

FERNSEHEN VERSTEHEN NACH MCLUHAN

Das National Center for Experiments in
Television 1967-1975

BARBARA FILSER

Das Fernsehen läutet in Marshall McLuhans medienbasierter Epocheneinteilung nicht den Anbruch des elektrischen Zeitalters ein – jene um 1900 einsetzende Ära, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die elektrischen und elektronischen Kommunikationstechnologien Ausweitungen nicht mehr nur einzelner Organe, sondern des zentralen Nervensystems sind. Dennoch erscheint das Fernsehen in *Understanding Media* als das Medium, das die damit einhergehenden psychischen und sozialen Umwälzungen am umfassendsten implementiert. Jedenfalls gewinnt der Appell McLuhans, Medien zu verstehen, im Zusammenhang mit dem Fernsehen an Dringlichkeit, zeigen sich dessen Auswirkungen doch bereits an einer ganzen Generation, die sich in der Figur des »Fernsehkindes« umrissen findet.¹

Einige aus dieser Generation der Fernsehkinder – der ersten, die mit dem Fernsehen aufgewachsen war – begannen sich in den späten 1960er Jahren in den USA auf besondere Weise für eben dieses Medium zu interessieren: Sie wollten nicht länger nur Zuschauer sein, sondern mit dem Fernsehen arbeiten, selbst »Fernsehen« machen, ohne dabei notwendigerweise für das Fernsehen zu produzieren. Eine Möglichkeit dafür ergab sich mit der Einführung von tragbaren Videokameras, eine andere erhoffte man sich vom Fernsehen selbst. Für manche Künstler und Künstlerinnen barg Fernsehen das Versprechen, die engen Grenzen der Kunstwelt überschreiten zu können, sowohl was die Verbreitung als auch was den Diskurs anbelangte. Anderen Videoschaffenden wiederum war daran gelegen, Strategien für ein Gegenfernsehen zu entwickeln, das nicht- oder unterrepräsentierte Themen und Personengruppen zu Gesicht und Gehör bringen oder generell eine größere Teilhabe an gesellschaftlichen und politischen Prozessen ermöglichen sollte. Wieder andere interessierten sich für die spezifischen ästhetischen Eigenschaften des Fernsehbildes, die es erst zu erforschen galt, und manche verfolgten mehrere der genannten Anliegen zusammen.² Das hier aufgefächerte Feld der frühen Videoaktivitäten, ob eher künstlerisch, mehr aktivistisch oder experimen-

¹ Zum »TV child« siehe: McLuhan: *Understanding Media*, S. 308 u. 335.

² Die Absichten und Anliegen der frühen Videoszene gestalteten sich äußerst divers, ebenso das jeweilige Verhältnis zum Fernsehen als Institution und Massenmedium. Die Abgrenzungen zwischen verschiedenen Richtungen waren aber nicht so rigide, wie es spätere Kategorisierungen nahelegen.

tell ausgerichtet, wurde schon bald unter dem Begriff ›Videokunst‹ zusammengeführt.³

Für diese Videokunst der Anfangsjahre stellte die in *Understanding Media* formulierte Medientheorie McLuhans einen wichtigen Bezugspunkt dar. Unter den damals viel diskutierten Thesen und den mittlerweile einschlägig gewordenen Postulaten ist vor allem McLuhans Beschreibung des Fernsehens und seiner tiefgreifenden globalen gesellschaftlichen Auswirkungen von besonderer Relevanz: *Understanding Media* diente als Inspiration und Motivation und lieferte zugleich ein begriffliches und konzeptuelles Instrumentarium für die Auseinandersetzung mit Video und Fernsehen – und zwar ungeachtet dessen, ob Letzteres als »video's frightful parent«⁴ oder lediglich als in technischer Hinsicht verwandt angesehen wurde.⁵

Für die Arbeit des *National Center for Experiments in Television* (NCET) fungierte das Fernsehen als institutioneller und konzeptueller Rahmen. 1967 am *public-television*-Sender KQED in San Francisco eingerichtet, widmete es sich bis zu seiner Auflösung 1975 der Erprobung der spezifischen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten der televisuellen Audiovision – ein Unterfangen, das sich im Anschluss an McLuhan zumindest für die ersten fünf Jahre des NCET als ›Fernsehen verstehen‹ fassen lässt. Diese Bezugnahme auf McLuhan begründet sich weniger in begrifflichen Übernahmen oder direkten Anleihen, als vielmehr im theoretischen Anliegen der in der Geschichte der Videokunst weitestgehend in Vergessenheit geratenen Arbeit des NCET,⁶ das in diesem Beitrag herausgearbeitet werden soll.

³ Die Unterteilung der Videokunst in drei Richtungen findet sich bereits Mitte der 1970er Jahre, siehe Gill: »Video«. Wie sich in der Etablierung des Begriffs ›Videokunst‹ bereits andeutet, wurden Videoarbeiten relativ rasch von der Kunstwelt absorbiert. Damit einher ging auch eine Verengung der Geschichte des verzweigten Videofeldes auf eine hauptsächlich von Museen, Galerien und Kunstkritik geprägte Videokunstgeschichte. Praktiken, die sich nicht ohne Widerstände in Kunstinstitutionen und deren Diskurs eingliedern ließen, wurden dabei marginalisiert oder ausgeschlossen. Kritisiert wurde dies bereits in den 1980er Jahren u.a. von Sturken: »Paradox in the Evolution of an Art Form«.

⁴ Als »video's frightful parent« – so der Titel eines Artikels von David Antin – erscheint das Fernsehen v.a. in Bestrebungen, ein Gegenfernsehen zu entwickeln.

⁵ Siehe zur Bedeutung von McLuhan und *Understanding Media* für die frühen Videokünstler und -künstlerinnen Meigh-Andrews: *A History of Video Art*, S. 105-109. Ausdrücklich berufen sich auf McLuhan u.a. Youngblood: *Expanded Cinema*, und Shamberg: *Guerrilla Television*. Hervorgehoben findet sich die McLuhan-Rezeption durch Videoschaffende um 1970 u.a. bei Ryan: »A Genealogy of Video«, S. 41f., und Rosler: »Video«, S. 47f. Eine Auseinandersetzung mit der Aufnahme von McLuhans Theorien in der aktivistischen Videoszene findet sich in: Krewani: »Marshall McLuhan and the Emergence of American Television Theory«, S. 183-187.

⁶ Steve Seid charakterisierte das NCET noch vor Kurzem als »lost to the white noise of media history«, Seid: »Videospace«, S. 130. Kurze Abrisse zur Geschichte des NCET finden sich z.B. in Kelly: »The National Center for Experiments in Television KQED«;

Den Ausgangspunkt dafür bildet ein Korpus an Videobändern, das eine markante Eigentümlichkeit aufweist: Nur ein Teil davon kann als abgeschlossene Werke oder gar sendefähige Programme klassifiziert werden; den überwiegenden Teil machen Aufzeichnungen von Arbeitsprozessen aus.⁷ Dieses Material entstammt einer Mitte der 1970er Jahre zu Lehr- und Forschungszwecken eingerichteten Videothek und wurde von William Gwin, einem langjährigen *artist-in-residence* am NCET, für diese zusammengestellt.⁸ Der Umstand, dass in diese Auswahl so viele »exploratory probes«⁹ mit aufgenommen wurden – allein schon der Umstand, dass diese offenbar damals bereits am NCET über einen längeren Zeitraum hinweg aufbewahrt wurden – lässt darauf schließen, dass auch sie als repräsentativ für die Arbeit des NCET gelten können. Damit wird diesen »unfertigen« Videos eine Signifikanz für das Anliegen des NCET verliehen, für deren Erfassung eine auf den zeitgenössischen Kunstdiskurs fokussierte Perspektive nicht ausreichend erscheint.¹⁰ Daher sollen hier die medientheoretischen Aspekte und der medientheoriegeschichtliche Kontext der Arbeit des NCET stärker profiliert werden, indem dessen Anliegen als »Fernsehen verstehen« nach McLuhan begriffen wird. Solchermaßen aufgefasst kann die Arbeit der Einrichtung ihrerseits zumindest in einzelnen Punkten aufzeigen, wie sich McLuhans Verständnis des Fernsehens im Kontext seiner Zeit und der damaligen technischen Möglichkeiten verstehen lässt.

Der Beitrag widmet sich daher zunächst den wesentlichen fernsehtheoretischen Überlegungen McLuhans sowie seinen Thesen zur gesellschaftlichen Funktion des Künstlers. Anschließend wird der institutionelle Kontext des NCET vorgestellt und dann die Auffassung vom Medium Fernsehen anhand zweier Schriften und zweier Beispiele aus der praktischen Arbeit der Einrichtung nachgezeichnet, um abschließend die Konvergenzen der Fernsehtheorien des NCET und McLuhans aufzuzeigen.

