media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Dorothée Henschel

Fernsehkunst - Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff

2013

https://doi.org/10.25969/mediarep/14616

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Henschel, Dorothée: Fernsehkunst - Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten.* Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 336–346. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14616.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Dorothée Henschel

Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen und dessen bisheriger Verortung im wissenschaftlichen Diskurs. Nach einem kurzen Überblick über den bisherigen Forschungsstand zum Thema Kunst und Fernsehen werden exemplarisch drei Beispiele analysiert: Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE (D 1969), Keith Arnatts TV PROJECT SELF BURIAL (D 1969) und Richard Kriesches MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! (D 1977). Diese Kunstobjekte wurden bislang der Videokunst oder allgemein der Medienkunst zugerechnet. Ziel ist es, die Problematik dieser Zuordnung aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass für diese Kunstobjekte der Gattungsbegriff Fernsehkunst anzuwenden und in den Wissenschaftsdiskurs einzuführen ist.

* * *

Begriffe wie Videokunst, Radiokunst, Netzkunst oder allgemein Medienkunst sind im Wissenschaftsdiskurs und in der Öffentlichkeit seit langem weit verbreitet und etabliert – der Begriff Fernsehkunst jedoch nicht. Und dies, obwohl von Beginn der Rundfunkentwicklung an sowohl von Seiten der Fernsehmacher als auch von Seiten der Künstler ein großes Interesse an den neuen Produktions- und Verbreitungsmöglichkeiten des Mediums Fernsehen bestand. Besonders die Avantgarden sahen im neuen Medium eine Chance und so schreibt Lucio Fontana 1952 im «Manifest des Movimento Spaziale im Fernsehen»:

> Wir freuen uns, dass dieses Manifest, das alle Bereiche der Kunst erneuern soll, vom italienischen Fernsehen gesendet wird. Es stimmt, dass die Kunst ewig ist, aber sie war immer an die Materie gebunden. Wir dagegen wollen sie von dieser Fessel befreien, wir wollen, dass sie – selbst bei einer einzigen Minute Sendezeit – im Weltraum tausend Jahre lang dauern soll.[1]

1 Fontana, Lucio: «Das Manifest des Movimento Spaziale im Fernsehen». Mailand, den 17. Mai 1952, veröffentlicht anlässlich von Lucio Fontanas Fernsehsendung. In: Decker, Edith;

Dieses frühe Bekenntnis zum Medium Fernsehen beschreibt die Hoffnungen, die sowohl Künstler als auch Fernsehmacher in das Massenmedium setzten, nicht nur zur Verbreitung künstlerischer Manifeste, sondern auch als Gestaltungsmedium und Ort von Kunst. Im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs wird das Verhältnis von Kunst und Fernsehen jedoch immer noch kritisch betrachtet und der Begriff Fernsehkunst als Gattungsbegriff nicht verwendet. So bemerkt Friedemann Malsch, dass sich die Kunstwissenschaft «hinsichtlich dieses Themas bislang selbst im Wege stand, da ihre Methoden in der Regel am Gegenstand der Kunst, nicht aber an ihren Strukturen, ihrem funktionalen Gerüst orientiert»[2] seien. Durch die wissenschaftliche Betrachtung einzelner Fernsehbeiträge ohne Einordnung in den massenmedialen Kontext des Fernsehens liegt meines Erachtens häufig eine Fehlinterpretation der Beiträge vor, welche zu einer Einordnung unter den Gattungsbegriff Videokunst führt. Es muss jedoch deutlich zwischen den Begriffen Videokunst und Fernsehkunst unterschieden werden. Bei einem Teil der Projekte handelt es sich nämlich nicht nur um durch das Massenmedium Fernsehen verbreitete Videokunst, die nach Friedel Utopie geblieben sei,[3] sondern um eigens für das Fernsehen entstandene Projekte.

