

## EXPANDED TELEVISION

Die Mobilisierung des Bildschirms bei Pipilotti Rist, Nam June Paik und Tony Oursler

VON PETRA LANGE-BERNDT

Vom 6. April bis zum 20. Mai 2000 wurde auf dem monumentalen Astrovision-Display an der nördlichen Seite des New Yorker Times Square ein außergewöhnliches Programm ausgestrahlt. Wo sonst inmitten des Verkehrschaos hektisch Werbeanzeigen und Nachrichten des Fernsehsenders NBC blinken, konnte die Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist vierundzwanzig Mal am Tag dabei beobachtet werden, wie sie in Zeitlupe ihren ins Monumentale vergrößerten Körper gegen eine Scheibe presste. Durch den verzweifelten Kampf mit der Oberfläche erschien in *OPEN MY GLADE (FLATTEN)* (Öffnet meine Lichtung) – so der Titel – der Bildschirm wie eine elektronische Zelle (Abb. 1 u. 2):<sup>1</sup> Als groteske Gummifrau präsentierte Rist mit platt gedrückter Nase, zerkrautschtem Gesicht und verschmiertem Make-up im hundert Jahre alten Zentrum des Showbusiness und Infotainment einen misslungenen Screen Test,<sup>2</sup> der als humorvolle Absage an das dort multiplizierte weibliche Schönheitsideal zu verstehen ist. Dabei ging es der Künstlerin darum, nicht nur sich selbst, sondern auch „die Geister der umliegenden Bildschirme zu befreien.“<sup>3</sup>

- 
- 1 Ich danke Ulrike Bergermann, Jan von Brevorn und Dietmar Rübel für Hilfe, Diskussionen und Kritik.  
*OPEN MY GLADE* entstand in Zusammenarbeit mit dem Public Art Fund. Von 9:15 bis 24:15 Uhr spielte NBC insgesamt 24 Mal am Tag Videosequenzen von jeweils 60 Sekunden ein. Zehn dieser Kurzfilme zeigen die oben beschriebene Performance, die anderen sechs präsentieren dem Publikum Sonnenstrahlen, die durch die organische Membran eines Ohres fallen, einen wie im Weltall schwebenden Fuß, eine Radfahrerin, Wolkenkratzer, einen brennenden Fernseher oder eine Spaziergängerin. Ich danke Barbara Corti von der Galerie Hauser & Wirth, Zürich, sowie Karin Seinsoth vom Atelier Rist Sisters für diese Informationen. Das so genannte Astrovision-LED (Leuchtdioden)-Display der Firma Panasonic wurde 1996 errichtet.
  - 2 Rist setzte sich bereits in der Arbeit *SHOOTING DIVAS* von 1996 mit der Serie schwarz-weißer *SCREEN TESTS* auseinander, die Andy Warhol und Gerard Malanga 1964-66 in der New Yorker Factory mit einer 16-mm Bolex herstellten, siehe Phelan, Peggy: „Opening Up Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist“, in: dies. u.a. (Hrsg.): *Pipilotti Rist*, London/New York 2001, S. 34-77, hier S. 66.
  - 3 Pipilotti Rist zit. n. dies./Obrist, Hans Ulrich: „I rist, you rist, she rists, he rists, we rist, you rist, they rist, tourist: Hans Ulrich Obrist in Conversation with Pipilotti Rist“, in: Phelan (wie Anm. 2), S. 8-28, hier S. 23: „You want to set her free, and with her all the ghosts on the surrounding screens.“ Siehe zu der Arbeit ebenfalls Soell, Anne: *Pipilotti Rist, Friedrich Christian Flick Collection*, Köln 2005, S. 15. Oberhalb am selben Gebäude befindet sich ein zweites Display von Sony und im Osten des Times Square verwendet die Konkurrenz ABC ebenfalls eine elektronische Werbetafel desselben Anbieters.

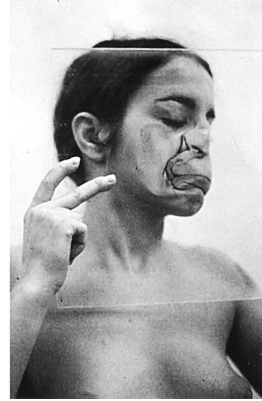


Abb. 2: Pipilotti Rist: *OPEN MY GLADE (FLATTEN)*, Videoinstallation auf dem Astrovision-Display von NBC und Panasonic auf dem Times Square, New York 2000, Standbild, aus: Phelan, Peggy u.a. (Hrsg.): Pipilotti Rist, London/New York 2001, S. 25; Public Art Fund, courtesy the artist and Hauser & Wirth, Zürich, London.

Abb. 3: Ana Mendieta: *GLASS ON BODY*, Fotografie der Performance mit Glasscheibe, Workshop von Hans Breder, University of Iowa Januar-März 1972, aus: Ana Mendieta, Ausstellungskatalog, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela u.a. 1996-97, S. 16; Copyrights all works by Ana Mendieta, © Estate of Ana Mendieta, Leihgabe der Galerie Lelong Zürich und New York.

Die US-kubanische Künstlerin Ana Mendieta hatte sich bereits 1972 in ähnlicher Weise mit dem eigenen Image auseinandergesetzt, indem sie für die Aktion *GLASS ON BODY* Gesicht und Rumpf gegen eine transparente Scheibe drückte und das Ergebnis fotografieren ließ (Abb. 3). War es jedoch Mendieta's Anliegen, nach Bildern einer authentischen, naturverbundenen Weiblichkeit jenseits des herrschenden massenmedialen Blicks zu suchen,<sup>4</sup> so operiert Pipilotti Rist inmitten des Großstadtdschungels der Medienwelt: Die abgefilmte Performance der Schweizer Künstlerin mit der Glaswand ist ein Dialog mit den Displays von Werbung und Fernsehen. Zwar wirkt der teilweise eingesetzte leuchtendrote Lippenstift wie verschmiertes Blut und betont die normierende Funktion dieses Monitors, doch das im grellen Scheinwerferlicht zerfließende Make-up reichert die virtuelle Welt gleichzeitig mit physischen Bezügen an und beschmutzt gewissermaßen die elaborierte Technologie – Rist nutzte einen der bekanntesten elektronischen Großbild-

---

Weiter südlich stellt der acht Stockwerke hohe Nasdaq-Bildschirm, der die Börsenkurse zeigt, alle anderen in den Schatten.

4 Siehe Ana Mendieta, Ausstellungskatalog, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela u.a. 1996-97, S. 16ff.

schirme der westlichen Welt, um eine Unschärfe zu inszenieren.<sup>5</sup> Roter Lippenstift, grüner Lidschatten sowie die blauen Augen von Pipilotti Rist verweisen darüber hinaus auf frühe Videoarbeiten, in denen die Künstlerin das für die Farbwerte zuständige RGB (Red-Green-Blue)-Signal in der Hinsicht veränderte, dass etwa ‚blutende‘ Bilder entstanden. Damit setzt sie die von Panasonic angepriesene *dot control*, also die Kontrolle der einzelnen Leuchtdioden und Bildpunkte – die kleinsten Einheiten aus denen sich der Astrovision-Bildschirm zusammensetzt – und die daraus resultierenden „gestochen scharfen, leuchtenden Bilder“ ein, um herkömmliche Sehgewohnheiten zu irritieren.<sup>6</sup>

## I PIPILOTTI RIST – AUSSTIEG AUS DEM BILDSCHIRM?

Diese Performance bezog sich jedoch allein auf die Ebene der Repräsentation, und so erstrahlte diese Bildstörung in einwandfreier Qualität. Auch wenn im Experimentalsystem des Displays Repräsentationen und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft sind,<sup>7</sup> möchte ich im Folgenden mit dem Monitor einen spezifischen Teil des televisuellen Dispositivs und seine kunstvolle Mobilisierung zur Diskussion stellen.<sup>8</sup> Wie wären die Displays eines *Expanded Television* beschaffen? Oder anders formuliert: Was würde passieren, wenn die Riesin tatsächlich aus ihrer Zelle austritt und mit ihr die Geister der umliegenden elektronischen Zellen befreit?