Sturken: »Private Money and Personal Influence«; Huffman: »Video Art«; Meigh-Andrews: *A History of Video Art*, S. 216f.

⁷ Von den 84 gesichteten Kassetten mit Kopien von NCET-Videos enthalten nur etwa über ein Drittel Aufzeichnungen, die sich als Werk oder fertiges Stück klassifizieren lassen. Da auch diese nur vereinzelt Titel oder Abspanne aufweisen und sich eine Einordnung in anderen Fällen als diskutabel erweist, lässt sich das Verhältnis nur ungefähr angeben. Das Material korrespondiert in etwa dem, das im Katalog des *Pacific Film Archive* aufgeführt ist. Ob sich darüber hinaus noch signifikante Bestände der Arbeit des NCET erhalten haben, ist bis dato unbekannt.

⁸ Vgl. den Bericht des Leiters dieser Videosammlung Minkowsky: »The Videotape Collection at Media Study/Buffalo«, o.S.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. für eine solche Perspektive Paulsen, »In the Beginning, There Was the Electron«. Darin argumentiert die Autorin, dass die größtenteils abstrakten, auf die Fläche des Bildschirms bezogenen Arbeiten des NCET eigentlich den im Diskurs der damaligen Kunstkritik weitverbreiteten Grundsätzen des künstlerischen Modernismus nach Clement Greenberg entsprächen. Problematisch daran ist, dass das Fernsehen als Kontext dabei weitgehend ausgeblendet erscheint.

FERNSEHEN VERSTEHEN NACH MCLUHAN

McLuhans Forderung und Programm in *Understanding Media* lautet, sich den Effekten der Medien zu widmen, die von deren »Inhalten« oder deren »Gebrauch« und der Beschäftigung damit nur verstellt würden:¹¹ Das auch in Videokreisen oft aufgerufene Diktum »the medium is the message« lässt sich als eine verdichtete Anleitung für das »Medien verstehen« lesen.

Nach McLuhan kommt es mit den elektrischen und elektronischen Medien zu einer Restrukturierung der Ordnung der Sinne. Diese wäre im Fall des Fernsehens eine Rückkehr des sensorischen Gleichgewichts einer vorschriftlichen Zeit, das vor allem durch den Buchdruck und die damit einhergehende Dominanz des Sehnsinns gestört worden ist. Den Veränderungen im Wahrnehmen, mehr noch der Kognition, korrespondiert auf gesellschaftlicher Ebene eine »Retribalisierung«. Dabei handelt es sich letztlich um eine veränderte Weltauffassung, die sich unter anderem auf menschliches Miteinander, Vorstellungen von Arbeit und politische Organisation erstreckt und wiederholt mit Begriffen wie »involvement« oder »participation« – oft noch durch »in depth« oder »intense« verstärkt – gefasst wird.

Mitwirkung und Beteiligung sind McLuhan zufolge auch die Modi der Aktivität, die üblicherweise als »Fernsehen« oder »Fernsehenschauen« bezeichnet wird: »TV will not work as background. It engages you. You have to be *with* it.«¹² McLuhan charakterisiert das Fernsehen nicht als visuelles oder audiovisuelles Medium, sondern als taktil: »[...] TV is, above all, an extension of the sense of touch, which involves maximal interplay of the senses« oder Synästhesie.¹³ Das Fernsehbild ist eine Ausstrahlung im wortwörtlichen Sinn, da es durch Licht in Erscheinung gebracht wird, das im Gegensatz zum Kinobild – wie McLuhan besonders betont – durch den Bildschirm dringt. Es ist eine Emanation, die den Zuschauer¹⁴ berührt, ihn zur Leinwand werden lässt und ihn dabei zutiefst anrührt.¹⁵

¹¹ McLuhan: *Understanding Media*, S. 18.

¹² Ebd., S. 312 (Hervorhebung i.O.).

¹³ Ebd., S. 333. Etwas später heißt es dann: »For people long accustomed to the merely visual experience of the typographic and photographic varieties, it [TV; B. F.] would seem to be the *synesthesia*, or tactual depth of TV experience, that dislocates them from their usual attitudes of passivity and detachment« (S. 336, Hervorhebung i.O.).

¹⁴ Insofern »der Zuschauer« in McLuhans Ausführungen und denen aus dem NCET nicht als empirisch erfassbares Individuum aufzufassen ist, sondern als theoretische Figur, wird hier und im Folgenden die in den herangezogenen Texten gebräuchliche männliche Form im Singular beibehalten. Dasselbe gilt auch für »den Künstler«.

¹⁵ McLuhan: *Understanding Media*, S. 312f. In einem anderen Kapitel des Buchs heißt es, dass Berührung nicht nur Hautkontakt mit Dingen sei, sondern »the very life of things in the *mind*« (S. 108, Hervorhebung i.O.). Im *Playboy*-Interview charakterisiert McLuhan den Effekt dieser Berührung durch das Fernsehbild, die sich hier als »tattooing« – mithin also als unter die Haut gehend – beschrieben findet, als »[...] causing us all to begin to look within ourselves«. McLuhan: »Playboy Interview«, S. 246.

Ausgehend von den elektrotechnischen Vorgängen, mittels derer visuelle Erscheinungen in einer Kathodenstrahlröhre erzeugt werden – dem zeilenweisen Auslesen des Bildes –, beschreibt McLuhan das Fernsehbild auch als »Mosaik«, womit die ihm zugeschriebene Taktilität nochmals unterstrichen wird. Der Begriff des Mosaiks impliziert, so wie er bereits im Zusammenhang mit der Zeitung erscheint, Immersion: »People don't actually read newspapers, they get into them every morning like a hot bath«, heißt es dazu an anderer Stelle.¹⁶ Für das Fernsehen formuliert McLuhan das wie folgt: »The mosaic form of the TV image demands participation and involvement in depth of the whole being [...]«. ¹⁷ Einen hohen Grad an Beteiligung fordert das Mosaik-Bild des Fernsehens auch aufgrund der seiner elektronischen Genese geschuldeten Detailarmut,¹⁸ die der Zuschauer kompensiert, indem er es ergänzt, auffüllt. Das Fernsehen ist damit nach McLuhan ein »kaltes Medium«, das sich wenig für klar konturierte Persönlichkeiten oder »heiße« Themen eigne.¹⁹

In der mcluhanschen Medienwelt kommt dem Künstler eine wichtige Rolle zu: Er erscheint mit einer geradezu seismographischen Sensibilität gesegnet, da er vor allen anderen die Veränderungen der Ordnung der Sinne sowie die Herausforderungen erkennt, die mit neuen Technologien einhergehen. Somit kann er die gesellschaftlichen und psychischen Konsequenzen technologischer Umbrüche abmildern und dabei helfen, damit umzugehen.²⁰ Das gilt besonders für das elektrische Zeitalter: »[...] the artist is indispensable in the shaping and analysis and understanding of the life of forms, and structures created by electric technology.«²¹ Auf dem Feld der bildenden Kunst ist es für McLuhan vor allem die abstrakte Malerei, der es gelungen ist, sich den Herausforderungen des elektrischen Zeitalters zu stellen, denn sie erreicht jene mit dem Taktilen assoziierte Mitwirkung und Beteiligung der Betrachter, indem sie nun ihren Blick nach innen richtet und dieses Innen nach außen kehrt: »Instead of depicting a world that matched the world we already knew, the artists turned to presenting the creative process for public participation. He has given to us now the means of becoming involved in the making-process.«²² Obwohl sich McLuhan zur Erläuterung seiner Thesen

¹⁶ Zit.n. Kostelanetz: »Understanding McLuhan (In Part)«, o.S.

¹⁷ McLuhan: Understanding Media, S. 334.

¹⁸ Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass McLuhan mit Blick auf das US-amerikanische Fernsehen argumentiert, das aufgrund seiner geringeren Zeilenzahl ein Bild mit weniger Informationsdichte als etwa die europäische Fernsehnorm lieferte, vgl. z.B. Engell: Fernsehtheorie zur Einführung, S. 39. Dort auch eine ausführlichere Auseinandersetzung mit McLuhans Theoremen zum Fernsehen (S. 28-44).

¹⁹ McLuhan: Understanding Media, S. 329ff. Zur Klassifikation als »kaltes Medium« und der Unterscheidung von »heißen Medien« siehe das entsprechend überschriebene Kapitel (S. 22-32).

²⁰ Siehe dazu z.B. McLuhan: Understanding Media, S. 18 u. 65f.

²¹ Ebd., S. 65.

