

Video cult / (Vee) multimediale Installationen der 90er Jahre: Ursula
 Fröbe (1992), Karlsruhe, 1999

Z.H. H. Heider *used*
 Peter Weibel

Erzählte Theorie – Multiple Projektion und neue Narration in der (1999)
 Videokunst der neunziger Jahre

Narrated Theory – Multiple Projection and New Forms
 of Narration in the Video Art of the Nineties

S. 25-77

In den sechziger Jahren kam es zu einer subversiven Explosion des kinematografischen Codes, der alle sozialen, materiellen und technischen Parameter des Films erfaßte.

Die Materialität des Filmstreifens wurde analysiert, indem das Zelluloid nicht belichtet, sondern zerkratzt (George Landow, „Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles etc.“, 1965/66; Wilhelm und Birgit Hein, „Rohfilm“, 1968), mit einem Locher perforiert (Dieter Roth, 1965), bemalt (Harry Smith benutzte 35-Millimeter-Material, das er mit Fett, Farbe, Tape und Spray bearbeitete, 1947), mit Fingerabdrücken versehen (Peter Weibel, „Fingerprint“, 1967) oder mit Motten beklebt wurde (Stan Brakhage, „Mothlight“, 1963, wo Mottenflügel und Blätter zwischen durchsichtigem perforiertem Tape fixiert und projiziert wurden). Auch Leerkader, Schwarzfilm, überbelichteter Film wurden verwendet.

Ebenso wurde das technische Dispositiv des Films, von der Kamera bis zum Projektor, zerlegt, neu zusammengesetzt, neu eingesetzt und erweitert. Es gab kamerалose Filme, indem unbearbeitetes Zelluloid alias Klarfilm in den Projektor eingespannt wurde (Nam June Paik, „Zen for Film“, 1962) und Filme ohne Film, indem beispielsweise Kosugi 1965 in „Film Nr. 4“ eine Papierleinwand von einem Projektor ohne Film bestrahlen ließ und die Leinwand von der Mitte her ausschnitt, bis nichts mehr vorhanden war. Statt des Lichtstrahls wurde ein Seil gespannt (Peter Weibel, „Lichtseil“, 1973), die konventionelle Leinwand wurde durch Dampfvorhänge, rinnendes Wasser (Robert Whitman, „Shower“, 1964) und durch menschliche Körperoberflächen ersetzt (Robert Whitman projizierte für „Prune Flat“ auf ein Mädchen in weißer Kleidung einen Film, in dem sich dieses Mädchen der Kleidung entledigte, 1966; in Andy Warhols und Jud Yalkuts „Exploding Plastic Inevitable“ wurde zur Musik von Velvet Underground auf das tanzende Publikum projiziert, 1966).

The subversive explosion that shattered the cinematographic code during the sixties affected all of the technical and material parameters of film.

The material character of the film itself was analyzed by artists who, instead of exposing the celluloid, scratched it (George Landow "Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.," 1965/66; Wilhelm and Birgit Hein "Rohfilm," 1968), perforated it with a hole punch (Dieter Roth, 1965), painted (Harry Smith used 35-mm material, processing it with grease, paint, tape and spray, 1947), covered it with fingerprints (Peter Weibel's "Fingerprint," 1967) or glued moths to it (Stan Brakhage, "Mothlight," 1963, in which moth wings and leaves were fixed between layers of perforated tape and projected), Empty frames, black film and overexposed material were also used.

At the same time, the technical resources of film, from camera to projector, were taken apart, reassembled, augmented and used in entirely new ways. There were cameraless films, for which unprocessed celluloid, known as clear film, was inserted into the projector (Nam June Paik, "Zen for Film," 1962) and film without film, in which Kosugi, to name one example, focused light from a projector without film against a paper screen, cutting out sections of the screen from the middle until there was nothing left of it ("Film No. 4," 1965). In other works, the light beam was replaced with a stretched length of rope (Peter Weibel, "Lichtseil," 1973), the conventional screen with curtains of steam, running water (Robert Whitman, "Shower," 1964) and the surfaces of human bodies (in his "Prune Flat," 1965, Robert Whitman projected a film onto the body of a girl wearing white clo-



