

Helen Westgeest: Video Art Theory: A Comparative Approach

Hoboken: Wiley-Blackwell 2015, 211 S., ISBN 1118475461, EUR 28,70

Die inzwischen sehr umfangreiche Literatur zur Videokunst besteht primär aus Studien zu Werken bestimmter Künstler_innen sowie aus historischen und thematischen Überblicken. Helen Westgeest hat eine Publikation vorgelegt, die sich stattdessen dezidiert als Theorie der Videokunst versteht. Es geht der Autorin weder um die Geschichte noch um eine Klassifikation der Videokunst, wenngleich in der Studie eine historische Perspektivierung angelegt ist und Definitionen von Videokunst aus anderen Publikationen in ihre Reflexionen einfließen. Der „chameleonic nature of video“ (S.196) begegnet *Video Art Theory* in Form eines medienkomparatistischen Ansatzes. Gegliedert ist der Band in vier Kapitel, die zentrale Aspekte der Videokunst thematisieren. Ausgangspunkt sind dabei jeweils Fallstudien aus der Frühphase und Gegenwart der Videokunst, ausgewählt nach ihrer „quality as ‚theoretical positions““ (S.13) hinsichtlich der Charakteristika von Video und anderen Medien. Eine theoretische Reflexion dieser würde

dabei laut der Autorin direkt innerhalb der ausgewählten Werke erfolgen.

Das erste Kapitel behandelt primär die Dimension der Zeit in der Videokunst. Ausgehend von Betrachtungen zu *Vertical Roll* (1972) von Joan Jonas und *Trauma* (2000) von Gillian Wearing reflektiert die Autorin das Spannungsfeld von Unmittelbarkeit und Erinnerung, das im Medium ‚Video‘ angelegt ist und in vielen Videoarbeiten ästhetisch und konzeptuell ausgelotet wird. Dem medienkomparatistischen Untersuchungsansatz entsprechend thematisiert Westgeest die intermedialen Bezüge der Videoarbeiten zum Fernsehen, zur Performancekunst und zum Heimvideo. Zur Sprache kommt in diesem Kontext auch der Diskurs über die medialen Charakteristika von Video aus den 1960er und 1970er Jahren sowie Reflexionen über die technische Entwicklung der zeitbasierten Medien bis in die Gegenwart.

Das zweite Kapitel widmet sich den räumlichen Dimensionen der Videokunst, die zwischen den Polen Imma-

terialität und Dreidimensionalität angesiedelt sind. Als Referenzwerke dienen hierbei die Videoarbeiten *Outer and Inner Space* (1965) von Andy Warhol und *Tillie the Telerobotic Doll* (1995) von Lynn Hershmann. Charakterisiert werden die Erscheinungsformen der Videokunst als Objekt beziehungsweise Skulptur sowie als Installation, aber auch als Klangraum und als digitale Raumkonfiguration. Besondere Berücksichtigung findet dabei die Rolle des Publikums, also die Rezeption raumbezogener Videokunst. Deutlich werden hier die vielfältigen Erscheinungsformen von Video, die jeweils spezifische Rezeptionsweisen bedingen.

Im dritten Kapitel geht es um die Funktion von Bewegtbildern als „static contemplative images“ in der Videokunst. Ausgehend von den Arbeiten *Été – Double Vue* (1988) von Thierry Kuntzel und *Iyeza* (2012) von Kudzanai Chiurai theoretisiert Westgeest die intermediären Bezüge der Videokunst zur Fotografie, Zeichnung und Malerei. Über die intermediären Darstellungsformen, insbesondere die Relation von Bewegung und Stillstand, werden Spezifika des Mediums Video herausgearbeitet. Die behandelten Werke verdeutlichen die Tendenz der Videokunst, Medien Grenzen zu überschreiten und dabei die Spezifika der entsprechenden Einzelmedien zu reflektieren.

Das vierte Kapitel thematisiert die narrativen Dimensionen der Videokunst unter besonderer Berücksichtigung der Zeitlichkeit von Narrativen, deren Rezeption und der Konventionen des klassischen Erzählkinos als intermediale Referenz. Ausgangspunkte

der theoretischen Reflexionen sind die Werke *Mother + Father* (2005) von Candice Breitz, *Vexation Island* (1997) von Rodney Graham sowie *Corrections* (2013) von Keren Cytter. Im Zentrum der Betrachtungen steht die Aneignung von Hollywood-Filmen durch Fragmentierung und Wiederholung. Hierbei handelt es sich Westgeest zufolge um ästhetische Verfahrensweisen, die für eine maßgebliche Strömung der Videokunst charakteristisch sind.

Mit der fundierten und überzeugend strukturierten Studie *Video Art Theory* leistet Westgeest einen substantiellen Beitrag zur theoretischen Erfassung der Videokunst. Allerdings betont die Autorin bei der Positionierung ihrer Publikation innerhalb der Forschungsliteratur zu sehr die Novität ihres Ansatzes (vgl. S.14). Dies überzeugt vor allem mit Blick auf Yvonne Spielmanns Studie *Video: Das reflexive Medium* (Frankfurt: Suhrkamp, 2005) nicht, auf deren englische Übersetzung – 2008 bei MIT Press erschienen – sich Westgeest kursorisch bezieht. Zwar nimmt Spielmann stärker die technisch-apparativen Dimensionen des Mediums in den Blick; sie theoretisiert aber auch bereits die Videokunst anhand von Fallstudien und unter Berücksichtigung intermediärer Dimensionen. Dies schmälert jedoch nicht den Wert von *Video Art Theory*, in der Westgeest durchaus originäre Positionen in der theoretischen Erfassung der Videokunst einnimmt und zugleich einen Überblick über deren Theoretisierung bietet.

Peter W. Schulze (Bremen)