

Eva Antunes

## TANZEN IM MUSEUM

### ZUR AKTUALITÄT EINES HISTORISCH GEWORDENEN VERFAHRENS DER VIDEOKUNST

Die 2019 entstandene Videoarbeit *TRS 90* des Künstlers Deniz Saridas zieht Betrachtende schnell in ihren Bann. Über die Projektionsfläche tanzt ein junger Tänzer, der sich mal wild, mal wie in Zeitlupe bewegt und bunte Lichtfiguren hinter sich herzieht. Diese Lichter sind Ergebnis eines Verfahrens, das bereits in der frühesten Videokunst seinen Einsatz findet: das Closed Circuit-Verfahren (geschlossener Kreislauf). Die Besonderheit der Videotechnik erlaubt es, gleichzeitig aufzunehmen und auszustrahlen. Dies machen sich Saridas und andere Künstler\*innen mit Arbeiten wie *TRS 90* zu Nutze. Genauer handelt es sich hier um eine Videoinstallation, bestehend aus einem Ein-Kanal-HD-Video in einer Länge von 9:18 Minuten sowie einem Ein-Kanal-Live-Video, einer HD-Kamera und zwei HD-Projektoren. Bei dem im Loop abgespielten Ein-Kanal-HD-Video des Tänzers handelt es sich um das Digitalisat einer VHS-Kassette, die der Künstler in einem Technoclub aufgenommen hat.



Abb. 1 und 2: Deniz Saridas: *TRS 90*, 2019, Videoinstallation, Installationsansicht Video Works, KUBUS – Situation Kunst, März 2020.

Das Abbild des Tänzers wird von einem Beamer ausgeworfen, während die Kamera diese Projektion filmt und durch den zweiten Beamer erneut auf die Wand wirft. So entsteht ein geschlossener Kreislauf von Abbild und Projektion. Durch die doppelte Projektion ist es nicht nur der junge Mann, der zu nicht hörbarer Musik tanzt; vielmehr entstehen so amorphe Lichtformen, die nun spiralförmig über das Bild zu wandern scheinen. Wie einen Schleier trägt der Tänzer diese Formen hinter sich her, bis sie sich schließlich von ihm ablösen. Dieser Effekt entsteht dadurch, dass das Bild des ersten Beamers von der Kamera gefilmt und vom zweiten Beamer gleichzeitig ausgestrahlt wird. Das ununterbrochen wiederholte Filmen und Re-Projizieren von Bewe-

gungen sorgt so für den beschriebenen, malerischen Effekt: ähnlich wie bei einer gespiegelten Spiegelung wird das Abbild so oft wiederholt, dass sich schleierhafte Lichtechos bilden. Die Lichtformen machen dabei besonders darauf aufmerksam, dass es sich hier um Abbilder handelt, und verweisen darauf, dass die Projektion schließlich nur farbiges Licht ist. Geht man als Betrachter\*in zwischen Projektionsfläche und Beamer/Kamera entlang, wird der Effekt besonders deutlich, denn jede Bewegung ist wie eine Art Echo in der Projektion erkennbar. Betrachter\*innen sind so gleich Teil des Kunstwerks und arbeiten daran mit. Die Abbilder, des Tänzers und des live gefilmten Bildes, verschwimmen miteinander. Was abgebildete Wirklichkeit und was Abbild des Abbildes ist, lässt sich nicht mehr erkennen.

Die Arbeit des in Düsseldorf lebenden Künstlers reflektiert so nicht nur das Medium Video und das Verfahren des Closed Circuit (CC) selbst. Die Installation wirft vielmehr auch Fragen nach dem Verhältnis von Kunsterfahrung und Museumsraum auf. Weiter stehen Fragen nach der Verteilung von Macht innerhalb des Werkes im Raum: Welche Rolle spielt die vom Künstler intendierte Kollaboration der Betrachter\*innen? Wie verhält sich der Museumsraum zur Kunst, und wie steht dazu die Zeitlichkeit des Videos? Schaut man sich die Geschichte der Videokunst und die Tradition des CC-Verfahrens genauer an, werden diese Fragen besonders deutlich.