Christa Karpenstein-Essbach beschreibt in der *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, dass Videokunst nicht für die Präsentation im Massenmedium Fernsehen geeignet sei, da Videokunst im Vergleich zum Fernsehen eine eigenständige Ästhetik verfolge. So sei Videokunst für die Präsentation im musealen oder Galeriekontext konzipiert und auf dieses spezifische Dispositiv angewiesen. Die Videokunst basiere auf einer individuellen, intimen Rezeptionsweise durch den auf Kunst eingestellten Besucher. Die Schnittfolgen und Einstellungen seien meist langsamer und länger als im Fernsehen, die Werke würden im Loop gezeigt oder auf Abruf.[4] Im Umkehrschluss muss meines Erachtens festgehalten werden, dass Fernsehkunst ebenso wenig geeignet ist,

Weibel, Peter (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst.* Köln: Dumont 1991, S. 66.

2 Malsch, Friedemann: «Eine letzte (erste) Antizipation. Die Entdeckung des Fernsehens durch die italienischen Futuristen». In: Decker u.a. (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne*, S. 209–222, hier S. 209.

3 Vgl. Friedel, Helmut; Herzogenrath, Wulf; Heynen, Julian; Schmidt, Hans Werner; Weibel, Peter: «59 Plus 5». In: Frieling, Rudolf; Herzogenrath, Wulf (Hg.): *40 Jahre Videokunst.de – Teil 1 digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute.* Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 10–11, hier S. 10.

4 Vgl. Karpenstein-Essbach, Christa: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 280.

im Museum oder in der Galerie gezeigt zu werden oder per Video- beziehungsweise DVD-Player abgespielt zu werden. Das Dispositiv Fernsehen, die Einbindung in einen Sende- und Rezeptionszusammenhang sowie der Programmkontext, der Flow, sind bereits in der Konzeptionsphase für Fernsehkünstler von größter Bedeutung.

So wundert es auch nicht, dass es in einer Ankündigung zur Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum heißt: «Das Kunstereignis findet im Augenblick der Sendung statt.»[5] Die Sendung im Fernsehen, die flüchtige Existenz der Kunstwerke, sind sinngebend für die Fernsehgalerie und entscheidender Aspekt von Schums Konzept der Fernsehgalerie. So betont Gerry Schum in der Einladung ausdrücklich, dass «alle Objekte [...] für die Verfilmung im Rahmen der Fernsehgalerie konzipiert und an den entsprechenden Schauplätzen unter Einbeziehung der durch das Medium Film bzw. Fernsehen gegebenen Möglichkeiten realisiert [wurden].»[6] Dieses Konzept lässt die Möglichkeiten, die im Medium Fernsehen gesehen wurden, erkennen und verdeutlicht die Notwendigkeit zwischen Video und Fernsehen zu unterscheiden.

Schon die documenta 6 im Jahr 1977 hatte die Ausstellungshalle mit dem Motto «VT ≠ TV» überschrieben. Zu diesem Zeitpunkt wurde also bereits die Notwendigkeit der Differenzierung erkannt. Jedoch wurde dieses Motto auch 1977 bereits als eine Abgrenzung des künstlerischen Mediums Video vom Massenmedium Fernsehen interpretiert. Es handelt sich also um eine Abgrenzung der Videokunst zum Fernsehen und nicht um die Differenzierung zwischen Videokunst und Fernsehkunst.

Diese Interpretation hält sich bis heute in der kunsthistorischen und medienwissenschaftlichen Forschung. So beginnt Sven Lütticken seinen Beitrag in der aktuellsten Publikation zum Thema Kunst und Fernsehen folgendermaßen: «Fernsehen ist Video, Video ist Fernsehen; es handelt sich um die zwei Seiten eines Mediums, um zwei Erscheinungsformen derselben Technologie. Was sind VideokünstlerInnen wenn nicht TV-MacherInnen ohne eigenen Sender?»[7] Und auch Julia Wehling erläutert, dass Fernsehen immer eine mas-

5 «Fernsehgalerie Berlin. Gerry Schum/Land Art». In: *Rheinische Post*, 15.04.1969.

