

Bilder Rauschen Dreistigkeiten

Die 1980er in der westdeutschen Videokunst

Angelika Gwózdź

»Bonner Republik« und »Videokunst« sind zwei Stichworte, die nur selten kombiniert werden. Dies ist erstaunlich, weil Video als das Medium par excellence für die Ära der Bonner Republik gelten könnte, nicht zuletzt, weil sowohl Einführung (ca. Anfang der 1960er), Hochphase (Mitte 1970er bis Mitte 1980er) als auch das Ende (der analogen Phase, 1990er) in den Zeitraum der Bonner Republik fallen.¹ Trotzdem beschränken sich medienhistorische Diskurse häufig auf Fotografie und Fernsehen als Vehikel des Zeitgeistes der Bonner Republik. Und so verwundert es mich auch nicht, wenn bei »neue Medien« an das Fernsehen als Gegensatz zum »alten Medium« Fotografie gedacht wird, nicht jedoch an das Video. Dabei war und ist Video mehr als nur ein Hilfsmedium oder eine Erweiterung des Fernsehens, denn es emanzipierte sich schnell von der bloßen Funktion eines Dokumentarmediums. Am Video als künstlerischem Medium lassen sich Diskurse des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Geschehens, Technikgeschichte, Demokratieggeschichte und vieles mehr ablesen. Es stellt eine eigenständige Gattung dar, die die ihr eigenen ästhetischen Möglichkeiten nutzt.

Da die Kunstgeschichte der Videokunst im Vergleich zu anderen Gattungen noch unterforscht ist, umreißt dieser Beitrag zunächst die Geschichte der Videokunst, und zeigt insbesondere welche Rolle Nordrhein-Westfalen bei der Entwicklung der Videokunst in der Bundesrepublik Deutschland spielt. Anschließend werden anhand von drei Werkbeispielen aus der Sammlung des

1 In diesem Text spreche ich von »Video«, wenn ich das Video auf analogem Magnetband meine. Das digitale und später vom Datenträger losgelöste born-digital Video muss separat betrachtet werden und wird in diesem Text nicht besprochen, da sich hier z.B. die Präsentations- und Konsumformen nachhaltig veränderten.

IMAI – Inter Media Art Institute aus Düsseldorf die vielschichtigen Auseinandersetzungen mit Themen der Kunstwelt der 1980er Jahre vorgestellt. Ähnlich wie die Bonner Republik ist das (analoge) Video heute nur noch ein Relikt, das eine Einordnung benötigt – vor allem für diejenigen, die seine Genese nicht mehr live miterlebt haben.² Dabei soll nicht nur der Zeitraum, in dem diese Werke entstanden sind, in Bezug zur Bonner Republik gestellt werden, sondern auch die inhaltliche Dimension der Werke, die Ereignisse, Diskurse und Phänomene, anhand der sich die Bonner Republik charakterisieren lassen, in den Blick genommen werden.

Die Wiege der Videokunst in Nordrhein-Westfalen

Die Frage nach dem Beginn der Videokunst führt unweigerlich zu der Frage nach dem Medium und seiner Definition. Hier gibt es sehr unterschiedliche Positionen: Wenn die Medientheoretiker Christoph Blase und Peter Weibel im Ausstellungskatalog »Record Again – 40jahrevideokunst.de – Teil 2«³ betonten, dass sie ihre Betrachtungen erst ab Einführung des Videoformats beginnen, wirkt die Entscheidung gut begründet, greift jedoch zu kurz. Dass die Suche nach dem eigentlichen Ursprung der Videokunst mehr Mythos als gesicherte Erzählung ist, skizziere ich nachfolgend: Die Mehrheit der Literatur einigte sich auf Nam June Paik als den Erfinder und variierte bloß Zeitpunkt und Ort. Der Kunsthistoriker und »Geburtsshelfer der Videokunst«⁴ Wulf Herzogenrath datierte ihren Beginn auf den 11. März 1963 und verortete ihn im Dunstkreis der experimentierfreudigen Fluxusbewegung. In der Ausstellung »Exposition of Music – Electronic Television« in der Wuppertaler Galerie Parnass, dem Fluxuszentrum, ging Nam June Paik dazu über das empfangene Fernsehbild mit Magneten zu manipulieren und Störbilder zu produzieren.⁵ Barbara London, Gründerin der Videokunstsammlung des MoMA in New

2 Dieser Text wurde ursprünglich als Videoscreening zum Abschluss des Konferenztages konzipiert. Die hier formulierten Überlegungen sind Ergebnis der Gespräche, die im Vorfeld und während der Tagung stattfanden.

3 C. Blase/P. Weibel: »Gegen das ›weiße Rauschen‹«, in: Dies.: Record Again!, S. 11.

4 U. Timm: »Geburtsshelfer der Videokunst«, in: Deutschlandfunk Kultur, 12.09.2019.

5 Vgl. W. Herzogenrath: »Videokunst. Ein neues Medium – aber kein neuer Stil«, in: Ders.: Videokunst in Deutschland 1963–1982, S. 14.

York und Videokunsthistorikerin, entschied sich in ihrer »selected Chronology«⁶ (1985) hingegen für Wolf Vostells Installation »Television Dé-Coll/age« im Jahr 1963 als Grundsteinlegung der Videokunst. 15 Jahre später wählte London jedoch das Jahr 1958, als Vostell zum ersten Mal ein Fernsehgerät in seine Happenings integrierte.⁷ Beide Gründungsnarrative haben gemeinsam, dass sie nicht das Videoband, das Videoformat als ausschlaggebendes Medium für die Erfindung der Videokunst behandeln, sondern den durch elektrische Signale bespielten Bildschirm. Das Fernsehgerät wurde als Bildträger eines temporär empfangenen Bildes – ob mit oder ohne laufendes Fernsehprogramm – zum neuen Medium künstlerischen Schaffens ernannt. Das Videoband, das nicht nur die Produktion von Bildern, sondern auch die Speicherung der eigenen audiovisuellen Werke ermöglichte, hatte dort noch keine Relevanz. Dieser Stein sollte erst 1965 ins Rollen kommen, als Paik den tragbaren, handlichen Portapak von Sony erwarb und ihn für ein Happening im Café a go go in New York benutzte, um eines der ersten Kunstvideos zu zeigen.⁸ So lautet eine der häufig wiedergegebenen Erzählungen der Kunstgeschichte, in der dem Gerät immer kleinere Maße zugeschrieben wurden, wie Christoph Blase bereits erkannte.⁹ Denn bei dem von Paik verwendeten Sony TCV-2010, genannt »Videocoder«, handelte es sich keinesfalls um einen praktischen Camcorder zum Umhängen, sondern um einen 35 Kilogramm schweren Holzkasten mit integriertem ausklappbarem Monitor und separater Kamera. Der eigentliche als Portapak bezeichnete Sony DV-2400 ist erst 1967 – mit Tragegurt – erhältlich gewesen.

Doch leider war die Bundesrepublik noch nicht bereit für das elektronische Bild und es folgte eine Skepsis, die schon die Fotografie durchstehen musste. Heute ist es kaum zu glauben, dass die Fotografie zusammen mit dem dann bereits über 100 Jahre alten Medium Film erst 1972 auf der documenta gezeigt

6 Angemerkt werden sollte jedoch, dass London sich ausschließlich auf Videokunst in den USA bezieht und entsprechend auch Vostells Aufenthalt in New York benennt. Siehe B. London: »Video: A Selected Chronology, 1963–1983«, in: *Art Journal*, S. 249–262.

7 B. London/S. Sherwin/O. Basciano: »From Warhol to Steve McQueen«, in: *The guardian*.

8 Vgl. W. Herzogenrath: »Videokunst. Ein neues Medium – aber kein neuer Stil«, in: Ders.: *Videokunst*, S. 14. Und Y. Spielmann: *Video*, S. 125f. Allerdings zweifelt Tom Sherman diese Theorie an und weist in seiner unter dem Titel »The Premature Birth of Video Art« veröffentlichten E-Mail vom 2.1.2007 auf die Unstimmigkeiten bei der Wiedergabe des tatsächlich verwendeten Gerätes hin.