Pipilotti Rist spielt in ihrer Arbeit mit der vielschichtigen Bedeutungsaufladung des englischen Worts ‚Display‘ sowie dem dazugehörigen Verb – mit den elabo-

- 
- 5 Es wird berichtet, dass Passanten dieses verschmierte Make-up als „Ekel erregend“ empfanden, siehe Suter, Martin: „Pipilotti schockiert New York City“, in: *Sonntags-Zeitung*, 09.04.2000, S. 65.
  - 6 So verspricht die Homepage von Panasonic in Hinsicht auf den Bildschirm *Astrovision*: „Dot Control – New dot control erases jagged look and color blur“ und „Pixel Color Control – Eliminates coarseness between pixels and corrects mottling of colors.“ <http://epp.panasonic.com/webapp/wcs/stores/servlet/ModelDetail?displayTab=O&storeId=11201&catalogId=13051&itemId=70053&catGroupId=15818&modelNo=ASTROVISION&surfModel=ASTROVISION>, 27.07.2006.
  - 7 So könnte es in Anlehnung an die Experimentalsysteme der Naturwissenschaften formuliert werden, siehe Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* [1997], Göttingen 2001.
  - 8 Das historisch bedingte Feld des televisuellen Dispositivs bezeichnet hier nicht allein die räumlich-technische Anordnung der Apparate, sondern das gesamte Cluster von Hardware und Software, das mit dem unter Umständen institutionellen Senden elektronischer Signale sowie der entsprechenden räumlichen Rezeptionssituation verbunden ist. Die Kunst, die sich mit Fernsehen und Video beschäftigt, basiert auf vergleichbaren technischen Voraussetzungen; siehe zu dem Begriff Sierek, Karl: „Geschichten am Schirm. Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs“, in: Haberl, Georg/Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien/Zürich, 1991, S. 59-70 sowie zu dem Versuch einer ersten Ausformulierung Hickethier, Knut: „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells“, in: *montage/av*, Jg. 4, Nr. 1, 1995, S. 61-83.

rierten Kulturtechniken des Sichtbarmachens, Vorzeigens und Ausstellens.<sup>9</sup> Darüber hinaus verweist sie auch auf den so genannten „Ausstieg aus dem Bild“ in der Kunst um 1960.<sup>10</sup> Hier schien ein Ausbruch aus der Kunstwelt noch möglich: Künstler zerrissen oder zerschnitten in zahlreichen Aktionen weiße Leinwände aus Papier oder Stoff, um diese Bilder in Happenings und Performances aktionistisch zu überschreiten und an die Stelle einer modernistischen ‚flatness‘ den eigenen Körper treten zu lassen. Saburo Murakami beispielsweise durchbrach in der 1956 in Tokio uraufgeführten Performance *PASSING THROUGH* Papierbahnen, die auf mehrere, hintereinander gestaffelte Rahmen gespannt waren (Abb. 4).<sup>11</sup>

Auf diesem Weg sollten die Sphären von alltäglichem Leben und Kunst, von High und Low verbunden werden. Der Ausstieg aus dem Bild, der vornehmlich gegen die tradierte Gattung der Malerei gerichtet war, bedeutete auch die Definition von künstlerischer Arbeit als gesellschaftlicher Praxis und einen Ausstieg aus Institutionen wie dem Museum. In Folge dessen waren vergleichbare Ausbruchversuche auch in anderen Künsten zu beobachten, im Spielfilm etwa in Jean-Luc Godards *LES CARABINIERS* (F/I, 1963) oder im so genannten *Expanded Cinema* der 1960er und 70er Jahre.<sup>12</sup> Diese Medienreflexionen wurden häufig mit großer Aggressivität und Wut betrieben. Seit den späten 1950er Jahren sind vor allem in

- 
- 9 Bezog sich das Wort ‚Display‘ in der frühen Neuzeit sowohl auf Buchillustrationen, auf die aufwändigen Kabinettschränke privater Sammlungen als auch die Vitrinen der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert entstehenden öffentlichen Museen, so wurde es im 20. Jahrhundert auf die Schaufenster und Warenauslagen von Kaufhäusern übertragen. Schließlich bezeichnete der Begriff auch die Bildschirme von Fernsehen, Videoinstallationen und Computern, siehe *Oxford English Dictionary Online*, <http://www.oed.com>, 03.05.2006. Der vielschichtige Begriff des ‚Displays‘ fungiert in diesem Beitrag als Überbegriff von technischen Anzeigesystemen, die elektrische Signale in für den Menschen wahrnehmbare Zeichen umwandeln. Gemeint sind speziell Geräte wie Bildschirme (hier wird eigentlich nur der vordere Teil der Bildröhre angesprochen), Monitore (die den Aspekt der Überwachung betonen), Fernseher (Monitore mit Empfangsteilen für das gesendete Fernsehprogramm) und Empfangsgeräte (der Begriff weist dem Gerät eine passive Funktion zu). Gleichzeitig impliziert das Wort ‚Display‘ stärker als die deutschen Bezeichnungen die dazugehörigen Kulturtechniken der Repräsentation. Siehe zu ersten Ansätzen einer Begriffsklärung auch Leder, Dietrich: „Mattscheibe oder Bildschirm. Stichworte zu einer Ästhetik und Wahrnehmung des Fernsehens“, in: von Gottberg, Joachim u.a. (Hrsg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*, Berlin 1999, S. 104-111, hier S. 104f. und Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M. 2005, S. 11, Fußnote 1.
- 10 So nannte Laszlo Glozer rückblickend diese Entwicklung, siehe ders.: „Ausstieg aus dem Bild“, in: ders.: *Westkunst*, Köln 1981, S. 234-238 und *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (Themenheft: Ausstieg aus dem Bild), Nr. 2, 1997 und in Hinsicht auf Videokunst Flach, Sabine: *Körper-Szenarien*, München 2003, S. 171ff.
- 11 Siehe Kultermann, Udo: *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970, S. 50 und Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995.
- 12 Zum Expanded Cinema siehe *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2003-04.

Europa zahlreiche Aktionen zu verzeichnen, in denen auch Fernseher der Destruktion der weißen Leinwände vergleichbar zertrümmert oder verbrannt wurden.<sup>13</sup>

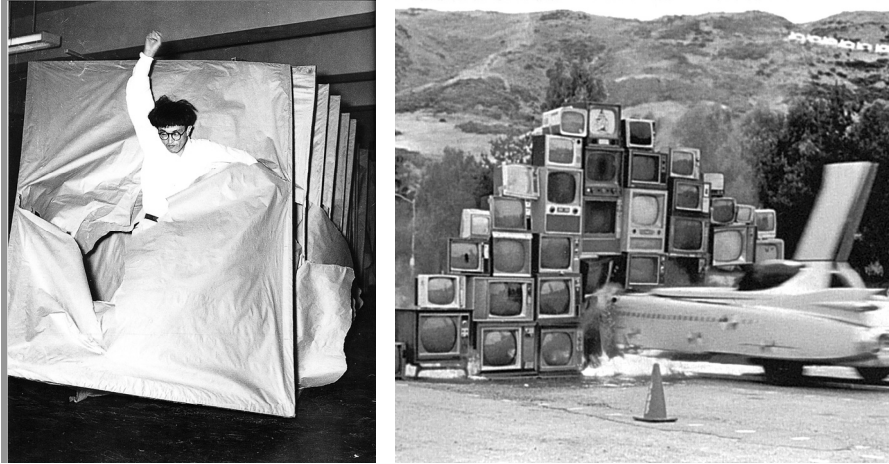


Abb. 4: Saburo Murakami: *PASSING THROUGH*, Performance mit 21 Papierwänden aus goldbestäubtem Packpapier und Holzrahmen, 2. Gutai-Ausstellung, Tokyo, Oktober 1956, aus: *Gutai, Ausstellungskatalog*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1999, S. 166; Bildrechte: Makiko Murakami.

Abb. 5: Ant Farm: *MEDIA BURN*, Performance mit Fernsehgeräten, Feuer, umgebautem Cadillac El Dorado Biarritz, San Francisco, 4. Juli 1975, aus: Herzogenrath, Wulf u.a. (Hrsg.): *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 295; Bildrechte: Chip Lord.

Stand hier eine ablehnende Haltung gegenüber dem bürgerlichen Einrichtungsgegenstand mit seinem als eintönig und fremdbestimmt empfundenen Unterhaltungsangebot im Vordergrund – in Deutschland existierte bis 1963 nur ein einziges Programm – so setzte sich das US-amerikanische Künstlerkollektiv *Ant Farm* in San Francisco schließlich eingehender mit dem Fernsehen auseinander. Ihre Aktion *MEDIA BURN* könnte als Versuch beschrieben werden, die Performance von Murakami auf das Fernsehzeitalter zu übertragen (Abb. 5).<sup>14</sup> Am 4. Juli 1975

13 Siehe Hanhardt, John G.: „The Anti-TV Set“, in: *From Receiver to Remote Control: The TV Set*, Ausstellungskatalog, The New Museum of Contemporary Art, New York 1990, S. 111-114 und die zahlreichen Beispiele in Herzogenrath, Wulf u.a. (Hrsg.): *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 242ff.