Auf entscheidende Weise wurde also mit der Leinwand selbst experimentiert. Die Leinwand explodierte und vervielfältigte sich, entweder indem sie sich durch Split-Screen-Techniken in mehrere Bilder aufteilte oder indem die Leinwände sich auf mehrere Wände verteilten. Multiple Projektionen standen also im Zentrum einer visuellen Kultur, welche aus dem Tafelbild, den technischen und materiellen Beschränkungen der Bildtechnologie und den engen Determinanten der sozialen Codes ausbrechen wollte. Beispielhaft sei „Chelsea Girls“ (1967) von Andy Warhol erwähnt, eine Mischung aus Split-Screen und multipler Projektion, wo mehrere Akteure multiperspektivisch und auf mehreren Ebenen gleichzeitig aus ihrem ungewöhnlichen Leben berichteten. Wie in der Malerei die Leinwand zerschlitzt (Lucio Fontana) und der menschliche Körper als Leinwand verwendet wurde (Wiener Aktionismus), um einen Ausstieg aus dem Bild zu finden, so wurde auch im Film zeitgleich ein Ausstieg aus der begrenzten Filmleinwand gesucht. Es gab mobile Projektionen von gigantischen Ausmaßen aus fahrenden Wagen auf Hausflächen (Imi Knoebel, „Projektion X“, 1972), auf tanzende Menschen, auf Wälder und Wiesen, auf die gekrümmten Innen- und Außenflächen geodätischer Dome, auch auf Plastikkugeln, -schläuche etc.

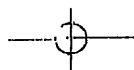
Multiple Projektionen mehrerer Filme nebeneinander, übereinander und in alle Raumrichtungen bedeuteten nicht nur eine Invasion des Raumes durch das Bild, sondern waren auch Ausdruck multipler Erzählperspektiven. Der Filmemacher Gregory Markopoulos, ein früher Meister des schnellen Schnittes und der komplexen Überblendungstechnik, veröffentlichte in den sechziger Jahren in „Filmculture Nr. 31“ ein Manifest für neue Erzählformen auf der Basis seiner Schnitttechnik. „Ich schlage eine neue Erzählform vor, als Verbindung der klassischen Montagetechnik mit einem mehr abstrakten System. Dieses System bezieht den Gebrauch kurzer Filmphasen ein, die Gedankenbilder hervorrufen. Jede Filmphase ist aus bestimmten ausgewählten Bildern zusammengesetzt, die den harmonischen Einheiten einer musikalischen Komposition ähnlich sind. Die Filmphasen setzen weitere Beziehungen untereinander fest; in der klassischen Montagetechnik besteht eine konstante Beziehung zur fortlaufenden Aufnahme, in meinem abstrakten System gibt es einen Komplex von unterschiedlichen Bildern, die wiederholt werden.“

Die Extension von der Einzelleinwand zu vielen Leinwänden, von der Einzelprojektion zur multiplen Projektion war von Anfang an

thing; the film showed her taking off the same clothing; in Andy Warhol's and Jud Yalkut's "Exploding Plastic Inevitable," 1966, the film was projected onto the figures of people dancing in the audience to music by Velvet Underground).

Many film artists carried out radical experiments with the screen itself. It was exploded and multiplied, either through division into multiple images using split-screen techniques or by placing screens on several different walls. Thus multiple projections occupied the foreground of a visual culture that was intent upon liberating itself from the conventional concept of the painting, from the technical and material restrictions of imaging technology and from the repressive determinants of the social codes. One example worthy of note is Andy Warhol's "Chelsea Girls" (1967), a mixture of split-screen techniques and multiple projection in which a number of performers discuss their unusual lives from multiple perspectives and at several different levels at the same time. In much the same way that some painters sliced up the canvas (Lucio Fontana) or used the human body as a canvas (Vienna Actionism) in search of avenues of escape from the picture, cinema artists were also engaged in a quest for ways of breaking out of the limited film screen during the same period. There were monumental mobile projections from moving vehicles onto building facades (Imi Knoebel, "Projektion X," 1972), onto dancing people, onto forests and fields, onto the curved inside and outside surfaces of geodetic domes, onto plastic balls, hoses, etc.

Multiple projections of different films alongside one another, one on top of the other and in all spatial directions represented more than merely an invasion of space by the visual image. They were also an expression of multiple narrative perspectives. The film-maker Gregory Markopoulos, an early master of quick cuts and complex crossfading techniques, published a manifesto of new narrative forms based upon his cutting technique in "Filmculture No. 31" in the sixties. "I propose a new form of narration as a combination of classical montage technique with a more abstract system. This system incorpo-



nicht nur eine Ausdehnung des Horizonts des Visuellen und eine überwältigende Intensivierung visueller Erlebnisse, sondern stand schon immer auch im Dienste einer neuen Narration. Die subjektive Erfahrung der Welt wurde erstmals nicht in einen konstruierten, fälschlich objektiven Duktus gepreßt, sondern auch formal so zersplittert und fragmentarisiert repräsentiert, wie sie erlebt wurde. Multiple Projektions-Environments wurden im Zeitalter der sozialen Revolte, der bewußtseinsweiternden Drogen und der kosmischen Visionen zu einem wichtigen Faktor auf der Suche nach einer neuen Bildtechnologie, welche eine neue Welterfahrung formulieren sollte.