²² Ebd., S. 194.

vorrangig auf Beispiele aus der Malerei und umfassender noch aus der Literatur stützt, wenn von Kunst die Rede ist, beschränkt sich der ›Künstler‹ dennoch nicht auf die klassischen Kunstsparten: »The artist is the man in any field, scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time.«²³ Die hier implizierte Gleichstellung von Kunst und Wissenschaft findet sich an anderer Stelle expliziter formuliert, wenn McLuhan die Kunst als »a laboratory means of investigation« charakterisiert.²⁴ Die bedeutende gesellschaftliche Rolle, die McLuhan dem Künstler im elektrischen Zeitalter zuschreibt, wird damit nochmals untermauert, dass ihn McLuhan von den Rändern in die Mitte rücken, vom »ivory tower« in den »control tower« umsiedeln sieht.²⁵

Es ist vor allem jene Idee der Kunst als einem Experimentierfeld, das neue und nützliche Erkenntnisse hervorbringen kann, und des Künstlers als jemand, der mit einem besonderen Verständnis der Herausforderung des elektrischen Zeitalters und seiner Technologien begabt ist, die sich in der Initiative für ein neues Fernsehen in den USA widerspiegeln, aus der das NCET hervorgegangen ist.

KÜNSTLER ZUM FERNSEHEN: DAS NCET ALS LABOR

Die *Rockefeller Foundation* stellte 1967 erstmals Gelder bereit, um Künstlern und Künstlerinnen Zugang zu Produktionsstätten, Gerät und technischer Hilfestellung an Sendeanstalten des US-amerikanischen *public television* zu ermöglichen. Nach Howard Klein, der kurz darauf bei der Stiftung tätig wurde, war das Anliegen dieser Initiative die Unterstützung von »artists' research in television« in Gestalt einer Art künstlerisch geleitetem »research and development department«.²⁶ Förderung erhielten neben KQED-TV in San Francisco auch zwei Sender an der Ostküste: WGBH in Boston verwirklichte zunächst innovative Programme und lud Künstler und Künstlerinnen zur Arbeit an den Sender ein, bevor 1974 der eigentliche *New Television Workshop* (NTW) eingerichtet wurde, der bis 1993 Bestand hatte und einige Jahre auch ein eigenes Studio mit leichter handhabbarerem Halbzoll-Videoequipment zur Verfügung stellte. WNET/13 in New York baute ab 1972 mit dem *Television Laboratory* (TV Lab) ein technisch hochwertiges Produktionsstudio auf, in dem ausgewählte Künstler und Künstlerinnen bis 1984 im Umgang mit Fernsehtechnologie geschult wurden und eigene Produktionen verwirklichen konnten.²⁷

²³ Ebd., S. 65.

²⁴ McLuhan/Watson: *From Cliché to Archetype*, S. 117.

²⁵ McLuhan: *Understanding Media*, S. 65.

²⁶ Zit.n. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 9.

²⁷ Für alle drei Einrichtungen – NCET, NTW u. TV Lab – leistete die *Rockefeller Foundation* die Anschubfinanzierung. Weitere Förderung erhielten diese später u.a. vom *National Endowment for the Arts* und der *Corporation for Public Broadcasting*. Zu den Fernsehlaboren siehe: Huffman: »Video Art«; Dowling: »The WGBH New Television Work-

In San Francisco stand die Arbeit an einem neuen Fernsehen unter der Leitung Brice Howards, der zuvor als ausführender Produzent für Kulturprogramme bei WNET in New York tätig war.²⁸ In der ersten Phase der Förderung durch die *Rockefeller Foundation* – als das Unterfangen noch als »Experimental Project« firmierte – wurden Künstler und Künstlerinnen aus der Bay Area als *artists-in-residence* eingeladen. Die Poetin Joanne Kyger, der Schriftsteller Bill Brown, der Filmemacher Loren Sears sowie Richard Felciano, Komponist elektroakustischer Musik, und der Maler William Allan traten im Spätsommer 1967 einen jeweils einjährigen Aufenthalt am Sender an. Neben gemeinsamen Diskussionen über das Medium wurden dessen technische und ästhetische Möglichkeiten in den Studios von KQED-TV erprobt – anfangs nahezu ausschließlich in Schwarz-Weiß, später dann auch in Farbe.²⁹ Zusätzlich zu der Kerngruppe längerfristiger *artists-in-residence* wurden zudem Gäste aus Kunst und Wissenschaft eingeladen, die zum Teil direkt in die Arbeit an einem neuen Fernsehen involviert waren. Eine enge Zusammenarbeit mit dem fernsehtechnisch ausgebildeten Personal war im Programm der Stiftung vorgesehen und auch notwendig, da es von gewerkschaftlicher Seite strenge Regeln für die Nutzung von professionellem Fernsehgerät gab.³⁰

Auch der Zugang zu den Studios war für die Beteiligten des Projekts im Anfangsjahr auf Zeiten außerhalb des regulären Sendebetriebs von KQED-TV beschränkt. Deshalb richtete sich das *National Center for Experiments in Television* 1969 – dann auch unter diesem Namen – in eigenen Räumlichkeiten ein, die anfangs weitaus weniger professionell ausgerüstet waren als die bis dahin genutzten Fernsehstudios.³¹ Dieser Umstand ist in den noch vorhandenen Aufzeichnungen aus dieser Zeit deutlich ersichtlich, etwa in Aufnahmen von wechselnden, aus unterschiedlichen Richtungen an eine Wand geworfenen Diaprojektionen, die zum Teil noch von ausgeschnittenen und von Hand vor der Kamera hin und her bewegten Formen überlagert werden. Die technische Ausstattung wurde jedoch bald erweitert, insbesondere durch Eigenentwicklungen, wie eine modulare Einheit aus Mischer, Keyer und Colorizer, die von dem Ingenieur Larry Templeton

shop«; Fred Barzyk: *The Search for a Personal Vision in Broadcast Television* (zu WGBH); Sturken: »The TV Lab at WNET/Thirteen«.

²⁸ Huffman: »Video Art«, S. 83. Die Grundlage für den folgenden Überblick zum NCET bilden v.a. Seid/Troy: »Go with the Flow« und Seid: »Videospace«.

²⁹ Die Diskussionen über das Medium wurden auf Tonband aufgezeichnet und bildeten die Basis für Howards später veröffentlichte Publikationen. Seid/Troy: »Go with the Flow«, S. 8.

³⁰ Siehe z.B. *The Rockefeller Foundation: The President's Review & Annual Report 1967*, S. 125, und das Interview mit Stephen Beck in Phillips (Hrsg.): *California Video*, S. 43.

³¹ Siehe Interview mit Stephen Beck in Phillips (Hrsg.): *California Video*, S. 43. Das NCET wechselte in den folgenden Jahren noch mindestens zweimal seinen Standort und entfernte sich dabei räumlich immer weiter vom Sender, zu dem sich ein zunehmend gespanntes Verhältnis entwickelte. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 10.

entworfen und realisiert wurde,³² und einen von Stephen Beck gebauten Videosynthesizer. Neben Beck, der damals Elektrotechnik und elektronische Musik studierte, zählten zu den *artists-in-residence* des NCET zwischen 1969 und 1975 unter anderem der Maler William Gwin, der Graphiker William Roarty, Don Hallock, der zuvor als Kameramann und Regisseur beim Fernsehen tätig war und ebenfalls malte, Willard Rosenquist, ein Bildhauer, der in jenen Jahren bevorzugt mit Licht arbeitete, sowie zunächst auch noch Felciano, dem 1972 mit Warner Jepson ein weiterer Komponist elektroakustischer Musik nachfolgte. Sämtliche der Genannten verbrachten jeweils mehrere Jahre an der Einrichtung und arbeiteten oft auch in wechselnden Konstellationen zusammen.³³

Allen drei Fernsehlaboren – NCET, NTW und TV Lab – ist gemeinsam, dass Künstler und Künstlerinnen dazu eingeladen wurden, mit Fernsehen zu arbeiten und dazu entsprechende Ausrüstung und technische Assistenz zur Verfügung gestellt bekamen. Der Schwerpunkt der Bostoner und New Yorker Einrichtungen lag auf der Verwirklichung einzelner Vorhaben, die zum Teil auch ausgestrahlt wurden.³⁴ Am NCET hingegen scheint zumindest für einige Jahre die Zusammenarbeit der Gäste untereinander und mit dem Personal des Senders im Vordergrund gestanden zu haben. Erst ab 1972/73 lässt sich an dem überlieferten Material eine verstärkte Tendenz zu individuellem Arbeiten feststellen, doch teilten sich die *artists-in-residence* nach wie vor dieselben Räumlichkeiten.³⁵

Was man von den Eingeladenen am NCET erwartete, wurde von Howard folgendermaßen gefasst: »[W]e invited people to essentially come play.«³⁶ Dieses ›Spielen‹ aber entbehrt nicht an Ernsthaftigkeit, ist *play* doch ein Begriff, mit dem Howard in seinem 1972 durch das NCET publizierten Buch *Videospace* künstlerische Tätigkeit generell charakterisiert. Der ›Künstler‹, der einmal mehr nicht auf die klassischen Sparten beschränkt ist, erscheint darin als jemand, der im Gegensatz zu allen anderen seine Aufmerksamkeit auf die Materialien – man könnte auch sagen: auf das Medium – anstatt auf deren Nutzung richtet.³⁷ Wenngleich auch weniger emphatisch formuliert, wird dem Künstler damit jene exponierte Stellung zugeschrieben, die er in der McLuhanschen Medienwelt innehat: seine Unverzichtbarkeit für »the shaping and analysis and understanding of the life of

³² Siehe den Eintrag »Larry Templeton« auf der Internetseite: Hallock: NCET.

