

VIDEO - IN BETWEEN ITS MEDIUM AND POST-MEDIUM CONDITION

CHRISTIAN SPIES

»The medium of video is narcissism?«¹ So lautet die Frage der amerikanischen Kunstkritikerin Rosalind Krauss, von der ausgehend sie 1976 das noch äußerst junge künstlerische Medium Video zu bewerten versucht. Mit dem Video scheint ein Bruch zu den herkömmlichen und vorausgegangenen künstlerischen Medien markiert. Im Unterschied zur Malerei oder Skulptur, für die in modernistischer Tradition der 1950er Jahre gerade die nüchterne Auseinandersetzung mit ihren eigenen, d.h. vor allem materialen Bedingungen ausschlaggebend gewesen war, weise sich das Video in den 1960er Jahren primär durch eine psychologische Modellhaftigkeit aus. Hier ist der Betrachter mit einem Bild konfrontiert, das nun durch eine erstmals mögliche Simultanität von Aufnahme und Wiedergabe ohne Zeitverzug bestimmt ist und in dem er selber eine Übermittlerrolle zwischen diesen beiden Polen einnimmt. Im Video – so Krauss' These – liegt eine neuartige Form der Affektsteuerung durch ein künstlerisches Medium vor, die sich deutlich von derjenigen in herkömmlichen Medien unterscheidet.

Krauss' Text *The Aesthetics of Narcissism*, wurde erstmals 1976 veröffentlicht und entwickelte sich in der Folgezeit zu einem »touchstone text of video art theory.«² Seitdem gehört es zu den übereinstimmenden Annahmen der noch jungen Geschichtsschreibung des Künstlervideos, dass mit dem Entstehen der »neuen Kunstform« eine Neuorientierung innerhalb der bestehenden Entwicklungstradition künstlerischer Bilder verbunden war. Schon seit 1965, d.h. unmittelbar mit der so genannten Geburtsstunde des Künstlervideos im US-amerikanischen Kontext – die gewöhnlich von der Markteinführung des Sony-Portapack Videosystems markiert wird³ – waren mit dem neuen technischen Medium verschiede-

1 Rosalind Krauss: *Video. The Aesthetics of Narcissism*. In: Gregory Battcock (Hg.): *New Artists Video. A Critical Anthology*. New York 1978, S. 43-64, hier S. 44.

2 Ewa Lajer-Burcharth: *Real Bodies. Video in the 1990s*. In: *Art History*. Jg. 20, H. 2, 1997, S. 185-213, hier S. 186.

3 Hier konnte sich auch der bekannte »Geburtsmythos« der Videokunst mit dem konkreten Datum des 4. Oktobers 1965 etablieren. An diesem Tag hatte Nam June Paik das gerade erst marktreife Sony-Portapack Videosystem mit Hilfe

ne, meist euphorische Erwartungen verbunden: Es galt nicht allein, die neuartige technische Bildstruktur als Grundvoraussetzung für ein völlig neues künstlerisches Medium zu begreifen. Sondern damit schien vor allem auch eine kritische Revision oder gar ein offensichtlicher Bruch mit der gerade vorausgegangenen bildkünstlerischen Entwicklungsstradition möglich. »More than just a new form or a new tool, video has the unique potential of conveying the aesthetic aspirations of an entire generation.« So schreibt etwa Willoughby Sharp 1976 in einer der ersten Anthologien zur Videokunst.⁴

Endlich galt es nun, der restriktiven Entwicklungslogik der modernistischen Abstraktion zu begegnen, die sich im Laufe der 1950er und frühen 1960er Jahre im US-amerikanischen Kontext durchgesetzt hatte. Die schrittweise Purifizierung des gemalten Bildes und der Widerstand gegen jede Form von bildlicher Illusion, die erst zur Farbfeldmalerei und dann zur minimalistischen Objektkunst geführt hatten, konnten nun mit einem entsprechenden Gegengewicht relativiert werden. Mit dem Video sollte der Schwerpunkt von der medialen Selbstreflexion des Bildes zu Gunsten einer unmittelbaren Affektsteuerung des Betrachters durch das Bild verschoben werden. Nun handelt es sich nicht mehr um eine affektive Aufladung des Bildes, wie sie in einem modernistischen Konzept des Sublimen in der Bildreduktion gedacht ist, sondern vielmehr um eine unmittelbare Affektsteuerung des Betrachterkörpers durch das Bild, die wieder unter dem Stichwort »Rethinking Representation«⁵ steht.

Die Annahme vieler Videotheoretiker war und ist damit zunächst ebenso einfach wie einleuchtend: Die Dominanz der in den 1950er Jahren zum Leitmedium erhobenen Malerei und das von dem »Kunstpapst« Clement Greenberg reglementierte Bildkonzept mit seiner Forderung nach einer rigiden Trennung zwischen den Einzelmedien können für das Künstlervideo keine Geltung mehr beanspruchen. Dem gegenüber bedingt die veränderte medientechnische Bildstruktur, die unter dem Stichwort »Intermedia« zu einer neuartigen Vermittlung zwischen den bekannten Medien und Gattungen fähig scheint,⁶ eine völlig veränderte medien-

eines Stipendiums der Rockefeller Foundation im New Yorker Liberty-Laden erstanden und sofort erste Experimente damit durchgeführt. Noch am Abend des gleichen Tages präsentierte er diese einer kleinen Öffentlichkeit. Vgl. Nicoletta Torchelli: *Video-Kunst-Zeit*. Weimar 1996, S. 17f.