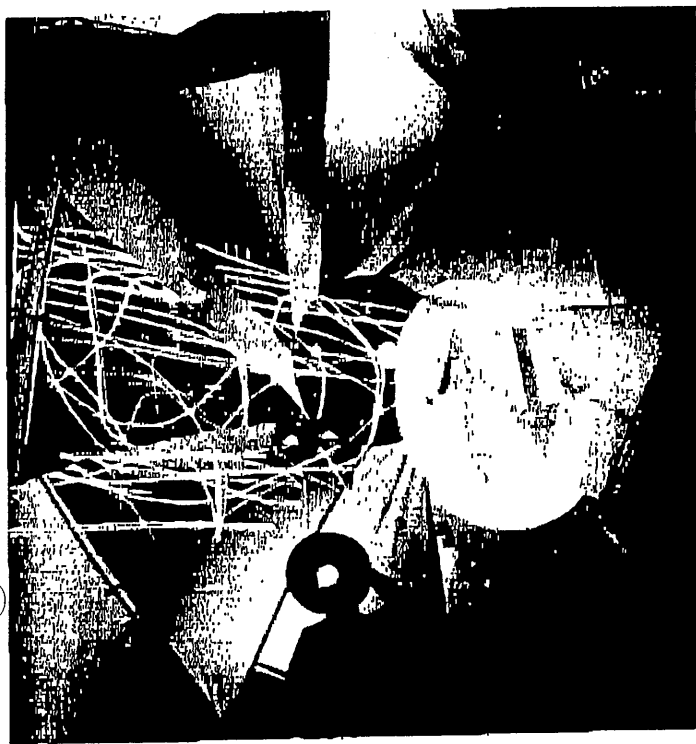
Stan VanDerBeek veröffentlichte 1965 ein Manifest zur Begründung von multiplen Projektions-Environments in Echtzeit, eines „Image-flow“, in dem die Bildprojektion selbst zum Thema der Performance wurde. 1965 zeigte er „Feedback Nr. 1: A Movie Mural“, mit dem das Multiprojektions-Kino sich durchzusetzen begann. Zur Verwirklichung dieser Idee schuf er ein „Movie Dome“ in Stony Point, New York, eine gewölbte Kuppel, abgeleitet von den geodätischen Dömen Buckminster Fullers. Um 1960 begann die USCO-Gruppe um Gerd Stern an der amerikanischen Ostküste ihre Arbeit mit Multiprojektions-Shows („We are all one“ mit vier 16-Millimeter-Projektoren, zwei 8-Millimeter-Projektoren, vier Karussell-Projektoren etc., 1965). Für die „Expo 1967“ in Montreal schufen einige Künstler ebenfalls gigantische Multivisions-Environments (Roman Kroitor, „Labyrinthe“, 1967) in der Absicht, neue Formen des Geschichtenerzählens zu entwickeln. Denn, so Roman Kroitor, „people are tired of the standard plot structure.“ Francis Thompson, ein Pionier der Vielbild-Filmtechnik im Großformat, zeigte auf der „Expo 1967“ auf einem Arrangement von sechs Leinwänden seine Arbeit „We are young“. Der tschechische Pavillon bot eine Riesenleinwand, die mit 160 Dias gleichzeitig bespielt werden konnte (Diapolyeran-Screen). Milton Cohen, zentrale Figur in der ONCE-Group von Ann Arbor, Michigan, entwickelte seit 1958 unter dem Titel „Space Theatre“ ein Environment für Mehrfachprojektionen mit Hilfe von rotierenden Spiegeln und Prismen, mit mobilen Leinwänden in der Form von Rechtecken oder Dreiecken, „to free film from its flat and frontal orientation and to present it within an ambience of total space.“¹ John Cage, Lejaren Hiller und Ronald Nameth veranstalteten 1969 „HPSCHD“, ein fünfstündiges „Intermedia Event“ mit 8000 Dias und 100 Filmen auf 48 Fenstern der Universität von Illinois. Robert

rates the use of short film phases that evoke thought images. Each film phase comprises a selection of specific images similar to the harmonious unity of a musical composition. The film phases determine other interrelationships among themselves; in classical montage technique, there is a constant relationship to the continuous shot; in my abstract system there is a complex of different images that are repeated.”