14 Vgl. zu der Aktion Lord, Chip u.a.: „Media Burn“, in: Schneider, Ira/Korot, Beryl (Hrsg.): *Video Art. An Anthology*, New York/London 1975, S. 10-11 und *Ant Farm, 1968-1978*, Ausstellungskatalog University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive u.a. 2004-05.

rasten Curtis Schreier und Doug Michels in einem umgebauten *Cadillac El Dorado Biarritz* durch eine pyramidenförmige Barrikade aus aufgetürmten, brennenden Monitoren, doch erteilten sie der Hoffnung, die Medienwelt verlassen zu können, eine Absage. Denn das futuristische Gefährt ließ sich nur durch den Blick auf einen Monitor navigieren, während gleichzeitig mehrere Videokameras die Fahrt für die Nachwelt aufzeichneten. Wie auch Pipilotti Rist kam *Ant Farm* vielmehr zu dem Schluss, dass ein ‚Ausstieg aus dem Bildschirm‘ selbst mit diesem Crash-Test nicht möglich sei. Auch durch die folgende mediale Verwertung der Bilder führte das Kollektiv mit Nachdruck vor, dass die destruktiven Gesten, mit denen Leinwände traktiert worden waren, nicht ohne weiteres für die Auseinandersetzung mit Fernsehen und Video taugen.<sup>15</sup>

Der Vergleich von *PASSING THROUGH* und *MEDIA BURN* macht deutlich, dass die künstlerische Befragung der Fernseher und Videomonitor von den Ansätzen, die sich mit der weißen Leinwand beschäftigen, grundlegend unterschieden werden sollte – auch wenn die Begriffe ‚Screen‘ und ‚Display‘ im angloamerikanischen Sprachgebrauch teilweise synonym eingesetzt werden.<sup>16</sup> Doch bezeichnet das Wort ‚Screen‘ in Hinsicht auf Monitore mit dem Leuchtschirm – zumindest in den 1960er und 1970er Jahren – analog zur Leinwand lediglich den vorderen Teil der Vakuumröhre. Hier wird das Ende des Elektronenstrahls, der von innen auf diesen mit einer Leuchtschirmsubstanz überzogenen Geräteteil trifft, nach außen hin sichtbar. Die Begriffsgeschichte des ‚Displays‘ hingegen impliziert umfassender die dreidimensionalen Bedingungen der Erscheinung. In Anlehnung an die Displays von Museumsvitrinen oder Schaufensterdekorationen möchte ich den Monitor in

- 
- 15 „The performance attained its raison d'être not in the fiery collision, but in its transformation to an image [...]. In this sense, the performance was a formality, necessitated by a press release announcing a ‚media event‘ to be staged on Independence Day. It was an event that then set in motion a chain of mediated opportunities, culminating in a self-referential tape that would, in turn, be lost to its own image.“ *Ant Farm* produzierten im Anschluss an die Aktion ein gleichnamiges Künstlervideo; das hier abgebildete Bild wurde in Kunstzeitschriften, Postkarten und T-Shirts reproduziert, siehe Seid, Steve: „Tunneling Through the Wasteland: *Ant Farm* Video“, in: *Ant Farm*, Ausstellungskatalog, S. 22-37, hier S. 30f. sowie die Dokumentation am Ende des Kataloges.
- 16 Obwohl *MEDIA BURN* nun bereits mehrere Jahrzehnte zurückliegt, beziehen sich Wissenschaftler wie Künstler in Hinsicht auf das Display bis heute häufig auf die alte Bedeutung des Wortes, die ein zweidimensionales Bild bezeichnet, auf die an Alberti orientierte tradierte Metapher des Bildschirms als ‚Blick durch ein offenes Fenster‘. Siehe exemplarisch für die Medienwissenschaften Manovich, Lev: „Eine Archäologie des Computerbildschirms“, in: *Kunstforum International*, Bd. 132, November-Januar 1996, S. 124-135; Franke, H. W. im Gespräch mit Rötzer, Florian: „Der Monitor als Fenster in einen unbegrenzten Raum“, in: Rötzer, Florian: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a.M. 1991, S. 282-293; für die Kunstgeschichte Herzogenrath, Wulf: „Der Fernseher als Blick auf die Welt“, in: Herzogenrath (wie Anm. 13), S. 14-17, hier S. 15; Gaethgens, Thomas W.: „Der kritische Blick durch das Fenster. Die Künstler und das Fernsehen“, in: Herzogenrath (wie Anm. 13), S. 76-86 und Shigeko Kubotas Videoinstallation *META-MARCEL WINDOW* von 1976; siehe zu einer Kritik an dieser Sichtweise Spielmann (wie Anm. 9), S. 22f.

Hinsicht auf künstlerische Auseinandersetzungen daher vielmehr als Organisationsform und Verbund von Objekten und Materialien verstehen.<sup>17</sup> So wäre es möglich, das televisuelle Dispositiv nicht auf eine Mattscheibe, auf eine plane, zweidimensionale Fläche aus leuchtenden Elektronen zu reduzieren, sondern die aufwändige und keinesfalls neutrale Technologie, die das Bildschirmbild erst möglich macht, die „Materialität der Kommunikation“ als historisch bedingte Bedeutungsträgerin mit in Betracht zu ziehen.<sup>18</sup> Denn selbst die heutigen Plasma- und LC-Displays, bei denen die Fernsehröhren durch einen flachen Schirm ersetzt wurden, stellen komplexe dreidimensionale Objekte innerhalb eines größeren Verbundes dar, Bausteine, die im ausgeschalteten oder rauschenden Zustand kaum zur *tabula rasa* taugen. Auch wenn die Schlieren der verschmierten Schminke bei Pipilotti Rist zunächst die Flächigkeit des Astrovision-Displays zu betonen scheinen, so verweisen diese Sequenzen gleichzeitig hartnäckig auf die Objekthaftigkeit und Räumlichkeit des immerhin achtzig Quadratmeter großen Bildschirms, der vielmehr als Teil eines architektonischen Ensembles des elektronisch erweiterten Raums zu beschreiben ist.<sup>19</sup> Das Display soll daher in diesem Beitrag als plastischer Körper verstanden werden – und das in mehrfacher Hinsicht. Einerseits aufgrund der Materialität der Hülle, andererseits wegen des im Inneren eingefangenen flexiblen Elektronenstrahls.<sup>20</sup>

- 
- 17 Siehe Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (Hrsg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991 und Jordanova, Ludmilla: „Medicine and Genres of Display“, in: Cooke, Lynne/Wollen, Peter (Hrsg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances* (Dia Center for the Arts, Discussions in Contemporary Culture, Number 10), Seattle 1995, S. 202-217. Dabei beziehe ich mich in Abgrenzung zur Rede von der ‚Materie‘ auf die Tradition eines ästhetischen Materialbegriffs: Wagner, Monika: „Material“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 866-882, hier S. 867 definiert ‚Material‘ als „solche natürlichen und artifiziiellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind. Als Material sind Stoffe und Objekte Gegenstand der Veränderung durch Bearbeitung, so dass der Stand der jeweiligen Produktivkräfte bzw. der jeweilige historische Umgang ablesbar ist. Im engeren Sinne bezeichnet Material den Ausgangsstoff jeder künstlerischen Gestaltung.“ Siehe zur Diskussion von „Medium und Form“ auch Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M., 1995, S. 165ff.
- 18 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988.
- 19 Siehe hierzu Manovich, Lev: *Black Box – White Cube*, Berlin 2005, vor allem S. 142f. Eine der frühesten Architekturentwürfe in dieser Hinsicht stellt die 1966-67 von Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates erarbeitete *Football Hall of Fame* für New Brunswick, New Jersey dar.
- 20 Allerdings verweigert sich dieser Elektronenstrahl einem plastischen Konzept im tradierten Sinne, siehe allgemein Rübel, Dietmar: „Plastizität. Fließende Formen und flexible Materialien in der Plastik“, in: Strässle, Thomas u.a.: *Poetiken der Materie. Stoff und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br./Berlin 2005, S. 283-306.