³³ Ein weiteres Tätigkeitsfeld des NCET war die Aus- und Fortbildung von Fernsehschaffenden in einem Praktikantenprogramm für Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen aus anderen *public-television*-Sendern sowie der Kooperation mit entsprechenden Fachbereichen an unterschiedlichen Hochschulen.

³⁴ Einige der Produktionen, die im Rahmen des NTW und des TV Lab entstanden, gehören heute zum Kanon der Videokunst. Letzteres unterstützte zudem auch dokumentarische Arbeiten.

³⁵ Siehe dazu die Beschreibung der Arbeitsatmosphäre am NCET durch Roarty in Gill: »Video«, S. 69.

³⁶ Howard zit.n. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 10.

³⁷ Howard: *Videospace*, S. 14.

forms, and structures created by electric technology«. ³⁸ Wesentlich genauer wird seine Rolle auch bei Howard nicht definiert. *Play* markiert in Howards Schrift begrifflich den Gegensatz zur herkömmlichen Arbeit für den Fernsehbetrieb, die davon bestimmt ist, ein sendefertiges Produkt zu einem festgesetzten Zeitpunkt zu liefern. Das NCET sollte einen Raum für dieses künstlerische Spielen bieten, für eine Auseinandersetzung mit dem Medium jenseits der Zwänge des Sendealltags. Deshalb bestand Howard von Anfang an darauf, dass das Erstellen von sendefähigem Material oder von Programminhalten für die Ausstrahlung kein primäres Anliegen des Unterfangens war. ³⁹ Wie unterschiedlich auch die Projekte der NCET-Mitglieder ausgesehen haben mögen, im Vordergrund stand die gemeinsame und zum Teil auch gemeinschaftliche Arbeit an einem einzigen, großen Vorhaben – einem Vorhaben, das sich als ›Fernsehen verstehen‹ überschreiben lässt.

FERNSEHEN VERSTEHEN AM NCET

Ein Beitrag aus dem NCET zur Ausgabe der Zeitschrift *Radical Software* aus dem Jahr 1971, in der die Videoaktivitäten in San Francisco vorgestellt werden, setzt mit folgender Erklärung der Motivation für die Arbeit der Einrichtung an:

Beyond direct personal relationships, electronic images and sound contribute most substantially to our experience of the world. Yet, we are nearly blind to the real, human implications of television in its many forms. Television which serves the worst in us has come rather easily. Hopefully, there is a new television which awaits us – one that maturely expresses our complex sense of things. Because images influence personal reality and social structure, the task of evolving this new television is an urgent and very practical matter. ⁴⁰

Eine mcluhansche Fundierung dieser Aufgabe wird von Gene Youngblood in *Expanded Cinema* impliziert, wenn er das NCET unter der Überschrift »Synaesthetic Videotapes« vorstellt, in denen das Fernsehmedium als Ausweitung des zentralen Nervensystems untersucht werde. ⁴¹ Am NCET selbst steht jedoch ein anderer Begriff im Zentrum: der des *videospace*, der von Howard geprägt wurde. *Video-space* bezeichnet zunächst die Oberfläche des Bildschirms, das »piece of glass«,

³⁸ McLuhan: *Understanding Media*, S. 65.

³⁹ Siehe Howard in Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 9, und in Youngblood: *Expanded Cinema*, S. 283. D.h. aber nicht, dass keine Arbeiten aus dem NCET auf Sendung gingen oder keinerlei Programme produziert wurden. Wieviel und was tatsächlich ausgestrahlt wurde, ist jedoch noch genauer zu erforschen.

⁴⁰ Turner u.a.: »The National Center for Experiments in Television«, S. 46.

⁴¹ Youngblood: *Expanded Cinema*, S. 281-292, insb. den Abschnitt zu Loren Sears, S. 291f.

auf dem sich Fernsehen abspielt.⁴² Aber *videospace* steht auch in einem erweiterten Sinn für dasjenige, was erst dann erwachsen kann, wenn das Fernsehen von seiner ›Substanz‹, seinem ›Material‹ her gedacht wird:

Videospace is a term that may help us to become acquainted with the television medium in ways we have not thought of in conventional practice.

Videospace is mosaic. Mosaic composed of sights and sounds.

What is seeable and seen; what is hearable and heard. The material of videospace is electronic. Electrons are quintessentially motion.⁴³

Das Konzept des *videospace* hat Howard in den beiden Büchern *Videospace* und *Videospace and Image Experience* (1972) ausgearbeitet, in denen er die theoretische Begründung und Programmatik der Arbeit des NCET schriftlich niederlegt.⁴⁴ Auch wenn er darin die künstlerischen Experimente, die am NCET unternommen wurden, nicht direkt anspricht, stehen diese doch in einer engen, als wechselseitig zu denkenden Beziehung zu den von Howard entwickelten Ansätzen, Fernsehen als Medium und das Arbeiten mit dem Fernsehen als Medium zu begreifen.

»Television can be described as an invention for the transmission of moving photographs and amplified sound from one point to another without dependence on wired connections.«⁴⁵ So heißt es bei Howard im Rahmen eines Rückblicks auf die Anfänge des Fernsehens, das ihm zufolge aus der Zusammenführung der Technologien von Radioübertragung und Filmkamera hervorgeht. Diese Geschichte der technischen Entwicklung des Mediums ist nach Howard dafür verantwortlich, dass die Institution Fernsehen vom Prinzip des Sendens – des Verbreitens oder ›Transportierens‹ von Inhalten⁴⁶ – beherrscht wird und das Medium auf diese eine Funktion einschränkt.⁴⁷

⁴² Siehe dazu z.B. das Interview mit Howard in *Youngblood: Expanded Cinema*, S. 285 (Zitat: Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 13).

⁴³ Howard: *Videospace*, S. 83f.

⁴⁴ *Videospace* wurde im April 1972 veröffentlicht, *Videospace and Image Experience* ist später erschienen (und enthält den Verweis auf das erste Buch mit dem genaueren Publikationsdatum). Der letztgenannte Titel fasst auf etwa 50 Seiten im Wesentlichen die Argumente aus dem ersten etwa 150 Seiten umfassenden Band zusammen, enthält darüber hinaus aber noch eine Reihe von Vorschlägen für ein neues Fernsehen. In beiden Büchern finden sich zudem abstrakte Graphiken von Roarty. Die schriftlichen Ausführungen Howards haben einen diskursiven Duktus, der sich am ehesten mit dem Begriff »rapping« charakterisieren ließe, mit dem Shenberg den Stil McLuhans bezeichnet. Shenberg: *Guerrilla Television*, S. 24.

⁴⁵ Howard: *Videospace*, S. 37.

⁴⁶ Howard stellt seinen Überlegungen zum Fernsehen ein Gedankenexperiment voran, mit dem er zu illustrieren versucht, was es heißt, über das Medium getrennt von seiner Funktion nachzudenken: Wenn menschliche Bewegung ausschließlich dazu genutzt wür-

Indem Howard das, was vom Fernsehen übertragen wird, als »moving photographs« benennt, spielt er darauf an, dass sich die der Logik der Distribution verpflichtete Arbeit mit dem Medium in einer Form realisiert, die dem Kinofilm analog ist. Das reicht von der Aufnahme über die Nachbearbeitung bis hin zu einer Tendenz zur Perfektion, die sich an filmtechnischen Standards orientiert und ein hohes Maß an vorausgehender Planung beinhaltet.⁴⁸ Mit der Orientierung am Film übernimmt das Fernsehen auch die Konventionen, die in der Genealogie Howards der Film seinerseits vom Theater übernommen hat.⁴⁹ Das, was Howard im Begriff des *theater space* verdichtet, findet eine Verkörperung in jenem Ort der größtmöglichen Kontrolle über das zu fertigende Produkt, den für Howard das der Theaterbühne nachempfundene Filmstudio sowie das dieses im Aufbau wiederholende Fernsehstudio darstellen.⁵⁰ Es ist dieser *theater space* – das Fernsehstudio und alles, was sich damit verbindet –, dem Howard den *videospace* – die Fläche des Bildschirms, auf dem sich Fernsehen abspielt – begrifflich wie konzeptuell gegenüberstellt.⁵¹ Erst wenn das Fernsehen den *theater space* hinter sich lässt, kann der *videospace* sein eigentliches Potential entfalten.⁵² Das heißt, dass das Fernsehen nicht länger einfach nur als ein Mittel für die Verbreitung betrachtet, sondern selbst als Medium, als »making-means«⁵³ aufgefasst werden sollte. Dazu ist es zunächst notwendig aufzuzeigen, was dieses Medium auszeichnet.

