

Österreich zum Beispiel: Otto Bueich, Reinhard Urbach (Hrsg.), Salzburg, Wien

PETER WEIBEL

Kunstexpansionen: Grenzkunst (1982)

S. 76-65

1. WIENER AKTIONISMUS: DIREKTE KUNST, KÖRPERKUNST, MATERIALKUNST
In den 60er Jahren ist die bildende Kunst in die Wirklichkeit expandiert.

Die Entwicklung der Kunst tendierte dahin, die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benutzen. (Hermann Nitsch, Manifest das lamm, 1964). Derselbe 1970: *Das Wesen der Aktion (des o. m. Theaters) ist das Durchdringen zur Wirklichkeit, das demonstrative Gestalten und zueinander in Beziehung setzen von Wirklichkeitsbereichen.* Ausgangspunkt dieser Erweiterung war die Malerei. *Mein Aktionstheater hat sich aus der informellen Aktionsmalerei, aus dem Tachismus, entwickelt* (Nitsch 1965). *Selbstbemalung ist eine Weiterentwicklung der Malerei. Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wird zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann* (Günter Brus 1965). Die Erweiterung der Bildfläche (*Alles wird zur Bildfläche: Büro, Museum, Maschinenhalle, Operationszimmer, Haftzelle, Schlachthalle, Polizeistube, Seziersaal...*, Brus 1965) implizierte auch eine Erweiterung des Ausdrucksmediums und -materials um den tierischen und menschlichen Körper und um reale Dinge (*Ich habe nie genug Hackmesser, Stricknadeln, Reißnägeln, Rasiermesser, Stacheldraht, Glassplitter, Heftklammern, Sicherheitsnadeln, Spitzhacken...*, Brus 1965). Die Malerei geht über das Tafelbild und die herkömmlichen künstlerischen Materialien wie Pinsel und Farbe hinaus. Sie wird zunächst zum Schäumen, zur Aktionsmalerei und über die Stationen - Aktion auf der Leinwand, Aktion vor der Leinwand, Aktion ohne Leinwand - zum Schaugeschehen, zur reinen Aktion in Raum und Zeit. *Die Malerei beansprucht einen Zeitablauf, wird zum Theaterereignis* (Nitsch 1965). *Materialaktion ist dargestellte Malerei. Sie wirkt wie eine Psychose, erzeugt durch Vermischen von menschlichen Körpern, Objekten und Material. Alles kann als Material verwendet und verarbeitet werden. Geschehen werden umgeformt, Material dringt in die Wirklichkeit, es verliert seine übliche Gültigkeit, aus Butter wird Eiter, aus Marmelade Blut... Wirkliche Geschehen können mit anderen Geschehen vermischt werden...* (Otto Muehl 1965).

Die Definition der Kunst als Tafelbild wurde als zu eng empfunden. Das Tafelbild stellte sich vor die Wirklichkeit, zwischen die Kunst und die Wirklichkeit. Darum sprach man vom *Durchdringen zur Wirklichkeit*. Die Kunst als Tafelbild stellte die Wirklichkeit nur indirekt dar. Darum wollte man *direkte Kunst*, eine direkte Darstellung der

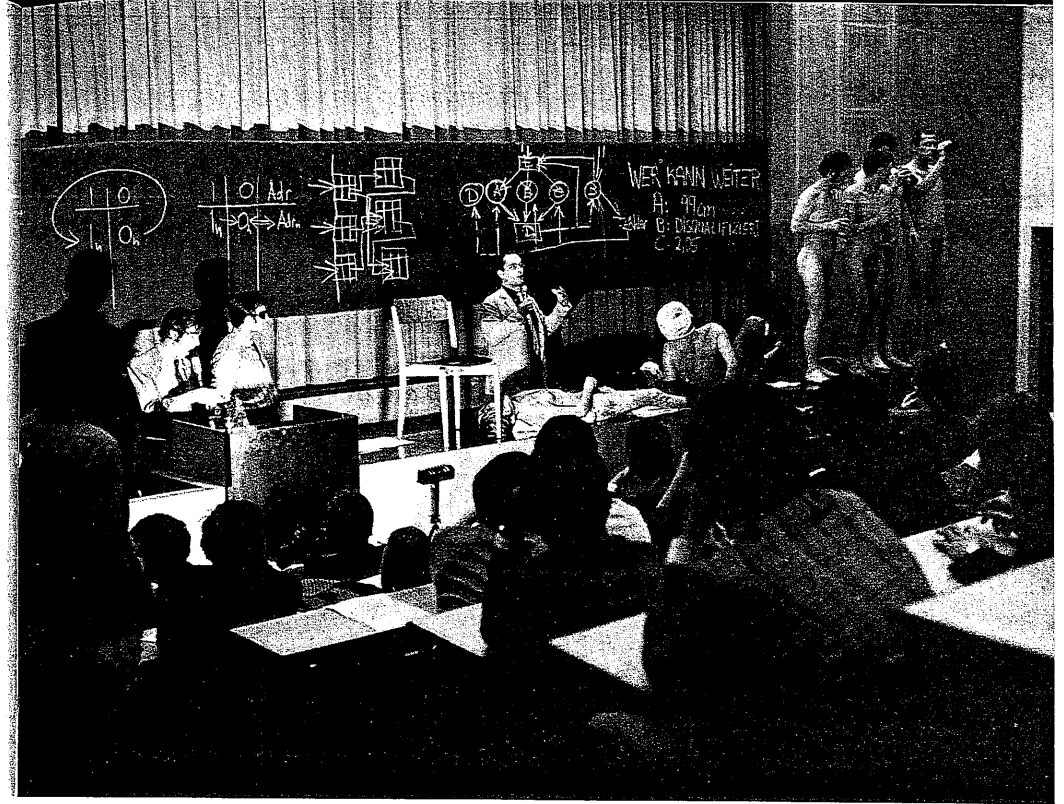
Wirklichkeit, wo die Farbe nicht als Farbmittel, sondern als Brei, Flüssigkeit, Staub (Muehl) und statt Farben Eier, Marmelade und Tierblut verwendet wurden. Der menschliche oder tierische Körper nahm die Stelle der Leinwand ein, und anstelle von Farben fungierten Nahrungsmittel. Die *Kunst* erschien als ein Umweg, Pinsel und Leinwand wurden überflüssig. *Nicht Kunst wie Bildermalen, sondern direkte Darstellung. Nicht Meißeln und Pinseln, sondern gleich den Leuten den Dreck ins Gesicht werfen. Den Leuten die Kunst austreiben. Keine Umwege, sondern gleich den Menschen angehen, ihm die Glieder verrenken, ihm mit anderen Materialien vermischen, ihm zum Objekt machen* (Muehl 1966). Ein um den Körper und neue Materialien erweiterter Kunstbegriff ermöglichte einen direkten Umgang mit der Wirklichkeit, eine neue Anschauung der Wirklichkeit. Die Leinwand und der menschliche Körper wurden zerrissen und zerschlitzt, da ja der Körper die Leinwand substituierte, das Tafelbild als Kunststrahlen wurde gesprengt, und der Bildrahmen als Kunstgrenze desertiert, um einen neuen Aufriß von der Wirklichkeit zu erhalten. Bei der Expansion des künstlerischen Mediums (Körper) und Materials (Lebensmittel, Gedärme, Bandagen, Rasierklingen etc.) im Wiener Aktionismus geht es also um eine Invasion in die Wirklichkeit bzw. um ein Vordringen der Wirklichkeit in das traditionelle geschlossene Kunstsystem. *Die Materialaktion ist eine Methode, die Wirklichkeit zu erweitern, Wirklichkeiten zu erzeugen und die Dimension des Erlebens auszu dehnen* (Muehl 1965). Vergleiche dazu auch die verwandten Bewegungen Pop Art, Happening, Fluxus.

Bei dieser Expansion in die Wirklichkeit wurde auch die Rolle des Kunstbetrachters verändert. Das Publikum wird erstens einer intensivierten und ungewöhnlichen Registratur der *durch die Kunst arrangierten Wirklichkeiten* (Nitsch 1964) und der dadurch ausgelösten Assoziationsketten ausgesetzt (*Alle Assoziationsmöglichkeiten, welche sich durch die durch die Kunst zitierten Teile der Wirklichkeit auslösen, werden belebt, systematisch zerlegt und bewußt gemacht*) (Nitsch 1964). *Die Assoziationen, die sich an gewisse Materialien knüpfen, sei es wegen ihrer Form, ihrer üblichen Verwendung oder ihrer Bedeutung, werden benutzt. Das Assoziative nimmt innerhalb der abgesteckten Möglichkeiten einen großen Raum ein* (Muehl 1965). *Um einen Durchblick in die unbewußte, ungebändigte, chaotische Triebhaftigkeit entstehen zu lassen. Jene Vitalitäten werden kurz erfüllt, welche, freigeworden, ... zum Exzeß hochtreiben* (Nitsch 1965). *Um Triebdurchbrüche zu verhindern, wird der Ablauf einer Turnstunde ähneln* (Muehl 1965). Das Publikum wird zweitens tendenziell auch zum Material (*Wirkt Publikum mit, wird es zum Mittäter oder Material*. Muehl 1965). Die Expansion des künstlerischen Materials erstreckt sich also über den Körper und die Objekte hinaus auf das Publikum als Element des Kunstwerkes selbst. Diese beabsichtigte Wirkung der Aktion auf den Zuschauer, die psychische Aktivierung des Betrachters (als Mittäter oder Material), liefert uns einen deutlichen Hinweis auf den Wirklichkeitsbegriff der Aktion.

Die unmittelbare (psychische oder sinnliche) Wirklichkeit

Hinter dem Schlachtruf ›Direkte Wirklichkeit! Direkte Darstellung‹ vernehmen wir jedoch: *Die symbolbelastung jedes realen objektes wird bewußt. die beanspruchten konkreten objekte sind nur chiffren einer innerpsychischen wirklichkeit...* (Nitsch 1964). Es geht also entgegen allem Anschein gar nicht um die reale Wirklichkeit, sondern eher um die Wirklichkeit im Zuschauer und Künstler selbst, um die innerpsychische Wirklichkeit. Hinter der Kimme des direkten Zugriffes auf die Wirklichkeit und dem Korn des konkreten Materials und Körpers sehen wir als eigentliches Ziel die psychische Wirklichkeit: *Das arbeiten mit konkreten mitteln beansprucht mehr denn je die kontakte mit den unteren schichten der psyche, deren gegebenheiten zum eigentlichen darstellungsbereich werden* (Nitsch 1964). Unter *wirklichkeit als direktes gestaltungsmittel* wird also insgeheim die psychische verstanden. Das ist das Erbe der abstrakt-expressionistischen Malerei. Der *eigentliche darstellungsbereich*, der *direkt dargestellt* werden soll, ist die innerpsychische Wirklichkeit. Das *durchdringen zur wirklichkeit* meint ein Vordringen zu den *unteren schichten der psyche*. Deswegen spricht man so oft von *triebdurchbrüchen* und *durchblick in die triebhaftigkeit*, weil die im realen Raum, in realer Zeit, mit realen Dingen sich abspielende Aktion auf den imaginären Raum der Emotionen und des Bewußtseins zielt. Daher tendiert der Aktionismus weniger zu einer realen Veränderung der Wirklichkeit als vielmehr zu einer neuen ›Politik der Erfahrung‹.