9 Vgl. C. Blase: »Willkommen im Maschinen-Labyrinth.«, in: C. Blase/P. Weibel: *Record Again!*, S. 330f.

und somit als künstlerisches Medium in Deutschland akzeptiert wurde. 1977 war dann von der »Medien-documenta« die Rede, als neben einer Foto-, Film- und Performance-Abteilung nun auch eine von Herzogenrath kuratierte Videoabteilung hinzukam.¹⁰ Daraus folge, dass obwohl die Anfänge der Videokunstgeschichte in der Bundesrepublik, in Wuppertal, liegen, die Künstler*innen doch unmittelbar danach ins Ausland auswichen, um das volle Potential des audiovisuellen Mediums ausschöpfen zu können.¹¹ In den 1970ern war die Videokunst in den USA bereits in vollem Gange, als sich Deutschland noch vorsichtig rantastete.

Sowohl mit Paik als auch mit Vostell liegt der Beginn der Videokunst in Nordrhein-Westfalen. Wie bereits Slavko Kacunko¹² oder Susanne Rennert¹³ erkannten, wird das Rheinland zum Dreh- und Angelpunkt der frühen Entwicklungen der Videokunst, in dessen Radius weitere Stationen entstehen: Die ersten Galerien widmeten sich dem Video u. a. Ingrid Oppenheim 1973 in Köln, deren Sammlung als Schenkung an das Kunstmuseum Bonn ging, oder die Galerie Philomene Magers in Bonn, die laut Eckhard Wirths 1988 die einzige Galerie in der Bundesrepublik war, die Videokunst als gleichberechtigte Kunstgattung zeigte.¹⁴ Paul Vogt eröffnete ein Schnittstudio im Essener Folkwang Museum, das zum ersten institutionalisierten Produktionsort für Videos wurde. Als die Kunstakademie Düsseldorf unter der Leitung von Ursula Wevers 1976 eine Videoabteilung einrichtete, wurde sie zu einer der ersten Ausbildungsstätten für Videokünstler*innen und berief Nam June Paik 1979 als Professor.¹⁵

-
- 10 Siehe dazu zum Beispiel R. Frieling: *When Formats Become Form*.
- 11 Sowohl Paik als auch Vostell gingen nach New York und Ulrike Rosenbach sollte zunächst mit Unterstützung von Lucy Lippard in den USA bekannt werden bevor sie in Deutschland als Performance- und Videokünstlerin wahrgenommen wurde. So erinnerte sie sich am 23.10.2017 im Interview mit Audioarchiv Kunst. Vostell verließ das Experimentierfeld Video alsbald wieder.
- 12 Vgl. S. Kacunko: »Das im Entischen Erwischte. Videokunst an der Düsseldorfer Kunstakademie 1976 bis 1996« in: A. Lang/W. Windorf: *Blickränder*, S. 121–134.
- 13 Vgl. S. Rennert: »On sunny days, count the waves of the Rhine. On windy days, count the waves of the Rhine«, in: K. Dobrowolski/A. Kubicka-Dzieduszycka: *Nam June Paik*, S. 128–145.
- 14 E. Wirths/235 Media: *Videokunst in NRW*, S. 73.
- 15 Zuvor unterstützte Wevers die Fernseh- und Videogalerie ihres Ehemannes Gerry Schum in Düsseldorf. Nach seinem Tod 1972 führte sie die Idee in ihrer Galerie Projektion in Köln weiter. Die Videoabteilung »Zentrale Einrichtung für Film und Video« wurde als Folge der Auflösung der Filmklasse von Ole John gegründet. Erst 1981/82 entstand mit Paik eine Videoklasse und wurde mit seinem Umzug nach Wiesbaden 1986

Nach einer ersten Generation von Künstler*innen, die das neue Medium in den 1970er Jahren zunächst auf seine technischen Möglichkeiten hin auslotete, folgte in den 1980ern die spielerische Auseinandersetzung mit sozialen und identitätspolitischen Themen wie zum Beispiel Geschlecht, Medienkonsum oder der Vergangenheitsaufarbeitung der NS-Zeit. Doch noch immer fand die Videokunst keinen Einlass in die Strukturen der etablierten Kunstwelt. Die Reproduzierbarkeit der Werke wurde als Entwertung des heiligen Originals verstanden und die instabilen Magnetbänder waren Museen und Sammler*innen nicht geheuer. Unterstützende Stimmen wie die von Wulf Herzogenrath, dessen Ausstellungen im Kölnischen Kunstverein Videokunst in den Fokus rückten, waren weiterhin rar. Infolge dessen erforderte es die Entwicklung autonomer Strukturen abseits der konventionellen Kunststrukturen. Neue alternative Orte zur Produktion, Präsentation, Vermittlung und zum Vertrieb mussten her. Es entstanden die ersten Videofestivals, nachdem sich Filmfestivals in Deutschland nur zögerlich dem Video öffneten. Nach den »Erlanger Videotagen« 1975 folgten 1979 die »Videowochen Essen« im Museum Folkwang. Das heute erfolgreichste Videofestival in Deutschland, die »Videonale«, sollte erst 1984 in Bonn im Rahmen der 1. Bonner Kunstwoche von den damals noch studierenden Dieter Daniels, Bärbel Moser und Petra Unnützer initiiert werden. Im gleichen Jahr vergab das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl unter Uwe Rüth den ersten deutschen Video-Kunst-Preis, inspiriert vom Adolf-Grimme-Preis. Filmfestivals öffneten sich für das neue Medium, so auch die »Oberhausener Kurzfilmtage« 1985 unter der Direktion von Karola Gramann.¹⁶ Letztlich wurde der wissenschaftliche Diskurs von den Videokünstler*innen und ihren Kurator*innen angestoßen, die die Theoretisierung und Historisierung der Videokunst selbst in die Hand nahmen.¹⁷ Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung benötigte ein technisches Verständnis

wieder aufgelöst. Wevers folgte dem Ruf der Gesamthochschule Wuppertal. Siehe z. B. S. Kacunko: Das im Entwischen Erwischte, S. 121ff oder U. Wevers: »Arbeitspapier für eine Akademieprogramm«, in: W. Herzogenrath: Videokunst in Deutschland 1963–1982, S. 92f.

- 16 Bereits zuvor führte das Internationale Forum des Jungen Films, 1971 in Berlin gegründet, ab 1974 eine Videosektion innerhalb des Festivals ein. Diese wurde 1988 als selbstständiges »VideoFilmFest« in den Räumen der Videogruppe MedienOperative e.V. ausgliedert, das seit 1997/8 unter dem Titel »transmediale« weitergeführt wird. Siehe dazu <https://transmediale.de/de/history>.
- 17 Beispielsweise das »Handbuch der Videopraxis« von Bettina Gruber und Maria Vedder, erschienen 1982 im Kölner DuMont-Verlag oder »Video in Kunst und Alltag. Vom

des neuen Mediums, das trotz seiner häufig bekundeten Zugänglichkeit noch nicht die Verbreitung außerhalb des professionellen Bereichs fand.¹⁸

Drei Werkbeispiele aus der Sammlung der Medienkunstagentur 235 Media

An den nun folgenden drei Werkbeispielen aus der Sammlung des IMAI lassen sich die verschiedenen Begegnungsorte und Verknüpfungspunkte der Videokunst in Deutschland und in Nordrhein-Westfalen gut nachvollziehen.

In die Turbozeit der zweiten deutschen Videokunstgeneration der späten 1970er und 1980er Jahre lassen sich auch die Ursprünge des IMAI – Inter Media Art Institute verorten, die den Zweck hat die Sammlung der Kölner Medienkunstagentur 235 Media zu erhalten, aufzuarbeiten und ihr Distributionsprogramm weiterzuführen. Obwohl die ersten Pläne bereits 1979 geschmiedet wurden, liegt die offizielle Gründung von 235¹⁹ im Jahr 1982, als Axel Wirths und Ulrich Leistner einen Kassettensvertrieb in Hennef anmeldeten und einen Musikladen in Bonn führten. Dieser Laden und das gleichnamige Label sind Fans der Kassettenszene noch heute ein Begriff. Innerhalb von zwei Jahren verlagerte sich jedoch das Interesse von Wirths und Leistner auf Video, sodass 1984 ein Sichtungsaum eingerichtet wurde (die 235 VideoGalerie). Zum Vertriebsprogramm gehörten Promo-Videos von Bands anderer Labels und nun auch Kunstvideos. Mit der Verlegung des Ladenlokals nach Köln wurde das Programm um Kunstaktionen und Performances erweitert. Angeregt von der eng vernetzten Kunst- und Musikszene Kölns folgte man deren Selbstermächtigungsstrategien mit der Idee zu einer »Künst-

kommerziellen zum kulturellen Videoclip«, hg. v. V. und G. Bódy, 1986 ebenfalls im DuMont-Verlag erschienen.