Das eine bestimmende Charakteristikum des Fernsehens stellt Howard bereits eingangs seiner Überlegungen heraus:

de, um etwas von einem Ort zu einem anderen zu tragen, wäre es schwierig, eine Bewegung zu denken, die nicht der Ausübung dieser Funktion diene, und es wäre unmöglich, diese zweckfreie Bewegung als Tanz zu verstehen, da es keinen Begriff von Tanz gäbe. Dasselbe trifft nach Howard auch für ein Fernsehen jenseits seiner Sendefunktion zu. Howard: *Videospace*, S. 29-32.

⁴⁷ Howard: *Videospace*, S. 38.

⁴⁸ Bekanntermaßen waren bereits zu Beginn der 1960er Jahre nur noch wenige Sendungen im US-Fernsehen tatsächlich Live-Ausstrahlungen. Schon vor der Einführung von Videoband in der Fernsehproduktion im Jahr 1957 wurden zudem Live-Produktionen mit einer Filmkamera von einem Monitor abgelichtet, um eine zeitverzögerte Ausstrahlung zu ermöglichen und so etwa Nachrichtenprogramme in den verschiedenen Zeitzonen der USA jeweils zur prime time zeigen zu können. Siehe dazu u.a. Antin: »Television«, S. 38f.

⁴⁹ Die Linie vom Theater über den Film zum Fernsehen wird in *Videospace* ausführlich in all ihren Facetten ausgearbeitet. Die andere Linie, die Howard aufmacht und die über das Radio zurück zum Journalismus reicht, wird weitaus weniger detailliert ausgeführt.

⁵⁰ Siehe zum *theater space* und dem Studio z.B. Howard: *Videospace*, S. 71f. u. bes. S. 99-103.

⁵¹ Das beinhaltet auch den Gegensatz zwischen öffentlicher und privater Rezeption.

⁵² Siehe z.B. Howard: *Videospace*, S. 76. In diesem Anliegen, das Medium auf das ihm allein Spezifische zu reduzieren, manifestiert sich der modernistisch-formalistische Zug der Programmatik des NCET, zumal sich damit eine Zurückweisung photographisch-abbildhafter Bilder als medienfremd andeutet.

⁵³ Ebd., S. 16.

Television seems to have begun with a live broadcast.

And from that moment to this much speculation about it concerns its live nature.

Its uniqueness appears always to have been its »liveness«.

To our present moment, we seem to regard the live broadcast as television's most indigenous characteristic.

It may be so in form as well.⁵⁴

Wie sich im letzten Satz bereits abzeichnet, ist für Howard *liveness* nicht allein an die Live-Sendung gebunden – schließlich geht es ihm gerade darum, das Medium getrennt von seiner Übertragungsfunktion zu begreifen. *Liveness* bezieht sich vielmehr auf das, was die Direktübertragung erst möglich macht: die Möglichkeit der als instantan beschriebenen Wiedergabe dessen, was von Kamera und Mikrofon aufgenommen wird, wobei »instantan« für Howard den Gegensatz zum Verfahren der Kinematographie markiert.⁵⁵ »And it is that uniqueness which is television's alone«, heißt es dazu bei Howard, »[i]f we are not dealing with that, we are not dealing with television«.⁵⁶ Was *liveness* solchermaßen gefasst für die Arbeit mit dem Medium bedeutet, findet sich wie folgt beschrieben: »The technology of the television medium makes it possible for subject, maker, and object to be present together in the same time continuum.«⁵⁷ Diese mehrmals in leichter Abwandlung wiederholte Feststellung, die einen zentralen Platz in Howards Argumentation einnimmt, findet sich an anderer Stelle in einer konziseren und präziseren Formulierung wiedergegeben: »the makers, the making and the made are concurrent«.⁵⁸

Das, was Howard als das von der Live-Sendung abgekoppelte Einzigartige des Fernsehens herausstellt, bildet die Voraussetzung für eine im frühen Video-

⁵⁴ Ebd., S. 11.

⁵⁵ »As dependent as the system [Fernsehen; B. F.] is upon the history of motion pictures, there is something the system added to the camera: that is its capacity for instantaneous manifestation of the light waves reflected off the object. The electric camera reveals the images passing through its lenses instantly. One need not wait for processing [d.h. das Entwickeln des Films; B. F.]« Howard: Videospace, S. 50f. Die Begrifflichkeit der instantaneity im Zusammenhang mit der elektronischen Bilderzeugung im englischsprachigen Videodiskurs der Zeit impliziert keine Unmittelbarkeit im Sinne eines nicht-medialisierten Zugriffs auf Welt. Vielmehr ist das Instantane als ein relationaler zeitlicher Begriff zu verstehen, der zudem ausweist, dass zwischen Aufzeichnung und Wiedergabe nicht notwendigerweise ein extra Speichermedium wie Videoband eingeschaltet werden muss.

⁵⁶ Ebd., S. 51.

⁵⁷ Ebd., S. 51f.

⁵⁸ Howard: Videospace and Image Experience, S. 32.

schaffen häufig anzutreffende zirkuläre Anordnung: Die Kamera wird auf einen Monitor gerichtet, der das zeigt, was sie gerade aufnimmt. Dabei kann Feedback auftreten, ein visuelles Äquivalent der Audio-Rückkopplung, das in der konventionellen Fernsehproduktion als unbedingt zu vermeidende Störung gilt. In der künstlerischen Arbeit mit Video hingegen wurde mit diesem schwer zu kontrollierenden Phänomen experimentiert, so auch am NCET.⁵⁹ Ein Beispiel dafür findet sich in den ersten Minuten einer Aufzeichnung des Tänzers John Graham.⁶⁰ Die schwarz-weiße Aufnahme vom Januar 1968 setzt damit ein, dass die Figur des Tänzers, die sich dunkel vom hellen Grund abhebt, verdoppelt erscheint und sich das schwächere Bild des größeren Doppelgängers in ein Negativ verkehrt. In dem Moment, in dem sich Graham schnell zur Seite dreht und dabei in die Hocke geht, vervielfältigen sich die hellen und dunklen Silhouetten. Die schwarze Figur zieht diese wie einen Schweif hinter sich her, bis sie sich zu einem den gesamten Bildschirm ausfüllenden Streifenmuster auflösen. Den Konturen des Tänzers folgend scheinen die Streifen von ihm auszugehen, von ihm ausgesandt zu werden. Wiederholt ziehen sich die Streifen auch wieder zu Silhouetten zusammen, um sich dann – scheinbar von den Bewegungen Grahams ausgelöst – erneut in die geometrischen Emanationen zu transformieren. Der Tänzer, dessen Bild über eine zweite Kamera in den Feedback-Loop gespeist wird, überprüft dabei offensichtlich die videographische Wiedergabe seiner Bewegungen und passt diese entsprechend an. Durch seinen Blick und die an diesen gekoppelten Reaktionen wird das Geschehen auf dem Bildschirm nachvollziehbar. Grahams Tanz mit seinen videographischen Schatten lässt das Prozessuale dieses Schaffensprozesses manifest werden: Das, was in diesem Schaffensprozess entsteht, zeigt sich im Entstehen begriffen. Und das, was sich im Entstehen begriffen zeigt, ist nichts anderes als das, was auf dem Monitor erscheint – das Bildschirmbild. Indem der von Kopf bis Fuß schwarz gekleidete Tänzer vor einem weißen Hintergrund auf einem weiß ausgelegten Boden agiert, findet sich zudem jegliche Räumlichkeit und damit auch der *theater space* des Aufnahmestudios negiert. Der Tanz mit den Schatten ist weder räumlich noch zeitlich situiert, er findet nur auf dem Bildschirm statt, er eignet sich nur im *videospace*.

Howard buchstabiert in *Videospace* zunächst Schritt für Schritt dasjenige aus, was eine Direktübertragung eines Ereignisses eigentlich als solche auszeichnet, und zwar in den Augen der ihr beiwohnenden Zuschauer.⁶¹ Das Ergebnis fasst er

⁵⁹ Mögliche Anordnungen von Kamera(s) und Monitor sowie die unterschiedlichen daraus resultierenden visuellen Effekte wurden von einem der *artists-in-residence* am NCET in einem eigenen Bericht beschrieben: Gwin: »Video Feedback«. Dem Thema Feedback widmet sich auch ein 30-minütiges Band aus der NCET-Reihe der *Videospace Electronic Notebooks* aus dem Jahr 1973.