### WIE FUNKTIONIERT EIGENTLICH VIDEO(-KUNST)?

Video ist ein audiovisuelles Medium, das sich Mitte des 20. Jahrhunderts unter anderem im Kontext militärischer Überwachungs- und Kontrollaufgaben entwickelte.<sup>1</sup> Diese Audiovisualität ist besonders hervorzuheben, denn es ist das erste Medium, das sowohl auditive als auch visuelle Signale aufnimmt.<sup>2</sup> Während Videosignale erst nach dem I. Weltkrieg bekannt wurden, ist das Medium Film hingegen weit vorher entwickelt worden. Es nimmt Ton und Bild im Gegensatz zu Video auf zwei einzelnen Spuren auf.<sup>3</sup> Durch die vereinfachte Aufnahmetechnik kommt es, dass Video schnell in den verschiedensten Bereichen außerhalb des Militärs zum Einsatz kam. Neben dem Fernsehen wurde die Videotechnik, sobald handlichere Aufnahmegeräte vorlagen, beispielsweise auch von Aktivist\*innen zur Vernetzung und Verbreitung von Inhalten genutzt, aber auch in Verhaltens- und Gruppentherapien.<sup>4</sup> Dass also auch Künstler\*innen das neue Medium bald für sich nutzten, ist wenig verwunderlich.

Der durch die analoge Videokamera produzierte Kathodenstrahl tastet elektromagnetische Lichtbilder ab. Empfangene Signale des Lichtbildes werden dann in zeilenge-

schriebene Signale umgewandelt. Video hält also Informationen in einer Abfolge von vertikalen und horizontalen Zeilen fest. So ist das Video kein „kohärenter Bildtyp“,<sup>5</sup> wie Spielmann herausstellt, sondern besteht aus durch Formatvorgaben synchronisierten Zeilensprüngen, die erst ausgestrahlt zu Bildern werden. Diese Bilder sind instabil und müssen räumlich sowie zeitlich eingegrenzt werden. Spielmann spricht vom Video als Transformationsbild.<sup>6</sup> Um dies zu verdeutlichen: Der Filmstreifen zeichnet Bilder im Gegensatz dazu mit einer fotochemischen Reaktion auf, sodass der Film auf die Entwicklung eines Negativs angewiesen ist, und lässt die Live-Übertragung dadurch technisch nicht zu: Die einzelnen festgeschriebenen Bilder werden erst durch das schnelle Abspielen hintereinander zum bewegten Bild, zum Film.

Das Videoband, das Videos für etwa 30 Jahre speichert, ist erst einige Jahre nach der ersten Videokamera entwickelt worden.<sup>7</sup> Durch das zeitgleiche Aufnehmen und Ausstrahlen ist Video allerdings nicht an ein Speichermedium gebunden. So beginnen Künstler\*innen bereits früh, mit diesen neuen Möglichkeiten zu experimentieren: Im CC-Verfahren testen Künstler\*innen, wie Performances in Echtzeit übertragen werden und durch die Rückkopplung des Videosignals auf dem Monitor auf direktes Feedback treffen.<sup>8</sup> Dieses Feedback kann dabei in bestimmten Kontexten sehr unterschiedlich ausfallen und findet so unterschiedliche Verwendungen. Im informations- und kommunikationstheoretischen Bereich wird es zur Steuerung der Videosignale verwendet, es kann jedoch auch als psychologisches Instrument der Verhaltensanalyse verwendet werden. So wird es von Künstler\*innen mit diesen diversen Konnotationen adaptiert und genutzt.

Slavko Kacunko betont die Wichtigkeit von Rückkopplung und Feedback für die Medienkunst. Dabei verweist er sowohl auf die 1960er und 1970er Jahre, in denen die Technik vorrangig zur Selbstbeobachtung eingesetzt wurde, als auch auf spätere interaktive Arbeiten. „Im Allgemeinen bezeichnet die Rückkopplung eine Situation, in der das Ausgangssignal eines Systems an den Eingang des Systems zurückgegeben und dort zur Systemsteuerung verwendet wird“, fasst er zusammen.<sup>9</sup> Doch wie unterscheiden sich diese früheren Arbeiten von zeitgenössischen, wie *TRS 90*? Wie wird das CC-Verfahren im Vergleich zu seinen Anfängen heute genutzt?

Franz Buchholz, ein gelernter Elektroniker und Künstler, ist bekannt für seine „Video-Malereien“,<sup>10</sup> welche zwischen 1977 und 1981 entstanden (Abb. 3 und 4). Durch die Rückkopplung von Output- und Input-Signal scheint er Bilder mit Licht zu malen. „Ultimately, these experiments go back to the performances of Nam June Paik. Since 1963 the Korean had used magnets and special interferences to distort, manipulate and, as it were, electronically paint video images“, so Renate Puvogel.<sup>11</sup> Anders als bei Vertreter\*innen von Fluxus oder Dada ist es jedoch nicht die schöpferische Idee, die im Vordergrund steht, sondern das Ergebnis des schöpferischen Aktes. So macht Puvogel deutlich, dass diese Form des Experimentierens mit dem Videofeedback in kunsthistorischer Tradition steht, sich jedoch in dieser Form, wie sie weiter ausführt, gegen Bewegungen wie Fluxus und Dada wendet.<sup>12</sup> Es geht Buchholz um das Ergebnis seiner Handlung und weniger um die Handlung selbst. Mit seinen Experimenten erforscht er regelrecht die Auswirkungen der Manipulationen.