4 Willoughby Sharp: *Video performance*. In: Ira Schneider/Beryl Korot (Hg.): *Video Art. An Anthology*. New York/London 1976, S. 252-267, hier S. 252

5 Vgl. Sabine Flach: *Körper Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München 2003, S. 33-35.

6 Hier sei nur ganz allgemein auf die Bedeutung hingewiesen, die das Video im Zusammenhang der US-amerikanischen »Intermedia«-Debatte der frühen 1970er Jahre unter den Stichworten des »in between traditional media« oder der »fusion of traditional media« einnimmt.

theoretische Bestimmung. Ähnlich zeugen die meisten Ansätze zu einer Theorie des Künstlervideos davon, wie fest das Video üblicherweise innerhalb einer prototypisch ›postmodernistischen‹ Entwicklungslogik und in den stärker konzeptuell bestimmten Entwicklungstendenzen der 1960er Jahre verankert wurde. Modernistische Parameter, wie Oberflächenbeschaffenheit, Raum-Objekt-Relationen oder auch die technische Bildbeschaffenheit, haben ihre Bedeutung nun weitgehend eingebüßt. Allenfalls im kritischen Rückverweis auf diese Tradition wird ihnen noch Bedeutung beigemessen. An ihre Stelle scheint nun die psychologische Konstellation des Videos zwischen Selbstpräsentation und Repräsentation samt der damit einhergehenden unmittelbaren Affektsteuerung des Betrachters getreten zu sein. Bis in die 1990er Jahre hinein ließe sich also, von Krauss' Charakterisierung des neuen Bildgenres ausgehend, eine Dominante der Theoriebildung für das Künstlervideo nachzeichnen: das Video als affektives Medium par excellence, in dem die Präsentation und Selbstdarstellung des Körpers als maßgebliches Bildthema hervortritt.⁷

Dabei ist jedoch immer wieder übersehen worden, dass mit Krauss' Text von 1976 zugleich eine harsche Kritik an dem von ihr konstatierten Videonarzissmus und dem damit einhergehenden Bruch des Künstlervideos mit der bestehenden Entwicklungstradition verbunden ist, und dass die Kritikerin selbst eine andere, weitergehende Bestimmung vorschlägt. Im Rahmen einer Re-Lektüre von Krauss' Text soll ihre Argumentation deshalb im Folgenden nochmals differenzierter nachvollzogen werden:

»The medium of video is narcissism?« So hat Rosalind Krauss ihre Narzissmusthese im Unterschied zu den nachfolgenden Videotheoretikern zunächst explizit nur als eine Frage formuliert. Diese habe sich ihr angesichts der Mehrzahl der damals aktuellen Videoarbeiten aufgedrängt, die durch ihre Auseinandersetzung mit psychischen und emotionalen Konstellationen bestimmt gewesen seien. Von vielen Künstlern werde die narzisstische Selbstbespiegelung und Selbstdarstellung als das maßgebliche Thema ihrer Videos begriffen. Meist seien vor allem die Relationen zwischen künstlerischem Subjekt und abgebildetem Objekt thematisiert. Insbesondere die Simultanität von Aufnahme und Projektion, mit der das Bild ein direktes ›Feedback‹ in der Form eines spiegelbildlichen Gegenübers darstelle, und die Bedeutung des geschlossenen elektroni-

7 Gerade aktuell hat die Frage nach dem Video als Medium der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung und der Körperpräsentation wieder ungemein Konjunktur. Vgl. dazu folgende Publikationen aus den vergangenen Jahren: Barbara Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München 2001; Anja Osswald: *Sexy lies in Video Art*. Berlin 2003; Sabine Flach: *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München 2003; oder auch Irene Schubiger: *Selbstdarstellung im Künstlervideo der 70er und 80er Jahre*. Berlin 2003.

schen Bildkreislaufs könnten sich so als die zentralen Charakteristika der Videokunst ausweisen.

Damit scheint dem Begriff ›Selbstdarstellung‹ eine neue Bedeutung zuzukommen. Er meint nun nicht mehr im modernistischen Sinne Selbstreferenz als eine im sichtbaren Bild (als ›external object‹) lokalisierte Auseinandersetzung mit den Bedingungen des zugrundeliegenden Bildmediums. Sondern jetzt handelt es sich um eine Selbstreflexion nach dem Muster des Spiegelbildes. »And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self.«⁸ »Das entscheidend Neue des Mediums Video«, so schreibt etwa auch Friedrich Heubach in der Tradition von Krauss, liege darin, »dass dieses Medium *kein* Bild von der Realität gibt, sondern in sie eingeht und zu einer regulierenden Funktion, zu einem Dispositiv der Realität wird.«⁹ Die maßgebliche Funktion des Künstlervideos wäre damit die affirmative Exploration des Selbst im Gegenüber von Subjekt und seinem technischen Spiegelbild.

In der Tat lässt sich ein entsprechender Gebrauch des neuen Mediums vor allem in einer Vielzahl von Videoarbeiten der späten 1960er und frühen 1970er Jahre etwa in den Bänden Bruce Naumans (Abb. 1) – Vito Acconci oder auch Joan Jonas' – nachzeichnen. In ihnen wird das Medium immer wieder in ganz spezifischer Weise zu einem Dialog zwischen dem Subjekt und seinem Gegenüber im elektronischen Spiegel genutzt. Trotzdem ist gerade Rosalind Krauss – entgegen der meist dominierenden Lesart ihres Textes – selbst viel weniger an einer solchen ›verengenden‹ Lesart ihrer Medienbestimmung des Künstlervideos interessiert. Erklärt sie den Videonarzissmus letztlich doch zu einer Bildkategorie, die das Video unverhältnismäßig stark verengt: Sie führt nämlich weiter aus, wie die Videokunst gerade unabhängig von dieser vordergründigen Dominanz eines affirmativen Mediums keinesfalls nur zu einer ›bloßen‹ Selbstpräsentation im Sinne des Narzißmus fähig sei. Dies lege allenfalls der erste Blick auf die Vielzahl der Videos mit einer entsprechenden Thematik nahe.