Die Erbschaft des expressionistischen Jugendstils (Klimt, Schiele, Gerstl) und des abstrakten Expressionismus (desgleichen von Informel und Tachismus) hat der aktionistischen Kunstexpansion in die Wirklichkeit bestimmte Grenzen gesetzt. Die Wirklichkeit der Aktion ist eine *innere*, d. h. des Erlebnisses, der Empfindung, der Erfahrung. Die traditionelle Bildkunst verstelle uns den Weg zu dieser reinen Wirklichkeit, hemme die Entfaltung der reinen sinnlichen Empfindung. Deswegen muß, um zu ihr, der reinen Erfahrung, der innerpsychischen Realität, vordringen zu können, die *kunst als bildermalen* abgeschafft und über sie hinaus gegangen werden. Man geht zum Körper über, um des direkten Reizes habhaft zu werden. Denn jedes andere Medium außer diesem ursprünglichen stellt sich vor *die synästhetisch begreifbare wirklichkeit* (Nitsch 1970), wäre als Vermittlung gleichzeitig Verhinderung, Entstellung. Deshalb also *direkte Kunst*, um eine unvermittelte Wirklichkeit, die eigentliche sinnliche Wirklichkeit, die Wirklichkeit der Sinne und der Seele, zu erfahren bzw. ihr zum Durchbruch zu verhelfen. Oswald Wiener hat in seinem Vorwort zu Hermann Nitsch' Buch *Orgien Mysterien Theater* (1969) diesen Wirklichkeitsbegriff des Aktionismus schon kritisiert, indem er die Theorien von Nitsch im hypothetischen Konjunktiv resümierte: *Die kultur scheint uns den blick auf die sinnliche wirklichkeit zu verstellen. Die form verbindere die erfahrung... Wir müßten die konvention unserer sinnlichkeit brechen, um der wirklichkeit teilhaftig zu werden. Wir müßten außerhalb der sprache operieren, um die menschliche kommunikation durch die mit der eigentlichen wirklichkeit zu ersetzen... die auf*



Kunst und Revolution, Universität Wien, am 7. Juni 1968: von links nach rechts F. Kaltenböck, P. Weibel, O. Wiener, G. Brus, Laurids, H. Stumpfl, D. Haupt, O. Muehl, Anastas

schaukelung der sensibilität ... erziele den heiligen zustand, der ... pure empfindung ist. Gegen diese unio mystica von reiz und reaktion, welche in Wahrheit den behaviorismus begründet, wendet er sich: Die kultur verdeckt die wirklichkeit nicht, sie erzeugt sie. Sie ist sie. Die form ist die erfahrung ... und wenn die grammatik eine maschine ist, welche die empfindungen aus dem bewusstsein stampft, so muß eben mit der grammatik die empfindung fallen: wo die kommunikation nur mehr ein experiment zur exploration der einschränkung des bewusstseins ist, geht die identität von bewusstsein und kommunikation verloren, und die wirklichkeit hat sich ausgehört (Wiener 1969).

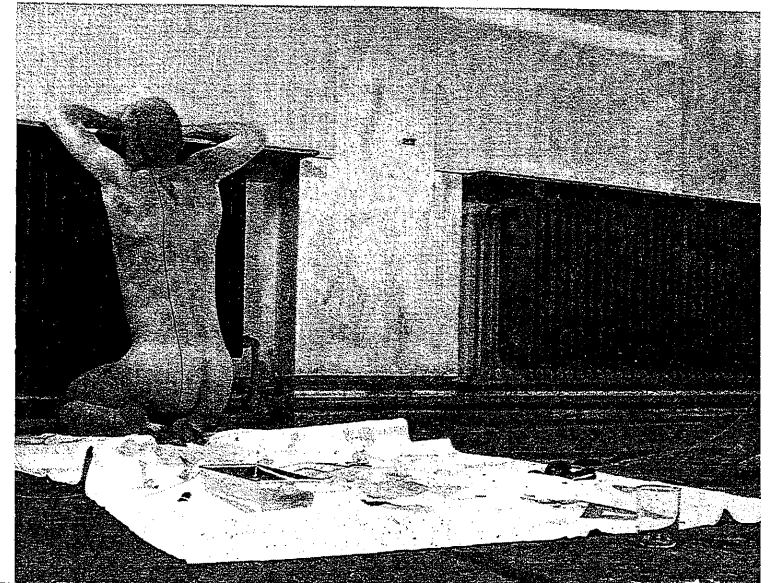
Dennoch hat die vom Aktionismus aufgedeckte Wirklichkeit die scheinbar »objektive Realität«
derart in Frage gestellt und die *kollektiven grundgegebenheiten des seelischen* derart *ans bewusstsein gebracht und entschlüsselt* (Nitsch), daß der Staat, um den Anspruch auf Objektivität der Realität zu bewahren und um die verdrängte Realität zu verdecken, den Aktionismus verfolgte. Der Staat wollte sich sein Monopol auf Wirklichkeit (Wirklichkeitsgestaltung und -darstellung) nicht nehmen lassen. Indem der Aktionismus den Definitionsbereich der Kunst erweiterte – durch Einführung des tierischen Kadavers, des menschlichen Körpers und anderer Objekte als künstlerisches Material –, ist die Kunst in neue soziale Bereiche (und damit auch in neue Wirklichkeiten) vorgedrungen. Die Erweiterung des kunstfähigen Materials hat die sozialen Strategien und Wirkungen der Kunst erweitert. Neben seiner kunstinnovativen und »wirklichkeit-ergreifenden« war dies die größte Leistung des Aktionismus. *Kunst als neue stile menschlicher kommunikation ... die grenzen der gesellschaftlichen wirklichkeit erweitert sie* (Weibel 1970).

Die Eroberung des Körpers als Ausdrucksmedium, die Erschließung neuen künstlerischen Materials, die direkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit – das waren Expansionen über den status quo der bildenden Kunst hinaus von revolutionierender Bedeutung. Diesem Impuls, über die Kunst hinauszugehen, verdankt der Aktionismus seine Faszination. Seinen Überschreitungen der Grenzen der traditionellen und normalen Kunst verdankt die nachfolgende Generation zentrale Impulse. Durch seine **kunst-transgressiven Expansionen** war der Aktionismus das erste und intensivste Beispiel für Transart und Grenzkunst, obwohl die Aktionisten selbst aufgrund ihres Wirklichkeitsbegriffes und ihrer malerischen Abstammung keine weiteren Expansionen mehr mitmachten, bzw. zulassen wollten, ja sogar in den 70er Jahren nach diesen Transgressionen teilweise wieder zur reinen Malerei vegredierten. Auch wenn Muehl geschrieben hat *Alles kann als Material verwendet werden* (1965), so sind in seinen Materialaktionen in der Hauptsache doch nur Materialien vorgekommen, die ihre malerische Vergangenheit nicht leugnen konnten. Paradeiser, Eier und andere Lebensmittel fungierten doch nur als Substitute für Farben. Luftballons, Zangen und Rasierklingen waren Substitutsglieder für Meißel und Pinsel. Kartons, Tücher, Pappteller und Haut wurden als Leinwand eingesetzt. Die **Materialkunst** der Aktion, die für die Materialästhetik eines Bruno Gironcoli, Walter Pichler und anderer von grundlegender Bedeutung war, bleibt im wesentlichen malerischer Natur. Die Erweiterung der künstleri-



Günter Brus, »Der helle Wahnsinn«, Aachen 1968

Günter Brus, »Zerreißprobe«, München 1970



schen Operatorenbasis zielt auf natürliche, sinnliche Objekte. Die Beschränkung der aktionistischen Materialkunst auf meist malerisches Material trotz ihrer allumfassenden Verheißung wiederholt sich auch in der aktionistischen **Körperkunst**, denn der Körper wird als Material behandelt (*Körper, objekte und material vermischen sich*, Muehl 1965). Der Körper wird zum Objekt der (assoziativen) Materialkunst so wie das Gehirn, der Körper dient nicht einer Person und nicht der Verkörperung des Geistes. Der Leib ist in der Aktion entweder ein Mobile oder eine Hülle für die innerpsychische Realität, durch welche zu den Gedärmen als Chiffre derselben vorgedungen werden muß, oder ein geschlossenes Volumen. Der Körper tritt nicht als Subjekt auf, sondern als Objekt. Für die Körperästhetik der Nachfolger bildet dieser Zwiespalt den entscheidenden Ausgangspunkt. Der Aktionismus hat also bei seiner transgressiven Expansion in die Wirklichkeit zwei neue Gebiete requiriert: die Materialkunst und die Körperkunst. Doch seine malerische Herkunft hat dem Aktionismus auch bestimmte Züge der Kunstimmanenz aufgesetzt. So hat der transgressive Impuls vor bestimmten Expansionen haltgemacht und haben sich Brus und Nitsch von weiteren Expansionen regelrecht distanziert, obgleich sie selbst zu den ersten gehörten, welche die expansiven Erosionen eingeleitet haben. Ihr Stopp gilt insbesondere den technischen Medien. Was einerseits klar ist, denn wem es um unmittelbare sinnliche Empfindung und Wirklichkeit geht, dem widerspricht natürlich ein reproduzierendes Medium, das sich zwischen die reine Empfindung und die unmittelbare Wirklichkeit stellt, dem erscheint eine technische Bildapparatur als Rückfall in den traditionellen Bilderrahmen, den zu verlassen und zu brechen er ja aufgebrochen ist. Andererseits, wenn wirklich alles als Material verarbeitet werden darf, dann könnten auch technische Elemente als Material dienen. Der universalistische Materialanspruch inkludierte ja auch die technischen Medien. Schließlich können ja auch die technischen Medien zu einer intensivierten sinnlichen Empfindung der Realität beitragen, was auch Nitsch bewußt zu sein scheint, da er sein erstes Buch (1969) dem Filmkünstler Peter Kubelka widmete. Andererseits widersetzt er sich 1970 in einem Text den Verfilmungen der Aktionen: *Das unmittelbare sinnliche begreifen wird verhindert. Der durch die aktion zum akteur gewordene sich selbst ereignende spielteilnehmer wird auf diese art zum zuschauer.*

Die verfilmte und fotografierte ›Wirklichkeit‹

Die Haltung der Aktionisten zu den Medien ist von der Sache her notwendigerweise ambivalent. Schon bei den ersten Verfilmungen ihrer Aktionen durch Kurt Kren (1964–1969) war ihre Einstellung durch diese Ambivalenz geprägt. Anfänglich wollten sie reine, unfilmische Dokumentationen, erst allmählich sahen sie, daß die filmspezifische Verarbeitung der Aktion durch Krens Kurzschnitt- und Serien-Technik ihren Intentionen adäquater war, und schließlich machten sie selbst eigene Aktionsfilme (Brus: *Einatmen und Ausatmen, Pullover, Osmose* – alle 1967, Brus und Kren: *20. Septem-*

ber, Brus, Muehl u. a.: Mit Schwung ins Neue Jahr [1967], *Satisfaction, Fountain* [1968], *Impudenz im Grunewald* [1969], Muehl: *Funebre* [1966], *Grimuid, Zock-Exercises* [1967], *Sodoma* [1969], *Der geile Wotan* [1971] etc.). Nitsch hat mehrere Filmversuche unternommen, bevor er 1970 auf die selbstgestellte Frage *Warum ich keine Filme mache* antwortete: *Der film als wiedergabemöglichkeit einer aktion ist ein mißverständnis. Bestenfalls können dokumentarfilme teilbereiche, teilaspekte einer aktion übermitteln. Das ergebnis muß aber unbefriedigend bleiben, weil es dem gesamt-kunstwercken der aktion widerspricht. Die aktion ist ein spezifisches medium und kann durch kein anderes übersetzt oder übertragen werden. Der aktionsfilm, durch welchen im besonderen für die filmische eignung aktionen konzipiert werden, ist eine rückwendung zu kompositionsweisen, die durch die filmleinwand bedingt sind. Der durchstoß zum gestalten mit der wirklichkeit wird wieder durch eine traditionelle kunstdisziplin hindurchgefiltert.* Nitsch definiert die Körperkunst- und Materialkunst-Form Aktion selbst als *spezifisches medium*, und wenn auch klar ist, daß Film und Aktion zwei nicht vollständig ineinander übersetzbare Medien sind, so ist klarerweise auch folgendes nicht zu leugnen: Erstens gibt es **Aktionsfilme**, die über ihren rein dokumentarischen, konservierenden Wert hinaus offensichtlich von der gleichen Kraft und Schönheit, von der gleichen Sinnlichkeit und dem *instinktbereich entzogenen* (Nitsch) unbewußten Appellations sind wie die Aktionen. Zweitens ist derjenige, der seine eigene neue selbständige Kunstgattung, die Aktion, als Medium definiert, nicht dazu legitimiert, anderen neuen Medien die Existenzberechtigung als selbständige Kunstgattung abzustreiten. Die Aktion expandierte nolens volens in die technischen Medien (Film, Foto, Schallplatte). Typischerweise hatte Nitsch daher auch keine Skrupel, seine Künstlermusik Ende der 70er Jahre in Schallplatten zu reproduzieren.