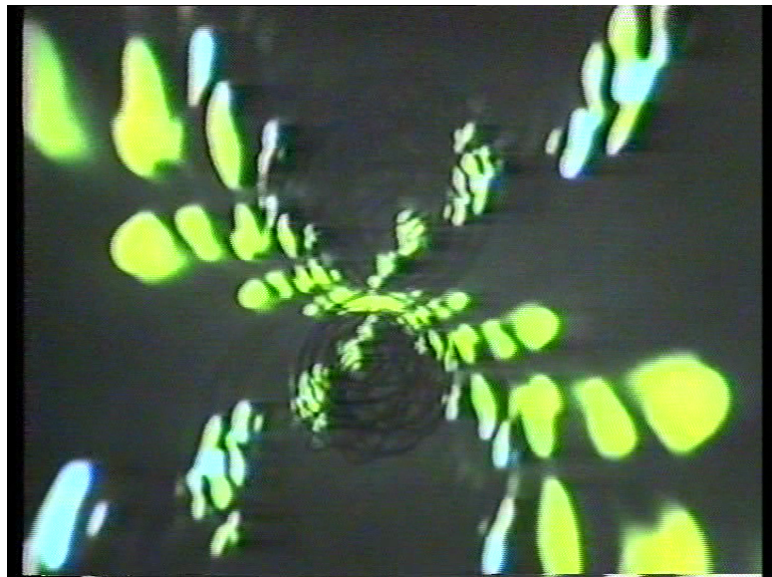
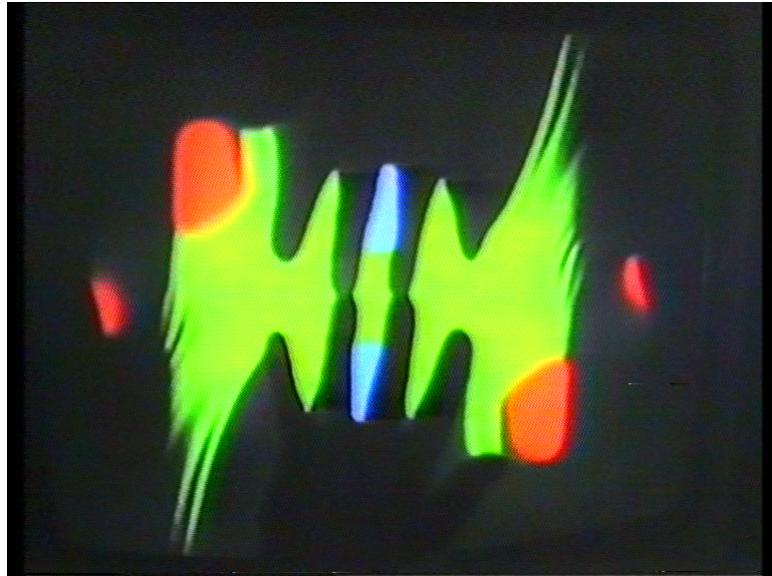


Abb. 3 und 4: Franz Buchholz: *Hands I*, 1977-1981, U-matic, digitalisiert, Farbe, Ton, 22:47 Min., Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, © Franz Buchholz.

In seinen Arbeiten *Hands I* und *Hands II* (1979-1981) zeigt der Künstler, wie leicht sich das Videobild verändern lässt. In der einen Hand hält er hierfür eine Kamera kopfüber, die auf einen Fernseher gerichtet ist. Die andere Hand bewegt er zwischen Kamera und Monitor. Künstlich zusätzlich gespiegelt und verdoppelt, entstehen so bunte Bilder aus Licht. Der Technik der Zeit geschuldet, baut sich das Videobild immer erst langsam

selbst auf, bis ein vollständiges Bild erkennbar wird.<sup>13</sup> Das leichte Schwenken der Kamera durch den Künstler ist so kaum als solches zu erkennen. Durch die zusätzliche Beleuchtung der Aufnahme verschwimmen die Farben zu Lichtformen.