From the outset, the extension of the single screen to many screens, from the single projection to multiple projections represented not only an expansion of visual horizons and an overwhelming intensification of visual experience. It was always engaged in the service of a new approach to narration. For the first time, the subjective response to the world was not pressed into a constructed, falsely objective style but instead formally presented in the same diffuse and fragmentary way in which it was experienced. In the age of social revolts, consciousness-expanding drugs and cosmic visions, multiple projection environments became an important factor in the quest for a new imaging technology capable of articulating a new perception of the world.

In 1965, Stan VanDerBeek published a manifesto in justification of real-time multiple projection environments, a kind of “Image-flow” in which image projection itself became the subject of the performance. In the same year he showed “Feedback No. 1: A Movie Mural,” achieving a first breakthrough for multi-projection cinema. To realize his idea, he established a “Movie Dome” in Stony Point, New York, a vaulted cupola modeled on the geodetic domes of Buckminster Fuller. The USCO Group associated with Gerd Stern began working on the multi-projection shows on the US east coast in about 1960 (“We are all one,” with four 16-mm projectors, two 8-mm projectors, four carousel projectors, etc., 1965). Several artists also created huge multi-vision environments for Expo 1967 in Montreal (Roman Kroitor, “Labyrinthe,” 1967, for example) with the intention of developing new forms of storytelling. As Roman Kroitor asserted, “people [were] tired of the standard plot structure.” Francis Thompson, a pioneer in large-scale, multi-



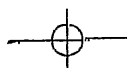


Legende

Whitman experimentierte zwischen 1960 und 1967 mit multiplen Plastik- und Papierleinwänden, auf die Filme projiziert wurden („The American Moon“, 1960). In „Tent Happening“ (1965) wurden auf ein großes Zelt verschiedene Filme projiziert, unter anderem ein durch ein Glas gefilmter defäzierender Mann. Das „Electromedia Theatre“ von Aldo Tambellini arbeitete seit 1965 mit multiplen Projektionen („Black Zero“, 1965), in denen unter anderem ein gigantischer schwarzer Ballon aus dem Nichts erschien, sich aufblies und schließlich explodierte. Hunderte von handgemalten Filmen und Dias wurden dabei verwendet. 1968 veranstaltete Tambellini „Black Gate“ entlang des Rheinuferes in Düsseldorf mit Projektionen auf mit Helium gefüllte, fliegende Plastikschläuche und -figuren von Otto Piene. Jud Yalkut kreierte 1969 „Dream Reel“ für Yukihsa Isobes „Floating Theatre“, ein gigantischer Fallschirm, der mit Nylonfäden festgehalten wurde – eine portable hemisphärische Leinwand für multiple Frontal- und Rückprojektionen. Die Gruppe „Single Wing Turquoise Bird“ (Peter Mays, Jeff Perkins, der spätere Videokünstler Michael Scroggins und andere) aus Los Angeles arbeitete zwischen 1967 und 1968 im

Image cinematography, presented his piece "We are young" on an arrangement of six screens at Expo 67. The Czech pavilion featured a huge screen on which 160 slides could be shown simultaneously (Diapolyseran screen). Milton Cohen, the leading figure in the ONCE Group from Ann Arbor, Michigan, had been at work since 1958 developing an environment for multiple projections with the aid of rotating mirrors and prisms using mobile rectangular and triangular screens under the title "Space Theatre," "to free film from its flat and frontal orientation and to present it within an ambiance of total space."¹