- 18 Ablesbar wird dies auch an der Einrichtung von Videostudios und -werkstätten mit Schnittplatz und Geräteverleih ohne die einige Videokünstler*innen gar nicht erst mit Video in Berührung gekommen wären. So u.a. im Studio der Galerie von Ingrid Oppenheim, im Folkwang Museum, der Kunstakademie Düsseldorf, Medienwerkstätten etc.
- 19 Das Projekt erfuhr mehrere Namensänderungen, je nachdem welchen Unternehmenszweig die Gründer einschlugen. 235 bildete dabei immer die Basis der Namenskonstruktionen, Varianten davon sind zum Beispiel 235 Audio oder 235 Video.

ler*innenselbsthilfe«²⁰, um Produktion, Vervielfältigung, Präsentation und Vermittlung von Videos zu verwalten. In den darauffolgenden Jahren kuratierte 235 Media zahlreiche internationale Videofestivals und Ausstellungen. Als der Schwerpunkt ihrer Arbeit zusehends in den Dienstleistungsbereich wanderte, wurde die Videosammlung schließlich 2006 in das IMAI überführt und es folgten wissenschaftliche Untersuchungen der Sammlung. Es dauerte noch weitere 10 Jahre um zu erkennen, welche Spannweite der damalig boomenden und experimentierenden Videokunstszene diese Sammlung widergibt.²¹ Im Bestand befinden sich, neben etablierten Künstler*innen wie Rotraut Pape oder Gary Hill, Werke, die wesentliche Impulse setzten, aber kaum Eingang in Kunstsammlungen fanden, wie zum Beispiel Konzertaufnahmen aus der Punkbewegung²² oder Videos marginalisierter Künstler*innen²³.

Die ersten beiden hier behandelten Beispiele stehen im direkten Kontext mit dem »Volksmedium« Fernsehen, das bis zur Einführung der Kabelpilotprogramme am 1.1.1984 von parteipolitischen Interessen und Zensur beeinflusst war. Besonders das ZDF wurde durch seine Nähe zur CDU als eher konservativ und provinziell empfunden.²⁴ Die große Hoffnung der Videokünstler*innen auf Mitgestaltung des westdeutschen Fernsehprogramms nach Einführung der Privatsender sollte sich leider nicht erfüllen, die hierfür entworfe-

20 Vgl. J. Nitsche: »235 – Audio – Video – Media. Symptomatische Namensgebung«, in: R. Buschmann/J. Nitsche: Video Visionen, S. 21.

21 Siehe dazu R. Buschmann/J. Nitsche: Video Visionen. Die Musikkassetten hingegen sind nicht mehr Bestandteil der Sammlung, da sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt verkauft wurden.

22 Die Videos der Punkbewegung entdeckte ich im Rahmen meiner Hilfskrafttätigkeit im DFG-Projekt »Die Medienkunstagentur 235 MEDIA. Ihre Bedeutung hinsichtlich der Produktionsbedingungen, Ökonomisierung und Internationalisierung von Medienkunst« 2015–2017 und untersuchte sie in meiner Masterarbeit. Eine gekürzte Fassung wurde in Video Visionen, hg. v. R. Buschmann/J. Nitsche, unter dem Titel »Punk on Video« veröffentlicht. Die dort gewonnenen Erkenntnisse entwickle ich in meinem laufenden Promotionsprojekt »Videorevolte. Grenzgänge und Netzwerke von Videokunst und Subkulturen in NRW« (Arbeitstitel) weiter, aus dem erste Überlegungen diesen Aufsatz inspirierten.

23 Zum aktuellen Zeitpunkt untersucht die Medienwissenschaftlerin Kat Lawinia Gorska Eingang und Ausschluss von Werken in bzw. aus der die Sammlung unter diversitätssensiblen Aspekten.

24 Siehe dazu zum Beispiel P. Hoff: Geschichte des deutschen Fernsehens, S. 223.

nen Projekte waren nur von kurzer Dauer.²⁵ Dennoch konnte das Fernsehen als Instrument zur Vermittlung ihrer Gesellschaftskritik dienen oder Bildmaterial daraus entwendet werden. Die Videos »Westprotest« der Videorebellen und »Variationen zu einem patriotischen Thema« von Claus Blume stehen stellvertretend für eine Vielfalt von offensiven audiovisuellen Kommentaren auf (kultur-)politische Diskurse, die das Medium Fernsehen verwerteten.

Videorebellen: »Westprotest« (1981)

Die Künstler*innengruppe Videorebellen bestand aus den Videopionier*innen Klaus vom Bruch, Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach und der Malerin Rune Mields. Bereits einige Jahre zuvor formierten sie sich zum losen Kollektiv *Alternativ TV (ATV)*²⁶, um das Fernsehen im privaten Wohnzimmer zu stören. Ab etwa 1975 strahlten sie auf dem gleichnamigen Piratensender ein kuratiertes Videoprogramm in ihre Kölner Nachbarschaft aus, das darauf wartete beim Zappen zufällig entdeckt zu werden.²⁷ Als am 5. Juni 1981 im Rahmen der ZDF-Kultursendung »Aspekte« der achtminütige Beitrag »Westprotest« (1981)²⁸ als satirische Antwort auf die Kölner Ausstellung »Westkunst – Zeitgenössische

-
- 25 Als prominentestes Beispiel sei Gerry Schums Video-Galerie (1969–70) genannt. Desweiteren sendete RTL Plus im Oktober 1989 ein 8-stündiges Fernsehprogramm, für das Galeristin Philomene Magers und Kulturjournalistin Regina Wyrwoll 30 Künstler*innen zur Mitgestaltung einluden. Das »Kleine Fernsehspiel« vom ZDF öffnete sich 1972 mit Robert Wilsons »Video 50« bereits für Videokunst. Siehe dazu K. Schmidt/K. Schrenk: »Vorwort«, in: C. Fricke: *Video im Kunstmuseum Bonn*, S. 76. Oder R. Frieling: »ZDF Das kleine Fernsehspiel«, in: *Medien Kunst Netz*.
- 26 Slavko Kacunko hat sich in seiner Dissertation intensiv mit dem künstlerischen Schaffen Marcel Odenbachs bis zum Jahr 1998 beschäftigt und hat damit ein wertvolles Nachschlagewerk und Werkverzeichnis zum Künstler geschaffen. Dabei hat Kacunko ebenfalls zu ATV recherchiert. Vgl. S. Kacunko: *Marcel Odenbach*, S. 101–122.
- 27 Später diente ATV nur noch als Label und Einspielbild der Werke, die im Studio von Ingrid Oppenheim produziert wurden. Vgl. R. Frieling: *When Formats Become Form*, S. 71f.
- 28 Videorebellen, *Westprotest*, 1981, 08:01 Min. Das Video befindet sich im Bestand des IMAI.

Kunst seit 1939« (1981)²⁹ ausgestrahlt wurde, bekamen die Videorebellen Einlass ins öffentlich-rechtliche Fernsehen. Das 1965 unter dem Titel »Kulturbericht« gegründete Kulturmagazin zeichnete sich zuvor durch seinen erweiterten Begriff der Kultur aus und fiel durch Beiträge über Jugendkultur und die Neuen Sozialen Bewegungen auf. Unter der Leitung von Reinhart Hoffmeister sorgten kritische Beiträge, wie der Leitfaden zur Durchführung einer Bürgerinitiative, für Aufregung.³⁰

Abb. 1: Videostills aus Videorebellen, »Westprotest«, 1981.



© VG Bild-Kunst 2024 für Klaus vom Bruch, Rune Miels, Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach.

29 Die Ausstellung »Westkunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939« fand vom 29. Mai bis 16. August 1981 in den Rheinallen der Kölner Messe statt und wurde von Kasper König und Laszlo Glozer kuratiert. Der WDR produzierte eine begleitende neunteilige Filmreihe. Vgl. L. Glozer: Westkunst.