Vielmehr handelt es sich bei Krauss um eine harsche Kritik an einem solchen eindimensionalen Gebrauch des Videos als ›bloßes Affektmedium‹. Gerade hinsichtlich der neuen medientechnischen Struktur gelinge dem Video eine unmittelbare Verknüpfung von zwei Arten der Affektsteuerung, jener des neuen Mediums mit derjenigen, die in einer herkömmlichen Bildstruktur begründet liegt. Damit erweist sich vor allem

8 Krauss, *Video*, S. 54.

9 Friedrich Heubach: *Die verimmerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger*. In: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hg.): *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln 1983, S. 62-65, hier S. 63.

die Relation des Künstlervideos zur vorausgegangenen modernistischen Entwicklungslinie als sehr viel komplexer, denn der strikte Bruch damit oder ein Parodieren derselben. Als Kunstkritikerin hebt sie gerade solche Videos hervor, in denen die vermeintliche Bruchstelle, die mit dem Narzissmus im Künstlervideo einhergeht, geschlossen wird.



Abb. 1: Bruce Nauman: *Flesh to White to Black to Flesh*. Video, 60 min., s/w, 1969.

In *Video: The Aesthetics of Narcissism* stellt die ehemalige Greenberg-Schülerin und spätere Greenberg-Kritikerin das Video deshalb auch sehr deutlich in einen Abgleich zur modernistischen Programmatik und impliziert damit bereits hier eine Positionierung zwischen der ›medium condition‹ des Modernismus und der ›post medium condition‹ der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die sie in einigen später entstandenen Texten zu Fotografie und Video verschiedentlich wiederholt hat.¹⁰ »What does it

10 Vgl. Rosalind Krauss: *Reinventing the Medium*. In: *Critical Inquiry*. Jg. 25, Nr. 2, Winter 1999, S. 289-305; und Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition. The 31st Walter Neurath Memorial Lecture*. London 2000. In beiden Essays diskutiert Krauss die Frage der medialen Charakterisierung von Fotografie und Video speziell im Zusammenhang ihrer Relation zum modernistischen Paradigma der Medienspezifik. In *Reinventing the medium* beschreibt sie vor dem Hintergrund der Fototheorie Benjamins das Veralten oder die ›Entauratisierung‹, die im Medium Fotografie gründet, als Bedingung für seine neue Etablierung als eigenständiges Medium unter der ›postconceptual‹ und ›postmedium condition‹. Dahingegen sieht sie in *A Voyage on the North Sea* die Videokunst entsprechend dem Prinzip von Marcel Broodthaers' Adlermuseum als Möglichkeit zur Generalisierung der modernistischen Medienspezifik im Hinblick auf eine postmodernistische ›Art in General‹.

mean, to point to the center of a TV screen?» lautet hier ihre Ausgangsfrage. Was meint also jenes modernistische Paradigma der strikten Selbstbezüglichkeit – »to point to the center of the canvas« – noch für das neue ›Affekt‹-Medium? Denn auch das Video, hier zunächst diskutiert am Beispiel von Vito Acconcis *Tape Centers* (Abb. 2) müsse in seiner zunächst eindeutigen Opposition gegenüber modernistischen Prinzipien differenzierter behandelt werden. Ganz im Sinne des Modernismus nehme es nämlich die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium sehr ernst, indem die typischen strukturellen Qualitäten des technischen Bildes wahrnehmbar zum Ausdruck gebracht werden. Nur so kann die Differenz etwa zum gemalten Bild genau bestimmt werden. Erst im Unterschied zur Selbstreflexivität der modernistischen Abstraktion, lässt sich Acconcis andauerndes Blicken und gestisches Verweisen auf das Bildzentrum – mit dem ausgestreckten rechten Arm und Zeigefinger in die aufnehmende Kamera hinein – in seiner eigentlichen Prägnanz fassen.



Abb. 2: Vito Acconci: *Centers*. Video, 22:28 min., s/w, 1971.

So wird auch erst in diesem Zusammenhang die von Krauss hervorheobene Dominanz eines psychologischen Modells nachvollziehbar. Acconcis Blick und Fingerzeig in das Objektiv der Kamera und die Mitte des Monitors verweisen nicht auf die physischen, d.h. materialen Bedingungen des eigenen Mediums – Objektiv, Monitor Videoband –, sondern präsentieren dagegen viel eher das Modell einer spezifischen Blickkonstellation zwischen Künstlersubjekt, Kameraauge und Betrachtersubjekt. Diese weist sich nach Krauss als narzisstisch aus. Hier kommt sowohl

die neuerdings mögliche Simultanität von Aufnahme und Präsentation als auch die spezifische Positionierung von Darsteller und Betrachter in der Klammer zwischen Kameraauge und Monitor zum Ausdruck. Und auch im Vergleich von *Acconci's Centers* mit Jasper Johns' Gemälde *Flag* kann Krauss die von ihr angeführte psychologische Modellhaftigkeit des Videos nur noch einmal präzisieren. (Abb. 3) Während sich nämlich mit Johns' Bildobjekt die Unterscheidung zwischen der symbolischen Verweisfigur (Flagge) und ihrer malerischen Ausführung in Enkaustik-technik auf der zweidimensionalen Fläche (Bild) als asymmetrische Beziehung von Bildgegenstand und Bildobjekt präsentiert, sei die Videoarbeit mit dem geschlossenen Bild-Blick-Kreislauf als eine symmetrische Bild-Objekt-Relation bestimmt.

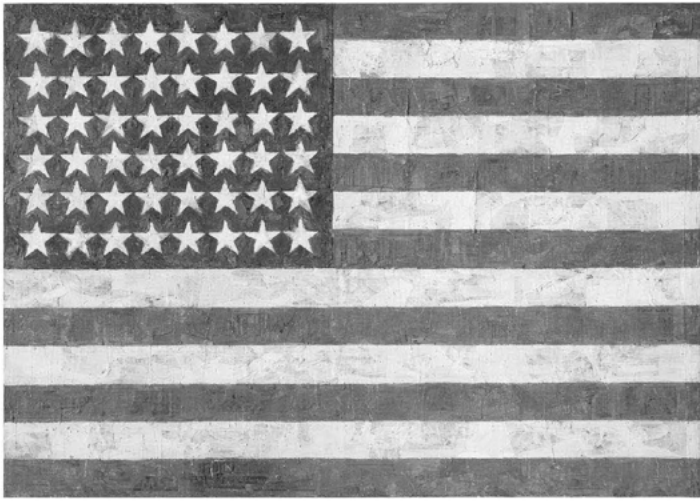


Abb. 3: Jasper Johns: *Flag*. Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff. 107,3 x 154 cm, 1953. Museum of Modern Art, New York.