## 2 TV AS A CREATIVE MEDIUM – NAM JUNE PAIK<sup>21</sup>

Anstatt bloßer Destruktion ist es das Anliegen von Künstlerinnen und Künstlern wie Pipilotti Rist – die gewissermaßen als Hommage an MEDIA BURN in einer weiteren Sequenz einen brennenden Fernseher zeigte – den Platz inmitten des Bildschirms mit seinem ideologisch determinierten Feld aus Drähten und Elektroden zu besetzen.<sup>22</sup> Der in *ÖFFNET MEINE LICHTUNG* angedeutete Ausstieg ist weniger ein Ausstieg aus dem Bild als vielmehr eine Arbeit mit und an vorhandenen Strukturen und ihrer jeweiligen Geschichte. Rist wandelt dabei selbstbewusst auf den Pfaden von Nam June Paik. Wohl kaum ein anderer Künstler hat sich ab den frühen 1960er Jahren so ausführlich mit den Monitoren von Fernsehen und Video auseinandergesetzt.<sup>23</sup> Seit 1962 studierte der in Europa, Asien und den USA agierende Koreaner mit der Unterstützung von Fachbüchern und Technikern eingehend die entsprechende Technologie.<sup>24</sup> Erste Resultate präsentierte er vom 11. bis 20. März 1963 auf der häufig als Beginn einer Kunst mit dem Fernseher gepriesenen Ausstellung *EXPOSITION OF MUSIC – ELECTRONIC TELEVISION* in der Wuppertaler Galerie Parnass. Unter anderem wurden zwölf Schwarzweißfernseher installiert, von denen elf in einem Raum ein Ensemble bildeten (Abb. 6).<sup>25</sup>

- 
- 21 In den USA setzten sich Künstler gegen Ende der 1960er Jahre in Ausstellungen wie *TV AS A CREATIVE MEDIUM*, die 1969 in der New Yorker Howard Wise Gallery stattfand, intensiv mit dem Fernsehen auseinander, siehe Margolies, John S.: „TV – The Next Medium“, in: *Art in America*, Bd. 57, H. 5, 1969, S. 48-55, hier S. 48ff.
- 22 Die Sequenz heißt dementsprechend *BURN FOR YOU*. Pipilotti Rist erkundete und befragte in früheren Arbeiten durch Sektionen von Fernsehbildschirmen die herkömmlichen Funktions- und Gebrauchsweisen der Geräte, siehe dies.: „Die Bildröhre ist der Flammenwerfer, der Raum ist der Wasserstrudel, und du bist die Perle darin“, in: Herzogenrath (wie Anm. 13), S. 131-133.
- 23 Vgl. Pipilotti Rist zit. n. dies./Obrist (wie Anm. 3), S. 15: „Paik really set out to occupy the space that television had opened up [...]. I like the way he treated technology, simply as another ingredient, without much respect for it.“ Siehe auch Rist, Pipilotti: „Preface“, in: *Nam June Paik: Jardin Illuminé*, Ausstellungskatalog, Galerie Hauser & Wirth, Basel 1993, S. 110-113.
- 24 Siehe Davis, Douglas: „Nam June Paik: Die Kathodenstrahlen-Leinwand“, in: ders.: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*, Köln 1975, S. 171-191, hier S. 185 und Schimmel, Paul im Gespräch mit Nam June Paik: „Abstract Time“, in: *Arts Magazine*, Jg. 49, Nr. 4, Dezember 1974, S. 52-53, hier S. 53.
- 25 Zur Anzahl der Geräte vgl. Decker, Edith: *Paik. Video*, Köln 1988, S. 35.



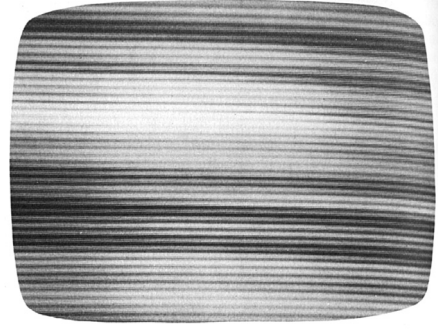


Abb. 6. Nam June Paik: *EXPOSITION OF MUSIC – ELECTRONIC TELEVISION (Detail)*, Ausstellung in der Galerie Parnaß, Wuppertal, März 1963, aus: *From Receiver to Remote Control: The TV Set*, Ausstellungskatalog, The New Museum of Contemporary Art, New York 1990, S. 112, © Name June Paik.

Abb. 7. Jeffrey Spalding: *SCANNING LINES*, Video, 30 Minuten, Kanada, 1973, aus: Schneider, Ira/Korot, Beryl (Hrsg.): *Video Art. An Anthology*, New York/London 1975, S. 190.

Es mutete sicherlich nostalgisch an, im Zeitalter des Fernsehbooms und der Satellitenübertragung aus dem Weltall an dem Medium ausgerechnet die sperrigen Monitore zu betonen – die zudem allesamt Bildstörungen aufwiesen. Zwar stellte Paik die Geräte auf das erste Programm ein, doch durch vertauschte Drähte oder die Kopplung mit äußeren Impulsgebern wie Radio und Mikrophon wurden die Bilder auseinander gezogen oder komprimiert. Sie verwandelten sich in weitgehend abstrakte anamorphotische Verzerrungen, ungegenständliche Formereignisse wie Wellenlinien, Streifen, Punkte oder visuelles Chaos.<sup>26</sup> Diese elektronischen Erscheinungen, die teilweise von den Besuchern der Ausstellung direkt manipuliert werden konnten,<sup>27</sup> stellten parallel zum Ausstieg aus dem Bild eine Ab-sage an die gestische, subjektbezogene Malerei des Informel und des Abstrakten Expressionismus dar, wie es Paik 1965 in seinem Flugblatt „Electronic Video Recorder“ selbst formuliert hatte: „So wie die Collage-Technik die Ölfarbe ersetzt hat, wird die Kathodenstrahlröhre die Leinwand ersetzen.“<sup>28</sup> Darüber hinaus rückte der Künstler im Ambiente der Gründerzeitvilla nicht die neuesten High-

26 Siehe zu einer detaillierten Beschreibung Decker (wie Anm. 25), S. 35ff.; Schmit, Tomas: „Exposition of Music“, in: *Nam June Paik. Werke 1946-1976, Musik – Fluxus – Video*, Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein 1976-77, S. 67-73; Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, New York 1970, S. 303f. und Leve sieht Paik. Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung „Exposition of Music – Electronic Television“, Wuppertal 1963, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum 2005-06.

27 Decker (wie Anm. 25), S. 37.

28 Paik, Nam June: „Electronic Video Recorder“, Faltblatt, o.O. 1965 zit. n. *Nam June Paik: Videa n' Videology, 1959-73*, Ausstellungskatalog, Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1974, S. 11.

Tech Produkte in den Mittelpunkt, sondern führte gestörte Bilder in niedriger Qualität vor, die frühere Phasen des Fernsehens aufriefen.

Bei all diesen Experimenten seit den 1960er Jahren stand ein Interesse deutlich im Vordergrund – mit Hilfe der beschriebenen Eingriffe wurde die Technologie sichtbar, die das Display der kunstvollen Television maßgeblich konstituiert: „Reducing TV to mere light levels, flowing electrons, blur and continuous change [...]“.<sup>29</sup> Auch wenn der Fernseher anders als eine Vitrine oder ein Präparateglas das in ihm Präsentierte nicht konserviert und abtötet, so wird der Elektronenstrom durch das Röhrenbild unabhängig von der Form des Gehäuses in eine klar definierte Gestalt gebracht – und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Wie es eine strukturalistische Videoarbeit von Jeffrey Spalding, *SCANNING LINES* von 1973, vorführt,<sup>30</sup> konstituiert sich diese Bildlichkeit aus mehreren Hundert Zeilen, die waagrecht verlaufen und wiederum aus Bildpunkten zusammengesetzt sind (Abb. 7).<sup>31</sup> Um ein Flimmern zu vermeiden, wird das Bildsignal während der Abtastung in zwei ‚Halbbilder‘ aufgesplittet. Das erste Halbbild besteht aus den ungeraden Zeilen, gesendet von links nach rechts, das zweite Halbbild aus den geraden Zeilen, aufgebaut von oben nach unten. Diese beiden Komponenten werden in Bruchteilen von Sekunden nacheinander hergestellt und anschließend zum ‚Vollbild‘ synthetisiert. Dabei verlaufen die Zeilen innerhalb dieses Bildzerlegungssystems durch Arretierung immer in identischen Bahnen. Durch die Trägheit des menschlichen Auges entsteht der Eindruck eines kontinuierlichen Bildablaufs, wenn in der Sekunde mindestens fünfzig solcher ephemeren Halbbilder erscheinen.<sup>32</sup> Es könnte also argumentiert werden, dass die Röhrenbilder von Fernsehen und Video aus einem Elektronenfluss bestehen, der jedoch nach strikten Vorgaben normiert ist. Den Bedingungen dieses starren Schemas und der Beugung der Linien widmete Nam June Paik all seine Aufmerksamkeit: „In my first ‚Electronic TV‘ show [...], I mainly manipulated the TV scan-line, which is the prime mode of control in the technological society.“<sup>33</sup> Auch in folgenden Experimenten wie dem 1965 in Amerika entwickelten *MAGNET TV* wollte Paik

---

29 Price, Jonathan: „Video Art: A Medium Discovering Itself“, in: *Art News*, Bd. 76, H. 1, 1977, S. 41-47, hier S. 42.

30 Schneider/Korot (wie Anm. 14), S. 190.

31 Beim europäischen PAL-System (SECAM in Frankreich) sind dies insgesamt 625 Zeilen (50 Halbbilder/Sek. mit 50 Hz). Nordamerika und Japan verwenden NTSC mit 525 Zeilen (60 Halbbilder/Sec. mit 60 Hz).