Auch Saridas nutzt die Rückkopplung zwischen Output- und Input-Signal in seiner Arbeit. Ähnliche Lichteffekte wie bei Buchholz' Arbeit sind auch bei Saridas zu erkennen. Wie bereits beschrieben, entstehen durch die doppelte Projektion der beiden Beamer Lichtformen, die die Bewegungen des Tänzers wie eine Art Echo verfolgen. Die Iterationen sind hier jedoch nicht der Trägheit der Kamera, wie noch zu Beginn der 1980er Jahre, oder Manipulationen des Videosignals geschuldet, sondern Ergebnis der beschriebenen Ausstrahlungsschleife, die das Bild zweier Beamer überlagert. So kommt es auch, dass sich die Lichter spiralförmig zur Bildmitte bewegen. Die offensichtliche Präsentation der Videotechnik macht es für Betrachtende von Saridas' Arbeit zwar möglich, die Funktionsweise der Videoinstallation leichter nachzuvollziehen, doch auch seine Arbeit ist erst durch intensive Betrachtung zu entschlüsseln. So wird deutlich, dass die gezeigten Bilder Abbilder sind, die an die Wand gestrahlt werden. Die ständige Schleife des Aufnehmens und Ausstrahlens lässt die Grenzen zwischen Abbild und Wirklichkeit, sogar zwischen Abbild und Abbild des Abbildes verschwimmen. Buchholz' Arbeitsweise hingegen ist auch bei intensiver Betrachtung nicht zu entschlüsseln. Zu sehen ist nur das Video. Erst eine Installationsskizze und ein gewisses technisches Know-how machen die Funktionsweise nachvollziehbar.

Während jedoch bei Buchholz das Ergebnis seines Experimentierens als abgeschlossenes Video vordergründig ist, stehen in Saridas' Werk schöpferische Idee und Handlung nebeneinander. Macht die offene Präsentation der Videotechnik in Form der beiden Beamer sowie der Kamera die künstlerische Idee und Arbeit mit der Zurschaustellung der Konstruktion sichtbar, wird die schöpferische Handlung durch den starken Körperbezug, der sich durch den Einbezug der Betrachtenden auf diese überträgt, deutlich. Dieser Bezug zum eigenen Körper, der in Saridas' Arbeit im Ausstellungsraum erfahrbar wird, wird in Buchholz' Arbeit lediglich durch die flüchtig erkennbaren Schatten seiner Hände und den Titel, der auf die der Arbeit zugrunde liegende schöpferische Handlung verweist, suggeriert.

### BEWEGUNG VOR DER KAMERA - (DIGITALEN) RAUM ERFAHREN

Es sind also auch die Bewegungen vor der Kamera, die die Videobilder der Arbeit *TRS 90* verfremden und deren Live-Charakter deutlich werden lassen. Die Silhouetten

der Besucher\*innen, die durch die Präsentationsweise und Wegeführung im Museumsraum vor der Kamera her gehen müssen, sind auf der Projektionsfläche zu sehen und ziehen ebenso wie die Bewegungen des Tänzers Lichtschleier hinter sich her. So werden sie selbst zu abstrakten Abbildern auf der Wand und zum Teil der Installation. Saridas drängt die Betrachtenden in die Position kooperierender Subjekte. Er überträgt also einen Teil der künstlerischen Arbeit, indem er die werkkonstitutive Manipulation, die durch die Präsentation im Museumsraum unumgänglich ist, an die Betrachter\*innen delegiert.

Auch Bruce Nauman bezieht Betrachtende als Teil seiner Kunst ganz direkt ein – so zeigt er 1970 seine *Corridor Installation* (Abb. 5): Am Ende eines nur 50 cm schmalen Korridors stehen zwei Monitore übereinander. Zu sehen ist darauf der Korridor selbst. Betritt man den engen Gang, wird jedoch deutlich, dass es sich bei dem einen Monitor um eine abgespielte Aufnahme des leeren Korridors handelt, während der andere Monitor ein Live-Bild überträgt. Dieses wird von einer Kamera aufgenommen, die an der Decke des Eingangs des Korridors hängt und in ihn hinein filmt.<sup>14</sup> So kommt es, dass Betrachtende zwar näher an den Monitor herantreten, auf dem sie sich selbst von hinten sehen, auf diesem jedoch immer kleiner werden und weiter wegzu-gehen scheinen. Das Subjekt der Er-



Abb. 5: Bruce Nauman, *Corridor Installation*, 1970, Videoinstallation.

fahrung sind hier also die Betrachtenden, die sich in den Korridor hineinwagen, weniger jedoch sind sie kollaborierende Subjekte wie in *TRS 90*.

Ähnlichkeiten der beiden Arbeiten werden zwar darin deutlich, dass erst die Bewegung im Raum die Live-Übertragung der Kamera, welche wesentlicher Bestandteil beider

Arbeiten ist, offenbart. Jedoch zeigt sie sich auf unterschiedliche Art und Weise: Die Kamera ist bei Saridas offen sichtbar, während sich jedoch die Selbsterkenntnis im übertragenen Bild nur anhand der sich durch die Rückkopplung abzeichnenden Spuren erahnen lässt. In Naumans Korridor ertappt der\*die Besucher\*in die Installation geradezu beim Filmen. Erst durch das Betreten des Gangs wird das eigene Beobachtet-Werden erkenntlich. Die Kamera kann nur gesehen werden, wenn man sich im Gang in Richtung des Eingangs umdreht und so dem Videobild den Rücken zuwendet. Im Gegensatz dazu wird in Saridas' Installation eine spiegelähnliche Situation für die Betrachtenden inszeniert. In beiden Arbeiten ist die Erfahrung allerdings deutlich mit der räumlichen Dimension verknüpft. Erst die körperliche Bewegung im Raum macht die Live-Übertragungen und Funktionsweise der Installationen verständlich.