Mit Blick auf diese ›Eindimensionalität‹ übt Krauss an der Mehrzahl der aktuellen Künstlervideos, nach denen die Videoästhetik in toto als narzisstisch charakterisiert werden müsste, deutliche Kritik. »The result [...] is, for the maker and the viewer of most video art, a kind of weightless fall through the suspended space of narcissism.«¹¹ Einem solchen ›freien Fall‹ seien die meisten Videokünstler und -betrachter ausgesetzt, wenn sie sich allein dem vordergründigen Charakter des neuen Mediums bedienen. Im Folgenden benennt Krauss deshalb auch drei andere Bildstrategien für das Künstlervideo, die dieser Dominanz des (bloß) narzisstischen Bildes weitere Optionen entgegenstellen. Sie meint insbesondere solche Videos,

11 Krauss, *Video*, S. 56.

in denen die spiegelbildliche Symmetrie von Subjekt und Bild, die bei Acconci allenfalls eine plakative Parodie modernistischer Prinzipien erlaube, in eine asymmetrische Relation überführt werden. Dann bleiben eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt bestehen. Wie bei Jasper Johns *Flag* geht es um das Offenlegen der Differenz zwischen symbolischen oder indexikalischen Verweisen und der künstlerischen Präsentation, so wie sie eben im Rahmen modernistischer Medienkritik offen gelegt worden war. Nur indem das Video, genau wie die vorausgegangenen bildkünstlerischen Medien auch, von einer ihm zugeschriebenen Funktionalisierung losgelöst wird und seine Darstellungsfunktion in ein asymmetrisches Verhältnis zwischen dargestelltem Gegenstand und Gegenstand der Darstellung aufgespalten wird, kommt auch hier sein eigentliches bildkünstlerisches Potential zum Ausdruck. Dies ist dann möglich, wenn seine normierte, massenmediale Nutzform oder der zunächst evidente Einsatz des Mechanismus einer sichtbaren Störung unterworfen wird. So ist er in die direkte Konfrontation mit den traditionellen bildkünstlerischen Medien, Malerei oder Skulptur, gestellt. Daraus leitet sich der Anspruch an das Künstlervideo ab, dem affirmativen Narzissmus insofern kritisch zu begegnen, dass Affirmation wieder in der Wahrnehmung einer asymmetrischen Bildrelation gründen kann.

Video and the Specificity of Modernism

Im Anschluss an Krauss' Argumentation soll nun genauer überprüft werden, ob und wie das modernistische Paradigma der Medienspezifik im Sinne der Trennung zwischen Subjekt und Bildobjekt noch im Künstlervideo von Bedeutung bleibt. Allerdings gilt dabei dann nicht mehr die medienästhetische Programmatik, die mit der US-amerikanischen Malerei der 1940er und 1950er Jahre zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen war und in der, wie Arthur C. Danto schreibt, »das flache, matte, selbstreferentielle Bild den Fluchtpunkt der Geschichte der ›hohen Kunst‹«¹² bildete. Vielmehr steht dann die elementare Bedeutung im Blickfeld, die die Modernismusdebatte auch über ihr eigenes ›Historisch-werden‹ hinaus hat: Mit ihrer Frage nach den medialen Bedingungen der Möglichkeit von Malerei, weist sie exemplarisch Wege auf, auf denen das Bild trotz der erneuten Einbindungen in historische und intermediale Kontexte weiter in seinen Ausgangsbedingungen als ein sichtbar artikulierter Gegenstand zur Diskussion stehen kann. Dann kann auch für das Künstlervideo, trotz seiner veränderten Thematik, weiter nach einer Affektsteuerung des Betrachters auf der Basis einer bildlichen Sichtbarkeit gefragt werden.

12 Arthur C. Danto: *Philosophie und amerikanische Kunst*. In: Ausst.-Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 23-32, hier S. 30.

Mit Blick auf die sich zuspitzende Modernismusdebatte zu Beginn der 1960er Jahre und die sich unmittelbar daran anschließenden Positionen unter den Stichworten ›Postminimalismus‹ und ›Konzeptkunst‹ kann deshalb der vermeintliche Bruch zwischen dem modernistischen Bildkonzept und den frühen Videoarbeiten nochmals kritisch befragt werden. Dabei wird deutlich, dass auf der jeweiligen Basis des sichtbaren Bildes sehr wohl eine Kontinuität über die medientechnischen und programmatischen Bruchstellen zwischen modernistischer Malerei und dem frühen Künstlervideo hinaus besteht. Diese lässt dann als Wahrnehmungsphänomen auch wieder nach einer Kontinuität in der Affektsteuerung des Betrachters durch das Bild fragen.

Clement Greenberg hatte die Entwicklungsgeschichte der europäischen Malerei als eine Vermischung der Künste bewertet, die im Widerspruch zu den jeweiligen Wesensmerkmalen von Malerei, Literatur oder Musik stand. Für ihn bedurfte damit vor allem die Malerei einer Korrektur. Sie musste von ihrer Durchdringung mit dem Literarischen gelöst werden, um den Wesensmerkmalen ihres eigenen Mediums Ausdruck zu verschaffen. Erst damit konnte sie den Bedingungen gerecht werden, die an eine Malerei der Moderne gestellt werden.