John Cage, Lejaren Hiller and Ronald Nameth staged "HPSCHD," a five-hour "Intermedia Event" with 8000 slides and 100 films projected onto 48 windows at the University of Illinois in 1969. Between 1960 and 1967, Robert Whitman experimented with multiple plastic and paper screens onto which films were projected ("The American Moon," 1960). In "Tent Happening" (1965), films, including a sequence filmed through a glass pane showing a man defecating, were projected onto a large tent. Beginning in 1965, Aldo Tambellini's "Electromedia Theatre" worked with multiple projections ("Black Zero," 1965) in which, to cite one example, a gigantic black balloon appeared from nowhere, blew itself up and eventually exploded. Hundreds of hand-painted films and slides were used. In 1968 Tambellini organized "Black Gate" along the banks of the Rhine in Düsseldorf, an event featuring projections onto helium-filled, airborne plastic hoses and figures by Otto Piene. Jud Yalkut created "Dream Reel" for Yukihsa Isobe's "Floating Theatre," a gigantic parachute held by nylon threads – a portable hemispheric screen for multiple frontal and rear projections. The group "Single Wing Turquoise Bird" (Peter Mays, Jeff Perkins, the later video artist Michael Scroggins and others) from Los Angeles put together light shows for rock concerts in 1967 and 1968. Sponsored by the painter Sam Francis, they subsequently conducted experiments in an abandoned Santa Monica Hotel with constantly changing images, from video projections to laser beams. In their "Theatre of Light," Jackie



Rahmen von Lightshows für Rockkonzerte. Anschließend experimentierte sie, gesponsert von dem Maler Sam Francis, in einem verlassenen Hotel in Santa Monica mit sich konstant ändernden Bildern, von Videoprojektionen bis zu Laserstrahlen. Im „Theatre of Light“ projizierten Jackie Cassen und Rudi Stern am Ende der sechziger Jahre mit den von ihnen konstruierten „Sculptural projectors“ multiple Bilder auf pneumatische Dome, transparente Plexiglaswürfel, polyhexagonale Strukturen, Wasserflächen etc. Besonders beeindruckend war ein Springbrunnen, der von einem stroboskopischen Licht beleuchtet wurde, wodurch jeder einzelne fallende Wassertropfen wie ein Kristall in der Luft zu stehen schien.

Neben der Erweiterung des technischen Dispositivs durch Experimente mit Projektoren und multiplen Projektionen gab es auf der Ebene der Materialität noch eine weitere Methode, dem neuen Realitätsbegriff, der Aufkündigung historischer sozialer Verträge und den neuen drogeninduzierten bewußtseinsverändernden Erfahrungen visuell gerecht zu werden; Verschiebungen und Verzerrungen der konventionellen Raum- und Zeitparameter durch Zeitausdehnung, Zeitverlangsamung, Zeitverzögerung, Zeitverkürzung. Die Dauer eines Filmes wurde bis auf 24 Stunden gestreckt (Andy Warhol, „Empire State Building“, 1963) oder extrem verkürzt auf wenige Sekunden (Paul Sharits, „Wrist Trick“, zehn Sekunden, 1966). Zeitdilatationen wurden im Film und in der Musik nicht nur aufgrund ihrer bewußtseinsweiternden Wirkung, sondern auch aus kompositorischen und formalen Gründen zu primären Ausdrucksmitteln. Dagegen die Zeitverkürzung und der aggressive schnelle Schnitt.

Die Inhalte dieser unabhängigen Avantgarde- und Undergroundfilme verließen auch sozial das konventionelle Terrain des Industriefilms. Erstmals wurden Bilder der Privatsphäre, psychodramatische Dokumente einer exzessiven Individualität unzensuriert öffentlich gezeigt, wurden tabuisierte sexuelle Szenen vor der Kamera ausgelebt (Jack Smith, „Flaming Creatures“, 1962/63, eine Transvestitenorgie, die seinerzeit sogar in Kunstkreisen einen Skandal auslöste, aber eine zentrale Quelle des Warholschen Universums bildete; Kenneth Anger, „Scorpio Rising“, 1963, der Beginn der Biker-Movies und des homoerotischen Self-Fashionings; „Inauguration of the Pleasure Dome“, 1966). In Verbindung mit der Erweiterung der materiellen und technischen Parameter wurde auch der soziale Konsens gesprengt.

Cassen and Rudi Stern projected multiple images on pneumatic domes, transparent Plexiglas cubes, polyhexagonal structures, water surfaces, etc., with their self-constructed „sculptural projectors“ during the late sixties. Particularly impressive was a fountain illuminated by a strobe light, a technique which evoked the impression of individual falling drops of water suspended like crystals in the air.

In addition to the expansion of the technical repertoire through experimentation with projectors and multiple projections, another material-oriented approach to the visual expression of the new concept of reality, the renunciation of historical social obligations and the new drug-induced, consciousness-expanding experience emerged. It involved the shifting and distortion of the conventional parameters of space and time using techniques designed to extend, slow, delay and abbreviate time. Film duration was reduced to as little as 24 hours (Andy Warhol, „Empire State Building“, 1963) or to an extreme of only a very few seconds (Paul Sharits, „Wrist Trick“, ten seconds, 1966). Time dilations in film and music were favored as primary means of expression not only because of their consciousness-expanding effects but also for compositional and formal reasons. The same applies as well to time-shortening and aggressive cutting techniques.