6 «Einladung der Fernsehgalerie Berlin – Gerry Schum zur Fernsehausstellung Land Art». In: Groos, Ulrike; Wevers, Ursula; Hess, Barbara (Hg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum*. Köln: Snoeck 2003, S.67.

7 Lütticken, Sven: «Chronovision. Genealogien der televisuellen Zeit». In: Michalka, Matthias (Hg.): *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987. Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst (MUMOK), Stiftung Ludwig*. Wien: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 129–148, hier S. 129.

senmediale Ausstrahlung von Videotechnik sei und demnach nicht mit Videokunst gleichzusetzen sei.[8]

Für Dieter Daniels hat diese Formel «symptomatischen Charakter»[9] für die Veränderungen und das Scheitern von Kunst im Fernsehen. Als Beispiel zieht er hierfür die Fernsehgalerie Gerry Schum heran. «VT ≠ TV» stünde für das Ende der «Gleichsetzung von Video und Fernsehen»[10] im Sprachgebrauch und für die Einführung des Begriffes Videokunst. Für Daniels steht dieses Motto dafür, dass der Anspruch auf Massenwirkung fallengelassen werde und sich das Videobild in eine private, intime Dimension zurückziehe. Und so resümiert Daniels: «In der Tat ist das Fernsehen vom Standpunkt der Künste aus das hoffnungsloseste Medium.»[11]

Diese Interpretation kann an den theoretischen Diskurs der 1960er Jahre zum Verhältnis von Kunst, Kultur und Fernsehen angebunden werden. Adorno und Horkheimer sehen im Fernsehen und in der Kulturindustrie ausschließlich den Unterhaltungsaspekt. Das Massenmedium Fernsehen, welches sich mit der Kunst schmückt, diene der Ablenkung und Beruhigung des arbeitenden Massenpublikums.[12] Jonathan Crary betont die Bedeutung der sich seit dem 19. Jahrhundert verändernden Wahrnehmungsformen und der Aufmerksamkeit durch die aufkommenden Massenmedien und die sich in diesem Kontext transformierenden Freizeitaktivitäten. So schreibt er:

> Vor dem Kinematographen ‹verzaubert› zu sein, bedeutet paradoxerweise beides: in ein Kollektiv eingetaucht und in absorbierter Einsamkeit separiert zu sein. Die moderne Aufmerksamkeit schwankt unvermeidlich zwischen diesen Polen: sie ist ein Verlust des Selbst, das sich unsicher zwischen einer emanzipatorischen Verflüchtigung von Innerlichkeit und Distanz und einer betäubenden Vereinnahmung durch unzählige Figurationen von Arbeit, Kommunikation und Konsum hin und her bewegt.[13]

Ähnlich argumentiert Pierre Bourdieu, der im Fernsehen ein Medium zur Aufrechterhaltung bestehender Zustände sieht. Darauf sei auch der von Bourdieu

8 Vgl. Wehling, Julia: *Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen.* Marburg: Tectum Verlag 2010, S. 137.

9 Daniels, Dieter: «Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren». (http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/ (29.06.2011).

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 25 [1947].

13 Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 291.

kritisierte, geringe Informationsgehalt des Mediums Fernsehen zurückzuführen.[14] Horkheimer, Adorno und Bourdieu sehen im Rahmen der bestehenden Machtverhältnisse in der Gesellschaft und der Kulturindustrie keine Möglichkeit für ein fruchtbares Verhältnis von Kunst und Fernsehen. Dieser Diskurs prägt auch heute noch die wissenschaftliche Auseinandersetzung, ohne diese kritisch in Frage zu stellen.