In seinem 1940 veröffentlichten Essay unter dem programmatischen Titel *Towards a Newer Laokoon* stellt sich Greenberg mit dieser Forderung nach einer Abgrenzung der einzelnen Künste untereinander ganz in die Tradition von Lessings einflussreicher Grenzbestimmung künstlerischer Medien. Auch dieser hatte schon in der Vorrede zu seinem *Laokoon* die Vermischung von Bild- und Sprachkunst als ›Schilderungssucht der Poesie‹ und als ›Allegoristerei‹ der ›redenden Gemälde‹ kritisiert. »Bald zwingen sie die Poesie in die engeren Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen«,¹³ schreibt Lessing im Hinblick auf seine intendierte Aufwertung der Poesie gegenüber der Malerei. Mit umgekehrter Zielsetzung fokussiert Greenberg dagegen primär die Malerei und deren nicht wesensgerechte Vermischung mit dem Literarischen als dominierender Kunstform. Alle Aufmerksamkeit werde bei einer solchen ›Vermischung von Effekten‹ vom Medium abgezogen und allein auf das Sujet gelenkt. Deshalb könne erst ein zunehmender Purismus eine heilsame Reaktion auf solche Fehler in der Geschichte der Malerei und Skulptur bedeuten. Dann erlaube »the willing acceptance of the limitations of the medium of a specific art«¹⁴ eine

13 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1987 (1766), S. 5.

14 Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoon*. In: ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 1, *Perceptions and Judgements*. Chicago/London 1986, S. 23.

Differenzierung der Künste auf der Basis ihrer je spezifischen Medialität. Die neue Aufgabe bestand darin:

To eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ›pure‹, and in its ›purity‹ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence.¹⁵

Folglich unterscheiden sich Greenbergs Überlegungen zum ›Neuen Laokoon‹ vor allem darin, dass die Grenzen der Künste nicht mehr im Lessing'schen Sinn als Einschränkungen der Universalität des Zeichens zu verstehen sind, sondern dass sich die Essenz des künstlerischen Mediums, insbesondere natürlich der Malerei, erst im bewussten Akzeptieren dieser Grenzen erfassen lässt. Erst dann kann sie im Sinne der ihr eigenen medialen Identität zur Anschauung gebracht werden.

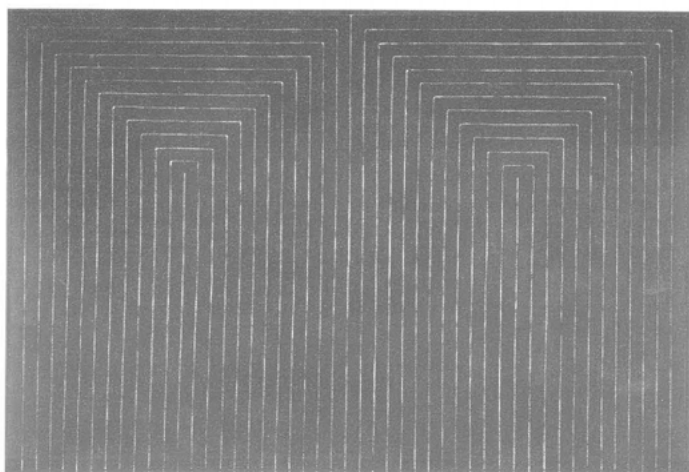


Abb. 4: Frank Stella: *Marriage of Reason and Squalor (second version)*. Wandfarbe auf Leinwand, 230,5 x 337,2 cm, 1959. MoMA, New York.

»The use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself,«¹⁶ markiert somit den Fokuspunkt in Greenbergs medientheoretischem Denken, das laut Arthur C. Danto in der Tradition der Moderne als Zeitalter der Manifeste steht.¹⁷ Hier sei ein neues Selbstbewusstsein in Form einer überzeugenden und ausdrucksstarken Geschichtsphilosophie formuliert, in der die Angriffe auf das Staffeleibild und seine Krise zum

15 Clement Greenberg: *Modernist Painting*. In: ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 4, *Modernism with Vengeance*. Chicago/London 1993, S. 85-93, hier S. 86.

16 Greenberg, *Modernist Painting*, S. 85.

17 Vgl. Arthur C. Danto: *After the End of Art*. Princeton 1998, S. 29.

Motor der Fortentwicklung wurden. So gehört es deshalb genauso zur Greenberg'schen Entwicklungslogik dazu, dass die kontinuierliche Negation von bildlichen Norm- und Funktionsmodellen letztlich doch nicht als der unendliche Prozess gedacht werden kann, als der er zunächst erscheint. Just zu dem Zeitpunkt nämlich, wo Greenbergs Forderung nach ›Flatness‹ und ›Purity‹ in ihrer letzten Konsequenz etwa in den schwarzen Bildern Frank Stellas eingelöst zu werden droht, lehnt er dies überzeugt ab. (Abb. 4) Hier rückt der »hypothetical case of the blank canvas«, den Greenberg in seiner Entwicklungslogik unweigerlich ansteuert, so nahe, dass dies nicht allein eine Neubestimmung seiner ästhetischen Normen provoziert. Vielmehr hätte er damit, wie Thierry de Duve schreibt, beinahe sein gesamtes medienästhetisches Denken für obsolet erklären müssen.¹⁸ Zumindest kann die Entwicklungslogik der modernistischen Malerei für Greenberg von da an nur noch von begrenzter Dauer sein. Einerseits unterstützt er zwar die konsequente Logik der weiterführenden Radikalisierung seiner Ideen, doch weist er andererseits auch nur allzu offensichtlich darauf hin, wie wenig erfolgreich er sie einschätzt. Stellas schwarze Bilder seien theoretisch zwar plausibel, aber einfach nicht gut genug.¹⁹ Im Gegenzug verweist er noch einmal sehr deutlich auf die irreduzible Essenz modernistischer Malerei. Dabei markiert er jene Dimension des Bildes, die in seiner medialen Erscheinungsweise begründet liegt. Das heißt, er stellt der programmatischen Reduktion des Bildes zu Gunsten einer reinen ›flatness‹ nun das Residuum einer spezifisch malerischen Bildlichkeit entgegen und verweist damit auf eine spezifische Dimension bildlicher Sichtbarkeit.²⁰ Denn modernistische Malerei im Sinne Greenbergs besteht gerade nicht mehr in der programmatischen Negation des Bildes, die endlich zu seiner Auslöschung führen müsste. Sie soll dagegen vielmehr allein im sichtbaren Impuls des gemalten Bildes gründen. Greenberg bringt dies in *Modernist Painting* nochmals folgendermaßen zum Ausdruck:

The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an utter flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may not permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion.²¹

18 Thierry De Duve: *The Monochrome and the Blank Canvas*. In: Serge Guilbaut (Hg.): *Reconstructing Modernism*. New York/Paris/Montreal 1990, S. 244-310, hier S. 260.

