untergeordnete Rolle. Dass zum Bild auch Ton gehören kann, wird besonders dann schmerzlich bewusst, wenn dieser verlorengegangen ist. So geschehen mit der Sendung *L'image fascinante* im Rahmen der Reihe *Les clefs du Regard* des Westschweizer Fernsehens. Die 54 Minuten waren den Künstlern Rolf Iseli, Christian Megert, Jean Otth und Antoni Tapiès gewidmet: da es sich ausschliesslich um Interviews handelte, ist der im Archiv der TSR zwar noch vorhandene Stummfilm leider von begrenztem Interesse...

2 Um nur einige wenige bis und mit 1980 anzuführen: Action Film Vidéo, Galerie Impact, Lausanne 1972; Impact art vidéo, Musée des arts décoratifs, Lausanne 1974; SAVI 74 – Salon de la Vidéo, Genf 1974; Vidéo, Association Musée d'Art Moderne, Genf und Galerie Stampa, Basel, beide 1977; Schweizer Video, Kunsthaus Zürich 1980; Video & Performance, Berner Galerie 1980.

3 und begleiten: er hat die vor rund drei Jahren in Angriff genommene Restaurierung der Bänder von Janos Urban und Jean Otth durchgeführt. Die Rettung des «Frühwerkes» von Minkoff/Olesen ist gegenwärtig Gegenstand von Verhandlungen. In allen drei Fällen ist die Stiftung Saint-Gervais Genève (André Iten) federführend, berappt wird sie vom kantonalen Fonds de la Décoration, dem in Genf institutionalisierten Prozent für Kunst am Bau(!). Mit Binggeli arbeitet im übrigen auch Jean-Luc Godard zusammen, wenn er in der Schweiz aufnimmt. Godard hat einen festen Platz in der frühen Videogeschichte und damit der Auseinandersetzung Film – Video, welche Facette hier zu thematisieren aber den Rahmen abermals sprengen würde.

4 Vgl. dazu: PAUL BEAUD (unter Mitarbeit von GUY MILLIARD und LOUIS SCHNEITER), *La Télévision locale en Suisse, Bilan et perspectives*, Strasbourg 1978 (Bericht an den Europarat).

5 So zum Beispiel in der Bänderfolge der Crosstalks von Janos Urban, 1977. Cross-talk ist im übrigen ein technischer Begriff und meint das meist unerwünschte Übersprechen von einem Ton- oder Bildkanal auf einen anderen, mechanisch oder elektrisch benachbarten Kanal.

6 Beispielsweise in Transvideo von René Bauermeister, 1974. Genau genommen sind zwei Spielformen zu differenzieren: 1. Eine gefüllte Spule, deren Band auf dem aufnehmenden Gerät abgewikkelt, auf dem in einem im Meterbereich davon entfernt aufgestellten, wiedergebenden Gerät aufgewickelt wird. Mögliche Spieldauer dieser Installation ist die Bandlänge, für Standgeräte in der Regel eine Stunde. 2. Dieselbe Aufstellung der Geräte, aber das Band in Endlosschlaufe zum aufnehmenden Gerät zurücklaufend. Die Spieldauer wird hier von der Lebensdauer der Bandschleife begrenzt, die insbesondere im Bereich ihrer Klebestelle mechanisch empfindlich war. Der Betrieb in einer Ausstellung war bei gelegentlichem Wechsel der Schleife durchaus möglich. Ohne Zusammenhang: um 1974 hat Binggeli seine Firma von Trans-HiFi-Vidéo zu TRANS-VIDEO umbenannt, während 1975 High-Fidelity der Titel eines Bandes von Bauermeister war...

7 Eine Auswahl davon zeigte im selben Jahr das Kunsthaus Zürich. Katalog im Dumont-Verlag: WULF HERZOGENRATH / EDITH DECKER (Hrsg.), *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell: 1963–1989*, Köln 1989.

8 RENÉ BERGER, *Les mousquetaires de l'invisible*, in: Cinéma, Nr. 4, Zürich 1977. Portapak, wie es englisch hiess, war das legendäre portable Aufnahmegerät im ½"-Format von Sony, 1970 auf dem Schweizer Markt eingeführt. Der Begriff Portapak wurde für die verschiedenen Generationen von portablen Aufnahmegeräten im Halbzoll-Spulenformat gleicherweise verwendet.

9 Nachzuschlagen in: *«Transformer», Aspekte der Travestie*, Katalog Kunstmuseum Luzern 1974, o. P.

10 Die Originale, aber auch die neu erstellten Kopien sind, heissen Kartoffeln gleich, vorerst in einer amerikanischen Sammlung deponiert, weil rechtliche Probleme ihre Vorführung erschweren.

11 Die Spulen – und mit ihnen die Ränder des Bandes – waren noch mit dem Betonstaub belegt, der in der Baustelle herumschwebte. Ein erstmaliger Abspielversuch zeigte nur Rauschen. Ein aufwendiger, mehrmaliger Reinigungsprozess, der auch die Gleitschicht des Bandes neu formierte, förderte schliesslich die vordem völlig verrauschten Bilder in zufriedenstellender bis sehr guter Klarheit zutage: abgespielt wurde auf den seinerzeitigen Originalaufnahmegeräten der Marke Shibaden.

12 Das Jahrzehnt dauert vier Jahre länger: bis zum Tod von Chérif Defraoui Ende September 1994. Das zusammen mit Silvie Defraoui 1974–1976 eingerichtete Atelier médias mixtes an der Ecole supérieure des arts visuels in Genf zählte wenige Jahre nach seiner Entstehung und bis heute Video zu einem seiner möglichen Arbeitsmittel. Die tragische Zäsur ist zu nahe, um das Problem der Aera hier auszuweiten und auszubreiten.

13 Eine Zusammenarbeit gibt es mit dem Lausanner Film et Vidéo collectif, in welchem die frühe Gruppe Medianalyse, von Miguel Stucky um/vor 1971 gegründet, aufgegangen ist.

14 mit dem ersten, und in der Schweiz wohl einzigen halbautomatischen Schnittplatz von ½" auf U-matic, einer eigenen Modifikation bestehender Industriegeräte.

Abbildungsnachweis

Sämtliche Abbildungen: Das Monatsmagazin, 20. August 1975, an der entsprechenden Textstelle eingesetzt. Digitalisierung ab Videoband und elektronische Bildverarbeitung durch den Autor.

Adresse des Autors

Lic. phil. Johannes Gfeller, Bahnhofstr. 8, 3053 Münchenbuchsee