30 Vgl. o.A.: »Die 1960er: Kulturvermittlung«, in: bpb, veröffentlicht am 01.06.2021.

Bereits der Beginn des Aspekte-Beitrags ist Teil des Werks »Westprotest«. Ohne vorangehenden Kommentar werden zwei Herren, Hugo Borger und Laszlo Glozer, eingblendet, die umgeben von einer größeren Personengruppe von einer Ausstellung sprechen, die »das erfüllt, was sie erfüllen soll. Nämlich, dass hier nicht erstaunt angesehen, sondern dass über Kunst auch gesprochen wird« (Hugo Borger). Die Rede ist von der »Westkunst«-Ausstellung, die mit ca. 300.000 Besucher*innen an den Erfolg der documenta anknüpfen sollte.³¹ Erst in der nächsten Szene folgt eine erklärende Einleitung durch einen Aspekte-Reporter, der die Künstler*innengruppe Videorebellen vorstellt und die Zuschauer*innen auf den Beitrag vorbereitet. Als bald warnt er, »Geben Sie sich Mühe, es ist kein Filmbeitrag, wie Sie ihn gewohnt sind, es ist ein Kunstwerk«. Denn was die Zuschauer*innen vor sich sahen, entsprach weder ihren Sehgewohnheiten noch der üblicherweise dokumentarisch gehaltenen Kultursendung. Mittlerweile sind 43 Jahre vergangen und eine Erklärung scheint mir heute sogar nötiger als 1981 zu sein, um die Adressaten der Kritik, das Ereignis und die Besonderheit des Beitrags in die Gegenwart zu holen.

Während die Kamera über die Gesichter von Karl Ruhrberg (Direktor vom Museum Ludwig), Kasper König (Kurator), Laszlo Glozer (Kurator) und Hugo Borger (Direktor der Kölnischen Museen) fährt, ertönt Lale Andersens Lied »Ein Schiff wird kommen«. Als die junge griechische Protagonistin, eine Prostituierte, des Liedes hofft den Mann ihrer Träume am Hafen zu finden, präsentiert Glozer den Katalog zur Ausstellung, als sei er der ersehnte Retter. Eine ähnliche Hoffnung verspürten die Videorebellen, die von der großen Übersichtsausstellung bitterlich enttäuscht wurden. Ihre Kunstgattung wurde von den Kuratoren nicht berücksichtigt. Wie allgemeingültig ist also eine Ausstellung, die den Anspruch hat eine Übersichtsausstellung zu sein, der jedoch bereits zum Zeitpunkt ihrer Eröffnung zwar nicht die Relevanz, aber doch die historische Authentizität abgesprochen wird? In »Westprotest« formiert sich Kritik gegen die Kanonisierung der Kunstgeschichte nach 1939, die sich vor allem in der Unterrepräsentation von Künstlerinnen und neueren Kunstentwicklungen ab den 1970ern auszeichnete. Videokunstmäzenin Ingrid Oppenheim, in deren Studio die Videogruppe arbeitete, formulierte ebenfalls Kritik am Ausstellungsprojekt:

31 So zumindest der Plan, wie Laszlo Glozer im Gespräch mit dem Oral History-Projekt des Städel-Museums »Café Deutschland« erklärte.

Man sagt Kunstgeschichte und meint Kunstmarkt, wobei ›man‹ für die Ausstellungsmacher von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst steht. [...] Die Kunst der 70er Jahre, vornehmlich Performance, Aktionen, Happenings, die Öffnung einbringt, aber keinen nennbaren Marktwert aufweist, ist diesen Leuten ein Ärgernis, aus politischen und ökonomischen Gründen, und wird unterschlagen, wohingegen in den USA und Kanada zum Beispiel die Videokunst sich längst durchgesetzt hat; die europäische oder bundesrepublikanische Situation wirkt drüben anachronistisch.³²

Oppenheim bezog sich vor allem auf Kuratoren Laszlo Glozer und Kasper König, die in ihrer Werkauswahl eine zweite Welle der Moderne heraufbeschworen.³³ Ihre Kritik richtete sich aber auch gegen die Einflussnahme des Kunsthändlers Rudolf Zwirner, der den Ausstellungspart zur Gegenwart mit dem Titel »heute« kuratierte und diesen mit Hilfe anderer Kunsthändler mit Exponaten bestückte.³⁴ Diese marktorientierte Auswahl ignorierte ebenfalls neuere Kunstgattungen abseits von Malerei, Skulptur und Fotografie. »Das kommt einer Festschreibung falscher kunsthistorischer Zusammenhänge gleich«, wird im Video von einer unbekanntenen Stimme aus dem Off resümiert, als eine Abbildung der Rekonstruktion vom Apollotempel in Pompeji dem zerstörten Jetzt-Zustand gegenübergestellt wird. »[Zu nah, um] historisch beurteilt zu werden, aber schon zu weit weg, um noch reingenommen zu werden. Vielleicht könnte man auch sagen, nächstes Jahr ist das alles auf der Documenta, deshalb braucht man es hier auch nicht zu haben«, winkt Hugo Borger ab und ordnet die »Westkunst«-Ausstellung im begleitenden Katalog selbstbewusst in die Tradition der großen Übersichtsausstellungen, wie zum Beispiel die Sonderbundausstellung von 1912, ein.³⁵ Dem widersprechen die Künstler*innen im Video vehement und kommentieren dies mit einer visuellen Montage als Kontinuität der Kunstzensur im Nationalsozialismus: In einer Szene listet eine Hand auf einem weißen Blatt Papier die Jahre 1939 bis 1980 untereinander auf. Das Jahr 1939 wird eingekreist, während 1971 bis 1980 durchgestrichen werden. Jene Jahre also, die nicht in

32 Ingrid Oppenheim zitiert nach C. Fricke: Video im Kunstmuseum Bonn, S. 128.

33 Vgl. den Beitrag von Kim Reuter und Johannes Wedeking in diesem Band zur Rezeption der literarischen Moderne durch Emil Barth.

34 So berichtet er zumindest im Gespräch mit Café Deutschland am 11.06.2008. Dieser Ausstellungsteil wurde in einem separaten Ausstellungskatalog festgehalten: K. König: Heute. Westkunst.

35 So Hugo Borger in seinen Ausführungen »Zum Geleit« in: L. Glozer: Westkunst, S. 5.

»Westkunst« repräsentiert wurden. In einer späteren Szene wird eine einzelne, herausgerissene Buchseite mit dem Titel der Ausstellung »Westfront 1936. Freie Kunst im neuen Staate« (1936, Essen) in die Kamera gehalten. Auch die Künstler*innenauswahl dieser Ausstellung fiel bereits durch die Diskrepanz zur Vorgängerausstellung »Westfront 1933« auf. Die als »entartet« verfeimten und verfolgten Künstler*innen fehlten 1936 gänzlich.³⁶ Wenige Szenen später verteidigt Karl Ruhrberg den Begriff »Westkunst [als einen] geografische[n] Begriff, nothing else«. Wohlwissend um den brenzigen Diskurs um den Begriff³⁷ und einem aufflammenden deutsch-deutschen Bilderstreit³⁸. Wenige Jahre später, im Jahr 1990, fasste Georg Baselitz die überhebliche Position der westdeutschen Kulturszene mit dem Ausruf »Es gibt keine Künstler in der DDR«³⁹ zusammen.

Claus Blume: »Variationen zu einem patriotischen Thema« (1987)

Der niedersächsischen Videokünstler Claus Blume verfolgte einen anderen Umgang mit dem Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland, um das Zeitgeschehen zu kommentieren. Blume ist ein anschauliches Beispiel dafür, dass selbst eine Auszeichnung mit dem Marler Video-Kunst-Preis, der u. a. eine Ausstrahlung im Fernsehkulturmagazin »Aspekte« garantierte, nur zu einem marginalen Eintrag in der Kunstgeschichtsschreibung führte. Obwohl seine Werke in Videokunstsammlungen wie dem ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe aufgenommen und auf Festivals wie dem »1. Filmfestival des Ruhrgebiets« 1993⁴⁰ aufgeführt oder im Museum of Modern Art in New York⁴¹ gezeigt wurden, wird meist nur eins seiner Werke rezipiert: Sein

36 Vgl. U. Haug: Der Kölner Kunstverein im Nationalsozialismus.

37 Zur Kritik des Westkunst-Begriffs siehe z. B. B. Paul: »Schöne heile Welt(ordnung)«, in: Kritische Berichte, S. 5–27. Laszlo Glozer erzählt im Gespräch mit »Café Deutschland«, dass sogar der Begriff der »Abendländischen Kunst« zur Auswahl stand.