19 Vgl. Brief von Greenberg an Thierry de Duve, zit.n. De Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, S. 301, Fn. 5; Johannes Meinhardt: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 151-158.

20 Thierry de Duve zeichnet diese Neu- oder Umorientierung von Greenbergs Programmik mit dem Aufkommen des Minimalismus präzise nach. Vgl. De Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, insb. S. 257-261.

21 Greenberg, *Modernist Painting*, S. 87.

So ist dem daran anschließenden Minimalismus der 1960er Jahre mit dem ›Ausstieg aus dem Bild‹ eine ›bloße‹ Objektivität und pure Materialität vorgeworfen worden – sowohl von Clement Greenberg und noch viel deutlicher in dessen Tradition von Michael Fried. Entgegen der modernistischen Malerei, die laut Fried ihre Tendenz zum bloßen Gegenstand noch in einer ›bildhaften Form‹ zu überwinden suche, gehe es in den ›specific objects‹ der Minimal Art umgekehrt gerade darum, ihre bloße Objektivität noch zu exponieren. Frieds überzeugender Charakterisierung der minimalistischen Objekte²² zufolge, wird hier – mit dem ›Look‹ der Nicht-Kunst – eine Erfahrung von Gegenwart (presence) hervorgerufen, für die er den Begriff der ›theatricality‹ einführt.²³ Im Kunstwerk der modernistischen Tradition war alles, was das Werk an Erfahrungswerten ermöglichte – zumindest in der Greenberg'schen Programmatik – in ihm selbst lokalisiert. Anders dagegen in der Fortführung der modernistischen Entwicklungslogik des Minimalismus': »The experience of literalist art«, so Fried, »is of an object in a situation«. Sie umfasst die künstlerische Arbeit, ihren Umraum und auch den Betrachter als maßgebliche Elemente. Das minimalistische Objekt sei durch eine theatrale Gegenwart bestimmt, eine Art von »stage presence« und eine »duration of the experience«,²⁴ in der sowohl die teils aggressive Aufdringlichkeit der Kunstwerke als auch die besondere Mitwirkung des Betrachters zusammenkommen. Denn die ›specific objects‹ sind nicht bloße Objekte im Sinne von Alltagsobjekten; da sind sich die künstlerische Programmatik des Minimalismus und Frieds modernistische Minimalismus-Kritik vollkommen einig. Sie sind dem bloßen Objekt insofern fremd, als sie durch die minimalistische Form der ›inszenierenden Präsentation‹ bestimmt werden und dem Betrachter eine prozessuale Wahrnehmung abverlangen: Die Wahrnehmungserfahrung währt hier, so Fried, in der Zeit fort und ist letztlich bestimmt als ein Ablauf von unbestimmter oder endloser Dauer.

Gerade mit diesen Äußerungen zur prozessualen und zeitlich andauernden Wahrnehmung in der minimalistischen Skulptur eröffnet Frieds Text eine argumentative Scharnierstelle zwischen Modernismus und

22 Die eigentlich als eine harsche Kritik am minimalistischen Objekt gemeint war.

23 Wenngleich damit eine deutliche Kritik am Minimalismus verbunden ist, umschreibt Fried hier mit seinem Begriff der ›theatricality‹ äußerst prägnant eine der zentralen Erfahrungsdimensionen minimalistischer Objekte als Inszenierungen im bühnenhaften Ausstellungsraum. Michael Fried: *Art and Objecthood*. In: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968, S. 116-147. Hier wird der Begriff ›theatricality‹ freilich noch weitgehend unabhängig von dem späteren Bezug auf die französische Malerei des 18. Jh. gebraucht. Vgl. dazu Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980.

24 Fried, *Art and Objecthood*, S. 125, 127, 145.

Minimalismus und damit zugleich auch eine weitere Entwicklungsperspektive, die in ihrer Argumentationslogik überrascht. Die Entwicklungslinie von einem modernistischen Medienpurismus zur spezifischen Objektivität des Minimalismus, die Fried einerseits zwar auf das Schärfste kritisiert, die er jedoch andererseits in ihrer Folgerichtigkeit überaus deutlich beschreibt, wird hier zugleich um einen möglichen Anschluss für den Film und das elektronische Bewegtbild erweitert. Denn jene Ausweitung von Bild oder Objekt um eine zeitliche Dauer, die Fried – fälschlicherweise – nur als spezifisches Resultat eines zu weit getriebenen Medienpurismus auszuweisen versucht, müsste folgerichtig ihre Fortführung in der etwa zeitgleich sich etablierenden Film- und Videokunst finden. Hier kommt nun die ›Dauer der Erfahrung‹ geradezu zwangsläufig als Spezifikum des neuen elektronischen Bildmediums hinzu. In der dem Künstlervideo ab 1965 meist programmatisch zugemessenen Zeitstruktur einer andauernden Bilderfahrung scheint es nämlich dem von Fried in der minimalistischen Skulptur vermuteten Umgang mit der Zeit nicht nur zu entsprechen. Vielmehr sind die Bedingungen einer prozessualen Bilderfahrung und die gedehnte Betrachtungszeit in der tatsächlich prozessualen Abfolge von Bildinformation im bewegten Bild sogar noch gesteigert. Nun ist es nicht mehr nur die Verbindung von Objekt und Umraum, die dem Betrachter eine prozessuale Wahrnehmung abverlangt, sondern die bewegte Bildinformation ist darüber hinaus auch selbst dafür ausschlaggebend.