„Der Körper ist [...] Formgeber, also handelnder und denkender, und gleichzeitig Material, da er das Dargestellte entwickelt, *verkörpert* und zum Kunstwerk avanciert.“<sup>15</sup> Im geschlossenen Kreislauf ist der Körper als Bild dominant. So beeinflussen die durch das Video erzeugten Bilder des Körpers den Körper selbst in seiner Bewegung. Durch die Möglichkeit der direkten Kontrolle über einen Monitor oder eine Projektion werden die ‚außen‘ am Körper erzeugten Bilder zugleich Abbild und Vorbild.<sup>16</sup> So fordert die Erkenntnis des eigenen Abbildes in *TRS 90* zur Kollaboration erst auf. Das Erkennen der eigenen Rolle in der Installation und das Einordnen der Lichtfiguren in der Projektion machen ein tieferes Verständnis der Arbeit erst möglich. So sind die Lichtfiguren hier die erzeugten Bilder, die sowohl Abbild als auch Vorbild sind. Diese Bilder verändern und beeinflussen die nach außen gewandten Bewegungen des Körpers, mehr noch, sie können innere Veränderung anregen. Der Raum kann so zu einer Metapher des inneren Erlebens werden.<sup>17</sup> Durch die körperliche Erfahrung im Raum und ihren kollaborativen Charakter wird die künstlerische Arbeit auch auf intellektueller Ebene direkt erfahrbar.

Sowohl die Installation von Nauman als auch die von Saridas erschließen sich erst durch die Bewegung des betrachtenden Subjekts. Während Nauman jedoch mit einer optischen Täuschung arbeitet und vorrangig die Raumwahrnehmung manipuliert, manipuliert Saridas auch die Zeitwahrnehmung. Die Wahrnehmung der zeitlichen Dimension, die durch die ewigen Echos auf der Projektionswand entstehen, verunsichert – wo beginnt das Abbild des eigenen Körpers, wo beginnt das Abbild des Tänzers, wo beginnen die Abbilder des Abbildes? So fordern die Videoinstallationen zur Arbeit im Sinne einer aktiven Mitgestaltung mit dem eigenen Körper und darüber hinaus auch

mit der Installation selbst auf, gerade dann, wenn ihre eigene Zeitlichkeit im Vordergrund steht.

### KOLLEKTIVE ERFAHRUNG - TANZEN IM MUSEUM

Saridas konfrontiert also das aufgezeichnete Bild eines Tänzers, das durch Qualität und Farbigkeit geradezu historisch anmutet, jedoch durch sein Hochformat an aktuelle Video-Formate in sozialen Netzwerken erinnert, mit einer Live-Situation, die hier nicht den Künstler selbst, sondern die Betrachtenden ins Bild rückt. Die sonst auf Kollektivität basierende Erfahrung der Tanzenden im Club wird im Gegenüber mit der betrachtenden Person scheinbar in den Museumsraum geholt. Ähnlich den Videoinstallationen der 1960er/70er Jahre geht es hier um die Erfahrung von Gegenwärtigkeit und ganz besonders des eigenen Selbst als aktiv Schöpfendes.

Nam June Paik, der in der Forschung häufig als Begründer der Videokunst hervorgehoben wird,<sup>18</sup> präsentiert 1969 seine Videoinstallation *Three Camera Participation* (oder auch *Participation TV*)<sup>19</sup> in der Ausstellung *TV as a Creative Medium* in der Howard Wise Gallery in New York City.<sup>20</sup> Drei Fernsehkameras filmen die Besucher\*innen des Ausstellungsraums. Je eine Kamera sendet Signale des roten, grünen und blauen Kathodenstrahls an einen Monitor. Dieser zeigt alle drei Bilder gleichzeitig, sodass drei unterschiedlich farbige – rot, grün und blau – Bilder auf dem Monitor zu sehen sind und sich überlagern.<sup>21</sup> Auch hier wird also das Abbild der Besucher\*innen ins Bild geholt. Ebenso wie bei Saridas ist es nicht das direkte und unveränderte Abbild der Person, sondern ein durch die Manipulation der Kameras und durch die Überschneidung und Multiplikation auf dem Monitor verändertes Abbild. Durch die spezielle Programmierung der drei Kameras trennt Paik in seiner Installation die drei farbigen Strahlen des Videobildes. Diese Farben erscheinen auch in Buchholz' Arbeit. Beim



Abb. 6: Nam June Paik: *Three Camera Participation/Participation TV*, 1969, Videoinstallation.