Bisher werden die künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen meist exemplarisch unter formalen und inhaltlichen Aspekten untersucht. Fragen nach dem Dispositiv und einer Ästhetik des Mediums Fernsehen werden hingegen vernachlässigt. Auch wird der Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen und die daraus resultierenden Möglichkeiten meist außer Acht gelassen. Das Fernsehen wird als Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung oder als Ort beziehungsweise Verbreitungsmedium von Videokunst betrachtet. Dabei wird der Begriff Videokunst ohne klare Grenzen auch auf Projekte angewandt, die viel mehr mit Fernsehen als mit Video zu tun haben. Wehling geht in ihrer Betrachtung sogar so weit, dass sie schreibt: «Die dünn gesäten selbstreflexiven Beiträge von Künstlern im Fernsehen unterscheiden sich thematisch nicht von künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen in anderen Medien.»[15] Und weiter resümiert sie, dass, wenn das Ziel der Künstler die «Veränderung der konventionellen Fernsehstrukturen» gewesen sei, Kunst im Fernsehen als «gänzlich gescheitert»[16] gelten müsse. Diese Einschätzung des Verhältnisses von Kunst im Fernsehen deckt sich weitgehend mit den bisherigen Untersuchungen, die zum Schluss kommen, dass die Utopie Kunst im Fernsehen gescheitert sei. Dieses Scheitern wird meist an schlechten Zuschauerzahlen oder an der Tatsache festgemacht, dass Sendungen dieser Art nach einmaliger Ausstrahlung meist abgesetzt oder nicht wiederholt wurden. Die Bewertung des Erfolgs ist jedoch ohne Bedeutung für die Qualität eines Kunstwerkes, und das Ziel, die «Veränderung konventioneller Fernsehstrukturen»[17] herbeizuführen, ist nicht die einzige Absicht der Künstler. Vielmehr geht es ihnen um eine künstlerische Arbeit mit dem Medium Fernsehen; das Medium Fernsehen wird ihnen zum künstlerischen Ausdrucksmittel, quasi zur Leinwand und zum Pinsel der Künstler.

Bei einer Untersuchung künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen erscheint mir die Frage

14 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1998, S. 18–24.
15 Wehling: *Das elektronische Fenster zur Welt*, S. 188.
16 Ebd.
17 Ebd.

wichtiger, welches Potenzial im Fernsehen gesehen wurde und wie dieses Medium von Künstlern, Fernsehverantwortlichen und Fernsehproduzenten um- und eingesetzt wurde beziehungsweise welche Wege zur Nutzung dieses bestehenden künstlerischen Potenzials des Fernsehens eingeschlagen wurden. Und dabei wird das Fernsehen keineswegs als reines Distributionsmittel für Videokunst betrachtet, sondern als Teil des Kunstwerkes.

Als Beispiele sollen hier exemplarisch Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE (D 1969), Keith Arnatts TV PROJECT SELF BURIAL (D 1969) und Richard Kriesches Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! (D 1977) untersucht werden.

Die Arbeit TV AS A FIREPLACE von Jan Dibbets aus dem Jahr 1969 wurde vom Videopionier Gerry Schum und dessen Fernsehgalerie im deutschen Fernsehen platziert. Vom 24.12. bis 31.12.1969 wurde sie am Ende des Sendebetriebs für jeweils ca. drei Minuten im WDR gezeigt. Gesendet wurde ein Kaminfeuer. Insgesamt handelt es sich um ca. 23 Minuten Filmmaterial, das in Stücke von 2:54 Minuten aufgeteilt wurde. Der Film zeigt alle Stadien eines offenen Feuers, vom ersten leichten Aufflackern des Feuers über ein Lodern bis hin zum Verlöschen. Gedreht wurde aus einer fixen Kameraposition, die den Holzstoß nicht ganz abbildete. Erst in der letzten Einstellung zoomt die Kamera und zeigt die ganze Feuerstelle. Jetzt ist auch zu erkennen, dass es sich nicht, wie vorher durch die Ränder des Fernsehens suggeriert, um ein Kaminfeuer, sondern vielmehr um ein offenes Feuer handelt. Die Idee stammt aus dem Jahr 1968 und Dibbets hatte genaue Anweisungen gegeben, nach denen die Aufnahmen gemacht wurden. Ziel war es, «allen Deutschen ihr eigenes Kaminfeuer zurückzugeben bzw. die Fernsehzuschauer fünf Minuten lang vor einem gemeinsamen Kaminfeuer zu vereinigen.»[18]