38 Peter Ludwig richtete erst 1983 sein »Ludwig Institut für Kunst der DDR« in Oberhausen ein, nachdem er zuvor bereits in Aachen erste »Ostkunst« zeigte. Seit 2009 befindet sich das Konvolut im Museum für bildende Kunst in Leipzig und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

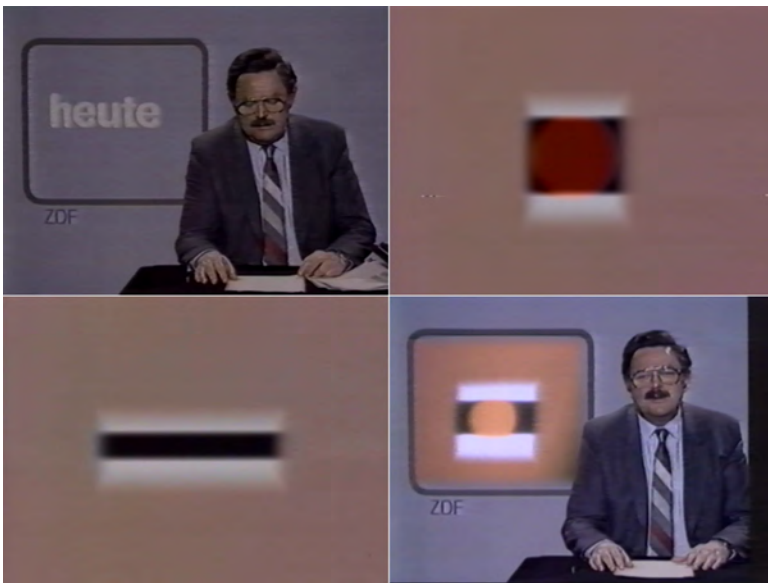
39 A. Hecht/A. Welti: »Interview mit Georg Baselitz«, in: art, S. 69f.

40 Siehe dazu die Website des Festivals unter: <https://blicke.org/events/5220/>.

41 Die Ausstellung mit dem Titel »Video Art, 1976 – 1990: The German Contribution« wurde vom Goethe-Institut konzipiert und von der Kuratorin Barbara London für das Muse-

bekanntestes und in der Literatur meistzitierteste Video »Kniespiel« (1988)⁴² montiert Fragmente des bayrischen Schuhplattler-Tanz zu neuen rhythmischen Bildtongebilden. Seine Website widmete er bayrischem Brauchtum und konstruierte dort 1995 ein virtuelles Lederhosen-Museum⁴³, das ihm bis heute u. a. zur Selbstpräsentation dient. Blume nimmt seine bayrische Wahlheimat und ihre Identitätsbildung mit einem zwinkernden Auge unter die Lupe.

Abb. 2: Videostills aus Claus Blume, »Variationen zu einem patriotischen Thema«, 1987.



© Claus Blume 2024.

um of Modern Art koordiniert. Auch hier wurde wieder die »Kniespiel«-Trilogie gezeigt. Siehe dazu die Pressemitteilung des Museum of Modern Art vom Februar 1993.

42 Claus Blume, »Kniespiel«, 1988, 02:55 Min. Im Bestand des IMAI.

43 www.lederhosenmuseum.de

An Claus Blumes »Variationen zu einem patriotischen Thema« (1987)⁴⁴ lässt sich eine Debatte des öffentlich-rechtlichen Fernsehens Ende der 1980er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland nachvollziehen, die sich mit Axel Schildt dem Diskurs um den »Verfassungspatriotismus«⁴⁵ zuordnen lässt: Das Video wählte als Ausgangspunkt einen Ausschnitt der täglichen ZDF-Nachrichtensendung »heute«, in dem der Moderator Gerhard Klarner das Abspielen der Nationalhymne der Bundesrepublik als Sendeschluss ankündigt. Erst 1985 votierte der ZDF-Fernsehrat für das Einspielen der Melodie des Deutschlandlieds als Sendeschluss. Während die Hymne erklang, wurde ein wechselndes Bild eingeblendet, das die nationale Symbolik auch optisch unterstreichen sollte. Der Intendant Dieter Stolte forderte dabei, der Umgang »mit unseren nationalen Symbolen [solle] wieder unbefangener« werden.⁴⁶ Die ARD folgte wenige Tage später. Damit entsprachen sie wiederkehrenden Forderungen aus dem konservativen Lager: So verlangte zum Beispiel die CDU bereits 1979 von der Bundesregierung die Rundfunkanstalten zu bitten das Programm täglich mit der Nationalhymne zu beenden.⁴⁷ Zu diesem Zeitpunkt war es erst 33 Jahre her, dass Theodor Heuss, auf Drängen Adenauers, die dritte Strophe des Deutschlandlieds als Nationalhymne bestätigte. Das ehemals von den Alliierten verbotene Lied war weiterhin umstritten, denn Kritiker*innen befürchteten einen nationalistischen Trend.⁴⁸ Der Protest reichte nicht aus. 1991 bestätigte Bundeskanzler Helmut Kohl im Briefwechsel mit dem Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker, wie eine Art Reenactement des Briefwechsels zwischen Ade-

44 Claus Blume, »Variationen zu einem patriotischen Thema«, 1987, 02:42 Min. Im Bestand des IMAI.

45 A. Schildt: »Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik«, in: Archiv für Sozialgeschichte, S. 24.

46 o.A.: 23. Mai 1985 – ARD strahlt zum Sendeschluss erstmals Nationalhymne aus, in: WDR, veröffentlicht am 23.05.2020.

47 Vgl. Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll 8/1979. Stenographischer Bericht. [Protokoll]. Deutscher Bundestag – 8. Wahlperiode – 179. Sitzung. Bonn. Oktober 1979.

48 So sah zum Beispiel »Der Spiegel« die Bonner Regierung der 1980er in den Zeitgeist der 1950er zurückversetzt. Und die Schriftstellerin Viola Roggenkamp fragt sich, »ob sie [die Hymne, Anm. der Verfasserin] daheim am Couchtisch stehend entgegengenommen werden muss«. Vgl. o. A.: »Leben wir in einer anderen Republik?«, in: Der Spiegel, o.P., und V. Roggenkamp: »Zum Schluß hymnisch«, in: Die Zeit.

nauer und Heuss, erneut die dritte Strophe als Nationalhymne der vereinten Bundesrepublik Deutschland⁴⁹ – ganz ohne parlamentarische Abstimmung.

Diese Atmosphäre der Kritik über die Kontinuität und den positiven Umgang mit der unveränderten Nationalhymne fängt Blumes Video nun auf. Im Programmheft des Berliner »VideoFilmFest '88« fasst Claus Blume seine Motivation wie folgt zusammen:

Abend für Abend, kurz vor Sendeschluß und unmittelbar vor Erscheinen der Poltergeister, bezaubern uns die Fernsehanstalten mit patriotischen 90 Sekunden, mit unserer Nationalhymne. Statt, wie es sich gehört, vor dem TV Haltung einzunehmen, gibt es einige Individuen, die lieber einen mitternächtlichen Schlußsprung zum Power-Off-Schalter ihres Fernsehgerätes bis zur Perfektion üben (wo ist bloß die Fernbedienung?). Dieses rätselhafte Verhalten zu erklären, würde hier zu weit führen, sicher ist aber die etwas lustlos anmutende Gestaltung dieser nationalen Erbauung ein Grund dafür, daß sich die Fernsehnation jede Nacht in Schlußspringer und Strammsteher teilt. Um den verirrtten Schlußspringern die Möglichkeit zu bieten, in den Genuß eines kompletten Fernsehprogramms zu kommen, entstand die Idee, die Gestaltung des Sendeschlusses selbst in die Hand zu nehmen. Heraus kam dabei ein Tape mit dem Titel: »Variationen zu einem patriotischen Thema«.⁵⁰

Als die Nationalhymne mit Gesang ertönt, erscheint ein schwarzes Viereck in der Mitte des hellhautfarbenen Bildschirms, das sich passend zur Gesangsmelodie weitet und zusammenzieht. Ausgehend vom hellen Hautton wird der Fernsch Bildschirm mit dem schwarzen Viereck zum Gesicht, das die Hymne mitsingt. Innerhalb dieser viereckigen Öffnung sind oben und unten weiße Balken als Zähne und zentral ein roter Kreis als Zunge zu einem singenden Mund nachempfunden. Als das Bild schwarz ausblendet, endet das Video allerdings noch nicht. Es wird zurück zu Gerhard Klärner geschaltet, der erneut das Programm beendet und zur Hymne überleitet. Dieses Mal wird ihm die Hymne spöttisch in den Mund gelegt, Bild und Ton werden so montiert als würde der sonst seriöse Moderator ein vulgäres »Rülpkonzert« veranstalten.