32 Siehe Weibel, Peter: „Neurocinema. Zum Wandel der Wahrnehmung im technischen Zeitalter“, in: *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien 1996, S. 167-184 und Spielmann (wie Anm. 9), S. 78ff.

33 Nam June Paik (Katalogbeitrag für Sonsbeek, 1971) zit. n. Videä (wie Anm. 28), S. 62.

stellvertretend für gesellschaftliche Ordnungssysteme diese Praxisregeln und Konventionen der massenmedialen Fernsehkommunikation sichtbar machen.<sup>34</sup>



Abb. 8. Nam June Paik: *MAGNET TV*, Schwarzweiß-Fernsehgerät, Hufeisenmagnet, 1965, 46 x 49 x 62 cm, Whitney Museum of American Art, New York, aus: Herzogenrath, Wulf u.a. (Hrsg.): *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 241. © Nam June Paik.

34 Vgl. Herzogenrath, Wulf: „Der Fernseher als Objekt. Videokunst und Videoskulptur in vier Jahrzehnten“, in: Herzogenrath (wie Anm. 13), S. 110-122, hier S. 112 und Youngblood (wie Anm. 26), S. 302.

In dieser Arbeit wird der ansonsten schwer greifbare elektromagnetische Fluss durch einen von außen an den Fernseher angebrachten Hufeisenmagneten sichtbar (Abb. 8).<sup>35</sup>

Die ganze Elektronikindustrie hat sich nur einem einzigen Ziel gewidmet: der Reproduktion des Originalsignals. Man stellte jenes Signal niemals in Frage. Dies ist so offenkundig, daß sich dessen niemand mehr bewußt ist. [...] So wissen beispielsweise viele Millionen Techniker, daß man Fernsehsignale mittels eines Magneten verzerren kann; Millionen wissen es, aber niemand tat es. Sie waren, wie Soldaten in West Point, darauf gedrillt, niemals das Quellenmaterial in Frage zu stellen.<sup>36</sup>

Die Anziehungskraft des Magneten hindert den Elektronenstrahl daran, die rechteckige Fläche des Bildschirms gleichmäßig auszufüllen, das Zeilenfeld wird nach oben gezogen und ordnet sich zu schleierartigen Formationen innerhalb des Schwerfelds an.<sup>37</sup> Diese ungegenständlichen Gebilde verweisen jedoch nicht auf eine metaphysische Sphäre, sondern sie vergegenwärtigen mit Abtasterstrahl, Magnetismus und Elektrizität zentrale technische Bedingungen dieser prozessualen Bildschirmbilder.<sup>38</sup> Darüber hinaus verweist Paik durch den Einsatz von Geräten, die schon während der Entstehungszeit von EXPOSITION OF MUSIC – ELECTRONIC TELEVISION und MAGNET TV veraltet waren, teilweise sogar vom Sperrmüll stammten und Gebrauchsspuren aufwiesen,<sup>39</sup> und nicht zuletzt durch die Analogisierung von Fernsehtechnikern mit Soldaten auf die historische Bedingtheit des televisuellen Displays. Die entscheidenden Impulse für das Massenmedium gingen von der Entwicklung der Nachtsichtgeräte und Radarüberwachung aus – der Zweite Weltkrieg hatte die TV-Industrie in Europa wie den USA maßgeblich befördert.<sup>40</sup> Bereits der Maler K.O. Götz, auf den sich Paik berief, be-

35 Decker (wie Anm. 25), S. 61.

36 Davis (wie Anm. 24), S. 190.

37 Siehe Decker (wie Anm. 25), S. 62.

38 Vgl. Paik zit. n. Youngblood (wie Anm. 26), S. 306: „My experimental TV demonstrates various basic facts pf physics and electronics empirically, such as amplitude modulation, radar, scanning, cathode rays, shadow mask tubes, oscillography, the ohm principle, overtone, magnetic character, etc. And it's a very pleasant way to learn these things.“

39 Zu dieser Nostalgie gehört auch, dass Sendestörungen, die in den 1950er Jahren in Deutschland noch zum Fernsehalltag gehörten, hier gerade betont anstatt vermieden werden, siehe Herzogenrath, *Fernseher als Objekt*, S. 113. Einige der Fernsehgeräte werden teilweise als „alt“ beschrieben, siehe Herzogenrath, Wulf: „Einleitung. Nam June Paik“, in: Paik (wie Anm. 26), S. 7-11, hier S. 8f.; andere stammen vom Sperrmüll, siehe Margolies (wie Anm. 21), S. 49.

40 Siehe Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg, 1989 und Müller, Thomas/Spangenberg, Peter-Michael: „Fern-Sehen – Radar – Krieg“, in: Stingelin, Markus/Scherer, Wolfgang (Hrsg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914-1945*, München 1991, S. 275-302.

richtete 1959 davon, dass er kurz nach Kriegsende in Zusammenarbeit mit Technikern Bausteine von Radargeräten als Grundlage für eine „Elektronenmalerei“<sup>41</sup> einsetzte: Es war sein Anliegen, „verschiedene optische Phänomene auf dem Leuchtschirm hervorzurufen und elektronisch zu steuern.“<sup>42</sup> Auch wenn Paiks Bildvariationen ebenfalls an die Displays der Radartechnologie und die von Oszillatoren erzeugten Wellenformen erinnern,<sup>43</sup> sollten diese Bilder nicht kontrolliert hergestellt, sondern gerade deren Zufälligkeit betont werden. Indem durch die Bildstörungen im Sinne Marshall McLuhans das als beständiger Fluss verstandene Fernsehsignal seine herkömmliche Botschaft verliert, die Funktionsweise des Mediums zutage tritt und der Elektronenstrahl als frei verfügbare Substanz erkennbar wird, erscheint Fernsehen nicht als veristisches sondern als instabiles, manipulierbares Medium.<sup>44</sup> Displays sind bei Paik also keine un hinterfragbaren, passiven Fenster zur Welt, sondern meditative „light machines“.<sup>45</sup> Das heißt, durch aktive Eingriffe seitens des Publikums stellt der Künstler das Fernsehen als veränderbare kulturelle Praxis vor.<sup>46</sup> Statt normierter Maßstäblichkeit wird nun – darin dem Anliegen des *Expanded Cinema* vergleichbar – „Psychedelevision“<sup>47</sup>, ein „unfolding Persian carpet of delight“<sup>48</sup>, also Ablenkung und Geistesabwesenheit geboten: Ein alle Sinne ansprechendes vibrierendes Fernsehfeld zur antimilitärischen und wohl auch antikapitalistischen Erweiterung des individuellen und sozialen Bewusstseins.<sup>49</sup> Paik schuf mit seinen Displays in den 1960er Jahren also eine Schwelle, an

---

41 Götz, K. O.: „Gemaltes Bild – Kinetisches Bild“, in: *Blätter + Bilder*, H. 5, 1959, zit. n. K. O. Götz, Ausstellungskatalog, Galerie Hennemann, Bonn 1978, S. 152-154, hier S. 153.

42 Ebd., S. 154.

43 Paiks mit relativ einfachen Mitteln hergestellte ungegenständliche Muster überstiegen die damaligen Möglichkeiten von Radar und Computer: Diese Technologien hätten Vergleichbares nur durch einen relativ hohen Aufwand herstellen können, siehe Davis (wie Anm. 24), S. 188.

44 Bezeichnenderweise unterzog Nam June Paik 1968 eine Fernsehsendung, die ein live übertragenes Interview mit Marshall McLuhan ausstrahlte, einer Magnetbehandlung; aufgezeichnet wurde dieses MCLUHAN CAGED betitelte Experiment als Film durch Jud Yalkut, siehe Spielmann (wie Anm. 9), S. 188.

45 Yalkut, Jud: „Art and Technology of Nam June Paik“, in: *Arts Magazine*, Bd. 42, April 1968, S. 50-51, hier S. 50. So zeigt die Videoarbeit GLOBAL GROOVE (USA, 1973) den meditierenden Allen Ginsberg.

46 Vgl. hierzu Hickethier (wie Anm. 8), S. 65f., der beschreibt, dass das häusliche Fernsehen ohnehin ein problemloses Verlassen der axialen Ausrichtung, wie es sich in der Rezeption von Theater- und Kinoproduktionen findet, ermöglicht.