Das Gehäuse des Fernsehapparats im jeweils heimischen Wohnzimmer der Zuschauer bildete dabei den Kamin. So wurde das Feuer, als Symbol für Geborgenheit, Kontemplation und Zuhause, in das eigene Wohnzimmer eingespeist und von jedem Zuschauer unterschiedlich wahrgenommen. Das Dispositiv Fernsehen bezieht dabei den Apparat und die Anordnung des Mediums im Verhältnis zum Betrachter sowie die Platzierung am Ende des täglichen Sendebetriebs mit ein. Bei der Sendung des Projektes wurde in diesem Fall ganz auf eine Erklärung und Kommentierung verzichtet. Dibbets und auch Schum

18 Zitiert nach: Fricke, Christiane: *«Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören». Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968–70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970–1973*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S.197.

waren der Ansicht, dass der Betrachter, der am Ende eines langen Tages ein entspannendes Feuer sieht, keine Erklärung benötige. Das Feuer solle einen Gegenpol zum hektischen Treiben im Alltag darstellen und einen Ausgleich zum alltäglichen Fernsehprogramm schaffen. Zwar ließe sich dieses Projekt auch als Video abspielen, so wie man es heute vielfach als Begrüßungsvideo auf den Fernsehgeräten in Hotelzimmern wiederfindet, doch geht dadurch die für Dibbets sinngebende Einbindung in den Sendealltag und den Programmablauf des Fernsehens verloren.

Das TV Project Self Burial von Keith Arnatt wurde ebenfalls in Zusammenarbeit mit der Fernsehgalerie Gerry Schum produziert. Schum machte 1969 anlässlich der Ausstellung «When Attitudes Become Form» im Institute of Contemporary Art in London die Bekanntschaft von Keith Arnatt. Arnatt präsentierte ihm seine Arbeit TV Project Self Burial. Die neunteilige Fotoserie zeigt Arnatt auf einer Waldlichtung stehend. Im Verlauf der Serie versinkt Arnatts Körper im Boden. Diese Serienfotografien erinnern an Filmstills, doch sind sie als normale Fotografien entstanden. Arnatt selber machte den Vorschlag das Projekt im Fernsehen zu präsentieren, also eine statische Arbeit in das Bewegtmedium Fernsehen zu übertragen. Schum nutzte seine durch die Fernsehausstellung I (D 1969) geknüpften Kontakte zu dem damaligen Programmdirektor des WDR, Werner Höfer, und bot ihm die Arbeit als «Micro-Projekt» an.[19]

Die Idee für die Fernsehübertragung dieses Projekts kam Arnatt im Gespräch mit dem britischen Künstler John Latham. Latham war zu dieser Zeit an alternativen Präsentationsformen von Kunst außerhalb von Galerie und Museum interessiert. Gemeinsam habe man sich Gedanken zu einer Arbeit für das Fernsehen gemacht. Die Idee war dann, kurze, nur wenige Sekunden dauernde Fernseh-Interventionen, also Eingriffe in das laufende Fernsehprogramm zu gestalten, welche an das technisch bedingte und häufig auftauchende Phänomen von Übertragungsfehlern oder Störzeichen angelehnt sein sollten. Am besten geeignet für eine kurze Einblendung erschien Arnatt eine Bildserie, die eine Bewegung oder einen Ablauf beschreibt. Gesendet wurde die Arbeit vom WDR im dritten Programm an acht aufeinander folgenden Abenden, vom 11. bis 18.10.1969. Die Sendung erfolgte jeweils um 20:15 Uhr und nochmals um 21:15 Uhr für anfangs jeweils zwei Sekunden, ab dem 13.10. für vier Sekunden. Die Einblendungen unterbrachen das laufende Programm