49 Das Deutschlandlied ist Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland – Briefwechsel zwischen Bundespräsident von Weizsäcker und Bundeskanzler Dr. Kohl, in: Bulletin der Bundesregierung.

50 MedienOperative: VideoFilmFest '88.

Jürgen Klauke: »Eimer Live« (1979/80)

Das nächste Beispiel entfernt sich weitestgehend vom Thema Fernsehen. Jürgen Klauke ist ein Beispiel für die subtile Vernetzung performativer Kunst und musikalischer Subkultur, die es in den 1970ern und 1980ern immer wieder gab – auch, oder vielleicht sogar gerade in Köln. Hier nahm Klauke zum Beispiel am Neumarkt der Künste teil, einer Gegenveranstaltung zum Kölner Kunstmarkt, dem Vorläufer der Art Cologne⁵¹, zu der 1968 die Krautrockband Amon Düül eingeladen war. Und auch die Künstler*innenkneipe Roxy von Horst Leichenich, quasi ein Kölner Pendant zum Düsseldorfer Ratinger Hof, wurde zum Begegnungsort von Kunst, Musik und Queerness, an dem Klauke einkehrte. So kommt es nicht von ungefähr, dass Klauke sich von Punk-Konzerten zu seinen Performances inspirieren lässt u.a. auch von Iggy Pops selbstzerstörerischen Auftritten im CBGB in New York, den Klauke während seines USA-Aufenthalts besuchte⁵², oder wenn er Songs als Statement aus dem Off in seine Werke einfließen lässt.

Als den performativ arbeitenden Klauke in einem Zustand des Stillstands und Ideenlosigkeit die Langeweile übermannt, entschied er sich eben jene zum Gegenstand einer experimentellen, intermediären Reihe zu machen: Die »Formlosigkeit der Langeweile«, aus der lediglich eine Fotografie in der von den Videorebellen kritisierten »Westkunst«-Ausstellung gezeigt wurde. Aus dieser Reihe stammt das Video »Eimer live« (1979/80)⁵³, das mit Unterstützung der TagTraum-Produktion erstellt wurde, und das das Netzwerk, in dem sich Klauke bewegte, sichtbar macht. Die 1979 von Gerd Haag und Thomas Schmitt in Köln gegründete Produktionsgruppe war für ihre Filme über die Kölner Subkultur in den 1970er und 1980er Jahren bekannt, wie beispielsweise »Randale und Liebe« (1981, 74 Min).

-
- 51 Vgl. M. Zepfers Beitrag und Erinnerung »Rheinische Künstler zwischen Demokratie und Markt in den 1960er Jahren«, in: G. Cepl-Kaufmann/J. Grande/U. Rosar/J. Wiener: Die Bonner Republik, S. 331–384.
- 52 Siehe dazu Jürgen Klauke im Gespräch mit Oliver Schwabe im Rahmen der Studiogespräche »+25 KHM« der Kunsthochschule für Medien Köln vom 16.12.2015.
- 53 Jürgen Klauke, »Eimer live«, 1979/80, 07:25 Min. Das Video befindet sich im Archiv der IMAI.

Abb. 3: Videostills aus Jürgen Klauke, »Eimer Live«, 1979/80.



© VG Bild-Kunst 2024 für Jürgen Klauke.

In »Eimer Live« begibt sich Klauke mit einem Eimer über dem Kopf, einem in der Reihe wiederkehrenden Motiv, in das Kölner Kulturleben. Zuerst besucht der Künstler einen Auftritt vom »deutschen Elvis« Ted Herold im Kölner Blue Shell⁵⁴, im Video steht er abseits des Publikums. Verhüllt bleibt er unerkannt wie ein identitätsloser Fremdkörper am Rande des Geschehens, während die Betrachter*innen des Videos in eine voyeuristische Position versetzt werden, aus der sie das Geschehen auf Reaktionen der den Künstler umgebenden Personen scannen. Als die Betrachter*innen sich auf die Details der Szenerie konzentrieren, werden sie herausgerissen. Die plötzliche Nahaufnahme eines sich küssenden jungen Paares erappt die Betrachter*innen und lässt sie peinlich berührt wieder Distanz von dieser intimen Szene einnehmen. Der Eimer jedoch bleibt unberührt. Klauke setzt ihn erst nach Abschluss der Elvis-

54 Die Kneipe wurde 1979 eröffnet und wurde zum Treffpunkt von Kunst- und Musikszene. Die Autoren des Spex-Magazins erklärten das Blue Shell zur inoffiziellen Redaktion. Vgl. D. Sennekamp: »So wurde der Club Blue Shell in Köln berühmt«, in: Bonner General Anzeiger.

Performance von Herold ab. Im Anschluss ordnet der Kölner Musiker Jürgen Zeltinger⁵⁵, der bereits zuvor durch das Bild lief, seinen Freund folgendermaßen in die Kölner Künstler*innenszene ein:

Wenn ich über Klaukes Kunst sprechen soll und ich mir ein korrektes Urteil erlauben soll, dann muss ich feststellen, dass es in Köln, überhaupt in der Kölner Kunstszene drei, bzw. vier fertige Leute gebe. An erster Stelle Klauke, an zweiter Stelle ist das der Schmitz, der vom Kurfürstenhof Bernd Schmitz, an dritter Stelle ist das, äh... Klaus der Geiger und an vierter Stelle bin ich!⁵⁶ (ca. 1:35 Min.).

Die zweite Szene wird vom Song »Religion II« der Band Public Image Ltds kommentiert, als Bilder vom Besuch des Papst Johannes Paul II im Kölner Dom aus dem Jahr 1980 eingeblendet werden: »This is religion/A liar on the altar/The sermon never falter/This is religion«. Von diesem Spektakel bleibt der eimertragende, religionskritische Künstler, der erneut in Distanz zu den Pilger*innen steht, unbeeindruckt. Erst der Kölner Karneval provoziert Klauke zur Abnahme des Eimers. Als sich der Eimer unter die Jecken mischt, scheint er dort zunächst nicht aufzufallen, bis ihn eine Gruppe singender verkleideter Kölner*innen entdeckt, die ihn homophob provoziert. Als Klauke den Eimer hebt und sein Gesicht zum Trinken entblößt, wird er von dem Pöbler akzeptiert und in die Gruppe integriert.

Der Eimer als Maske mag banal erscheinen, die Performance funktioniert jedoch nur im Spiel zwischen Ton und geschnittenem Bild. Das Video geht über die Funktion des Dokumentationsmediums hinaus und hält fest wie der Künstler in den verschiedenen codierten Räumen wahrgenommen wird. Der gesichtslose Eimer wird erst in dem Moment zum aktiven Teil des Raumes, als

55 Jürgen Zeltinger war Sänger der Kölschen Rockband Zeltinger Band, die 1979 in der Künstler*innenkneipe Roxy 1979 ihren ersten Auftritt hatten.

56 Der Künstler Bernd Schmitz führte etwa 1975 bis 1980 die Kneipe Kurfürstenhof an der Bonner Straße in Köln. Die Lokalität war bekannt für seine Tanzkäfige, die für eine Performance von Jürgen Klauke aufgebaut wurden. Siehe dazu M. Krücken/A. Demirci: »Kult-Lokale Teil 3 »Kurfürstenhof. Punk, Asi-Zeltinger und nackte Frauen im Käfig!« in: Express. Klaus der Geiger, bürgerlich Klaus Christian von Wochem, ist Violinist, Liedermacher und Straßenmusiker, der mit seiner Musik Proteste der Neuen Sozialen Bewegungen begleitete. So u.a. den Protest für den Erhalt des Kulturzentrums in der stillgelegten Schokoladenfabrik Stollwerck in Köln.

auch die soziale Umgebung die Maskerade – zumindest temporär – zur Norm erhebt.