⁶⁰ Diese insgesamt elfminütige Aufzeichnung ist als »Graham Feedback« inventarisiert. Mitgewirkt haben daran u.a. die beiden KQED-Mitarbeiter Robert Zagone und William Stewart Jones sowie Felciano, der für die elektroakustische Musik verantwortlich zeichnet.

⁶¹ Howard: *Videospace*, S. 57-61.

wie folgt zusammen: »We seem to attach the word ›live‹ to that experience in which the record includes the participation of the recordists, factors of unpredictability, and the perceiver of the record plus the others *all existing in the same time continuum*.«⁶² Howard hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass es sich bei der Live-Sendung ebenfalls um eine Aufzeichnung handelt – die Aufnahme des Ereignisses durch Kamera und Mikrophon – und dass der Zuschauer um diesen Umstand weiß. Insofern bleibt zu klären, wie Howard die hier beschriebene Involvierung des Zuschauers, jene »participation«, die ihm die Live-Ausstrahlung ermöglicht, auffasst – eine Involvierung, so ist hier zu betonen, die immer schon eine angesichts eines Bildes ist. Es sind die Aufnehmenden vor Ort, die man sich als Schnittstelle zwischen Zuschauer und Ereignis vorzustellen hat, indem ihr Dabeisein in der Aufzeichnung mit enthalten ist – und zwar in einer Form, die sich dem Zuschauer mitteilt, die ihn dieses Dabeisein erfahren lässt. Bei Howard findet sich dazu folgende Aussage: »He [der Zuschauer einer Live-Ausstrahlung; B.F.] and the recordist are participating in the event in that neither of them can accurately predict its outcome.«⁶³

Diese Live-Qualität realisiert sich nach Howard bei einem »made« event«, wie dem zuvor beschriebenen, in einer spezifischen Herangehensweise seitens der Machenden, die er als »the mix« benennt.⁶⁴ *Mix* bezeichnet das Schneiden und Mischen in Echtzeit, das bei elektronischen Bildern und Tönen möglich ist, steht bei Howard aber auch für etwas Grundlegenderes: eine Haltung, die sich auf das Machen als ergebnisoffenen Prozess, als ein Werden einlässt. Dem stellt Howard die ›Produktion‹ als primären Modus des an der Verbreitung orientierten Fernsehschaffens gegenüber – eine Herangehensweise, die auf die Herstellung eines Produkts konzentriert ist, das eine Live-Qualität bestenfalls simulieren kann.⁶⁵ Die wesentlichen Unterschiede, die Howard dabei herausstellt, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Der *mix* ist kein durchgeplantes und kontrolliertes Vorgehen, sondern eine unvorhersehbare Entwicklung. Er beginnt nicht wie die Produktion mit einem klaren Konzept oder einem Skript, sondern mit offenen Fragen. Er setzt nicht um, sondern er erwächst. Das dem Fernseh-Medium adäquate Machen ist »not predetermined, not rehearsed, not fixed«. ⁶⁶ Und während die Produktion Howard zufolge vor allem auf die Verbreitung von Information ausgerichtet ist, geht es beim *mix* um das Schaffen einer Erfahrung.⁶⁷

⁶² Ebd., S. 61 (Hervorhebung i.O.).

⁶³ Ebd., S. 60 (Hervorhebung i.O.).

⁶⁴ Zur Einführung des Begriffs siehe ebd., S. 120.

⁶⁵ Der *mix* wird in Howard: Videospace and Image Experience, S. 27-44, Punkt für Punkt mit der Produktion kontrastiert. Zum Thema der Simulation der Live-Qualität siehe Howard: Videospace, S. 65-77.

⁶⁶ Howard: Videospace, S. 103.

⁶⁷ Howard: Videospace and Image Experience, S. 27.

Der *mix* in seinen beiden Ausprägungen – sowohl als Bildmischung wie auch als Haltung – wird besonders evident in einer Reihe von Aufzeichnungen sogenannter *lightforms*, die in Schwarz-Weiß und in Farbe existieren.⁶⁸ In den farbigen Varianten ist ein sich dauernd wandelndes In- und Übereinander manchmal gläsern, manchmal metallisch anmutender Formen zu sehen. Konstante Veränderungen der Farben und der verstreuten Lichtreflexe heben einzelne Elemente hervor, um sie dann wieder zugunsten anderer zurücktreten zu lassen, lassen das eine oder andere mehr flächig erscheinen, nur um ihm dann eine eher räumliche Wirkung zu verleihen. Immer wieder scheinen die sich mal schnell, mal langsam vollziehenden Farbwechsel auch Transformationen der Formen selbst zu bewirken – ein Ausdehnen, ein Schrumpfen, ein Verschmelzen mit anderen Elementen – oder gänzlich neue hervorzubringen.

Die Basis dieser Farb-Licht-Spiele, die von Rosenquist in Zusammenarbeit mit Roarty und weiteren NCET-Mitgliedern durchgeführt wurden, sind Gebilde aus reflektierender Polyesterfolie und Draht. Diese werden von drei bis vier Kameras in sehr nahen Einstellungen aufgenommen, während sie in wechselnden Farben aus unterschiedlichen Richtungen beleuchtet werden. Die Licht- und Kameraführung, das Hinzufügen weiterer Folienstücke oder auch von Spiegeln, sowie die Mischung der Bilder aus den verschiedenen Kameras, die teils ineinandergeblendet, teils übereinandergelegt werden, werden mit Blick auf den Kontrollmonitor immer wieder neu aufeinander abgestimmt. Die *lightforms* sind nicht etwa Rosenquists Foliengebilde. Sie sind nicht das, was sich vor der Kamera befindet, sondern das, was nur auf dem Bildschirm zu sehen ist – jene beständigen Transformationen, die sich auch bei wiederholten Aufzeichnungen jedes Mal wieder neu ereignen: Auch die *lightforms* existieren nur im *videospace*.

In manchen dieser Aufzeichnungen, die – um noch einmal daran zu erinnern – in dieser Form nicht für eine Ausstrahlung gedacht waren,⁶⁹ sind zudem Stimmen aus dem Aufnahmestudio zu vernehmen: Anweisungen der Beteiligten, welches Licht worauf gerichtet werden soll, welches Kamerabild dasjenige auf dem Monitor ersetzen und in welchem Tempo das Über- oder Ineinanderblenden vor sich gehen sollen, Rückfragen und Anmerkungen der Person, die das Mischpult bedient, wiederholt auch Reaktionen oder ausführlichere Kommentare zu den jeweiligen Resultaten oder auch einfach die Ermahnung, den Tisch mit den Foliengebilden nicht ins Wackeln zu bringen – durchzogen von Momenten der Stille, in denen man förmlich die auf den Schaffensprozess konzentrierte Aufmerksamkeit

⁶⁸ Seid/Troy haben bereits darauf hingewiesen, dass in diesen das Konzept des *videospace* und der Ethos des *mix* am deutlichsten zutage treten: Seid/Troy: »Go with the Flow«, S. 16; Seid: »Videospace«, S. 132. Einige der farbigen Aufzeichnungen sind auf 1972 und 1973 datiert.