Die Beziehung der Wiener Aktionisten zu einem anderen Medium der technischen Reproduktion, zur Fotografie, schwankt ebenso zwischen puristischer Ablehnung und ästhetischer Nutzung. Was Nitsch über die Kinematographie schrieb, gilt grosso modo auch für die Fotografie, deren Rolle aber für den Aktionismus von ungleich größerer Bedeutung war, da die Fotografie in der Hauptsache das einzige Medium ist, in dem die Aktionen der Um- und Nachwelt mitgeteilt bzw. vermittelt wurden und werden. In der weltweit akzeptierten fotografischen Dokumentation der Aktionen, der auch von seiten der Künstler wenig widersprochen wird, kommt das konservative Wirklichkeitsverständnis offen zum Ausbruch. *Die semantik ist die phänomenologie der konservativen* (Wiener). Denn in ihrer dokumentarischen Funktion wird der Fotografie ein Vertrauen entgegengebracht, als handle es sich um die direkte unmittelbare Wirklichkeit selbst. So sehr die ›objektive Realität‹ in Frage gestellt wurde, so wenig der objektive Realitätsgehalt der Fotografie. Ist dieser unkritische Medienbegriff Reflex eines naiven Wirklichkeitsbegriffes? Am Beispiel Rudolf Schwarzkoglers werden wir die Folgen davon erkennen. Denn die Fotografie, besser: die naive medienadäquate Verwendung der Fotografie war es, welche die Expansion der Aktion in die Wirklichkeit zu einer

kunstimmanenten Ästhetik (*rückwendung zu kompositionsweisen ... durch eine traditionelle kunstdisziplin hindurchgefiltert*) reversierte. Denn auch die Fotografie ist eine traditionelle Kunstdisziplin mit eigenen Kompositionsweisen, welche die Wirklichkeit, das eigentliche Medium der Aktion, filtert, und – vor allem – die Eigengesetzlichkeit des Abbildungsmediums beeinflusst die Aktion selbst.

In den Anfängen benutzten die Aktionisten die Fotografie einigermaßen unreflektiert als Möglichkeit, als einzige, die Aktionen zu konservieren und zu dokumentieren. In der Hauptsache realisierte der Aktionist seine Arbeit, ohne auf den Fotografen Rücksicht zu nehmen. Nur gelegentlich und erst im Laufe der Entwicklung wurde die Aktion gestoppt, um für ein Foto bessere Aufnahmebedingungen zu schaffen, bis schließlich Aktionen ausschließlich für das Foto oder den Film gemacht wurden. Durch diesen fast exzessiven Umgang mit Fotografie stellte sich eine differenziertere Beurteilung der Fotografie ein, und man lernte zwischen Aktion, fotografierte Aktion, fotogener Aktion, Fotoaktion und Aktionsfotografie zu unterscheiden. War zunächst die Aktion das alleinige und ausschließliche Kunstwerk und Ziel, das Primärwerk, und die Fotografie davon ein bloß sekundäres, zweitrangiges Dokument (nie wäre es jemandem eingefallen, Ludwig Hoffenreich, den hauptsächlichsten Fotografen des Aktionismus, einen Künstler zu nennen, denn der Urheber des auf dem Foto Gezeigten war ja der eigentliche Künstler, also der Aktionist), so wurde man allmählich gewahr, daß auch die Fotos bestimmte Qualitäten zu eigen hatten, welche bestimmte Qualitäten der Aktion unterstreichen konnten. Am Bilddenken orientierte Aktionen kamen natürlich auf dem Fotobild besser zum Ausdruck als in Raum und Zeit sich abspielende Ereignisse. Man begann also, bei der Aktion schon an das Foto zu denken – das Foto stieg langsam zum Primärwerk auf.

So geschah in der Tat, was Nitsch als Rückwendung betrachtet hatte, daß nämlich Aktionen *im besonderen für die filmische (und fotografische) eignung konzipiert* wurden. Die fotografierte (Aktions-)Kunst näherte sich der Kunstfotografie (der Jahrhundertwende) nicht allein wegen der *pictorialen Effekte* (H. P. Robinson 1869), sondern weil beide auf gleichem Boden gewachsen sind, dem der Malerei. *Die Kunstphotographie ist eine bewußte Annäherung an die Malerei*, schrieb 1903 F. Matthies-Masuren in *Die bildmäßige Fotografie*, und die Aktion hatte ja als Ausgangspunkt ebenfalls die Malerei. Die bildmäßige Fotografie und die bildmäßige Aktion konvergierten. Über die *Bildhaftigkeit der Fotografie* wurde die Aktion, welche das Bild desertieren wollte (*nicht kunst wie bildermalen*, Muehl), wieder auf das Bild zurückgeworfen. Das avancierte Medium der Aktion hat sich mit dem restaurativen Medium der Kunstfotografie auf merkwürdige Weise vereinigt, wodurch die Aktion wieder in ein der Malerei verwandtes Bildmedium rückverwandelt wurde. Das Medium Fotografie spielte also für die Aktionskunst eine paradoxe Rolle: einerseits war es das einzige Medium neben dem Film, welches die Aktion über die Schranken von Raum und Zeit retten konnte, andererseits konnte die Fotoästhetik überhand nehmen, bis es schließlich Fotos von Aktionen gab,

die als reale Aktionen in Raum und Zeit gar nicht existiert hatten, sondern nur als Inszenationen für den Fotografen (so z. B. *Papa Brus und Tochter* [1967] von Brus und einige Aktionen von Schwarzkogler). Zuschauer, Raum und Zeit waren ja als Faktoren eingeführt worden, mit denen man den Wirklichkeitsgehalt einer Aktion kontrollieren konnte. Denn durch ein Foto allein konnte man schwerlich zwischen roter Farbe und Blut unterscheiden. Nur in der realen Aktion konnte man zwischen realer und simulierter Verletzung unterscheiden. Zuschauer, Raum und Zeit waren Kontrollfaktoren gewesen, mit denen der Wirklichkeitsanspruch der Aktion verifiziert wurde. Die Fotografie hingegen trug zu dessen Auflösung bei, während die wahren Aktionen für das Foto ungeeignet wurden.

Die *Aktionsfotografie* konservierte und gefährdete gleichzeitig die Kunstgattung Aktion. Die Fotografie etabliert nämlich eine ontologische Differenz zwischen Bild und Objekt, in welche auch die von Foto und Aktion fällt. Diese Differenz führte schließlich zu einer Rückführung der Aktion wieder auf das (Foto-)Bild, zu einer Substitution der Aktion durch das Foto, zur Auflösung der Aktion. Rudolf Schwarzkogler zog die zu Nitsch gegenteiligen Konsequenzen aus der Kluft zwischen Aktion und Fotografie, wie sein Freund Nitsch selbst schreibt: *Wenn die aktionen der anderen wiener alle einen eindeutig in der zeit funktionierenden dramatischen ablauf aufweisen, so kreierte er einen anderen aktionstyp. Er arrangierte montagen mit der wirklichkeit, montagen bestehend aus wirklichkeiten*. Nitsch verwendet also filmische und fotografische Ausdrücke bei der Beschreibung der statischen Aktionen von Schwarzkogler, also Verfahren der Illusion. Schwarzkoglers Aktionen ereigneten sich nicht in Raum und Zeit, sondern für die Bildfläche des Fotos. Wenn es richtig ist, daß es bei der Aktion darum gegangen ist, Wirklichkeit direkt darzustellen, indem man den eigenen Körper ins Spiel brachte und mit realen konkreten Elementen arbeitete, dann hat Schwarzkogler keine Aktionen im eigentlichen Sinne gemacht, denn die meisten seiner 7 Aktionen von 1965–1967 waren mit Heinz Cibulka als Modell für den Fotografen gestellt worden. Er stellte sich der reproduzierenden Apparatur. Mit Hilfe der reproduzierenden Apparatur wollte er jedoch nicht die Wirklichkeit analysieren, noch die Apparatur selbst (wie es später geschehen sollte), sondern *die erweiterung bis zum totalen synästhetischen akt ermöglichen* (Schwarzkogler 1965).

Da es zum Fake-Charakter der Fotografie gehört, die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit zu verwischen, hat sich Schwarzkogler der Fotografie bedient, um reale Elemente zu simulieren. Die erschreckenden Kastrationen waren nur fotografisch vorgetauscht, ebenso das Blut und die Verletzungen. Seine Aktionen waren in der Tat nur mehr Montagen und Arrangements. *Er veränderte die wirklichkeit zur als zweite wirklichkeit zu begreifende kunst, zum bild. und ließ das neu geordnete fotografisch festhalten* (Nitsch). Die Bildhaftigkeit der Fotografie, die zweite Wirklichkeit, hatte also Rudolf Schwarzkogler aus ästhetischen Gründen endgültig dazu geführt, statt Aktionen wieder Bilder zu erzeugen. Diese fotografischen Bilder inszenierte er mit realen Elementen wie

Verbandstoff, sie zeugten bzw. »dokumentierten« aber irrealer Aktionen, nicht stattgefunden habende Ereignisse. Die Kunst liegt nicht in der veränderten Wirklichkeit, sondern in der zweiten Wirklichkeit des fotografischen Bildes. *Der Malakt selbst wird von dem Zwang, die Relikte zum Ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende Apparatur gestellt wird* (Schwarzkogler 1965). Die von der reproduzierenden Apparatur geschaffene zweite Wirklichkeit, diese Foto-Seancen, die kunstvolle Visualisationen der Entfremdung und Isolation, von Thanatos und Eros lieferten, haben aber auch wieder den trügerischen Scheincharakter der traditionellen Malerei, die Illusions-, Schwindel- und Täuschungs-Elemente der darstellenden Kunst, gegen die man ja aufgestanden und ausgebrochen ist, ins Haus gebracht. Denn Schwarzkoglers bloß fotografische Simulationen der Kastration wurden als real exekutierte aufgefaßt. Die Massenmedien, Kunstkritiker und Normalverbraucher, die ja notorisch an den Dokumentations-Charakter der Fotografie glauben, hielten Schwarzkoglers fotografische Montagen für »Dokumente« von realen Aktionen, also für wahre Bilder von wirklichen Ereignissen. Das führte zu dem vieldiskutierten Mythos, Schwarzkogler habe bei seiner letzten Aktion durch eine absichtlich tödliche Kastration Selbstmord begangen. In Wahrheit hat Schwarzkogler zwei Jahre nach seiner letzten Aktion seinem Leben durch einen Sprung vom Balkon seiner Wohnung ein Ende gesetzt. Das ursprüngliche Ziel, *in der Kunstübung alles abbildhafte auszumerzen* (Schwarzkogler 1968), verkehrte sich in sein Gegenteil. Der *abbildhafte Charakter der meisten Kunstprodukte* (Schwarzkogler 1968) kehrte durch das Medium Fotografie wieder ein. Der Ausschluß der technischen Medien Film und Foto aus der Ästhetik der Aktion konnte nicht verhindern, daß diese in der Praxis eine zentrale Rolle spielten, sondern führte dazu, daß die Medien, durch die dokumentarische Hintertür hereingekommen und unreflektiert gehandhabt, die Aktion selbst in Frage stellten und auflösten. Schwarzkogler empfand wohl selbst diesen Widerspruch und ein Ungenügen. Zwischen 1967 und 1969 hat er sich daher von diesen fotografischen Simulationen von Aktionen bzw. diesen Foto-Seancen ab und wieder einer *Kunst als Erlebnis Schulung, als Lebensritual* (Schwarzkogler 1967/68) zugewandt. Durch einen direkten Kontakt mit dem Zuschauer, indem er ihn durch bestimmte Speisen, Drogen, Fasten- und Schwitz-Kuren physiologisch beeinflusst, wollte er wieder *die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel benützen* (Nitsch 1964). Schwarzkoglers Auflösung der Aktion durch die fotografische Inszenierung bzw. Seance, seine Aufwertung der Fotografie als Endzweck, war weg- und richtungsweisend, denn unter anderen hat ja auch Arnulf Rainer ab 1968/69 ebenfalls das Foto als Endzweck, als primäres Kunstwerk, für die fotografische Selbstdarstellung genommen. *Ich beschäftige mich nicht mit Aktionen, sondern mit Zuständlichkeiten. Außerdem: bei den Aktionisten ist das Foto nur Erinnerungsdokument, bei mir das eigentliche Ziel* (Rainer 1974). Die Performance hingegen, die sich aus dem Aktionismus und den technischen Medien entwickelt hat, überwand das Kriterium der fotografischen Abbildbarkeit, welches der Aktion als Prozeßkunst gewisse Determinanten gesetzt hatte.