Betrachten seiner Arbeit wird jedoch auch deutlich, was passiert, wenn sich die farbigen Videostrahlen durch die Bewegung der Hände überlagern – neue Farben, wie zum Beispiel Gelb, entstehen. Dieser Effekt ist auch bei Saridas nachvollziehbar: Das aufgenommene und wieder ausgestrahlte Licht der Projektion ändert seine Farbe und wird zunehmend heller, während es wie beschrieben in die Bildmitte wandert. Durch die Bewegung im Raum erfahren die Besucher\*innen also sowohl bei Paik als auch bei Saridas die Funktionsweise der Videotechnologie, wenngleich sie nicht klar durchschaubar wird. Die Videoinstallationen nutzen in beiden Fällen den Einsatz des Körpers der Betrachter\*innen – die sich dem nicht entziehen können –, um das Medium Video erfahrbar zu machen. Die Installationen werden so zum Teil der körperlichen Erfahrung selbst, zu „experimentelle[n] Ausweitungen von menschlichen Körpern“, wie Schramm die Fernsehgeräte in Paiks Arbeiten beschreibt.<sup>22</sup>

„Der Betrachter sendet seine eigenen Bilder und entwirft sich selbst im Wechselverhältnis mit den technischen Akteuren als an der Kunst partizipierender Autor“, so Samantha Schramm.<sup>23</sup> So fordern die Videoinstallationen zur Kollaboration auf. Gleichzeitig stellen die Videoinstallationen Paiks und Saridas’ auf diese Weise das Selbst der Besucher\*innen im Ausstellungsraum und die Technik selbst aus. Als aktive Akteurin ist die Technik als Gegenüber des betrachtenden Subjekts ebenso Teil des Kunstwerks wie auch das Subjekt.<sup>24</sup> Um die künstlerische Arbeit der beiden Künstler also zu vollenden, sind sie darauf angewiesen, dass Technik und Betrachter\*in mitarbeiten. Erst im Zusammenspiel – der Kollaboration – dieser kann die Videoinstallation als solche funktionieren.

„Die Künstler erproben die Videotechnologie auf experimentelle Weise, indem zum einen die Geräte als Akteure der Zusammenarbeit ausgestellt werden, zum anderen das Publikum der Ausstellung und Events aktiviert wird, wobei es die Rolle eines Betrachters verlässt und an der Produktion der Bilder teilnimmt.“<sup>25</sup>

Experimente der frühen Videokünstler\*innen ebnen den Weg für die Videokunst jüngerer Generationen, denn der\*die eigentlich passive Zuschauer\*in der Medien ist auch heute noch aktuell. Medien haben heute, vielleicht mehr denn je, eine manipulative Wirkung auf die Konsument\*innen. Der Raum zur Mitgestaltung, den soziale Medien bieten, verstärkt die manipulative Wirkung, da er vorgaukelt, sich der passiven Stellung entledigen zu können. Die Aktivierung des Publikums wird von Saridas genutzt, um dieses Paradoxon der Betrachter\*innen aufzudecken, die in einem festgeschriebenen System zwar die Möglichkeit zur Gestaltung haben – durch das Produzieren von

eigenen Inhalten beispielsweise –, jedoch auch immer passiv Teil des gleichen Systems sind, indem sie durch das Konsumieren des Systems selbst in diesem gefangen bleiben. Das System und dessen Konsument\*innen stehen also in einem wechselseitigen Verhältnis. Was Paik in seinen Experimenten simulierte, ist heute Realität: Heutige Medien sind, wie schon seine TV-Experimente, „indeterministically determined“, wie Paik selbst formulierte.<sup>26</sup>

Der\*die Betrachter\*in von *TRS 90* gestaltet die Projektion zwar aktiv mit, ist jedoch auch immer Teil der Installation und kann sich über ihre Funktionsweise nicht hinwegsetzen. Mit der doppelten Projektion, genauer dem Aufnehmen und Re-Projizieren des bereits ausgestrahlten Bildes, verdoppelt Saridas die Videoschleife. Die erschwerte Situation des Sich-selbst-Erkennens – es handelt sich schließlich bei *TRS 90* nur um das Abbild des Abbildes des Selbst – setzt Saridas also ein, um Videotechnik, die heute Teil des alltäglichen Lebens ist, selbst zum Gegenstand der Reflexion der Betrachtenden zu machen. Deniz Saridas reflektiert allerdings so nicht nur das Medium Video und die künstlerische Arbeit mit diesem selbst, sondern auch dessen Stellung in der Gesellschaft und Kultur heute. Welche Relevanz hat Videokunst in einer Zeit, in der zu jeder Zeit von jedem\*r Videos aufgenommen und verbreitet werden können?