Videokunst – what's Bonner Republik got to do with it?

Reflektieren wir also noch einmal die These, dass das Video ein Medium ist, das die Bonner Republik optimal charakterisieren könnte. Hierzu können eine zeitliche, eine funktionale und eine räumliche Ebene benannt werden:

Beginn, Höhepunkt und Fall der Videokunst finden sich in der zeitlichen Ebene der Bonner Republik wieder. Mitte der 1960er Jahre wurde das Video als neues Medium entdeckt, das sowohl Bild als auch Ton gleichzeitig aufnehmen, speichern und abspielen kann. Noch bevor der Umzug des Regierungssitzes nach Berlin vollzogen wurde, flaute der Hype um das Video wieder ab. Das »letzte Jahrzehnt der Bonner Republik«⁵⁷ sollte trotz des kurzen Booms auch das letzte Jahrzehnt des analogen Videos sein. Vielen Künstler*innen diente es lediglich als kurzweilige Experimentierfläche und so manche wendeten sich rasch anderen Ausdrucksformen zu. Das Video wich letztlich der neuen Faszination, dem Internet, das eine neue Dimension der simultanen, internationalen Vernetzung, Kollaboration und Integration der Konsument*innen ermöglichte.

Die funktionale Ebene wird von den technischen Eigenschaften des Videos als Bildträger bestimmt. Eingerahmt vom »alten« Fernsehzeitalter und neuem Internetzeitalter, hat das Video in seiner künstlerischen Form einen dokumentarischen Charakter. Selbst wenn es sich nicht in die Gattung Dokumentarvideo einordnen lässt, so bleibt es ein audiovisuelles Medium der Erinnerung und, wie auch andere Kunstwerke vor ihm, Zeugnis der Vergangenheit. Es bedient sich dokumentarischen Materials, das selbstgefilmte Ereignisse oder Objekte festhält oder Found Footage sein kann. Wenn für das Found Footage zum Beispiel ein Ausschnitt aus einer Fernsehsendung gewählt wurde, wird dieser Ausschnitt im Video konserviert und verhindert den vollständigen Verlust der Sendung. So bleibt sie erhalten, selbst wenn es keinen Eingang ins Archiv der Fernsehanstalten findet oder ausgesondert wird. Das Video dokumentiert und ist selbst Dokument, das Wissen über Vergangenes transportiert. Kulturelle, soziale und historische Kontexte können an den abgebildeten Orten und Personen, sofern von den Betrachter*innen er- und bekannt,

57 A. Schildt: Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik.

abgelesen werden. Korrelierend mit dem sich stetig verändernden kollektiven Gedächtnis verändert sich auch das Verständnis für das Video und die darin verwendeten Bilder. Für eine umfängliche Erfahrung des Werks wird eine retrospektive Kontextualisierung erforderlich.

Auf der räumlichen Ebene lassen sich Beginn und erste Entwicklungen der Videokunst dank der Einflüsse der Fluxusbewegung in Nordrhein-Westfalen verorten. Hier nahm die Institutionalisierung der Videokunst dank der Dichte der größeren Städte ihren Anfang und konnte auf Dauer Einlass in die vielen Kunstmuseen der Region finden. In Bonn und Köln wurde die Entwicklung der Videokunst von der dortigen Künstler*innenszene geprägt, wenn auch die prägnanten Stationen ins Land hinausstrahlten. Köln besaß im Umfeld der Werkschulen bereits ein ausgeprägtes Netzwerk von Künstler*innen, Aktivist*innen, Musiker*innen und Filmemacher*innen. Bonn profitierte vor allem durch Mäzenatinnen wie Ingrid Oppenheim oder Philomene Magers, aber auch von Künstler*innen, die unkonventionelle Wege einschlugen und sich eigene Räume schufen, wie zum Beispiel die Bonner Kunstwoche (21.-28.9.1984) oder das FrauenMuseum (1981). Andernorts wie in Dortmund, Oberhausen oder Wuppertal fungierten Filmfestivals als Begegnungsorte. Die Verschiebung des Mittelpunkts nach Berlin erfolgte schleichend kohärent mit dem Regierungsumzug, obwohl Berlin – sowohl West-, als auch Ost-Berlin – mit Einrichtungen wie dem Neuer Berliner Kunstverein (n.b.K.) mit Video-Forum (seit 1971) und Arthotek (seit 1970) oder das Videozentrum Medien-Operative e.V. (1977), das das »Internationale Forum des jungen Films« (seit 1971, 1988 in »transmediale« umbenannt) mittrug, bereits eine lebendige und international vernetzte Videokunstszene hatte.

Während das Fernsehen durchaus längst als Medium der Bonner Republik erkannt und untersucht wurde, gilt dies für das Video noch nachzuholen. Dabei wurde das Fernsehen seit der Einführung des Videos als Material, Motiv, Instrument und Übermittler genutzt. Es erfährt also bereits in der zweiten Hälfte des Zeitraums seine Verwertung und Weiterentwicklung – die Ablösung sollte erst Jahre nach Einführung des Internets mit der Entwicklung von Videoportalen, spätestens mit der Gründung Youtubes im Jahr 2005, eingeläutet werden. Sowohl historische Ereignisse und politische Diskurse, die die Bonner Republik prägten, als auch deren Rezeption lassen sich in den Werken nachvollziehen. Bereits anhand der drei Werkbeispiele von Videorebellen, Claus Blume und Jürgen Klauke lässt sich die These des Videos als ein Medium der Bonner Republik aufstellen. Vielleicht kann dieser Aufsatz zur Weiterentwicklung dieser These anstoßen, sodass auch die vielen weiteren Werke der

Videokunst in der Bundesrepublik Deutschland dahingehend untersucht werden.⁵⁸

Literatur

- Das Deutschlandlied ist Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland – Briefwechsel zwischen Bundespräsident von Weizsäcker und Bundeskanzler Dr. Kohl, in: Bulletin der Bundesregierung 89–91 (27.08.1991), <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/newsletter-und-abos/bulletin/das-deutschlandlied-ist-nationalhymne-der-bundesrepublik-deutschland-briefwechsel-zwischen-bundespraesident-von-weizsaecker-und-bundeskanzler-dr-kohl-791466>, 30.08.2024.
- Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll 8/1979. Stenographischer Bericht. [Protokoll]. Deutscher Bundestag – 8. Wahlperiode – 179. Sitzung. Bonn. Oktober 1979, <https://dserver.bundestag.de/btp/08/08179.pdf#P.14110>, 30.08.2024.
- »VIDEO ART, 1976 – 1990: THE GERMAN CONTRIBUTION«, Pressemitteilung des Museum of Modern Art vom Februar 1993: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7125/releases/MOMA_1993_0032_12.pdf, 30.08.2024.
- Blase, Christoph/Weibel, Peter: »Gegen das ›weiße Rauschen‹. Eine Einführung«, in: Dies. (Hg.), Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2, Ostfildern 2010, S. 10–13.
- Blase, Christoph: »Willkommen im Maschinen-Labyrinth. Vom Bandlauf der Videoformate zwischen 1960 und 1980«, in: Christoph Blase/Peter Weibel (Hg.), Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2, Ostfildern 2010, S. 328–347.
- Bódy, Veruschka/Bódy, Gábor (Hg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip, Köln 1986.
- Borger, Hugo: »Zum Geleit«, in: Laszlo Glozer (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 5.
- Buschmann, Renate/Nitsche, Jessica (Hg.): Video Visionen. Die Medienkunst-agentur 235 Media als Alternative im Kunstmarkt, Bielefeld 2020.

58 Zum Beispiel Ingo Günthers *Variationen für Deutschland 1848–1988* (1988/94), das als Gegenstück der Nationalhymne als Sendeschluss konzipiert wurde.