2. EXPANDED CINEMA: MATERIALFILME, FILMAKTIONEN (OHNE FILM), PROJEKT- UND KONZEPT-FILME

In den 70er Jahren expandierte die Kunst in die Medien.

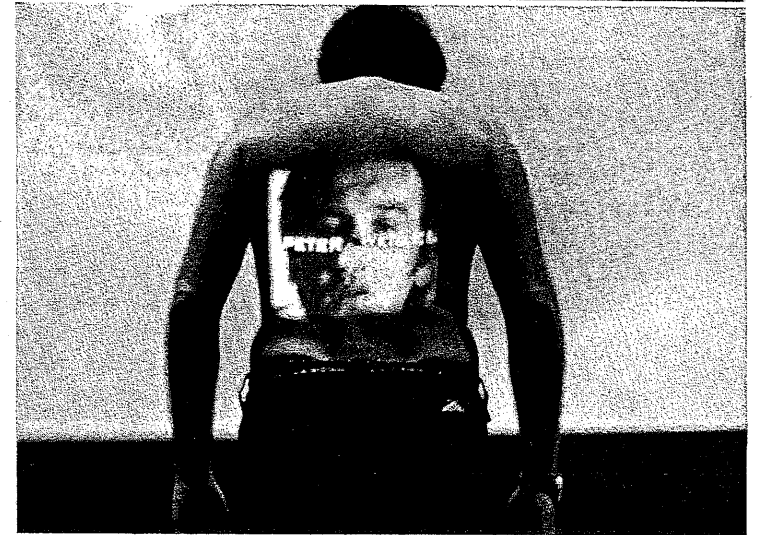
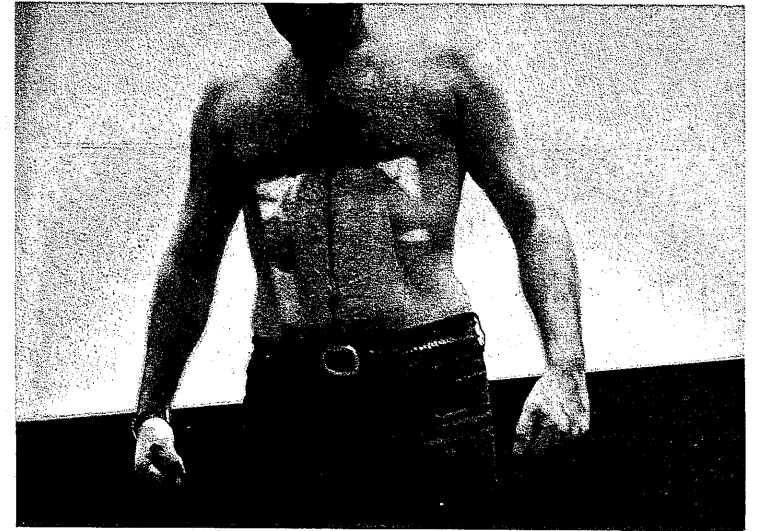
Angefangen hat diese Bewegung Ende der 60er Jahre durch eine Erweiterung der Filmkunst. Mit der Aktion ist die bildende Kunst zwar primär in die internationale Wirklichkeit expandiert, aber unterschwellig auch in die Medien Fotografie und Film. So wie später die Medienkunst in die soziale externe Wirklichkeit expandiert ist. Die Aktionisten haben die technischen Medien abgelehnt und gleichzeitig benützt. Das hat zu Aporien geführt. Dennoch liegt ein Keim der Medienkunst auch im Aktionismus. Nicht nur im Zuge des Expansions-Dranges und wegen der Verwendung von Medien, sondern auch in der anfänglichen Beibehaltung des Programms *einer Kunst der Regeneration der erlebnisfähigkeit* (Schwarzkogler 1968). Es ist bezeichnend, daß in dem Buch *Expansion der Kunst* von Jürgen Claus (1970) von österreichischer Seite neben dem Aufsatz *Neue Medien der Architektur* von Hans Hollein (1968) und der Zeichnung *Intensiv-Box* von Walter Pichler (1967) nur die österreichischen Filmemacher (Marc Adrian, Kurt Kren, Hans Scheufl, Valie Export, Ernst Schmidt jr. und Peter Weibel) vorkommen: *Intensiver als ihre europäischen Kollegen haben sich die österreichischen Filmemacher mit der Expansion des Films beschäftigt (Aktionen jeder Art im Raum, mit und ohne Film)*.

Auch die Expansion der Filmkunst ging dabei zunächst vom Materialbegriff aus, von der Umwandlung der Illusion Film in das Material Film. Die *Materialität des Zelluloids* (Kratzer auf dem Zelluloid, Blank- und Buntfilm, überbelichtetes Material, Ausschuß- und Restmaterial, Schnittstellen, beklebtes und bedrucktes Zelluloid, z. B. Man Rays *Le Retour à la Raison* [1923], wo Reißnägel und Nägel auf das unbelichtete Material direkt draufgelegt und dann belichtet wurden, Dieter Rots *dot* [1956-1962], wo Löcher in das Zelluloid gezwickt waren, Stan Brakhages *Mothlight* [1963], wo Mottenflügel und Pflanzen direkt auf das Filmmaterial geklebt wurden, Peter Weibels *Fingerprint* [1968], wo auf Glasfilm Fingerabdrücke direkt aufgetragen waren) wurde zum Ausgangspunkt der filmischen Gestaltung. Bei der Jänner-Veranstaltung von 1967 verlas Peter Weibel folgende Statements: *Der Ort des Films ist nicht die Leinwand* (als welchen ihn einmal Peter Kubelka definiert hat) *oder der Kinosaal, sondern die Emulsion auf dem Zelluloid und der Filmemacher. Materialdenken und Subjektivismus sind die Parameter der Wiener Filme. Diese drängen den Zuschauer nicht vor eine plane Wirklichkeit, die auf der planen Leinwand abgebildet zu haben, mancher sich einbildet. Dem verstaubten Begriff der Realität werden nicht die Schuhe geputzt. Projiziert wird, was auf dem Zelluloid sich befindet, das kann ein vom Subjekt direkt aufgetragener Strich sein oder die durch Lichteinfall bewirkte Abbildung eines Menschen, diese chemische Zersetzung auf dem Zelluloid. Ernst Schmidt jr. ist der Meister der Materialfilme, z. B. *Filmreste* (1966/67), und hat die Materialfilm-Ästhetik am weitesten ausgebaut. Neben ihm auch Kurt Kren und*

Hans Scheugl. In einem nächsten Schritt wurde von Weibel die Materialität des Films auf die gesamte Filmtechnologie ausgedehnt, d. h. auf den Projektionsprozeß (Veränderung der Laufgeschwindigkeit und des Lichts, Ein- und Ausschalten, Bewegung des Projektors etc.), auf die Leinwand, auf den Kinosaal etc. Alles wurde nun zum Material des Films erklärt. Dadurch wurden die Grundlagen des Mediums Film reflektiert. Diese Untersuchungen des Mediums Film, seiner Gesetze, seiner Voraussetzungen, führten in einem dritten Schritt sogar zu »Film ohne Film«, d. h. ohne Zelluloid. Alles konnte zu einem Film werden. Filme brauchten nicht mehr gefilmt zu werden.

Im Jänner 1967 machte Peter Weibel bei einer gemeinsamen Veranstaltung mit Kren, Schmidt, Scheugl das erste *Expanded Movie* (erweiterter Film) in Österreich: *Nivea*. Er stand 1 Minute mit einem Niveaball bewegungslos (gleichsam als Stehkader) vor der Leinwand, auf die der Projektor Leerkader projizierte. Zu hören war das Geräusch einer Kamera auf Tonband. Hier sieht man noch den bekannten Zug zur direkten Gestaltung unmittelbarer Wirklichkeit, doch mit den Mitteln des Mediums reflektiert. In einem Manifest dazu hieß es: *Wenn der ort des films nicht die leinwand ist, können häuser wieder auf häuser projiziert werden oder körper auf körper. decken sich abbild und objekt werden abbildung und zelluloid überflüssig. häuser werden als häuser- und nivea als »nivea« vorgeführt. das zelluloid dispensiert, entsteht film ohne film. die technische reproduzierbarkeit wird ersetzt durch unmittelbarkeit, mit ihr der objektive charakter des films aufgehoben. nicht staatliche »wirklichkeit« wird reproduziert, sondern das subjekt und seine direkte erfahrung walten vor* (Weibel 1967). Das Filmgeschehen wurde also zuerst einmal in seine formalen Bestandteile zerlegt und dann neu zusammengesetzt. Split: die medientechnische Trennung von Bild und Ton wurde in die Wirklichkeit übertragen, die Illusion der Einheit von Bild und Ton aufgedeckt. Hingegen wurden durch das Projektorlicht Aufnahme und Projektion gleichgesetzt, ebenso Produktion und Reproduktion zeitgleich. Ein Projektionsfilm. Das Nacheinander von Aufnahme und Projektion wurde simultan. Die Wirklichkeit spaltete sich analog dem Filmmedium in Ton und Bild: von der Kamera war nur die Hörseite anwesend, ihr Geräusch simulierte die Aufnahme, der Schatten auf der Leinwand (die Bildseite) den projizierten Film. Die ontologische Differenz von Abbild und Objekt wird zum Ausgangspunkt und gleichsam durch einen identifikatorischen Transfer wieder geschlossen: *Abbild und objekt decken sich* in einer neugeordneten prozessualen Präsentation der filmischen Mittel. Mit dieser formalen Identität wird noch einmal für die unmittelbare Erfahrung und die externe Wirklichkeit Partei ergriffen. Das ist das Erbe des Aktionismus. Das Neue daran ist, daß dieses Votum mit den technischen Mitteln, mit der Form realisiert wird.

Diese formale Zerlegung der Elemente des Films, wobei Elemente vertauscht oder durch andere substituiert (z. B. elektrisches Licht durch Feuer) oder ausgelassen werden konnten (z. B. Zelluloid), wirkte künstlerisch befreiend und erschloß eine Fülle neuer Möglichkeiten. Die Identität von Abbild und Objekt als Identität des Ortes bzw. der Projektionsfläche kommt immer wieder. Bei dieser Vorführung 1967 projizierte Weibel



Peter Weibel, »Welcome-Action Lecture Nr. 1«, 1967

auch einen 8-mm-Film auf seinen Körper (*Der film wird vom filmemacher entworfen und auf ihn wieder zurückgeworfen*, Weibel 1967). Der menschliche Körper wird zur Filmleinwand. In der Folge wurden Filme produziert, welche auf diesen speziellen Projektionsort abgestimmt waren, z. B. ein Operationsfilm auf den nackten Bauch oder Wolken auf die behaarte Brust. 1968 nahm Hans Scheufl die Graffiti in den öffentlichen Toiletteanlagen auf und projizierte den Film wieder in Toiletteanlagen. Was am Ort der Handlung aufgenommen wurde, wird auch wieder am Ort der Handlung projiziert: *Sugar Daddies*. 1968 projizierte Ernst Schmidt jr. einen sich bewegenden Vorhang auf den realen, sich ebenfalls bewegenden Vorhang der Leinwand, wobei sich der Vorführer um einen synchronen Bewegungsablauf bemühen sollte: *Ja/Nein*. Eine andere Form der Identität spielte bei Scheufl schon 1967 eine Rolle, nämlich die Identität von Filmstreifenlänge und Straßenlänge. Der Film *Wien 17, Schumannngasse* ist eine Autofahrt durch die Schumannngasse von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende, in der Weise, daß der Filmstreifen exakt mit dem Beginn der Gasse anfängt und präzise die letzten Meter der 30-Meter-Filmrolle, die in einer Kassette Platz hat, dann belichtet werden, wenn das Auto am Ende der Schumannngasse ankommt. Die Fahrt durch die Gasse wurde also in einer einzigen Einstellung gedreht (ca. 2¼ Minuten): die Laufzeit des Films und die Fahrzeit, die Länge der Gasse und des Filmstreifens, reale Zeit und reproduzierte Zeit, Aufnahmezeit und Kinozeit, Laufgeschwindigkeit der Kamera und Geschwindigkeit des Kameratransportmittels (Auto) waren identisch, Raum wurde zu Zeit. Der Riß in der Abbild-Objekt-Beziehung wird hier durch eine mit den formalen Mitteln des Mediums hergestellte Identität versöhnt. In *Safety Film* (1968), einem Materialfilm, wo Teile eines Spielfilms mit starrer Kamera und verkleinertem Bildausschnitt von der Leinwand abgefilmt wurden, gelingt dies, indem durch die Verfilmung von Film, d. h. die Abbildung von Bildern, aus den Abbildern wieder Objekte werden, aus dem Material Film ein Stück Wirklichkeit. 1968 machte Scheufl ebenfalls einen Film ohne Film, indem er das Zelluloid durch einen Zwirnsfaden substituierte: *ZZZ Hamburg special*. Eine Zwirnspeule wird auf die Abwickelachse des Projektors gesteckt und der Faden in die Filmbahn des Projektors eingelegt. Hier wird ein Objekt zum Abbild, doch ohne die Vermittlung von Kamera und Zelluloid.