### MACHT, KOLLEKTIVITÄT, PRODUKTION

*TRS 90* wird hochkant projiziert, sodass das Format wie schon angedeutet an auf Social Media-Plattformen kursierende Videos erinnert, obwohl es sich um das Digitalisat einer VHS-Kassette handelt. Zugleich steht der abgebildete Tänzer auf diese Weise den Betrachtenden etwa lebensgroß gegenüber. Durch diese körperbezogene Bildlichkeit werden Außenstehende direkt aufgefordert, das Bild des Tänzers nachzuahmen oder sogar zu verändern. Die Videoinstallation stellt damit Fragen nach Macht, Kollaboration, Produktion und Autorschaft im Kunstbetrieb. Wem steht es zu, (Video-)Kunst zu produzieren in einer Zeit, in der Bilder und Videos allgegenwärtig sind?

Die Lichter, die durch die stetige Rückkopplung im Mittelpunkt der Projektion immer kleiner werden, scheinen im selben Moment eine Antwort darauf zu formulieren: Schließlich bestehen beide Abbilder hierarchielos übereinander; und doch geht es um die Erfahrung von Macht. Diese Macht verteilt Saridas in seiner Arbeit durch die Kollaboration mit den Betrachtenden ganz bewusst neu und verdeutlicht so, dass Kunst über die Produktion des\*der Künstler\*in hinausgeht und nicht im Atelier oder Studio abgeschlossen wird. Gleichzeitig macht der Bildinhalt – der Tänzer – auf den Kontroll-

verlust des Individuums im System der Videoinstallation aufmerksam: Die Veränderung des Bildes funktioniert nur, weil die Installation diese zulässt, mehr noch: unausweichlich macht. Während also die schöpferische Macht des Bilder-Erzeugens erfahrbar wird, wird auch das Gegenteil erfahren. Es findet eine Entindividualisierung des betrachtenden Subjekts statt, das durch die Überlagerung der Abbilder auch zum Objekt der Installation wird.

„Kollektivität entsteht in Momenten des synchronen gemeinsamen Handelns und entwirft damit eine lediglich als temporär aufzufassende Stabilität, die sich auch ihrer Dokumentation entzieht. Die Flüchtigkeit der auf dem Monitor immer neu konstruierten, gleichzeitig wieder vergehenden Sichtbarkeit der Zusammenarbeit entspricht damit den immer neu zu bestimmenden Praktiken der Kollaboration, welche diese erst möglich machen und gleichzeitig selbst entwerfen.“<sup>27</sup>

Was Schramm über Paik und andere bekannte Videokünstler herausstellt, lässt sich auch auf die Arbeit von Saridas anwenden. Nur in flüchtig aufleuchtenden Lichtechos wird die Kollaboration in Saridas' Arbeit sichtbar. Während die Videoprojektion ununterbrochen im Loop weiterläuft, verschwinden die Spuren der Betrachter\*innen immer wieder und gehen in der Unendlichkeit des Loops verloren. In der Installation wird so nicht nur die Nichtigkeit des Individuums im Konstrukt der Medien deutlich, sondern auch die gegenseitige Abhängigkeit von Produktion und Ausstellung, die sich durch die Ko-Produktion der Betrachtenden als Kollaborateur\*innen ineinander verweben. Die Produktion von Kunst verlängert sich so in die Ausstellung hinein und ändert auch den Stellenwert der Ausstellung an sich. Welche Rolle spielt der Ausstellungsort, wenn er nicht mehr klar vom Produktionsort getrennt werden kann? Wo beginnt das eine und wo hört das andere auf? Saridas stellt mit seiner Videoinstallation ebendiese Fragen zur Diskussion und macht außerdem auf die immer stärkere Verwobenheit von medialen Räumen und Ausstellungsräumen aufmerksam.

So kommt es, dass auch nach über fünfzig Jahren noch ein Verfahren der Videokunst, das genau diese Fragen bereits in sich selbst verankert, seinen Einsatz findet. CC-Videoinstallationen wie die von Saridas schreiben sich in eine bereits historische Tradition der Videokunst ein und aktualisieren diese gleichzeitig: ein Prozess der Kunstgeschichte, der geradezu dem inhärenten Prozess des Videos selbst gleicht – gleichzeitiges Aufnehmen und Ausstrahlen.