⁶⁹ Aus solchen *lightforms* ist 1973 das preisgekrönte 30-minütige Video *Lostine* hervorgegangen, zu dem Jepson die Musik beige-steuert hat. Manche der Kassetten mit *lightforms* sind mit dem Vermerk »image bank« beschriftet und so als Zuspieldänder für den finalen *mix* für das genannte Band ausgewiesen.

zu hören vermeint. In dem einfach mitaufgezeichneten Austausch der Macher, durch den das Zustandekommen der Bilder nachvollziehbar wird, artikuliert sich deutlich ein weiterer Aspekt, den Howard mit dem *mix* verbindet: die genuine und gemeinschaftliche Zusammenarbeit aller Beteiligten, die in einem kreativen Prozess zueinander finden.⁷⁰ Diese Zusammenarbeit ist einmal mehr im Gegensatz zur herkömmlichen Produktion mit ihrer durchorganisierten, hierarchischen Struktur und Aufteilung in spezialisierte Aufgabenbereiche zu verstehen.⁷¹ »A mixer/artist, and an artist of graphic/texture/light, combining with all the others who participate in the creative mixing process will bring us to videospace, a field which is more than a terminal point at the end of a vast and efficient distribution system«, lautet Howards Resümee zum *mix*.⁷²

Das Aufzeichnen auf Videoband jedoch erscheint im Kontext des *mix* zunächst als widersprüchlich, macht Howard doch die Einführung dieser Technologie dafür verantwortlich, den Drang zur Perfektionierung des Produkts in der gängigen Fernsehproduktion verstärkt zu haben. Zugleich haben sich mit Videoband aber auch die Möglichkeiten für die Bildmischung erweitert, indem es zusätzliche Zuspieldquellen zur Verfügung stellt und Verfahren wie Bandverzögerung erlaubt.⁷³ Entscheidend für den *mix* aber ist Folgendes: »When a mixing unit elects to record, its attention is centered on process, upon realization of the whole experience of making in the present. They do not rehearse to record. They record and record and record until they are satisfied the present is given.«⁷⁴ Die Aufzeichnung auf Videoband dient dazu, diesen besonderen Prozess festzuhalten, die kreative Anstrengung, wie Howard es auch ausdrückt, »aufzubewahren«, was auch impliziert, dass damit die Möglichkeit besteht, die Erfahrung des *mix* noch einmal aufzurufen, sie »freizusetzen«.⁷⁵ Die Videoaufzeichnung eines *mix* erfüllt diese Funktion nach Howard am besten, wenn sie den Prozess als Ganzen erfasst, das heißt wenn das Band einfach mitläuft und nicht nachträglich bearbeitet, nicht geschnitten wird.⁷⁶ Nachdem für Howard der *mix* das Anliegen realisiert, ein »made« event« so zu gestalten, dass es jenem dem Fernsehen eigenen Charakteristikum der *liveness* entspricht, ist davon auszugehen, dass der aufgeho-

⁷⁰ Siehe dazu z.B. Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 43.

⁷¹ Im *mix* als Arbeitsform und Haltung, seinem Fokus auf dem Miteinander und Gemeinschaftlichen, lässt sich McLuhans Retribalisierung erkennen: »[T]he ›job of work‹ yields to dedication and commitment, as in the tribe.« McLuhan: *Understanding Media*, S. 138. Den Fernsehkindern schreibt McLuhan den Wunsch nach genau dieser Neudefinition der Arbeit zu (S. 335).

⁷² Howard: *Videospace*, S. 136.

⁷³ Ebd., S. 140.

⁷⁴ Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 41.

⁷⁵ »Retain« und »release« sind die beiden Begriffe, mit denen Howard das Aufzeichnen auf Band und das Wiederabspielen der Aufzeichnung beschreibt. Howard: *Videospace*, S. 137 u. 140.

⁷⁶ Howard, *Videospace and Image Experience*, S. 41.

bene und wieder freigesetzte *mix* es auch dem Betrachter solcher Bandaufzeichnungen ermöglichen soll, an der Erfahrung des *mix* im Sinne jenes Dabeiseins, das die Live-Sendung ermöglicht, zu partizipieren. Da sich der *mix* jedoch nur in Gestalt eines Bildes manifestiert, heißt das dass diese Erfahrung diejenige des Werdens eines Bildes ist, des Bildschirmbildes, oder in den Worten, mit denen Howard wiederholt das Prozessuale umschreibt, diejenige eines »movement of the unformed toward form«⁷⁷ im *videospace*. Nicht umsonst, so ist hier anzufügen, findet sich in den Videoaufzeichnungen des NCET auch im Arbeiten mit photographisch-repräsentationalen Aufnahmen dieses Photographisch-Repräsentationale größtenteils im *mix* videographisch aufgelöst, abstrahiert. Im Sinne des beschriebenen Miterlebens eines Werdens des Bildes kann der Zuschauer in den *videospace* eintauchen, sich von ihm umfassen lassen.⁷⁸

Aus heutiger Sicht und in dem hier rekonstruierten Zusammenhang besehen erlauben die Bandaufzeichnungen aus dem NCET jedoch vor allem etwas anderes:⁷⁹ Besonders jenes »rohe«, »unfertige« Material aus den ersten fünf Jahren des Bestehens der Einrichtung lässt einen Einblick in den Prozess des »Fernsehen verstehens« am NCET zu, das heißt das Ausarbeiten des Spezifischen des Fernsehens und dessen (audio-)visueller Form im Bildschirmbild – ein Ausarbeiten *in der Praxis*, dessen theoretische Fundierung und Erfassung in schriftlicher Form von Howard vorgelegt wird. Das Material lässt zudem Rückschlüsse auf den tatsächlichen Schaffensprozess zu, indem die Vorgehensweise oder Elemente der technischen Dispositive, aus denen das jeweilige Bildschirmbild erwächst, sicht- oder auch hörbar werden. Mit dem heutigen Blick auf dieses Material lässt sich resümieren, dass die Erprobung der spezifischen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten des Fernsehens am NCET weniger auf das Schaffen neuer Inhalte, Formen und Formate abzielte,⁸⁰ als darauf, das Operieren des Fernsehbildes freizulegen.

⁷⁷ Z.B. Howard, *Videospace*, S. 43.

⁷⁸ Es ist diese Einbeziehung des Zuschauers, mit der sich letztlich auch das Widersprüchliche der Wahl des Räumlichkeit konnotierenden Begriffs *videospace* für jenes Stück Glas, auf dem sich der *mix* ereignet, auflöst. In *Videospace and Image Experience* stellt Howard zudem Überlegungen zu einer möglichen Live-Performance des *mix* an, die die Zuschauenden unmittelbar in die Erfahrung des Schaffensprozesses einbinden würde. Die von ihm selbst aufgeworfene Frage, ob dazu die Performer zu sehen sein müssten, lässt Howard jedoch offen.

⁷⁹ »Vor allem« deshalb, weil frühe Videoaufzeichnungen bzw. analoge Videobandaufzeichnungen generell aufgrund fortlaufender technischer Verbesserungen bzw. radikaler Umwälzungen im Bereich der Speicher- und Wiedergabetechnologien sowie den typischen Manifestationen der Materialermüdung und -alterung als eben frühes bzw. mittlerweile nahezu obsolet geworden analoges Video zu erkennen ist. Über jene beschriebene Erfahrung des Hier und Jetzt des Bildschirmbildes legt sich also eine »Patina«, die heutigen Betrachtern und Betrachterinnen die historische Distanz vergegenwärtigt.

⁸⁰ Wie sich die Ergebnisse der Arbeit der Einrichtung im Rahmen des Fernsehens verwerthen hätten lassen, bleibt letztlich ungeklärt, bei Howard, aber auch in der weiteren Praxis des NCET. Es wurde allerdings über das Fernsehen in seiner damaligen institutionellen und technischen Form hinausgedacht, indem für die Verbreitung der eigenen Arbeit

Die von McLuhan ausgewiesene epochale Bedeutung des Fernsehens – die bereits eingangs angeführten psychischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die es bewirkt – bildet einen wesentlichen Hintergrund für das Projekt des NCET und verwandter US-amerikanischer Einrichtungen. Dieser schlägt sich besonders in der Rede von der Notwendigkeit, Dringlichkeit und Wichtigkeit des künstlerischen Experimentierens mit dem Medium nieder und bietet auch eine Antwort auf die Frage, warum man meinte, diese bedeutende Aufgabe an NCET, NTW und TV Lab – also auch innerhalb der Institution Fernsehen selbst – gerade Künstlern und Künstlerinnen überantworten zu müssen. McLuhan macht zudem die von ihm beschriebenen Effekte des Fernsehens nicht etwa an dessen Inhalten oder dem gesellschaftlichen Umgang damit fest, sondern führt diese auf das Medium selbst bzw. die technisch bedingte Form des Fernsehbildes zurück, womit er einen Vorwurf für die praktische und theoretische Ausarbeitung der spezifischen Eigenschaften dieses Bildes liefert, die am NCET betrieben wurde. Es ist der Fokus auf das Fernsehbild, auf eine auf seiner elektrotechnischen Genese basierenden *Phänomenologie* des Bildschirmbildes, in dem das ›Fernsehen verstehen‹ McLuhans und das des NCET konvergieren. Zentral dafür ist der Begriff der ›Partizipation‹, der aber im Gegensatz zu einer im Diskurs der Medienkunst geläufigen Verwendung sowohl bei McLuhan als auch beim NCET keine handelnde Einbeziehung oder Mitwirkung des Zuschauers meint. Sie lässt sich auch für McLuhan im Sinne jenes am NCET herausgearbeiteten Dabeiseins als Erfahrung des Werdens des Fernsehbildes begreifen,⁸¹ das eine Rezeptionshaltung impliziert, die sich über die Beschreibung des Bildschirmbildes als *videospace* als ein Absorbieren fassen lässt, vielleicht sogar ein Absorbiert-Werden, das keine konzentrierte Aufmerksamkeit erfordert. Nicht zuletzt aber verbindet sich in der Arbeit des NCET mit dem Fernsehen auch eine Hoffnung, die auf McLuhans Beschreibung der elektrischen Medien als Ausweitungen des zentralen Nervensystems zurückzuführen ist und sich bereits bei Youngblood formuliert findet: Es ist die Hoffnung auf eine Bewusstseinsweiterung hin zu einem »planet-mind«⁸² oder, um es in den am NCET erarbeiteten Begriffen zu formulieren, die Hoffnung auf einen *world wide videospace*, der aus einer Art weltumspannenden *mix* erwächst. Diese sollte sich im Weiteren bekanntlich auf das *world wide web* übertragen, wobei im ent-

die sich bereits abzeichnenden Möglichkeiten z.B. von Spartenkanälen im Kabel- und Satellitenfernsehen oder der Distribution auf Videobändern für den Heimgebrauch in Betracht gezogen wurden.