Ernst Schmidt jr. bearbeitete das Zelluloid direkt, bevor er es dispensierte. In *Weiß* (1968) wurden reale Löcher in einen weißen Blankfilm gestanzt, die Kratzspuren waren wegen der Nachbildwirkung sogar in den Löchern zu sehen. In *Prost* (1968) wurde eine Linie quer durch den Filmstreifen gezogen, bis sie an den Rand stieß (Prost!), dann wieder zurück etc. Der wandernde Strich wirft Licht und Schatten in den Vorführraum. In *Schöpfung* (1968) wird während der Vorführung auf den Blankfilm gekritzelt. Im Projektfilm *Halluzinationen* (1971) werden Personen in einen gänzlich weißen Raum eingesperrt, und es wird ihnen gesagt, daß nach einiger Zeit ein kaum wahrnehmbarer psychedelischer Film gespielt wird. In Wirklichkeit handelt es sich um ihre eigenen Halluzinationen, denn es wird nichts gespielt.

Auch in den *expanded movies* von Valie Export bestimmen die filmischen Formalismen das Verhalten zur Wirklichkeit, wird die Wirklichkeit als Ergebnis unserer Abbildungsmechanismen gesehen. In ihrer 1968 aufgeführten Arbeit *Cutting* (vgl. den filmtechnischen Ausdruck *cut - Schnitt*, etc.) wird das Element Leinwand substituiert durch Papier-, Stoff- und Hautleinwand. Auf eine Papierleinwand werden Häuser projiziert, und die Fenster werden mit einer Schere ausgeschnitten. Ebenso wird der Satz von McLuhan *the content of the writing is the* auf der Leinwand ausgeschnitten und das ergänzende Wort *speech* neben der Leinwand dann ausgesprochen. Im dritten Teil wird eine Kaugummibläse aus einem Leibchen ausgeschnitten, als Teil vier werden Brust-, Bauch- und Schamhaare abrasiert. Eine nackte Haut wird zur Leinwand, Haare als Körperzeichen. Teil 5 ist ein Sprechfilm ohne Zeichen: Export nimmt Weibels Schwanz in den Mund, Fellatio. Haut wird nicht geschnitten, sondern gelutscht - das *demonstriert körpersprache als typus einer nicht-verbalen artikulation* (Weibel 1970). Im *Tapp und Tastfilm* von 1968 handelt es sich ebenfalls um den Körper als Leinwand. Nur wird hier die Wirklichkeit ebenfalls gespalten, und statt der üblichen visuellen Rezeption gibt es nur die taktile. In diesem *ersten echten Frauenfilm* (Export 1968) hatte Export einen Kasten um ihren Oberkörper gespannt, sozusagen den Kinosaal. Die Leute konnten diesen Saal mit ihren 2 Händen betreten und die nackte Brust (Leinwand) befühlen. Die Substitution der Elemente des Films führte zu einem direkten Kontakt mit der Wirklichkeit, zu einer direkten zwischenmenschlichen Kommunikation von Künstler und Rezipient. Über ein zentrales Thema der Filmindustrie, den Busenkult, wurde mit filmischen Mitteln reflektiert. *Um den busen als warenfetisch zu entdinglichen ... eine ständige quelle der manipulation ... fernsinne als matrix für manipulation ... markierungen einer entfremdeten kommunikation* (Weibel 1968). Der Herrschaftscharakter der Leinwand als manipulatives Medium kommt auch in der Filmaktion *Ping Pong* von 1968 zum Ausdruck. Auf der Leinwand erscheint immer kurz ein Punkt. Indem er immer woanders unerwartet auftaucht, scheint er zu hüpfen. Der Akteur versucht mit Schläger und Ping-Pong-Ball den Punkt zu treffen. Ein Dialog zwischen Bild und Objekt, Film und Wirklichkeit, mit filmischen Mitteln hergestellt. *Ein Spielfilm - das heißt ein Film zum Spielen* (Export).

In einer gemeinsamen Aktion von Weibel und Export *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968), eine Antwort auf die öffentliche Wandzeitung *Aus der Mappe der Menschlichkeit*, wo Weibel, eine Hundekette um den Hals, auf allen Vieren gehend, von Export über Wiens Hauptstraße geführt wurde, wurde ebenfalls ein filmisches Mittel, wie es uns besonders aus Zeichentrickfilmen bekannt ist, nämlich die zeichnerische Verwandlung von Menschen in Tiere, in die Wirklichkeit übertragen. *Die scheinbare zeichenwirklichkeit des films wird in die pralle wirklichkeit aller unserer sinnesorgane transponiert. diese filmaktion stellt wirklichkeit her, stellt sie wieder her aus dem flickezeug der ideologien* (Weibel 1970).

In den Jahren 1967-1970 untersuchten also die Filmemacher das Verhältnis von



Valie Export und Peter Weibel beim »Tapp- und Tast-Film«, München 1968

Wirklichkeit und registrierender Apparatur, wobei insbesondere Weibel und Export als Pioniere dieser Filmexpansion noch dazu tendierten, der unmittelbaren Wirklichkeit den Vorrang zu geben, während Scheufl und Schmidt eher medienimmanent blieben. In den Diskurs über die Wirklichkeit und die Erfahrung wurde – wie die Zitate schon deutlich machen – endgültig das Ausdrucks- und Abbildungsmedium selbst miteinbezogen, und man kam zu der Auffassung, daß nur eine Erweiterung des filmischen Mediums eine Erweiterung der Wirklichkeit und der Empfindung ermöglichte. Das Ziel der Filmarbeit war die Befreiung des Menschen von der Vergesellschaftung (Weibel 1970), denn die Kunst erweitert die Grenzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit (Weibel 1969). Wenn erst die Grammatik der Empfindung ermöglicht, wie Oswald Wiener in seiner Kritik des Aktionismus schreibt, dann muß eben die Grammatik exploriert werden, um die Empfindung zu explorieren. Wenn sich die Wirklichkeit auf unserer Seite der Sprache befindet, muß die Sprache untersucht werden, wenn die Wirklichkeit verändert werden soll. Wenn die Form der Erfahrung unterbindet, muß man ihr entkommen, wenn aber die Erfahrung formaler Natur ist, so ist eben die Erfahrung selbst die Einschränkung – dann müssen die Formen zertrümmert werden, damit die Erfahrung aufhört (Wiener 1969). In der Zertrümmerung der filmischen Formen, im Aufsuchen und Aufdecken des Sprachcharakters des Films, versuchten wir die Befreiung der Erfahrung, die Entgrenzung der Wirklichkeit. Nicht wie die Aktionisten, die eine direkte Brücke zwischen Wirklichkeit und Empfindung schlagen wollten, sondern im Wissen, daß zwischen Wirklichkeit und Bewußtsein, zwischen Wirklichkeit und Erfahrung die registrierende Apparatur steht, sei es das Auge, die Form, die Sprache, die Kamera, gingen wir bei der Beseitigung der Einschränkungen der Erfahrung und der Beschränkungen der Wirklichkeit nicht von einem Dualismus, sondern von einer Trinität aus, dem Tripel: Wirklichkeit – Medium/Apparatur – Bild der Wirklichkeit (Bewußtsein, Empfindung, Erfahrung). Bei seiner Filmaktion *Exit* von 1968, wo von der mit Filmen bespielten Leinwand Feuerwerkskörper, Raketen, Rauch- und Flugobjekte in das Publikum zischten, so daß dieses auf die Straße flüchtete (Ausräucherung und Einnebelung eines Kinosaals), rief Weibel per Megaphon in den Saal: *Feuer ist Licht, Kinematographie ist Licht, schreien die reaktionäre. sie sollen es haben – das bewegte Lichtbild! Film wird mißverstanden als Bildersprache. im Bild der Welt, das die Sprache liefert, spiegelt sich der Staat und sein Bild der Welt. die Filmindustrie ist die staatliche Organisation, die jene Bilder der Welt liefert, die dem Bild des Staates entsprechen. indem Film sich der Bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches Bild der Welt, sondern verändert die Welt...* Die Sehnsucht nach Wirklichkeitsveränderung zerschlug die Bilder, schaffte die Reproduktions-Bilder ab.

Die Erweiterungen der Filmkunst zu Ende der 60er Jahre, während der Epoche der Studentenrevolutionen, gründen also auf zwei Faktoren: dem kunststransgressiven Impuls in die Wirklichkeit des Aktionismus und einer extremen Formalisierung des Kunstmediums selbst. Diese Formalisierung war entscheidend für die Medienkunst

der 70er Jahre, nicht nur in bezug auf die Wirklichkeitsauffassung, sondern auch als Erzeuger von Formalismen, von Generationsschemata, die weiterwirken sollten, insbesondere die verschiedenen Möglichkeiten einer formalen Identität. Am radikalsten hat diese Formalisierung Peter Weibel durchgeführt, indem er den Film als einen Kalkül von Variablen definierte, wo Leinwand, Tonspur, Zelluloid, Aufnahmegeschwindigkeit etc. variable Elemente sind, die vertauscht, verschieden miteinander verknüpft, verändert, substituiert und ausgelassen werden können. In einer Reihe von Zitaten Weibels kann man diese Entwicklung eines veränderten Medien- und Wirklichkeitsbegriffes am besten erfassen: *Ob negativ oder positivkopie ist eine frage der emulsionsschicht und nicht des realistischen wahrheitswertes (der übereinstimmung von objekt und abbild). der filmemacher arbeitet mit zelluloidstreifen und nicht mit wirklichkeiten. ton und bild sind leerstellen (variable), die der filmemacher besetzt nach maßgabe seiner intention. er kann auf dem zelluloid direkt arbeiten oder mit hilfe der kamera. den begriff der wirklichkeit gibt es für den filmemacher nicht* (1967). Von dem Aufhören der Wirklichkeit sprach ja auch Wiener 1969. Doch weiter mit Weibel: *Film ist ein verband von kalkülen und operatoren, mit dem man der wirklichkeit begegnet, ein system von grundfiguren und grundregeln. dieser verband ist eine konvention, die jederzeit veränderbar ist. filmen ist herstellen von wirklichkeit mit den mitteln des verbandes film. von den zur verfügung stehenden elementen des kalküls film, zb zelluloid, kinosaal, leinwand, kameraposition etc, kann ich eine beliebige anzahl nehmen, in beliebiger reihenfolge und in beliebigem gebrauch. man kann statt zelluloid einen spiegel, statt eines lichtstrahls eine schnur, statt lichtreaktionen chemische einsetzen, usw.* (1968). *film ist als funktion aufzufassen mit den variablen: objekt, zelluloid, kamera, projektor, leinwand, usw, also $f(o, z, k, p, l, x)$. erweitertes kino bedeutet auch eine erweiterte wirklichkeit. veränderte medien produzieren eine veränderte welt. erweitertes kino ist eine exploration der wirklichkeit durch experimente mit licht, schall, elektrizität, mit gruppenmechanismen, gamma-strahlen und enzymreaktionen* (1969). *film, fotografie, fonografie sind extensionen, ausdehnungen, erweiterungen unserer raum- und zeitstrukturen, unserer erlebnis- und erfahrungsstrukturen, unserer kommunikation, erweiterungen unserer wirklichkeit und unseres bewusstseins* (1971).