47 PSYCHEDEVISION IN COLOR ist der Titel einer vergleichbaren Videoarbeit des Künstlers Eric Siegel von 1968.

48 Yalkut, Jud: „TV as a Creative Medium at Howard Wise“, in: *Arts Magazine*, Bd. 44, H. 1, September-Oktober 1969, S. 18-22, hier S. 20.

49 Paik war mit diesem Anliegen nicht allein: So entwickelte etwa der Künstler Thomas Tadlock 1969 eine Arbeit namens ARCHETRON, die ebenfalls TV-Signale in ungegenständliche Muster umsetzt. Dieser Apparat wurde anschließend für New Age Rituale

der eine institutionell geforderte Aufmerksamkeit in etwas „Nomadisches, Unkonzentriertes, in etwas gegen sich selbst Zurückgebogenes abdriftet.“<sup>50</sup>

### 3 VOM GLAS ZUM GAS – TONY OURSLERS FERNSEHWOLKE

Doch berührt dieser frühe Eingriff nur einen Teil des Monitors. Gerade weil Nam June Paik die Veränderbarkeit des Elektronenstroms betont, erscheint die Hülle als starres Gehäuse. Das elektronische Signal tritt zwar hervor und wird sichtbar, doch bleibt es nach wie vor in seiner elektronischen Zelle gefangen. Diese Zweiteilung in Hard- und Software, in technisches Rohmaterial und prozessuales Bild verweist auf ein grundlegendes Dilemma. Einerseits wird elektronische Energie durch die Kathodenstrahlröhre arretiert und in eine visuelle Form gezwungen, andererseits erscheint der „body of television“<sup>51</sup> – und hierzu würden auch die flexiblen Hüllen der Flüssigkristallbildschirme zählen – aus dieser Sicht als *Empfangsgerät* und aktiviert stereotype Klischees von Passivität, Weiblichkeit und Medialität. So existierte für viele Künstlerinnen und Künstler in dieser Hinsicht nur ein Ausweg: Durch das projizierte Fernsehbild sollte die „ultimate box“<sup>52</sup> verabschiedet werden.<sup>53</sup>

Tatsächlich ist die Experimentalanordnung des Bildschirms nicht in sich abgeschlossen. Es ist unmöglich, den Elektronenstrahl zu domestizieren – keinesfalls endet er auf der Innenseite der Bildröhre, sondern tritt als Licht in den Umraum aus. In einer Installation von 1981 lenkte Nam June Paik die Aufmerksamkeit auf diese Grenzüberschreitung und betonte stärker eine räumliche Expansion. Für die Installation *IMAGINE THERE ARE MORE STARS ON THE SKY THAN CHINESE ON THE EARTH* wurden in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Andy Mannick die Bildschirme von acht Farbfernsehern mit speziellen Masken versehen. Zusätzlich sind die Fernseher von einem Gehäuse mit einer Projektionslinse umgeben, so

---

genutzt, „as a prophecy, meditation and healing machine“, siehe auch für weitere Beispiele Margolies (wie Anm. 21), S. 52.

50 Siehe Cray, Jonathan: „Fernsehen im Zeitalter des Spektakels“, in: Herzogenrath (wie Anm. 13), S. 66-75, hier S. 74f. und ders.: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass./London 1999. Mit Spielmann (wie Anm. 9), S. 75 könnte dieses Phänomen folgendermaßen beschrieben werden: „Die technischen Instrumente des Mediums Video konnotieren dabei ständige Unruhe; ganz anders die öffentlichen elektronischen Bilder, welche dauerhafte Präsenz und darin Abbildstatus, Repräsentation und Glaubwürdigkeit suggerieren.“

51 Siehe Morse, Margret: „The End of the Television Receiver“, in: *From Receiver* (wie Anm. 13), S. 139-141, hier S. 139.

52 Ebd.

53 Frohne, Ursula: „Ausbruch aus der weißen Zelle: Die Freisetzung des Bildes in cinematisierten Räumen“, in: *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern 2001, S. 51-64. Der Künstler Cesar ersetzte bereits 1961 das Gehäuse eines Fernsehers durch transparentes Plastik und Paik entfernte häufig die Umhüllung der von ihm verwandten Bildschirme, siehe Decker (wie Anm. 25), S. 18 und 40. Auch Pipilotti Rist äußerte sich dementsprechend, siehe Rist (wie Anm. 22), S. 132f.

dass das Fernsehbild des gerade gesendeten Programms durch die Linse fokussiert und als kreisförmige Fläche an Wand oder Decke projiziert wird. Doch sind die Bilder dieser televisuellen *Laterna Magica* unscharf und nur noch als farbiges Flackern zu erkennen.<sup>54</sup>

Es existieren zahlreiche vergleichbare Beispiele, in denen sich die Bildlichkeiten von Fernsehen und Video durch Projektion an das Leinwandbild des Kinos annähern – obwohl hierbei gerade die typische Linienstruktur des Monitors zutage tritt. Zwar wird der Rahmen des Monitors in diesen Ansätzen verlassen, doch übernehmen nun Galerie oder Museum als der „neue Gott, der extensive und homogene Raum“<sup>55</sup>, dessen Funktion: Die Institution der *Black Box* droht im Zeitalter des immersiven Cyberspace zum „Ultimate Display“ mit all seinen quasi-göttlichen Allmachtphantasien zu werden.<sup>56</sup> Aus diesem Grund wechselten viele Künstlerinnen und Künstler in den öffentlichen Raum. Bei Pipilotti Rists *ÖFFNE MEINE LICHTUNG* bedeutete die Expansion – etwa in der Tradition der Fernsehgalerie Schum – die Injektion der eigenen Botschaft in den massenmedialen Fluss, ihre Multiplikation und Zugänglichkeit. Die Künstlerin bewarb sich in dieser umfassenden *Astrovision* sowie parallel auch im Internet als aktiv Schaffende,<sup>57</sup> doch bleiben die angesprochenen grundlegenden Machtkonstellationen des Displays bestehen. Ausblickend soll daher eine Installation vorgestellt werden, die stärker die Reflexion der medialen Mikroebene betrieb und versuchte, eine Alternative zu formulieren.

---

54 Siehe zu der Arbeit Decker (wie Anm. 25), S. 70. Nam June Paik und Andy Mannick beziehen sich durchaus auf die Geschichte des Fernsehens: Bis 1938 nutzten Fernsehapparate Projektoren für die Darstellung der gesendeten Bilder, siehe Schneider, Birgit: „Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens“, in: Andriopoulos, Stefan/Dotzler, Bernhard J. (Hrsg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a.M. 2002, S. 54-79, hier S. 71.

55 O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle* [= *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, 1976], hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 99.

56 Vgl. Sutherland, Ivan: „Das ultimative Display“, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Display II, hrsg. v. Tristan Thielmann/Jens Schröter, (voraussichtlich) Jg. 7, H. 2, 2007: „Das ultimative Display wäre – natürlich – ein Raum, in welchem der Computer die Existenz der Materie kontrollieren kann. Ein in einem solchen Raum dargestellter [*displayed*] Stuhl wäre zum Sitzen geeignet. In einem solchen Raum dargestellte [*displayed*] Handschellen würden fesseln und ein in einem solchen Raum dargestelltes [*displayed*] Geschoß wäre tödlich. Mit der angemessenen Programmierung könnte ein solches Display buchstäblich das Wunderland sein, in welches Alice ging.“ Siehe zu Sutherland auch Manovich (wie Anm. 16), S. 128ff. Ich danke Jens Schröter für diesen Hinweis.

57 Die Internetplattform bewarb Rists gleichzeitig stattfindende Ausstellung in der New Yorker Galerie Lühring Augustine. Pipilotti Rist, zit. n. Suter (wie Anm. 5), S. 65, war sich durchaus bewusst, dass selbst eines der bekanntesten Displays keine Aufmerksamkeit garantiert: „Es gibt keinen Platz in New York, wo man weniger Aufmerksamkeit erhält als hier.“

1997 setzte sich der amerikanische Künstler Tony Oursler mit der Struktur von Monitoren und den von ihnen generierten Bildlichkeiten auseinander, indem er für die Installation *DIGITAL* den Strahl des Videobeamers auf eine Wand richtete, die aus unregelmäßig aufgetürmten quadratischen hölzernen Boxen bestand. Die Projektionsfläche entspricht der visuellen Struktur der projizierten Sequenzen; indem die Bildquadrate betont werden, scheint die Repräsentation zu zerfallen – der Baukasten könnte auch ganz anders angeordnet werden.<sup>58</sup> In einem weiteren Werk radikalisierte der Künstler diese Mobilisierung: *THE INFLUENCE MACHINE* wurde im Herbst 2000 nacheinander sowohl im Madison Square Park in New York als auch im Londoner Soho Square realisiert (Abb. 9).<sup>59</sup>



Abb. 9: Tony Oursler: *THE INFLUENCE MACHINE* (Detail), temporäre Installation mit Videoprojektionen, Sound und Wolkenmaschine, Madison Square Park, New York, 2000; Bildrechte: Metro Pictures, New York und Tony Oursler.