19 Wevers, Ursula: «Liebe Arbeit Fernsehgalerie». In: Groos u.a. (Hg.)*: Ready to Shoot*, S. 23–46, hier S. 35.

mit einem harten Schnitt und wurden nicht durch die Einblendung eines Titels oder durch einen Kommentar angekündigt. Lediglich in den gedruckten Einladungskarten erfolgte der Hinweis «20.15–20.15.02 Keith Arnatt» beziehungsweise «21.15–21.15.02 Keith Arnatt» auf die titellose Aktion.

Gesendet wurden jeweils zwei Fotos an einem Abend im Abstand von einer Stunde. Das erste Foto wurde im direkten Anschluss an die Tagesschau gesendet, das in der Serie darauffolgende Foto mit einer Stunde Verzögerung. Am nächsten Tag wurde das zweite Foto vom vorangegangenen Tag erneut gesendet, nun allerdings direkt nach der Tagesschau, darauf folgte das dritte Foto. Dieses Prinzip wurde bis zum Ende der Serie fortgesetzt. Am Schluss der achttägigen Serie erfolgte eine Kommentierung der Aktion in Form eines Interviews mit dem Künstler anlässlich der Eröffnung des Kunstmarktes. Die Besonderheit an diesen TV-Interventionen ist, dass während der Einblendung der Fotografien der Originalton des normalen Fernsehprogramms weiterlief. Keith Arnatt versucht damit eine Verunsicherung der Sehgewohnheiten des Zuschauers zu erreichen und stellt auf diese Weise die Frage nach dem «Sinn und dem Realitätsgrad des Fernsehprogramms.»[20] So merkt der Zuschauer erst nach einigen Tagen, dass es sich bei den Bildern nicht um technische Fehler in der Sendeanlage handelt, sondern um absichtliche Eingriffe in das Fernsehprogramm.

Zwar ist das Ursprungsmaterial für diese Fernseh-Intervention nicht konkret für das Fernsehen entstanden, doch erhält es durch die Umsetzung im Fernsehen eine neue Bedeutung. Die Fotoserie, die auf das Verschwinden beziehungsweise den Tod der Kunst hinweist, ist nun Gegenstand einer Aktion, die das Fernsehen als ein neues Kunstmedium nutzt. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen nun das gleichzeitige Verschwinden des Künstlers auf den Fotos und das Erscheinen von Kunst im Fernsehen. Dadurch wird zeitgenössische Kunst, die in Form einer Ausstellung oder in Printpublikationen nur von einem kleinen Publikum gesehen würde, einem Massenpublikum zur besten Sendezeit, nämlich direkt nach der Tagesschau angeboten. Die Kunst wird natürlicher Teil des Alltags und der normalen Fernsehsituation. Sie gliedert sich also nahtlos in den Fernsehalltag des Zuschauers ein, entwickelt eine gewisse Regelmäßigkeit und folgt damit dem Programmschema der Serie. Dadurch erfolgt eine schrittweise Annäherung des Betrachters an das Kunst-

20 Rump, Gerhard Charles: «Video – Art: Das unbewältigte Medium». In: Ders. (Hg.): *Medium und Kunst*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1978, S. 225–248, hier S. 227.

objekt. Zudem wird das Interview in einer etablierten Sendeform, der des Magazins, aufgegriffen und abschließend erklärt.

Die Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! von Robert Kriesche entstand 1977, im Jahr der «Mediendocumenta». Die documenta 6 fand vom 24.06. bis 2.10.1977 in Kassel statt. Zusätzlich sendete das deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt ins Fernsehprogramm integriert waren und zum Teil Sondersendungen bestehender Sendereihen waren. Kriesches Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! wurde am 28.06.1977 erstmals im ZDF im Rahmen der documenta-Sondersendung ASPEKTE EXTRA ausgestrahlt.