⁸¹ Inwieweit die *participation* und das *involvement*, die bei McLuhan als neue, vom Fernsehen beförderte Modi der Wahrnehmung oder auch sinnlichen Erkenntnis postuliert werden, mit dem Dabeisein, das durch die im *mix* erzielte *liveness* möglich wird, korrespondieren, wird deutlich, wenn McLuhan die Fernseherfahrung einmal als »total involvement in an all-inclusive *nowness*« charakterisiert. McLuhan: *Understanding Media*, S. 335 (Hervorhebung i.O.).

⁸² Howard, *Videospace and Image Experience*, S. 47. Howard bemüht in diesem Zusammenhang auch den Begriff der ›Noosphäre‹.

sprechenden Medien-Diskurs der 1990er Jahre die Medientheorie McLuhans aus *Understanding Media* neue Konjunktur gewann.⁸³

LITERATUR

- Antin, David: »Television: Video's Frightful Parent, Part I«, in: Artforum, Jg. 14, Nr. 4, 1975, S. 36-45.
- Dowling, Susan: »The WGBH New Television Workshop«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, New York 1985, S. 275-278.
- Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Fred Barzyk: *The Search for a Personal Vision in Broadcast Television*, Ausstellungskatalog, Patrick and Beatrice Haggerty Museum, Marquette University, Milwaukee WI 2001, S. 26-37.
- Gill, Johanna Branson: »Video: State of the Art. The Rockefeller Foundation 1976« [1976], in: *Eigenwelt der Apparatewelt. Pioneers of Electronic Art*, Ausstellungskatalog, Ars Electronica Linz 1992, S. 63-88.
- Gwin, William: »Video Feedback: How to Make It; An Artist's Comments on its Use; A Systems Approach«, in: *National Center for Experiments in Television* (Hrsg.): *Innovations in Television*, San Francisco CA 1972, o.S. [Sammlung von 4 Typoskripten].
- Hallock, Don: *NCET: The National Center for Experiments in Television*, <http://ncet.torusgallery.com/index2.html> (01.05.2014).
- Howard, Brice: *Videospace and Image Experience*, San Francisco CA 1972.
- Howard, Brice: *Videospace*, San Francisco CA 1972.
- Huffman, Kathy Rae: »Video Art: What's TV Got To Do With It?«, in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York 1990, S. 81-90.
- Kelly, Joanne: »The National Center for Experiments in Television KQED«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, New York 1985, S. 281f.
- Kostelanetz, Richard: »Understanding McLuhan (In Part)«, in: *New York Times*, 29.01.1967, <http://www.nytimes.com/books/97/11/02/home/mcluhan-magazine.html> (14.05.2014).

⁸³ Dieser Beitrag beruht auf laufenden Forschungen zu einem umfangreicheren Korpus an Videomaterial aus der Frühzeit der Videokunstgeschichte. Die Sichtung dieses Materials und erste Recherchen zum *National Center for Experiments in Television* wurden durch einen mehrmonatigen Aufenthalt als Gastwissenschaftlerin am ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe ermöglicht. Dank für vielfältige Unterstützung bei diesen Arbeiten gilt neben der Direktion besonders Claudia Gehrig, Hartmut Jörg, Dorcas Müller und Margit Rosen sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der ZKM-Bibliothek.

- Krewani, Angela: »Marshall McLuhan and the Emergence of American Television Theory«, in: Birkle, Carmen/Krewani, Angela/Kuester, Martin (Hrsg.): McLuhan's Global Village Today: Transatlantic Perspectives, London u.a. 2014, S. 177-187.
- McLuhan, Marshall: »Playboy Interview: »Marshall McLuhan – A Candid Conversation with the High Priest of Popcult and Metaphysician of Media« [1969], in: McLuhan, Eric/Zingrone, Frank (Hrsg.): Essential McLuhan, London 1997, S. 233-269.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man [1964], London 1994.
- McLuhan, Marshall/Watson, Wilfred: From Cliché to Archetype [1970], Berkeley 2011.
- Meigh-Andrews, Chris: A History of Video Art. The Development of Form and Function, Oxford/New York 2006.
- Minkowsky, John: »The Videotape Collection at Media Study/Buffalo«, in: Afterimage, Jg. 5, Nr. 7, 1987, <http://www.experimental-tv-center.org/videotape-collection-media-study/buffalo> (14.01.2012).
- Paulsen, Kris: »In the Beginning, There Was the Electron«, in: X-TRA, Jg. 15, Nr. 2, 2013, <http://x-traonline.org/article/in-the-beginning-there-was-the-electron/> (25.04.2014).
- Phillips, Glen (Hrsg.): California Video. Artists and Histories, Los Angeles CA 2008.
- Rosler, Martha: »Video: Shedding the Utopian Moment« [1985], in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, New York 1990, S. 31-50.
- Ryan, Paul: »A Genealogy of Video«, in: Leonardo, Jg. 21, Nr. 1, 1988, S. 39-44.
- Seid, Steve: »Videospace: The National Center for Experiments in Television«, in: Anker, Steve u.a. (Hrsg.): Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000, Berkeley CA u.a. 2010, S. 130-134.
- Seid, Steve/Troy, Maria: »Go with the Flow. (re)Introducing the NCET«, in: Videospace. The National Center for Experiments in Television, 1967-1975, Ausstellungskatalog, University of California Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive, 2001, S. 6-22.
- Shamberg, Michael: Guerrilla Television, New York u.a. 1971.
- Sturken, Marita: »Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History«, in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, New York 1990, S. 101-121.
- Sturken, Marita: »Private Money and Personal Influence: Howard Klein and the Rockefeller Foundation's Funding of the Media Arts«, in: Afterimage, Jg. 14, Nr. 6, 1987, S. 8-14.

Sturken, Marita: »The TV Lab at WNET/Thirteen«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics, New York 1985, S. 269-273.

The Rockefeller Foundation: President's Review & Annual Report 1967, <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports/1970-1979> (09.07.2014).

Turner, Ann u.a.: »The National Center for Experiments in Television«, in: Radical Software, Jg. 3, Nr. 3, 1973, S. 46-51.

Youngblood, Gene: Expanded Cinema, New York 1970.

HABEN SIE (SCHON JETZT) EINE LIEBLINGSSTELLE? WELCHE?

- meine Lieblingsstelle sind die ersten Sätze der Einleitung (leider weiß ich nicht welche Seiten das in der Originalausgabe sind); hier schreibt McLuhan nämlich eine Mediengeschichte von der Antike bis heute in nur wenigen Sätzen.

Eine Lieblingsstelle habe ich nicht. Generell gefallen mir die Zusammenhänge zwischen der Art, wie Kulturen sich entwickeln/untergehen und den Medien, die sie benutzen/neu erfinden.

Nein

Ich fand das Kapitel 5 »Energie aus Bastarden« sehr interessant. Weil McLuhan in diesem Teil des Buches auf die Verschmelzung von unterschiedlichen Medien eingeht. In den Arbeiten von Künstlern zeigt sich dies besonders. Es ist spannend zu sehen, wie unterschiedliche Medien im Film oder in der Literatur miteinander kombiniert werden und dadurch etwas Eigenens, Neues entstehen kann.

- aus dem bisher Gelesenen das Maus-frisst-Katze-Zitat

Eine Lieblingsstelle ist bei den teilweise wirren Ausführungen und Exkursen schwierig zu finden. Manche Sätze treffen den Nagel auf den Kopf und bei manchen erscheint ein großes Fragezeichen über meinem Kopf. Einen schönen Satz fand ich zum Beispiel »Der Film übernahm den Roman, die Zeitung und das Theater auf einmal. Das Fernsehen durchsetzte den Film und gab dem Publikum das Theater ohne Wände zurück.« (S. 63) Wie selbstverständlich die Medien hier als (konfus) handelnde Entitäten beschrieben werden, ohne dies spezifisch zu benennen, fand ich sehr gut.