Dieses nächtliche Spektakel, das abends bis 21:00 Uhr stattfand, setzte sich aus fünf unterschiedlichen Stationen zusammen. Körperlose Stimmen und unheimlich klingende Musik von Tony Conrad begleiteten zahlreiche Videosequenzen, die auf

58 Siehe zur Auseinandersetzung mit Bildpunkt und Bildquadrat Engell, Lorenz: „Die Ästhetik des Bildpunktes“, in: Gottberg (wie Anm. 9), S. 85-111, hier vor allem S. 91f.

59 Wie bei Pipilotti Rist handelt es sich um eine vom *New Yorker Public Art Fund* (hier gemeinsam mit Artangel, London) initiierte Kunstaktion. In New York konnte die Arbeit vom 19.-31. Oktober und in London vom 1.-12. November 2000 erfahren werden.



Hauswände, Maschendrahtzäune oder Baumkronen projiziert wurden. Im Mittelpunkt der INFLUENCE MACHINE stand – wie könnte es kurz vor Halloween anders sein – schließlich eine überdimensionale Geistererscheinung. Auch Nam June Paik hatte die Gebilde seiner frühen Experimente als elektronischen Nebel oder Wolken beschrieben;<sup>60</sup> bei Tony Oursler erschien es dann, als ob das Gas, mit dem einige der Braunschens Röhren gefüllt waren, in den Raum entlassen worden sei: Ein MEDIUM betitelter Abschnitt bestand in Anlehnung an Robert Morris berühmte Installation STEAM von 1967 aus maschinell produzierten weißen Rauchschwaden, auf die überdimensionale Gesichter projiziert wurden (Abb. 10).<sup>61</sup>

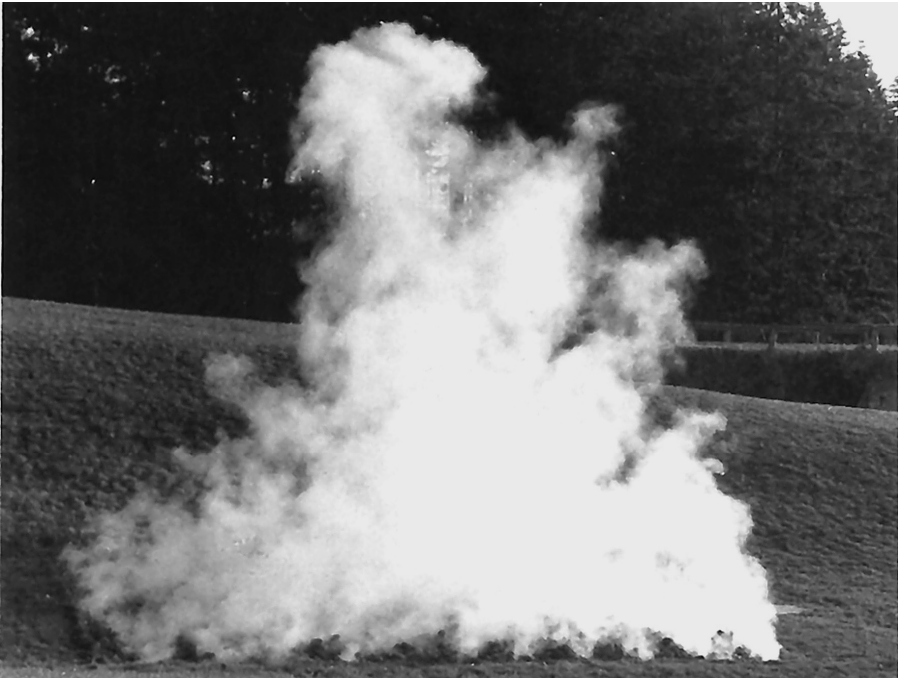


Abb. 10: Robert Morris: *STEAM*, temporäre Installation mit Dampf, Steinen, Holz, 1967/1974, Western Washington University, Bellingham; Archiv zur Erforschung der Materialikonographie, Hamburg. © Robert Morris.

Die Besucher konnten mit den zarten Gebilden, die durch eine gut sichtbare Apparatur immer wieder von neuem in die kalte Herbstluft ausgestoßen wurden und zwischen opaker Dichte und flüchtigem Hauch changierten, interagieren. Bewe-

60 Paik zit. n. Yalkut (wie Anm. 48), S. 20.

61 Bei den Gesichtern handelt es sich um Sidney Lawrence und Tracy Leipold, siehe Tony Oursler. *The Influence Machine*, Ausstellungskatalog, Public Art Fund, Madison Square Park, New York und Artangel, Soho Square London, 2000, S. 61.

gungen und das Eintauchen in die Erscheinung ließen den Rauch verwirbeln und hoben einen souveränen Betrachterstandort in mannigfaltige Beziehungen auf.

THE INFLUENCE MACHINE stellt schon über den Titel der Arbeit einen deutlichen Bezug zu der Geschichte des Fernsehens her. Vergleichbar Nam June Paiks Medienarchäologie oder den Ansätzen des Experimentalfilms sucht auch Tony Oursler in surrealistischer Tradition revolutionäre Energien nicht allein in der neuesten Technologie, sondern im Veralteten.<sup>62</sup> Bei dem von Isaac Newtons Schüler Francis Hauksbee entworfenen gleichnamigem Experiment von 1706 – eben der INFLUENCE MACHINE – in dem eine rotierende Kugel elektrostatische Kräfte und einen grünlichen Schimmer entstehen ließ, handelte es sich Oursler zufolge um einen Vorläufer des heutigen Fernsehens:

Arguably, the Influence Machine was the first television set. It used the same basic technology, the glowing vacuum tube, and it had a similar mesmerising effect on its audience. From this simple technology developed hundreds of inventions including the cathode ray tube, the x-ray and the television.<sup>63</sup>

Die in den Rauch projizierten Gesichter, die wie in einem ‚stream of unconsciousness‘ beständig wie scheinbar zusammenhangslos zwischen verschiedenen Geschichten hin- und herwechseln, reden, rufen, stottern oder Geräusche erzeugen, erwähnen auch Namen wie John Logie Baird und Philo Farnsworth, also Personen, die eng mit der Entstehung des Fernsehens verbunden sind.<sup>64</sup> Vor allem der Bezug auf die Mediengeschichte macht deutlich, dass das Dispositiv Fernsehen – also auch das Display – keine stabile Identität besitzt, sondern schon immer eine sich unablässig verändernde und reorganisierende Konstellation aus elektronischer Energie, technischen Apparaten, Institutionen sowie deren Wahrnehmung darstellte. Zumindest das visuelle Erlebnis der INFLUENCE MACHINE ist je nach Wetter oder Zuschauerbeteiligung immer ein anderes. Die Erscheinungsformen der Arbeit sind weder plan- noch berechenbar, sondern nähern sich vielmehr den instabilen Zuständen von Bildlichkeit an, die Fernsehen und Video auszeichnen.

62 Siehe auch Tony Ourslers Arbeit *TIMESTREAM: I HATE THE DARK. I LOVE THE LIGHT*, ein Zeitstrahl, der die Geschichte technischer Entwicklungen mit der von Religion und Mythologie in Verbindung bringt, siehe Oursler (wie Anm. 61), S. 79ff. und <http://www.moma.org/timestream>, 03.05.2006.

63 Tony Oursler zit. n. Neri, Louise/Oursler, Tony: „Smoke and Mirrors: Tony Oursler’s Influence Machine. A Conversation between Tony Oursler and Louise Neri“, in: Oursler (wie Anm. 61), S. 56-62, hier S. 59.

64 Oursler bezieht sich in anderen Teilen der Arbeit zusätzlich auf den Morse-Code und für den Soundtrack wurde Radiofeedback verwendet, siehe Oursler (wie Anm. 61), S. 34f. und S. 58. Dem amerikanischen Erfinder Philo Farnsworth gelang 1927 zu einem frühen Zeitpunkt die elektronische Übertragung von Bildern mit einer Elektronenstrahlröhre und der schottische Fernsehtechniker John Logie Baird baute bereits 1928 eine Variante des mechanischen Fernsehers auf Grundlage der sogenannten Nipkow-Scheibe.