- Fricke, Christiane: Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung, hg. von Kunstmuseum Bonn, Bonn 1992.
- Frieling, Rudolf: »ZDF Das kleine Fernsehspiel: ZDF Das kleine Fernsehspiel«, in: Medien Kunst Netz, 2004, <https://www.medienkunstnetz.de/werke/zdf-das-kleine-fernsehspiel/>
- Frieling, Rudolf: When Formats Become Form – Lesarten historischer Konstellationen von Kunst und Medien seit 1960. Dissertation, Hildesheim 2005, <https://hilpub.uni-hildesheim.de/server/api/core/bitstreams/8e2a5845-fc6f-4a1f-a7c6-40908587fa69/content>, 30.08.2024.
- Glozer, Laszlo (Hg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.
- Glozer, Laszlo: Interview mit Franziska Leuthäuser, in: »Café Deutschland« vom 20.01.2016, <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraechelaszlo-glozer#ref-1>, 30.08.2024.
- Gruber, Bettina/Vedder, Maria: DuMonts Handbuch der Video-Praxis. Technik, Theorie und Tips, Köln 1982.
- Gwóźdź, Angelika: »Punk on Video. Synergien zwischen Musik, Videokunst und Subkultur«, in: Renate Buschmann/Jessica Nitsche (Hg.), Video Visionen. Die Medienkunstagentur 235 Media als Alternative im Kunstmarkt, Bielefeld 2020, S. 59–92.
- Haug, Ute: Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ›Dritten Reichs‹. Dissertation, Aachen 1998, <https://core.ac.uk/download/pdf/36423736.pdf>, 30.08.2024.
- Hecht, Axel/Welti, Alfred: »Ein Meister, der Talent verschmäht. Interview mit Georg Baselitz«, in: art. Das Kunstmagazin 6 (1990), S. 54–72.
- Herzogenrath, Wulf: »Videokunst. Ein neues Medium – aber kein neuer Stil«, in: Ders. (Hg.), Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien, Stuttgart 1982, S. 10–25.
- Hoff, Peter: Geschichte des deutschen Fernsehens, hg. von Knut Hieckethier, Stuttgart 1998.
- Kacunko, Slavko: Marcel Odenbach: Konzept, Performance, Video, Installation 1975–1998, Mainz/München 1999.
- Kacunko, Slavko: »Das im Entwischen Erwischte. Videokunst an der Düsseldorfer Kunstakademie 1976 bis 1996 – Ausbildungskontext und technische Rahmenbedingungen«, in: Astrid Lang/Wibke Windorf (Hg.), Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten: liber amicorum für Hans Körner, Berlin 2017, S. 121–134.

- Klauke, Jürgen: im Gespräch mit Oliver Schwabe, in: +25 *KHM* der Kunsthochschule für Medien Köln vom 16.12.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Ygat3nhgd9A>, 30.08.2024.
- König, Kasper: Heute. Westkunst, Köln 1981.
- Krücken, Markus/Demirci, Ayhan: »Kult-Lokale Teil 3 »Kurfürstenhof«. Punk, Asi-Zeltinger und nackte Frauen im Käfig!«, in: Express (30.01.2018, 03:31 Uhr), <https://www.express.de/koeln/koelns-kult-lokale-teil-3-zeltinger-und-die-kaefig-frauen-vom-kurfuerstenhof-35663>, 30.08.2024.
- London, Barbara: »Video: A Selected Chronology, 1963–1983«, in: Art Journal 45/3 (1985), S. 249–262.
- London, Barbara/Sherwin, Skye/Basciano, Oliver: »From Warhol to Steve McQueen. A history of video art in 30 works«, in: The guardian (17.10.2020, 9:00 Uhr), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/17/warhol-steve-mcqueen-a-history-of-video-art-barbara-london>, 30.08.2024.
- MedienOperative (Hg.): VideoFilmFest '88 des 18. Internationalen forums des jungen films, Programmheft, Berlin 1988.
- Nitsche, Jessica: »235 – Audio – Video – Media. Symptomatische Namensgebung«, in: Renate Buschmann/Jessica Nitsche (Hg.), Video Visionen. Die Medienkunstagentur 235 Media als Alternative im Kunstmarkt, Bielefeld 2020, S. 21–31.
- o. A.: 23. Mai 1985 – ARD strahlt zum Sendeschluss erstmals Nationalhymne aus, in: WDR (23.05.2020, 0:00 Uhr), <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag-ard-nationalhymne-sendeschluss-100.html>, 30.08.2024.
- o. A.: »Leben wir in einer anderen Republik?«, in: Der Spiegel, Nr. 32 vom 4.8.1985, <https://www.spiegel.de/politik/leben-wir-in-einer-anderen-republik-a-585d032e-0002-0001-0000-000013513805>, 30.08.2024.
- o. A.: »Die 1960er: Kulturvermittlung«, in: bpb (01.06.2021), <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/deutsche-fernsehgeschichte-in-ost-und-west/245382/die-1960er-kulturvermittlung/>, 30.08.2024.
- Paul, Barbara: »Schöne heile Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst«, in: Kritische Berichte 2 (2003), S. 5–27.
- Rennert, Susanne: »On sunny days, count the waves of the Rhine. On windy days, count the waves of the Rhine. Nam June Paik's Early Rhineland Years (1958–1963)«, in: Krzysztof Dobrowolski/Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka (Hg.), Nam June Paik: driving media (Widok – Wro Media Art Reader×: materials from the history and theory of media art, nr 2), Wrocław 2011, S. 128–145.

- Roggenkamp, Viola: »Zum Schluß hymnisch«, in: *Die Zeit*, 22. März 1985.
- Rosenbach, Ulrike: Interview mit Sabine Oelze und Marion Ritter, Audioarchiv Kunst vom 23.10.2017, <http://audioarchivkunst.de/startseite/ulrike-rosenbach/>, 30.08.2024.
- Schildt, Axel: »Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik. Überlegungen zur Erforschung der 1980er Jahre«, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 52 (2012), S. 21–46.
- Schmidt, Katharina/Schrenk, Klaus: »Vorwort«, in: Christiane Fricke (Hg.), *Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung*, hg. von Kunstmuseum Bonn, Bonn 1992, S. 76.
- Sennekamp, Dennis: »So wurde der Club Blue Shell in Köln berühmt«, in: *Bonner General Anzeiger* (15.04.2019, 19:00 Uhr), https://ga.de/news/kultur-und-medien/regional/so-wurde-der-club-blue-shell-in-koeln-berueht_mt_aid-44031435#0, 30.08.2024.
- Sherman, Tom: »The Premature Birth of Video Art«. E-Mail (02.01.2007), https://www.videohistoryproject.org/sites/default/files/history/pdf/ShermanThePrematureBirthofVideoArt_2561.pdf, 30.08.2024.
- Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a. M. 2005.
- Timm, Ulrike: »Geburtshelfer der Videokunst«, in: *Deutschlandfunk Kultur* (12.09.2019), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kurator-und-kunsthistoriker-wulf-herzogenrath-geburtshelfer-100.html>, 30.08.2024.
- Wevers, Ursula: »Arbeitspapier für eine Akademieprogramm«, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), *Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Stuttgart 1982, S. 92/93.
- Wirths, Eckhard/235 Media (Hg.): *Videokunst in NRW. Ein Handbuch*, Köln 1988.
- Zepter, Michael: »Rheinische Künstler zwischen Demokratie und Markt in den 1960er Jahren«, in: Gertrude Cegl-Kaufmann/Jasmin Grande/Ulrich Rosar/Jürgen Wiener: *Die Bonner Republik. Teil I: 1945–1963. Gründungsphase und Adenauer-Ära. Geschichte – Forschung – Diskurs*, Bielefeld 2018, S. 331–384.

Weitere Quellen

Claus Blume, »Kniespiel«, 1988, 02:55 Min. Im Bestand des IMAI, online abrufbar unter: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/0259>, 30.08.2024.

Claus Blume, »Variationen zu einem patriotischen Thema«, 1987, 02:42 Min. Im Bestand des IMAI, online abrufbar unter: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/0258>, 30.08.2024.

Jürgen Klauke, »Eimer live«, 1979/80, 07:25 Min. Im Bestand des IMAI, online abrufbar unter: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/0028>, 30.08.2024.

Videorebellen, »Westprotest«, 1981, 08:01 Min. Im Bestand des IMAI, online abrufbar unter: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/0964>, 30.08.2024.

Website vom Medienkunstfestival »transmediale«: <https://transmediale.de/de/history>, 30.08.2024.

Website von Claus Blume: <https://www.lederhosenmuseum.de>, 30.08.2024.

Website des Filmfestivals »blicke«: <https://blicke.org/events/5220/>, 30.08.2024.