Hier sieht man deutlich, wie die formalisierende Reflexion der Grundlagen des Mediums ein befreiender Akt war, der als Voraussetzung diente, mit einem erweiterten, veränderbaren, flexiblen Kunstkalkül eine erweiterte, veränderbare Wirklichkeit und ein erweitertes Bewußtsein zu erzielen.

Diese Metafilme (Filme über Filme), Filmaktionen, Aktionsfilme, Materialfilme, Projektfilme, Filminstallationen sollten eben *bilder einer anderen wirklichkeit oder von einer wirklichkeit anders als im staatlich dargestellten bild* (Weibel 1970) entwerfen. Gerade die theoretische Arbeit der Wiener Filmemacher war jedoch zu Ende der 60er Jahre von Bedeutung, da sie zum erstenmal direkt formulierten, was in der Entwicklung des strukturellen Films noch gar nicht als theoretisches Konzept herausgestellt war: die Reflexion der Grundlagen des Mediums. Von daher hatten sie ohne Zweifel Einfluß auf die mehr theo-



Hans Scheufl, »hamburg special«, 1968

Ernst Schmidt jr., »Prost«, 1968



retische Ausrichtung des europäischen strukturellen Films. (Birgit Hein 1978 in ihrem Grundlagenwerk *Film als Film – 1910 bis heute*).

Nach diesem Ausbruch gab es im Großen und Ganzen nur 2 Alternativen: noch direktere Brutal-Aktionen (ohne Film) und weitere Erforschung des visuellen Mediums in Richtung Video, Fonografie, Fotografie. Die erste Alternative, zu der auch die Auflösung des Films in reine Projekt- und Concept-Filme gehört, erwies sich als nicht sehr lange gangbar. Projektfilme gibt es von E. Schmidt, K. Kren, H. Scheugl, P. Weibel, V. Export.

Dabei wurde die Rolle des Publikums weiteremanzipiert. Das Publikum als Teil des Kunstwerks war ja virtuell schon im Mitspiel und im Happening angelegt, doch nun kommt es real zum Tragen (vgl. auch das *Tapp- und Tastkino* von 1968). In den diversen *Action Lectures* von Weibel seit 1968 konnte das Publikum an der Kreation der Ereignisse, an der Gestaltung der Ton- und Lichtverhältnisse direkt mitwirken. Durch seine Lautstärke konnte das Publikum den Ton und den Projektor ein- bzw. ausschalten, denn über ein im Saal befindliches Mikrofon und einen lichtempfindlichen Widerstand wurde eine elektrische Schaltung erst dann in Gang gesetzt, wenn eine bestimmte Schallschwelle durch Geschrei, Lärm etc. überschritten wurde. Während ihres *Kriegskunstfeldzuges* 1969 unter dem Motto **das publikum als kunstwerk, als opfer der kunst** (im Schatten von Auschwitz, Hiroshima, Vietnam) peitschten Valie Export und Peter Weibel das Publikum aus, bewarfen es mittels einer mobilen Plastik (Ausführung Wolfgang Ernst) mit Wasser usw. Aus der Action Lecture wurde eine *Attack Lecture*. Weibel organisierte 1969 mit dem Horrorfilm *Brandmauer* – quer über eine Landstraße wurde des Nachts mittels Benzin eine Feuersbrunst entfacht – absichtlich einen Verkehrsunfall (*mehr tote, weniger staatsbürger*), um ex negativo *menschliche stile der kommunikation zu verwirklichen*. Der gleichermaßen aggressive *Tonfilm* (1969) von Export ist nur mehr als Projekt zu formulieren: *Ein fotoelektrischer verstärker wird in die stimmritze einoperiert und mit einem lichtempfindlichen widerstand verbunden. besteht viel licht, schreien die leute kräftig, bei wenig licht in der nacht verstummen sie*. Den Wunsch, den Film so zu expandieren, daß er *als ein universales Medium alle Wahrnehmungsbereiche attackiert* (Jürgen Claus 1970), kann Weibel natürlich nur mehr verbal formulieren: *ich denke an filme für hunde und katzen, an filme als chemical medium translators, an filmprojektoren in form von spritzen, brillen oder linsen. ich denke an einen filmprojektor in form eines neuen sinnesorgans, das mir jede gewünschte sinnesqualität liefert... der, wenn ich ins meer steige, mir luft liefert... der auch unstimmigkeiten zwischen den sinnesdaten nicht scheut: daß ich steine sebe und schaum greife, daß ich gräser esse und schokolade spüre, daß ich briefmarken klebe und musik höre. ich denke auch an filme, wo jeder etwas anderes sieht* (Weibel, *Projekte und Projektionen*, 1968). Damit ist auch eine Beziehung zum Konzept des Bio-Adapters von Oswald Wiener und einigen Arbeiten Walter Pichlers herzustellen. Die Empfindung taucht wieder auf, doch nicht als Utopie des Reinen und Unmittelbaren, sondern technisch gefiltert, künstlich hergestellt.

Die erste Alternative bei der weiteren Expansion des Films endete also entsprechend ihren beiden Wurzeln entweder an biologischen oder sozialen Schranken (Selbst- und Fremdverletzung, Gewalt, Terror, biochemische Eingriffe) oder durch Auflösung in rein verbal beschreibbare Konzept- und Projektfilme. Wobei es interessant wäre, die von der Malerei und die vom Film ausgehenden Aktionen zu vergleichen. Denn obwohl bei den einen stets noch der malerische Background und bei den anderen das technische Medium zu sehen und zu spüren, die einen sinnlicher und direkter und die anderen abstrakter und vermittelter sind, gibt es doch einige Aktionen, die sehr ähnlich sind, teils gleichzeitig und teils (vice versa) früher oder später gemacht, und gibt es einige thematische Verwandtschaften wie die Haut als Leinwand, Körpersprache, Materialdenken, Aggressivität, Publikum, Staat, Abbild-Objekt Problematik.

So bestimmte die zweite Alternative, zu der auch die differenzierte Reflexion innerhalb der Konventionen des Mediums zu rechnen ist (wie es der strukturelle Film unter Rückgriff auf die metrischen Filme der 50er Jahre von Peter Kubelka und der sequentiellen Filme von Kurt Kren der 60er Jahre geleistet hat), die Entwicklung der 70er Jahre: Filminstallation, Video, Künstlerfotografie, fotografische Körpersprache, Performance, Ton als Medium der bildenden Kunst. Die Geburtsstunde der Medienkunst schlug also in der Erweiterung der Filmform.

3. VIDEO: TAPES, INSTALLATIONEN, SKULPTUREN, PERFORMANCES.

Die Medien expandierten in die Wirklichkeit.

Die Expansion des Films ist auch als *Prä-, Para- und Post-Kino* (Weibel) bezeichnet worden, weil einerseits bestimmte Arbeiten an Präformen des Films (besonders die Filmobjekte) erinnerten oder parakinematographischen, intermedialen Charakter hatten, und andererseits bestimmte holographische oder Laser-Projekte dem postkinematographischen Zeitalter zuzurechnen waren, ebenso wie Video. Die Arbeit mit Video ist also aus der erweiterten Filmarbeit entstanden, doch gibt es prinzipielle Unterschiede zwischen Film und Video, welche Richard Kriesche 1978 recht gut definiert hat: *Die elektronischen medien sind produktive medien und nicht reproduktive. dies möchte ich in einem vergleich der elektronischen medien mit dem fortgeschrittensten vorelektronischen bildmedium, dem film, verdeutlichen. dem kino, dem vorelektronischen bild in raum und zeit, haftet die reproduktion in jeder phase des bildes an, sichtbar im lichtkegel von projektor zur leinwand... der film oder das kino ist sich seines reproduzierenden charakters bewusst. dies wird sehr deutlich in den designbestrebungen, die den projektionsraum in eine box verlegen. diesem denken liegt der versuch zugrunde, gleichsam vorindustriell den (zeitgleichen) projektionsfilm zu erzeugen. was elektronisch realisiert ist, nämlich filmen (produzieren) und kino (reproduzieren), das als produktionseinheit zu sehen ist, wird im lichtfilm immer auseinanderbrechen* (Kriesche, *Elektronische Gesellschaft*). Man erinnere sich des ersten

erweiterten Films, *Nivea*, der ja diese Einheit von Aufnahme und Projektion, von Produktion und Reproduktion, also den zeitgleichen Projektionsfilm anstrebte. *Während aber der film das reproduzierte – die reproduzierte dreidimensionale welt – in die illusion entläßt, schafft oder produziert das elektronische medium aus der reproduktion selbst wirklichkeit. die geschichte menschlicher kultur könnte von seiten der reproduzierbarkeit als ein großangelegter versuch nach authentischer realitätsbeschreibung verstanden werden. mit dem ziel nach vollkommener identifikation. dies schließt die deckungsgleichheit mit ein, produktion und reproduktion heben einander prozessual auf, welt und gegenwelt fallen im elektronischen bild der welt zusammen* (Kriesche). Nach den Beziehungsfeldern Malerei und Wirklichkeit, Film und Wirklichkeit, nun die elektronischen Medien und die Wirklichkeit.

Dabei begegnen wir nicht nur den uns vom Expanded Cinema her schon vertrauten Begriffen wie Identität bzw. Deckungsgleichheit: von der Identität Objekt und Abbild als eine von *welt und gegenwelt, bild und gegenbild* bis zu der sozialen *identität der kontrollfunktion von seiten des tv und der bevölkerung* (Kriesche), sondern auch wieder dem Begriff *direkte Wirklichkeit*: in Bezug auf den Staat, d. h. *auf die gesellschaftlichen verhältnisse, die sich ... im tv widerspiegeln* (Kriesche 1978): *Wie die Welt aussehen wird, wird davon abhängen, welches Bild wir von ihr machen. Das Videobild scheint in der gegenwärtigen Form das Ende einer traditionsreichen Bewußtseinsentwicklung in Hinblick auf die Objektivität des Bildes darzustellen. Das Videobild markiert das Ende erlebter Wirklichkeit. Gleichzeitig ist das Videobild Anfang einer Entwicklung zu einem Bild direkter Wirklichkeit. (Unter direkter Wirklichkeit verstehe ich den Bezug zu der vom Menschen selbst gemachten Wirklichkeit)* (Kriesche, *Video und TV, Post-Video*, 1976). *Wirklichkeit hat sich aufgehört* (Wiener 1969) bezieht sich nun auf *erlebte Wirklichkeit*.