- <sup>1</sup> Vgl. Bruns, Karin/Richarz, Claudia: Pinsel, Pixel, Rosenduft. Anmerkungen zu Videoproduktion und elektronischer Kunst von Frauen, in: Hutschenreuter, Heidi/Schurian, Claudia (Hg.): *Feministische Streifzüge durch's Punkte-Universum. Medienkunst von Frauen*, Essen 1993, S. 37–56, hier S. 37.
- <sup>2</sup> Vgl. Kacunko, Slavko: Interview mit Yvonne Spielmann (2017), in: ders. (Hg.): *Theorien der Videokunst. Theoretikerinnen 2004-2018* (edition video art, Bd. 4), Berlin 2018, S. 135–142.
- <sup>3</sup> Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt a.M. 2005, S. 7.
- <sup>4</sup> Vgl. Bruns/Richarz 1993 (wie Anm. 1), S. 37.
- <sup>5</sup> Spielmann 2005 (wie Anm. 3), S. 11.
- <sup>6</sup> Ebd.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>8</sup> Ebd.
- <sup>9</sup> Kacunko, Slavko: *Closed Circuit. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*, Berlin 2004, S. 36.
- <sup>10</sup> Puvogel, Renate: Franz Buchholz, in: Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Video Archive, <http://www.videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/franz-buchholz/> (Stand: 19.07.2021)
- <sup>11</sup> Ebd.
- <sup>12</sup> Ebd.
- <sup>13</sup> Ebd.
- <sup>14</sup> London, Barbara: Time as Medium: Five Artists' Video Installations, in: *Leonardo*, 1995, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon (1995), S. 423–426.
- <sup>15</sup> Scharmann-Frank, Marion: Die Interaktion von Körper und Bild. Performance und Video bei Ulrike Rosenbach, in: Belting, Hans/Schulze, Ulrich (Hg.): *Beiträge zu Kunst und Medientheorie* (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Band 12), Stuttgart 2000, S. 82–105, hier S. 85.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 88.
- <sup>17</sup> Vgl. Flach, Sabine: *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*, München 2003, S. 65.
- <sup>18</sup> Dies ist jedoch umstritten und darauf zurückzuführen, dass Paik zugeschrieben wird, die erste Sony Portapak-Videokamera besessen zu haben. Dies ist der erste tragbare Videorekorder, der allerdings erst 1967 auf dem US-amerikanischen Markt erhältlich war. Vgl. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Video Archive, „The International Context: Milestones in the International Development of Video Art“, <http://www.videoarchiv-ludwigforum.de/in-context/> (Stand: 19.07.2021).
- <sup>19</sup> Unter diesem Namen wurde die Installation zunächst ausgestellt. Die hier beschriebene Arbeit ist nur eine der Arbeiten des Künstlers, die diesen Namen trägt. Alle haben gemein, dass das Bild auf dem Monitor aktiv vom Betrachtenden beeinflusst werden kann und muss.
- <sup>20</sup> Vgl. Schramm, Samantha: Flüchtige Experimente der Zusammenarbeit. Praktiken verteilter Autorschaft in der Fernseh- und Videokunst, in: Ghanbari, Nacim u.a. (Hg.): *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, Paderborn 2018, S. 39–56, hier S. 46.
- <sup>21</sup> Dies entspricht den Farben der Kathodenstrahlen, die im Lichtbild jegliche andere Farbe bilden können.
- <sup>22</sup> Schramm, Samantha: Indeterminally Determined. Partizipationsversprechen von Nam June Paiks Fernsehkunst, in: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 58, 2013, S. 23–33, hier S. 28.
- <sup>23</sup> Schramm 2018 (wie Anm. 20), S. 41.
- <sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 47.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 52.
- <sup>26</sup> Zitiert nach Schramm, vgl. Schramm 2013 (wie Anm. 22), S.41 f.
- <sup>27</sup> Schramm 2018 (wie Anm. 20), S. 53.

#### ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildungen 1 und 2: Deniz Saridas: *TRS 90*, 2019, Videoinstallation, Installationsansicht der Ausstellung *Video Works. Künstlerisches Arbeiten im Medium des bewegten Bildes*, KUBUS, Situation Kunst, Bochum-Weitmar, 30.01.–1.03.2020, © Thorsten Jorzick.

Abbildungen 3 und 4: Franz Buchholz: *Hands*, 1977-1981, U-matic, digitalisiert, Farbe, Ton, 22:47 Min., Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, © Franz Buchholz.

Abbildung 5: Bruce Nauman, *Corridor Installation*, 1970, Videoinstallation, in: Kemp, Wolfgang: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Abbildung 6: Nam June Paik: *Three Camera Participation/Participation TV*, 1969/2001, Videoinstallation, Installationsansicht Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Fotografie Peter Tjihuis, © Estate Nam June Paik.