Die ASPEKTE-EXTRA-Sendungen bestanden neben Einzeldarstellungen auch aus Interviews mit den Ausstellungsmachern oder einzelnen Künstlern, Live-Video-Demonstrationen, vorproduzierten Künstler-Videoclips, Diskussionen mit documenta-Besuchern oder kritischen Stellungnahmen zu Einzelaspekten der Ausstellung. Die Rolle des Fernsehens während der documenta 6 wird im Begleitheft folgendermaßen beschrieben: «Darüber hinaus sendet das deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt als Bestandteil der Ausstellung zu gelten haben.»[21]

Die Künstler der documenta 6 fragten in den 1970er Jahren danach, wie die Medien funktionieren, welcher Art die Realität ihrer Bilder ist und welche Rolle der Zuschauer spielt. In der Künstlerumfrage im Begleitheft *Kunst und Medien* zur documenta 6 beschreibt Kriesche seine Arbeit ZWILLING (A 1977) auf die Frage, inwieweit die Medienfrage und Medientechnologie seine Arbeit beeinflusst haben, folgendermaßen: «Meine Arbeit verstehe ich als Befragung einer medialen Wirklichkeit.»[22] Diese Wirklichkeit befragt Kriesche dann auch in seiner Fernseharbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! Zur Betonung der medialen Wirklichkeit im Moment der Sendung von ASPEKTE EXTRA findet eine direkte Ansprache des Fernsehzuschauers durch den Künstler in Anlehnung an einen Nachrichtensprecher statt. Diese Ansprache des Individuums als Teil einer Masse vor der Mattscheibe durch den Sprecher hinter der Mattscheibe führt zu einer Visualisierung der Barriere und der Funktionsweise des Mediums Fernsehen. Die aufgezeigte Barriere wird jedoch nicht nur durch den gesprochenen Text beschrieben («Zwischen Ihnen und mir sind <u>sichtbare unsichtbare</u> Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des

21 Baumann, Hans D.; Baumann, Ulla; Bunse, Lucia; Clarke, Kevin; Goos, Michael; Wackerbarth, Horst (Hg.): *Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S. 8.

22 Ebd., S. 83.

ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht»[23]), sondern auch im wahrsten Sinne des Wortes aufgemalt. Durch das Auftragen der Farbe auf die unterschiedlichen Ebenen der Mattscheibe wird dem Betrachter vor Augen geführt, wie viele Barrieren zwischen Sender und Empfänger eingebaut sind und wie groß die Differenz zwischen dem tatsächlich gesendeten Fernsehbild und der Realität hinter der Mattscheibe ist.

MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! wurde bislang meist unabhängig von seiner Einbettung in das für die 1970er Jahre typische Fernsehformat Magazin betrachtet. Jedoch verleiht dieser Kontext der Arbeit eine ganz besondere Aussage. Sie ist für den Diskurs über Kunst und Fernsehen von besonderer Bedeutung. Im Magazin ASPEKTE EXTRA wird in fernsehtypischer Manier zuerst in Form eines Interviews theoretisch über Kunst und Fernsehen philosophiert. In einem zweiten Schritt werden die medien- und kunsttheoretischen Äußerungen des Künstlers in einem Video umgesetzt. Der Moderator kündigt dieses mit folgenden Worten an: «Wir haben ein Experiment gemacht mit Herrn Kriesche, wo es eben um das konkret geht, was er uns jetzt vielleicht etwas abstrakt erklärt hat.»[24] Das vorproduzierte Video ist also eine Auftragsproduktion für ASPEKTE EXTRA und muss demnach auch als Sendebeitrag im Rahmen des Magazins betrachtet werden. Der Beitrag trägt zum Diskurs im Rahmen der documenta-6-Diskussion über das Thema Kunst und Fernsehen bei und bedient sich dabei sowohl der Technik, als auch der Gestaltungsmittel und der Institution Fernsehen. Die Arbeit ist eine Ergänzung zum ausgestellten Videoprojekt, aber auch fester Bestandteil der Sendung, jedoch keine Kunstberichterstattung, sondern ein Fernsehkunstwerk.