Weiter wäre zu untersuchen, ob sich mit dieser Frage nach einer veränderten Zeitqualität nun auch jener von Fried markierte Bruch zwischen modernistischer Malerei und minimalistischem Objekt im Video nochmals stärker abzeichnet. Ist damit der endgültige Bruch des Künstlervideos mit der vorausgegangenen Bildtradition, der in der frühen Videodebatte häufig ausgerufen wurde, tatsächlich bestätigt? Darauf lässt sich einwenden, dass es sich für den Kritiker Fried allenfalls um eine normative Zäsur handelt, deren Ausschließlichkeit medientheoretisch genauso wenig haltbar ist, wie der Bruch, der mit dem Videonarzissmus aufscheint. Denn gerade bezüglich der spezifischen Zeitstruktur zeichnet sich auf der Ebene des sichtbaren Bildes zwischen statischem Tafelbild und bewegtem Flächenbild sehr wohl eine kontinuierliche Wahrnehmung ab. Jeweils erweist sich das sichtbare Bild als die Basis, die sowohl über den vermeintlichen Bruch zwischen statischem und bewegtem Bild hinaus gilt als auch über denjenigen, der mit dem Gegensatz von indirekter und direkter Affektsteuerung argumentiert.

So liegt es auf der Hand, den Film und vor allem auch das Künstlervideo der 1960er Jahre innerhalb der Entwicklungslinie des Minimalismus und damit zugleich auch wieder in seiner Relation zum vorausgegan-

genen ›Greenbergian Modernism‹ zu thematisieren: Nach dem Paradigma der Selbstreferentialität und einer schrittweisen Ausdifferenzierung in der modernistischen Malerei zeichnet sich als Reaktion in den 1960er Jahren bekanntlich eine erneute ›Entdifferenzierung²⁵ und eine neue Interrelation zwischen den verschiedenen Kunstformen ab. Die rigide Beschränkung auf die zwei Dimensionen des Bildes in der modernistischen Malerei, seine ›flatness‹, findet in ihrer Radikalisierung im Minimalismus eine erste Erweiterung in die dritte tiefenräumliche Dimension, die sich in ihrer ›theatricality‹ niederschlägt. Die entscheidende Erweiterung ist jedoch daran anschließend jene, die Thierry de Duve konsequenterweise eine Erweiterung in die ›vierte Dimension‹ nennt. »It had to become legitimate to be an artist without being either a painter, or a poet«, schreibt Thierry de Duve. In der Tradition von Marcel Duchamps ›ready made‹ sei eine neue Kunstkategorie entstanden, eine »art in general or art at large – that was no longer absorbed in the traditional disciplines.«²⁶ Damit scheint dem Modernismus im Greenberg'schen Sinne – zumindest vordergründig – wieder eine Absage erteilt. Sowohl Medienspezifität als auch die Selbstreferenz sind in einer intermedialen und im Charakter diskursiven Auseinandersetzung im Kunstwerk aufgegangen. »To question the nature of art«, heißt jetzt die Maxime Joseph Kosuths. »If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art [in general].«²⁷

Im Zusammenhang dieses Evaporierens von bildlicher Sichtbarkeit in eine begrifflich diskursive Auseinandersetzung, die sich in der Concept-, Body- oder Installation-Art abzeichnet, erscheint nun die Position des frühe Künstlervideos äußerst bedeutsam. Dabei handelt es sich um ein Medium, das einerseits der von Kosuth propagierten ›Art in General‹ entsprechen kann, ohne dabei andererseits deren Kritik an einer selbstreferentiellen Bildlichkeit nachkommen zu müssen. Es birgt vielmehr ein mediales Potential in sich, das den Diskurs der ›Art in General‹ und zugleich das vorausgegangenen Interesse einer selbstreflexiven Bildlichkeit verbinden kann. Kurz gesagt: Es handelt sich um eine veränderte Form von diskursiver Bildlichkeit.

Hier wird ein Ausdruckspotential des Bildes sichtbar, das Markus Brüderlin im Anschluss an Hegel als eine »List des Bildes« bezeichnet.²⁸

25 Zur Entdifferenzierung im Laufe der 1960er Jahre vgl. Stefan Germer: *Entzauberung des Außen. Bruckstücke einer Theorie der Überschreitung*. In: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Bd. 2, 1996, S. 129-142, hier S. 133.

26 Vgl. Thierry de Duve: *Echoes of the Readymade. Critique of Pure Modernism*. In: *October*. Bd. 70, Herbst 1994, S. 47-62, hier S. 61.

27 Joseph Kosuth: *Art after Philosophy I and II*. In: Gregory Battcock (Hg.): *Idea Art*. New York 1973, S. 71-101, hier S. 80.

28 Markus Brüderlin: *Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische*

Mit dem ›Ausstieg aus dem Tafelbild‹ und den veränderten Formen einer Affektsteuerung des Betrachters kommt es gerade nicht – wie immer wieder angenommen – zu einer ›Irrelevanz von Sichtbarkeit‹.²⁹ Vielmehr setzt in diesem Prozess zugleich auch wieder ein entgegengesetzter Vorgang ein. Wenn die Sichtbarkeit der Bildfläche im Video – wie Rosalind Krauss beschreibt – einerseits zu Gunsten einer direkten Bild-Betrachter-Relation obsolet zu werden droht, muss das Bild auf einer anderen Ebene wieder um so mehr im Sinne einer Artikulation von Sichtbarkeit gestärkt werden. Dann geht es darum, das Betrachtersubjekt als ›external object‹ wieder in die asymmetrische Bildstruktur zu integrieren und die Reflexion darüber sichtbar im Bild zu präsentieren.³⁰ Es handelt sich dann um eine unmittelbare Verschränkung von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion in Form eines Bildes, die keinen radikalen Bruch mit einer vorausgegangenen Entwicklungsprogrammatisierung bedeutet. Sie kann die Entwicklungslinien des Modernismus und der Minimal Art wieder in sich aufnehmen. Das Video positioniert sich hier ›in between its medium and post medium codition‹.