Die Rauschschwaden stellen dabei kein passives Medium, keine einfache Projektionsfläche dar, sondern dieses durchaus widerständige Material gestaltet die Erscheinung der Lichtbilder aktiv mit: Die elektronischen Bildlichkeiten mit ihrem „amorphous, amoebalike effect“ entsprechen dem instabilen, dynamischen und im Werden begriffenen Ereignis der Wolke.<sup>65</sup> Dieses Display hat nichts mehr mit der gläsernen Scheibe oder dem Kasten der Bildschirmbilder zu tun, vielmehr ersetzt Tony Oursler die fixierte Linearität der Bildröhren durch eine Verwirbelung. Sein immer wieder formlos werdendes Übergangsobjekt betont statt Klarheit und Eindeutigkeiten den flexiblen und instabilen Status der ‚Transformationsbilder‘ von Fernsehen und Video:<sup>66</sup> Die INFLUENCE MACHINE stellt überdeutlich ein sich im Raum entfaltendes Symptom von chemischen und elektronischen Prozessen dar, ein energetisches Wolkenfeld mit gelockerten molekularen Bindungen.<sup>67</sup>

Versprochen Nachtsicht- und Radargeräte für den gezielten Kampfeinsatz auch im Dunkeln und bei starkem Nebel den Durchblick und setzte schon Nam June Paik dieser Anordnung halluzinatorische Traummaschinen entgegen, so verspricht auch Tony Ourslers Display statt Information und gelingender Kommunikation das sichtbar zu machen, was ansonsten im Verborgenen bleibt. Einen ersten Hinweis liefert die Glasharmonika, die auf der Tonspur der Arbeit zu hören ist; sie wurde im 18. Jahrhundert von dem Schausteller Etienne-Gaspard Robertson für seine so genannten PHANTASMAGORIEN verwendet. In diesen Spektakeln erschienen in abgedunkelten Räumen durch ausgefeilte Projektionstechniken Geister und Dämonen teilweise auch auf Rauchwolken (Abb. 11).<sup>68</sup>

---

65 Perrone, Jeff: „The Ins and Outs of Video“, in: *Artforum*, Jg. 14, H. 10, 1974, S. 53-57, hier S. 54; zur medialen Qualität von Wolken siehe Engell, Lorenz u.a. (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 5 (Themenheft: Wolken), Weimar 2005.

66 Zum Transformationsbild siehe Spielmann (wie Anm. 9), S. 12.

67 Siehe hierzu Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder* [1985], Göttingen 1996, S. 40.

68 Siehe Warner, Marina: „Ourself behind ourself, concealed!: Ethereal Whispers from the Dark Side“, in: Oursler (wie Anm. 61), S. 70-77, hier S. 75 und dies.: „My Airy Spirit“. Zur Physik und Metaphysik des Äthers“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 9, 2005, S. 57-104.

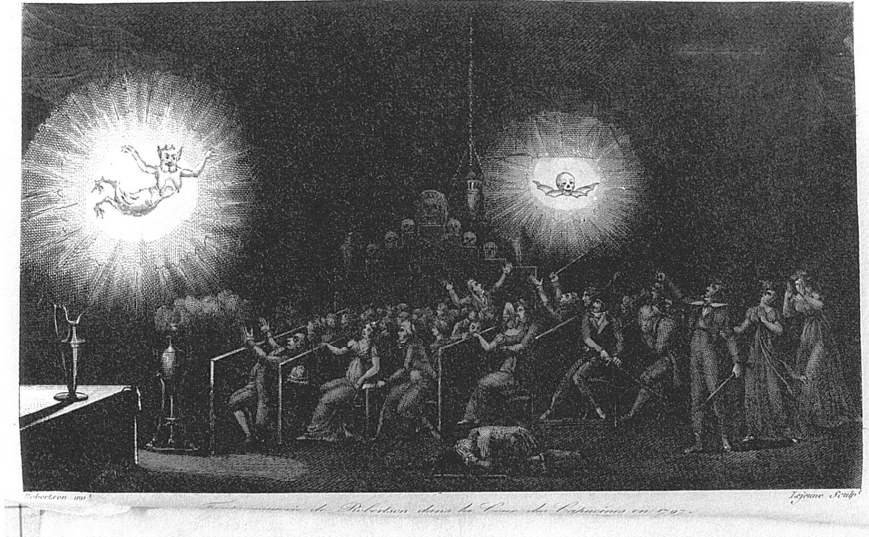


Abb. 11. Etienne Gaspard Robertson: *Mémoires récréatives scientifiques et anecdotes*, Paris 1831, Frontispiz: Projektion der PHANTASMAGORIE-Laterne von 1797, aus: *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 2002, S. 124.*

Dementsprechend beziehen sich die von Ourslers Wolkenerscheinungen vorgebrachten Texte nicht allein auf die Technikgeschichte des Fernsehens, sondern auch auf die Sozialgeschichte der Wahrsagerei und der Telepathie. Denn wie es Forschungen der letzten Zeit gezeigt haben, ist die Entwicklung des Fernsehens eng mit okkulten Ansichten und Vorstellungen verzahnt.<sup>69</sup> In der ätherischen INFLUENCE MACHINE wird jedoch einer männlich konnotierten Medien- und Kriegsgeschichte nicht einfach eine weiblich aufgeladene Variante der übersinnlichen Empfindung entgegengesetzt, sondern Oursler formuliert gerade ein Angebot, solche Polaritäten zu verlassen, indem er die transmorphischen Qualitäten des Mediums anspricht. Die vorgeführte Wolkenwandelbarkeit ermöglicht es, durch die Projektion männlicher wie weiblicher Gesichter auf Rauch, mehr noch als die verformten Gummikörper von Ana Mendieta und Pipilotti Rist, Geschlechtsidentitäten zu verunklären.<sup>70</sup> Darüber hinaus verschmilzt in der Wolke physikalischer

69 Neri/Oursler (wie Anm. 63), S. 58. Siehe zu dieser Mediengeschichte Sconce, Jeffrey: *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham/London 2000, vor allem S. 124ff. und Andriopoulos, Stefan: „Okkulte und technische Television“, in: ders./Dotzler (wie Anm. 54), S. 31-53, hier S. 37.

70 Siehe zu diesem Aspekt von Video auch Adorf, Sigrid: „Narzißtische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren“, in: von Falkenhausen, Susanne u.a. (Hrsg.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, Marburg, 2004, S. 72-86, hier S. 76.

und psychischer Raum.<sup>71</sup> Der Verweis auf Traumwelten und Virtuelle Realität ist hier jedoch nicht als eine Ausformung der Vorstellungen von der Überwindung des Materials und Ideen vom so genannten Immateriellen als einer höheren Seinsform zu verstehen.<sup>72</sup> Im Gegenteil werden die televisuellen Geister, das weiße Rauschen von Fernsehen und Video, in einem beständigen Prozess an konkrete Stadträume rückgebunden. Dieses veränderte Display ist keine allmächtige Matrix. Statt unendlicher Möglichkeiten stehen vielmehr deren ständiges Werden und Vergehen bzw. die jeweiligen Konkretisierungen durch zufällige Bedingungen wie Wetterlage oder die Partizipation der Betrachter im Vordergrund.<sup>73</sup> Doch bleibt abzuwarten, ob diese Mobilisierung des Bildschirms, die Tendenz, das Flüchtige und Wandelbare an die Stelle des Ewigen zu setzen, wirklich als Befreiung zu verstehen ist oder ob es sich um die Ausbildung der „ultra-schnellen Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen“<sup>74</sup> handelt, die elektronische Gesellschaften auszeichnen.

- 
- 71 THE INFLUENCE MACHINE Ourslers bezieht sich auch auf eine psychoanalytische Studie, die der Freud-Schüler Victor Tausk anfertigte; hier wurden Medien wie das Kino mit Wahnvorstellungen in Verbindung gebracht, siehe ders.: „On the Origin of the ‚Influencing Machine‘ in Schizophrenia“ [Original von 1919: „Über die Entstehung des ‚Beeinflussungsapparates‘ in der Schizophrenie“], in: *The Psychoanalytic Quarterly*, Jg. 2, 1933, S. 519-556.
- 72 Siehe hierzu Rübel, Dietmar u.a. (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 322ff.
- 73 So konnte das Publikum über das Internet selbst Texte in die Installation einspeisen, Botschaften, die anschließend durch eine sprechende Straßenlaterne verkündet wurden. Zur *tabula rasa* und einer Kritik an diesem Konzept als „Potentialität aller möglichen Bilder“ und Sinnbild für „erhabene Schöpfungsvorstellungen“, für die „Idee und die Erfindungskraft“ in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert siehe Wagner, Monika: „‚Armes‘ Material als Hoffnungsträger“, in: *Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1995-96, S. 17-25, hier S. 18f. und vor allem dies.: „Die *tabula rasa* als Denk-Bild. zur Vorgeschichte bildloser Bilder“, in: Naumann, Barbara/Pankow, Edgar (Hrsg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 67-86.
- 74 Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ [1990], in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M. 1993, S. 254-262, hier S. 255.