Die Rezeption der Arbeit im eigenen Wohnzimmer durch den Zuschauer bewirkt, dass die vielfach in Vergessenheit geratene illusionsstiftende Funktionsweise des Mediums Fernsehen, die «Manipulations- und Illusionsmaschine»[25], wie Kriesche sagt, aufgedeckt wird. Kriesche gelingt es, das bereits zum Alltagsgegenstand und zum alltäglichen Medium gewordene Fernsehen wieder sichtbar zu machen. Im Museums- oder Galeriekontext ginge der Aspekt der Alltäglichkeit verloren, da bereits die Anordnung eines Monitors im Ausstellungsraum und die Erwartungshaltung des Betrachters eine andere ist als im Moment der Sendung im Fernsehen. Dies ist der bedeutsame Unterschied zwischen Video- und Fernsehkunst.

23 Zitiert nach: Fricke, Christiane: «1977 Malerei deckt zu – Kunst deckt auf! Richard Kriesche». In: Frieling u.a. (Hg.): *40 Jahre Videokunst.de*, S. 158–161, hier S. 160 [Hervorh. im Original].
24 Transkript der ASPEKTE-EXTRA-Sendung vom 28.06.1977 durch die Verfasserin.
25 Ebd.

Anhand dieser drei Beispiele, die bislang ohne zu zögern als Videokunst bezeichnet wurden, habe ich versucht die Bedeutung, die das Medium Fernsehen für die Künstler in der Konzeption ihrer Arbeiten spielte, hervorzuheben. Video als Medium ist für diese Projekte irrelevant. Das Fernsehen ist hingegen mit seinen medieneigenen Merkmalen, bestehend aus Programm, Sendetyp, Serialität und seiner Definition als Massenkommunikationsmedium, um nur einige zu nennen, sinngebend für diese Kunstwerke. Die Mediendispositive von Video und Fernsehen unterscheiden sich gravierend, auch wenn das Fernsehen auf der Technologie Video aufbaut. Dieser Aspekt des Fernsehens als ein Medium, das jedoch über die Technologie Video hinausgeht, stellt die Einordnung der beschriebenen Projekte unter den Begriff Videokunst in Frage. Aus diesem Grund erscheint mir die Einführung des bislang ungebräuchlichen Begriffs Fernsehkunst in den Wissenschaftsdiskurs angebracht und längst überfällig.

Wie erfolgreich diese Kunstrichtung ist und war, spielt meiner Meinung nach keine große Rolle, ebenso wenig wie die Quantität der überlieferten Werke oder die Zuschauerzahlen. Eine Kunstgattung, ihre Existenz und Relevanz für den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs sollte nicht an der Anzahl der Werke gemessen werden. So kann die Existenz dieser Werke und ihre ursprüngliche Konzeption für das Medium Fernsehen nicht geleugnet werden. Zudem ist erwiesen, dass sich nach einer Analyse unter Berücksichtigung der originalen Sende- und Produktionskontexte eine Einordnung der Werke unter den Begriff der Videokunst verbietet. Demgegenüber beschreibt der Begriff Fernsehkunst nicht nur, dass Kunst im Fernsehen gesendet wird, sondern, dass diese Kunst mit eigenen fernsehtypischen, ästhetischen und formalen Mitteln agiert. So werden viele Projekte erst durch den Fernsehkontext und die Einbindung in den Programmflow verständlich. In einer Galerie präsentiert oder zu einem beliebigen Zeitpunkt immer wieder durch ein Videogerät abgespielt wäre Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE nur ein Feuer auf einem Monitor. Durch die gezielte Platzierung im Fernsehen wird es zur Fernsehkunst.