In den zwei ersten österreichischen Video-Arbeiten von Peter Weibel (April 1969 bei der Veranstaltung *Multi Media 1* in Wien) kommt diese Thematik schon zum Vorschein. Bei *Prozeß als Produkt* wurden *teile der vorbereitung der ausstellung auf videoband aufgenommen und am abend der ausstellung gespielt. dadurch sah der besucher sowohl das vorher als auch das jetzt, die produktion und das produkt. die vorbereitung selbst wurde zum teil der ausstellung. zwei zeiterlebnisse simultan* (Weibel 1970). Bei *Publikum als Exponat* wurde in einem Raum das Publikum aufgenommen und interviewt und in einem anderen Raum via Monitor abgespielt, sowohl gleichzeitig als auch später, *sodas für neue besucher die interviews der alten, für die alten die interviews mit den neuen zum ausstellungserlebnis wurden. das publikum wurde selbst zum ausstellungsobjekt*. 1969 realisierte Weibel auch die zeitverzögerte Wiedergabe einer Bildstörung in einer Kette von TV-Apparaten und Zuschauern: *the endless sandwich*. Bis 1972 entwickelte er in einer Reihe von Arbeiten und allein auf weiter Flur eine ausgebildete Formalisierung der Videosprache: *Abbildung ist ein Verbrechen*, 1970 vom ORF gedreht, wo eine Polaroidkamera auf die TV-Kamera gerichtet wird und während der Entwicklungszeit des

Schnellbildes für 20 Sekunden der TV-Apparat schwarz wird, bis das Bild fertig ist und das TV-Team zeigt. *TV-Aquarium oder TV-Tod I*, wo ein Aquarium mit einem Foto der TV-Röhre als Hintergrund gefilmt wird, so daß scheinbar im mit Wasser gefüllten TV-Apparat Fische schwimmen, bis das Wasser im Apparat auszulaufen beginnt und die Fische um ihr Leben kämpfen. *TV-Nachrichten oder TV-Tod II*, wo der Nachrichtensprecher beim Verlesen der Nachrichten raucht und langsam im Rauch verschwindet. *Imaginäre Video-Wasserskulptur*, wo ein Wasserschwall plötzlich in der Luft stehen bleibt und man sieht, daß es nur der abgefilmte Bildschirm war, also nur das Bild des Wasserschwalles und nicht das bewegte Wasser selbst angehalten wurden. Als der abgefilmte und der reale Bildschirm des Zuschauers sich durch eine Kamerafahrt wieder decken, läuft das Bild weiter, und das Wasser fällt mit einem Knall in den Teich. *Drei modalitäten der realität: realität, gefilmte realität, gefilmter film* (Weibel 1972). Eine Auswahl von Weibels Videotapes sendete der ORF im Februar 1972. 1971 realisierte er die Videoperformance *Unsichtbare Grenzen* in Frankfurt: auf dem Flughafen nahm er die Grenze zwischen Flughafen und zollfreiem Transitraum so auf, daß sie genau über die Mitte des Bildschirms ging. Dann tauchte er plötzlich auf und erklärte die im Transitraum befindliche Hälfte des Bildschirms als unverzollt ins Land geschmuggelt. Als Strafe deckte er für den Rest des Programms diese Hälfte zu. In der Fotosequenz *Selbstporträt als Anonymus* von 1967 hatte Weibel schon die Augen mit einem schwarzen Strich zugedeckt (wie in bestimmten Zeitungsfotos üblich) und durch Vergrößerungssprünge ein ganz schwarzes Foto erreicht. 1975 verwendete R. Kriesche bei der Videodemonstration *Blackout* den gleichen Formalismus. Er saß mit schwarzer Augenbinde vor der Kamera einer Live-Sendung und forderte die Kamera auf, ganz nahe zu kommen, bis es zu einem schwarzen Bildschirm käme. *Ich möchte ihnen (dem TV-Publikum) zeigen, in welcher Situation sie sich befinden, durch die Situation, in der ich mich befinde... Damit wäre unser aller Sehlosigkeit als Hilflosigkeit dem Medium gegenüber einsichtig geworden* (Kriesche 1975). Doch das Fernsehen spielte nicht mit und ging nicht nahe genug an die Augenbinde heran.

1971 sendete der ORF *Facing a Family* von Valie Export, wo man eine Familie sah, die gerade in den Fernseher blickte (die Nachrichten waren off zu hören). Doch nachdem die aufnehmende Kamera selbst am Ort des TV-Apparates gestanden war, blickte die reproduzierte Familie sozusagen aus dem TV-Apparat heraus, in den eine reale Familie wieder hineinblickte. Ihre erste Video-Installation hatte Export 1970 in London gemacht: *Split Reality*, wie der Titel schon sagt, eine Spaltung der Wirklichkeit in Bild und Ton. Im TV-Schirm sah und hörte man Export mit einem Kopfhörer singen, und auf einem Plattenspieler darunter drehte sich eine Schallplatte, deren Ton abgedreht war.

Hartmut Skerbisch hatte zusammen mit M. Plottegg schon 1969 für Trigon/Graz das Video-Projekt *Putting Allspace in a Notsball* vorgeschlagen, wo aus einem Teil der Stadt in einen anderen Teil ausschnitthaft Vorgänge und Geräusche mittels Video und Rund-

funk übertragen hätten werden sollen. Doch dieses Medien-Environment wurde abgelehnt. 1972 entwarf Gottfried Bechtold seine ersten Videoskizzen: *Tape-Tape* zeigte im Bildschirm ein sich abspielendes Recordergerät vor einer Uhr, neben dem Monitor das Recordergerät, klarerweise mit einer identischen synchronen Bandstellung, aber mit einer anderen Uhrzeit auf der Uhr dahinter. In einer realen Video-Installation von 1972 sah man Monitor, Kamera, Recorder in einer endlosen Abbildungskette, nur spiegelverkehrt, da die Kamera offensichtlich auf einen Spiegel vor dem Video-Ensemble gerichtet war. Eine weitere Videoskizze von 1974 lautet *Füllung des Bildes mit Wasser*, d. h. des TV-Apparates. In der Videoskizze *Face and Voice* von 1975 hört man zuerst Bechtolds Stimme auf dem leeren Bildschirm über seine reproduzierte Stimme sprechen, bevor man sein Gesicht sieht, wie es sagt, daß man sein Gesicht sieht. Die formale Identifikation verwandelt sich in die Tautologie. Richard Kriesche machte seine erste Video-Installation 1972 in Innsbruck: *Peeling Off*, wo man in einem Monitor vor einer weißen Wand sah, wie diese Wand einstmals schwarz war und langsam abgeschält wurde bis zu ihrem jetzigen weißen Zustand. Nach ersten Entwürfen um 1971 begann Friederike Pezold 1973, ihre *neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie & Kinetik* mit Hilfe von Video zu verwirklichen.

1973 kam es bei der Grazer Trigon-Veranstaltung *Audiovisuelle Botschaften* zur ersten großen Video-Manifestation in Österreich (und Europa), wo von österreichischer Seite Bechtold, Export, Kriesche, Weibel und Frantisek Lesak teilnahmen. Bechtold zeigte seine Arbeit von 1972 *Fernsehen*, wo man ihn mit einem Bus ins Freie fahren sah. Dort stieg er mit einem Revolver aus und feuerte in die Kamera bzw. den Bildschirm. Plötzlich sitzt Bechtold in einem Wohnzimmer seinem TV-Bild gegenüber, aus welchem Bild heraus er nun feuert. Schuß/Schnitt: Er steht nun im Bildschirm in der Wohnung, sitzt sich gegenüber und feuert wieder. Nach dem Motto *Ein Hund kam in die Küche und stahl dem Koch ein Ei, etc.* Bechtold, der eminente Bildhauer, Landartist, Konzeptkünstler, erklärt seine Vorliebe für Tautologien so: *Mit Tautologie kann ich die Distanz zwischen Abgebildetem und Abbild verkleinern oder aber vergrößern.* Bei Video fasziniert ihn (1976) eben deshalb *die Möglichkeit, der Realität ein praktisch kongruentes Bild gegenüberzustellen*, aber auch die Zeit: *Nur die Existenz der zeitlichen Dimension ist von Bedeutung. Die x-beliebige Zeit in der kurrenten Zeit.* Auch Valie Export sagt, *was mich bei video beschäftigt und interessiert ist der prozeß zeit, die relativierung der zeit, gleichzeitigkeit der aufnahme und wiedergabe. video kann gleichzeitig eine totale und eine großaufnahme der gleichen wirklichkeit liefern* (Export 1973). In ihrem Entwurf *Zeit und Gegenzeit* steht ein Behälter mit Eis vor dem Monitor. Während das reale Eis schmilzt, wird im reproduzierten Behälter im Monitor aus dem Wasser Eis (also ein rückläufiger Prozeß). In ihrer Video-Installation *Interrupted Movement* lieferten zwei auf der Straße zueinander konträr postierte Kameras Bilder an zwei Monitoren, die links und rechts von der Eingangstür aufgestellt waren, so daß sich auf dem Monitor 1 z. B. ein Fahrzeug näherte, dann sich quasi durch die Lücke, in der der Betrachter zwischen den bei-

den Monitoren stand, weiterbewegte, bevor es sich auf dem Monitor 2 vom Betrachter wieder weg bewegte (*Zeilücken: Raumpalten*). Kriesche realisierte die Videodemonstration Nr. 8 *Video inside - outside: Ein Innenraum wird so fotografiert, daß jeweils von der gegenüberliegenden Wand ein Foto gemacht wird. Dieses Foto wird auf Originalgröße vergrößert und auf der Außenwand der Wohnung angebracht. Damit wird das Innere nach außen gestülpt. Die Montage der Fotos wird mit einem Videorecorder aufgezeichnet und auf einem innerhalb des Wohnraumes befindlichen Monitor live wiedergegeben. Die Wohnungsinhaber werden von einer zweiten Videokamera aufgezeichnet, wie sie im Monitor sehen, was draußen vor sich geht. Diese Aufzeichnung wird wiederum nach draußen übertragen* (Kriesche 1973). Lesak beschäftigte sich in seinen Videotapes ebenfalls mit dem *1:1 Abbild der Wirklichkeit* (Lesak). Er mißt den Bildrahmen ab. Er steht mit einer Latte an der Wand, und die Kamera nähert sich dieser Latte so weit, bis sie an den Bildrahmen des Monitors stößt. *Die Proportionen des TV-Formates bestimmen das Aktionsfeld. Das Format des Bildschirms wird zum Demonstrationsfeld.* In einem anderen Tape *sehen zwar Bild und Ton in einem Zusammenhang, der Ton entspricht aber nie der Realität. Aufzeichnungen eines normalen Auges und eines übersensiblen Gehörs* (Lesak 1973). Zur Identität von Wirklichkeit und Bild kommt wieder die Analyse der Empfindung, deren Asynchronität. Weibel wiederholte seine Tripel-Video-Performance von 1970/71 *Untersuchung der Identität*. Im 1. Teil kniete er vor der Kamera mit dem Rücken zu ihr, auf dem ferner stand, was auf dem Bildschirm formatfüllend zu lesen war. Als er sich von der Kamera weg auf den TV-Apparat zu bewegte, wobei er laut *näher, näher* sagte, rückte er auf dem Bildschirm immer weiter weg (da er sich ja von der Kamera weg bewegte). Der Widerspruch zwischen Visum und Verbum (*ferner - näher*) wiederholt sich auf der Ebene Abbild und Objekt (er rückt dem Objekt näher, aber auf dem Bild weiter weg). Im zweiten Teil bewegt er seinen Kopf möglichst unberechenbar vor einer Kamera hin und her, die versuchen soll, ihm dabei zu folgen. Diese Aufnahme wird anschließend abgespielt, wobei nun Weibel versucht, seinen eigenen willkürlichen Kopfbewegungen möglichst genau zu folgen. Im dritten Teil *Ockhams Razor* spaltet sich die Einheit seines realen Leibes in zwei Hälften auf zwei Monitoren. Bei der Videoplastik *Kreuzifikation der Identität* war in ein überlebensgroßes Kreuz im Schnittpunkt der Achsen ein Monitor eingebaut, der aber normalerweise kein Bild zeigte. Nur wenn der Betrachter auf einen Sockel stieg und die Arme horizontal ausstreckte, so daß sein Körper selbst ein Kreuz bildete, schaltete er über ein elektro-optisches Verfahren die Kamera ein und konnte sich selbst in Kreuzform im Bild des Kreuzes sehen. Verließ er die Kreuzform, sozusagen den Code, verlöschte das Bild sofort. Der Preis des Bildes/der Abbildung über der Kluft von Bild und Objekt ist also der Schmerz. Der Preis der Identität von Abbild und Objekt ist in unserer Kultur der Differenz das Kreuz. Umgekehrt war der Fall bei seiner Video-Installation *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit*. 3 Monitore und 3 Kameras wurden in einem Kreis aufgestellt, aber so geschaltet (wie zwei Dreiecke, die ein Sechseck bilden), daß der Betrachter sich

nie von vorne sehen konnte, wie sehr er sich auch wand, sondern nur differierende Teile von hinten. Im Projekt *Auto-Identität* sollte man im Bildschirm einen Mann sehen, dem eine Flasche runterfällt, der dann die Treppe runter, ein Haus fällt ein, ein Staudamm bricht, ein Vulkan explodiert – schließlich explodiert der Monitor selbst. Die letzte Information auf dem Band war kein Bild, sondern ein Sprengsignal. Was abgebildet wurde, ward real.