Bereits die neue medientechnische Struktur des *Video As a Creative Medium*³¹ kann eine spezifische Flexibilität bedingen und wieder eine ›Wahlverwandtschaft‹ zum gemalten Bild ermöglichen. (Abb. 5) Das Video steht als neues technisches Medium nicht in den normierten Zusammenhängen traditionell künstlerischer Medien. Daher haben die jeweiligen Oppositionen gegenüber der Malerei und der Skulptur, wie sie seit Beginn der 1960er Jahre in den verschiedenen gattungs- und medienüberschreitenden Kunstformen programmatisch zum Ausdruck gebracht wurden,

Sinn und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst. In: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Köln 1996, S. 282-307, hier S. 299.

- 29 Für die Diskussion um Arthur C. Dantos Argument einer Irrelevanz von Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kunst in »After the End of Art« vgl.: Martin Seel: *Art as Appearance. Two Comments on Arthur C. Danto's After the End of Art.* In: *History and Theory.* Bd. 37, 1998, S. 102-114; und die entsprechende Antwort Dantos auf diese Kritik: Arthur C. Danto: *The End of Art: A Philosophical Defense.* In: *History and Theory.* Bd. 37, 1998, S. 127-143.
- 30 Brüderlin diskutiert diese »Dialektik von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion« vor allem anhand von fotografischen Arbeiten Louise Lawlers. Die »institutional critique« im Sinne der fotografischen Auseinandersetzung mit Ausstellungs-, Sammlungs- und Kunstmarktphänomenen bedinge hier einerseits die Entgrenzung des vorgefundenen künstlerischen Bildes auf die jeweiligen Kontexte, indem die Ausstellungsräume oder die Wohnungen der Sammler mit in Lawlers Fotografien gezeigt werden. Zugleich bedeutet dies jedoch auch eine erneute Begrenzung, indem der Umräum nun auch wieder mit ins Bild gesetzt wird. »Das Einzel-Bild wurde in der Moderne durch die Installation verdrängt«, schreibt Brüderlin »taucht nun aber auf anderer Ebene als ›Bild der Installation‹ plötzlich wieder auf.« Vgl. Brüderlin, *Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven*, S. 300.
- 31 So der markante Titel der ersten US-amerikanischen Videokunstaussstellung in der Howard Wise Gallery in New York 1969.

hier keine maßgebliche Bedeutung. Vielmehr liegt mit dem Video und seiner intermedialen Bildstruktur ein neues, ›flexibles‹ Bildmedium vor, das sich sowohl innerhalb der vorausgegangenen als auch der zeitgenössischen bildkünstlerischen Entwicklungsstränge behaupten kann. Damit ist die Möglichkeit zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Video sowohl als affirmativ psychologisierendes Medium wie auch zugleich als selbstreflexives Bildmedium verbunden.



Abb. 5: Nam June Paik: *Global Groove*. Video, 28:30 min, Farbe, 1973.

Erstens ist bildliche Artikulation wieder als eine Selbstbehauptung des Sichtbaren denkbar. Hier entsteht ein bildhafter Dialog visueller Flächenelemente in der spezifischen flatness der ›Mattscheibe‹ oder Projektionswand, ohne jedoch die selbstkritischen Strategien der Malerei in Greenbergs normativem Bewertungsmaßstab durchspielen zu müssen.³² Zweitens knüpft das Video an die Prozessualität, Theatralität und spezifische Dauerhaftigkeit des Minimalismus an. Dies liegt bereits in der Struktur des Bewegtbildes begründet und muss deshalb die programmatische

32 Die wenigen Kommentare Clement Greenbergs zum Künstlervideo zeigen, dass er den Abgleich mit den Kriterien für modernistische Malerei weitgehend außer Acht lässt. Einerseits kann er dem Künstlervideo nur wenig Positives abgewinnen. Andererseits ist es jedoch bereits so weit außerhalb seiner normativen Grenzen des künstlerischen Bildes angesiedelt, dass es auch gar nicht mehr mit den Normen des strengen Modernismus gemessen werden braucht. Greenberg weist für das Video ganz im Gegensatz zur modernistischen Malerei vor allem auf dessen Aufmerksamkeit steuernden Zeitfaktor hin. Vgl. Clement Greenberg: *Intermedia*. In: Karlheinz Lüdeking (Hg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, S. 451-454.

Hinwendung zum ›specific object‹ samt der theatralen Inszenierung nicht nachvollziehen. Schließlich gelingt es ihm drittens, die Entdifferenzierung der ›Art in General‹ zu spiegeln. Die Kritik an der modernistischen Abstraktion als elitärem und autonomem Kunstwerk und die wiedergewonnene Kontextverbundenheit werden aufgenommen, jedoch ebenfalls, ohne dabei die bewusste Ablehnung einer malerischen Bildlichkeit mit propagieren zu müssen. Vielmehr kann etwa die Auseinandersetzung mit psychischen oder emotionalen Konstellationen wieder konsequent als Bild artikuliert werden. Das Video ist also ganz im Sinne von Krauss' Forderung nach einer asymmetrischen Bildstruktur zwischen Bild und Betrachter sehr wohl zu einer eigenständigen, d.h. im Bild begründeten Form der Affektsteuerung des Betrachters fähig.

Flexibilität des neuen Mediums Video meint deshalb keinesfalls eine Rangfolgebeziehung zu den vorausgegangenen künstlerischen Medien, etwa das Ersetzen von Malerei als nicht genügend flexibles Bildmedium. Vielmehr ist damit gemeint, dass das Video als neue technische Bildform in der kurzen historischen Spanne der 1960er und 1970er Jahren zumindest ansatzweise in der Lage ist, jene Flexibilität als Bildmedium und somit auch des affektiven Potentials zurückzugewinnen, die gerade der Malerei kurze Zeit zuvor systematisch entzogen worden war.