Identität wurde schließlich zum Thema von Trigon 1975 in Graz, wo u. a. die Österreicher Peter G. Hoffmann, Maria Lassnig, Gerhard Rühm, Frantisek Lesak und Peter Weibel mitmachten. Lesak zeigte, ausgehend von Leibnizens Begriff der Identität als Prinzip der Ununterscheidbarkeit und einer Briefstelle über die verschiedenen Blätter im Garten, Fotos von verschiedenen Blättern und Fotos vom immer gleichen Blatt (wobei natürlich dabei doch die Fotos jeweils graduell verschieden waren). Desgleichen stellte er ein Glas mit Wasser aus, das zwei Beschriftungen hatte: *halbwoll – halb leer*. Bei der *Identitäts-Transfer-Aktion* ließ sich Weibel während der ganzen Dauer der Vorbereitungen nur an der Seite eines Freundes blicken, der allein für ihn sprach (Weibel selbst sprach kein Wort zu niemandem). Während der Eröffnungsveranstaltung war Weibel in Wien, und der Freund ließ sich nun von seinem Freund an seiner Seite verbal vertreten. Bei der Video-Installation *Ichzeit – Zeitlich* konnten sich die Betrachter vermöge zweier Zeitverzögerungen (eine 5 und die andere 10 Sekunden) in drei verschiedene Personen spalten: in die Person der Jetztzeit, in eine Person 5 Sekunden später und in eine dritte 10 Sekunden später. Diese Spaltung der Person in der Zeit ermöglichte es auch, erstmals sich selbst als fremde Person, abgelöst vom Spiegelbild, von allen Seiten zu studieren.

Eine Extension des Formalismus von V. Exports *Interrupted Movement* ist Kriesches und Wilhelm Gaubes *Zeitkunst* von 1973. In einem verdunkelten fahrenden Zug befinden sich 3 Monitore: einer zeigt das Zuginnere, der zweite Bilder von der Kamera am Zugende, also die Vergangenheit, der dritte Bilder von der Kamera an der Zugspitze, also die Zukunft. *Die gleichzeitigkeit eines entfliehenden Umfeldes und eines zukommenden Umfeldes ist die gegenwart des sich bewegenden zuges* (Kriesche 1973). 1976 machte er eine weitere Arbeit über die Zeit, *Video-Time*, eine formale Extension von seiner Installation *Peeling off* (1972). Zu dieser Zeit sprach er in Vorträgen auch über die *x-Beliebigkeit des TV-Bildes*. In zwei Arbeiten, die zu seinen besten gehören, kommt am deutlichsten Kriesches Credo zum Ausdruck: *In der elektronischen doppelwirklichkeit ist das mittel untrennbar mit dem gegenstand der darstellung verknüpft. sache der kunst . . . wird in der ermittlung gegebener wirklichkeiten liegen* (wirklichkeit gegen wirklichkeit, 1977). Bei der Videoperformance *TV-Tod* (1975) waren zwei Videosysteme miteinander verknüpft: Dem mit einem schwarzen Tuch verhüllten Monitor A und seiner Kamera standen Kriesche und sein Assistent gegenüber. Eine zweite Kamera war auf den Monitor A gerichtet, das Bild davon wurde auf Monitor B in einem anderen Raum für die Zuschauer übertragen. Durch die Enthüllung von Moni-

tor A erschienen Kriesche und sein Assistent im Bild, welches Bild die zweite Kamera auf Monitor B übertrug. Als nun der Assistent auf den Monitor A schoß, erschien dies den Zuschauern im anderen Raum als ein Schuß von innerhalb des Monitors auf ihren Monitor B, da die zweite Kamera ja das Bild vom zerschossenen Bildschirm A auf den Bildschirm des Monitors B übertrug. *Die wirklichkeit (schuß) zerstörte die mediale wirklichkeit auf bildschirm 1 und wird zur medialen wirklichkeit auf bildschirm 2* (Kriesche 1975). 1977 saßen zwei *Zwillinge* (so der Titel der Arbeit) in jeweils getrennten Räumen mit einer Kamera und einem Monitor, wobei die Kamera von Raum 1 das Bild des Zwilling A in den Monitor des Raums 2 übertrug und die Kamera von Raum 2 das Bild des Zwilling B in den Monitor des Raums 1. Die Zwillinge lasen je ein Exemplar *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von Walter Benjamin. In den zwei Räumen befanden sich also ein live Zwillings und ein reproduzierter. Da sie gleich aussahen und das gleiche taten, war es für den Betrachter schwer, zu unterscheiden, ob der reale Zwillings und der abgebildete Zwillings identisch waren oder ob es sich jeweils um den anderen Zwillings handelte. (Man erinnere sich an Leibnizens Prinzip der Identität.)

Ernst Caramelle beschäftigt sich ebenfalls mit allen Arten der formalen, lokalen und temporalen Identität. Bei seinen *Video-Landschaften* (1974) zeigt das Bild des Monitors beispielsweise genau die Stelle eines Radiators, den der Monitor selbst durch seinen Platz dem Radiator wegnimmt. Oder das Bild des Monitors ergänzt einen Vorhang genau dort, wo der Monitor ihn verdeckt. Kriesches Fotoarbeit von 1972 »Ausstellung der Galerie beim Minoritensaal in der Galerie beim Minoritensaal«, wo er 18 Fotos von Segmenten der Galeriewand im identischen Maßstab und genau am identischen Ort wieder aufhängte, wo also die fotografischen Wirklichkeitsausschnitte wieder auf die ausgeschnittene Wirklichkeit aufgelegt worden waren, genauso wie Weibels *Expanded Cinema*, bildeten Vorläufer für solche Projekte, so wie Exports »Ping Pong«-Film und »Interrupted Movement« das folgende »Video Ping Pong« vorweg nahmen. Diese Beispiele sind nur angeführt, um die Kontinuität des künstlerischen Denkens in Österreich zu demonstrieren. In Caramelles »Video Ping Pong« (1975) stehen 2 Monitore (plus Recorder) an je einem Ende eines Tennistisches. Im einen Monitor sieht man Caramelle spielen, im zweiten seinen Partner. Man sieht im Bild nur, wie sie die Bälle aufnehmen und abspielen, natürlich nicht den Flug der Bälle in der Raumlücke dazwischen. 1975 projektierte er auch, einen Monitor genau so vor einen Baum zu stellen, daß dessen Bild den verdeckten Baumteil wiedergibt. Weitere ähnliche Projekte hat er 1974 gezeichnet: ein abgebildeter Kerzenstiel setzt sich in einer realen Kerze auf dem Monitor fort. Im Bildschirm sieht man eine Steckdose abgebildet, vor dem Monitor liegt der reale Stecker. Oder aus der abgebildeten Steckdose kommt der Draht, der sich im realen Draht des TV-Apparates zur Steckdose fortsetzt. Im Bildschirm ist eine Landstraße abgebildet, die Linien setzen sich außerhalb des Monitors fort. In der Videoperformance *Hammer Piece* (1976) zeigte der Monitor eine hämmernde Hand mit Hammer

ohne Ton. Der versteckte Akteur versuchte, den realen Ton mit der recorded Hammerbewegung zu synchronisieren. Mit einem ähnlichen Zeitlapsus arbeitet die Installation *Kikeriki-TV* (1979): reale lebende Hühner laufen um einen Monitor herum, dessen Bild ein Huhn auf dem Bratspieß zeigt.

Wenn formale Sprachen Modelle für natürliche Sprachen sind und die Videomaschine Modellcharakter für die Wahrnehmung hat, können wir sagen, daß die österreichischen Videokünstler einen Corpus von Formalismen erarbeitet haben, welcher die formale Grammatik für eine Videosprache abgeben könnte. Von den (nach Weibel) 5 videologischen Konstanten Synthetik, Transformation, Selbstreferenz, Instantzeit, Box haben die Österreicher sich insbesondere mit der Selbstreferenz (Identität von Abbild und Objekt, des Ortes, des Raumes, der Zeit, Rückkopplung), mit der Instantzeit (Zeitkontraktion, Zeitverzögerung, Simultaneität) und dem Box-Charakter (Video als Objekt, als Raum-Generator) beschäftigt. Mit diesen drei Erzeugerschemata haben sie eine formale Videosprache entwickelt, die mediale und sinnliche Wirklichkeit nur mehr als verschiedene Modelle betrachtet und sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie zwischen die Beziehung Bild und Realität, zwischen die Eigenschaften des Bildes und die Eigenschaften des Objektes die abbildende, reproduzierende Apparatur und deren Eigenschaften setzt, welche die Beziehung Realität und Bild mitbestimmen, wie es schon beim Film geschehen ist. *Das videobild als die synthetische form von apparatur und wirklichkeit. der synthetischen wirklichkeit des bildes liegt der gleichzeitige reproduktions- und produktionsprozess der apparatur zugrunde. wirklichkeit - apparatur - bild* (Kriesche 1977). Gibt sich beispielsweise TV als Replik der Realität aus, so ist Video als Kunst prinzipiell kontra TV, da es um die Synthetik von Medium und Wirklichkeit weiß und damit kritisch gegen die Wirklichkeit ermittelt. *Der Bildschirm spricht seine Sprache*, sagt Skerbisch bei seiner Videodemonstration *Towards the language of true vision of reality* (1976), wobei er den Satz Wittgensteins *Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen*, einem Satz Oswald Wieners gegenüberstellt: *Der Vergleich eines Modells mit der Wirklichkeit ist der Vergleich eines Modells mit einem anderen Modell. Wirklichkeit ist unbesehen*. Zwischen live und recorded Action, zwischen Wirklichkeit und Abbild, zwischen Ausdruck und Ich, zwischen Sinnesdatum und Gedanke schiebt sich die Apparatur, das Medium. Die Videosprache als formale Sprache, welche vom Bildrahmen über räumliche Beziehungen (innen - außen, Perspektive, Raumkörper, nebeneinander, übereinander, disloziert, Raumlücken, räumliche Identität) und zeitliche Relationen (synchron, zeitverzögert, Zeitspalten, Irreversibilität, Relativität) bis zur Farbe alle Elemente untersucht hat, wobei die Identitätsproblematik, die Selbstreferenz eine auffällig durchgehende Konstante im Werk von Weibel, Export, Bechtold, Kriesche, Skerbisch, Caramelle bildet, hat die Wahrnehmung der Wirklichkeit als Wahrheitsfunktion überprüft und für relativ befunden, Medienwirklichkeit und reale Wirklichkeit gegeneinander ausgespielt und die wirklichkeitskontrollierende und -erzeugende Funktion der elektronischen

Bildmedien in der elektronischen Kultur (besonders in den quasi-öffentlichen TV-Institutionen) erkannt. So ist es nur konsequent, daß zu Ende der 70er Jahre die Videokünstler (vor allem Richard Kriesche, P. G. Hoffmann, P. Weibel, Bob Adrian) den öffentlichen Raum anhand des öffentlichen Bildraumes kritisch untersuchen, d. h. die Videosprache im formalen Kontext zur Entzauberung und Dechiffrierung der sozialen Wirklichkeit anwenden. Ausgehend von Überlegungen zur identifikatorischen Relation von Realität und Abbild wurde also eine Erkenntnistheorie in anschaulicher Weise geschaffen, welche die erarbeitete medienspezifische Videosprache zu einer allgemeinen Medienkritik und Sozialkritik ausdehnte.

Bei der Verwandlung der klassischen Kinematographie über die erweiterte Filmform zum elektronischen Bildmedium Video, d. h. von einem Projektionssystem zu einer allgemeinen bildverarbeitenden und -erzeugenden Maschine, welche über isomorphe Operationen auch die Wirklichkeit affiziert, manipuliert, kontrolliert, kann es nur einer künstlerischen Gestaltung auf der Grundlage der Isomorphie gelingen, Freiheit und Souveränität, Kritik und Therapie ins Bild zu bringen. Es versteht sich natürlich, daß Video als neuer Ast am Baum der Kunst auch das Erscheinungsbild des gesamten Baumes beeinflusst, d. h. also auch die klassischen Kunstgattungen.