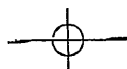
The contents of these independent avant-garde and underground films also strayed from the familiar terrain of the industry film in a social sense. Images from the personal sphere, psychodramatic documents of an excessive individualism were shown publicly in uncensored form. Normally taboo sex scenes were acted out in front of the camera (Jack Smith, „Flaming Creatures“, 1962/63, a transvestite orgy that triggered a scandal even in artists' circles at the time yet became a major source of inspiration for Warhol's universe; Kenneth Anger, „Scorpio Rising“, 1963, which marked the birth of „Biker Movies“ and homoerotic self-fashioning; „Inauguration of the Pleasure Dome“, 1966). The widening of material and technical parameters also went hand in hand with the dissolution of social consensus.

Sowohl die formalen als auch die inhaltlichen Erweiterungen des kinematografischen Codes wurden in den sowohl künstlerisch wie sozial revolutionären sechziger Jahren enthusiastisch begrüßt und ähnlich wie die progressive Rockmusik von einem neuen jugendlichen Publikum getragen, zumal ein Großteil dieser Undergroundfilme ohnehin von der Rockmusik (von Grateful Dead bis Cream) und Avantgardemusik der Zeit (von John Cage bis Terry Riley) begleitet wurde. Die Musik spielte in diesen Filmen eine weitaus emanzipiertere Rolle als in den Industriefilmen. Im industriellen Gebrauchsfilm, ob er nun klassische oder populäre Musik verwendet, wird die Musik mehr oder minder als Tonhintergrund und zur Steuerung der Stimmung, sei es zur Dramatisierung oder zur Beruhigung, genutzt. In den Avantgardefilmen hingegen haben Musik und Ton die Struktur des Bildes in vielen Fällen determiniert, sind die Bilder bereits nach musikalischen Prinzipien geschnitten und komponiert worden. Die Funktion des Soundtracks, die Aneinanderreihung bereits vorhandener populärer Songs und die Auftragsarbeit namens „Theme song“, um einen bestimmten Film mit einem bestimmten musikalischen Hit zu assoziieren, zeigen deutlich die Tendenzen der industriellen Verwertung und Vermarktung des Bildes in Zusammenhang mit der Musik. Diese Technik der Halbfertigfabrikate im Film erinnert an die beschleunigte Fertigtellbauweise des massenfertigten industriellen Hochbaus. Im beschleunigt gefertigten massenindustriellen Film gibt es statt der Stahl-Beton-Verbundkonstruktion die Ton-Musik-Verbundkonstruktion. Demgegenüber haben die Avantgardefilme der sechziger Jahre auf differenzierte Weise neue Beziehungen zwischen Ton und Bild ausgearbeitet.²

Die analytischen Verfeinerungen und Ausdifferenzierungen dieser erweiterten Filmsprache vom strukturalistischen Film bis zu räumlichen Filminstallationen wurden in den siebziger Jahren von einigen Avantgarde-Galerien unterstützt. Gleichzeitig entwickelte sich die Videokunst, deren beobachterzentrierte Closed-circuit-Installationen die interaktiven Computerinstallationen der Neunziger vorwegnahmen und deren Time-delayed-Installationen die Experimente des Expanded Cinema weiterführten. Durch die marktbedingte Wiederkehr einer regressiven figurativen Malerei in den achtziger Jahren wurden die Tendenzen der erweiterten Filmform und der Videokunst brutal abgebrochen: Eine ebenso skandalöse wie komplette Amnesie erfaßte weite Teile der visuellen Kultur, für die nicht nur der Markt, sondern auch die institutionelle Kunst-

Both formal and thematic extensions of the cinematographic code were welcomed enthusiastically in the aesthetic and social revolutionary atmosphere of the sixties and, like progressive rock music, supported by a new, youthful audience. Indeed, a large number of such underground films were accompanied by rock (from Grateful Dead to Cream) and avant-garde (from John Cage to Terry Riley) music. Music played a much more emancipated role in these films than in industry movies. In standard industry productions, regardless of whether they used classical or popular scores, music serves more or less as background sound and as a device for controlling mood and atmosphere - heightening or resolving dramatic tension. In many avant-garde films, on the other hand, music and sound have a determining effect upon the structure of imagery, and images are cut and composed in accordance with musical principles. The function of the soundtrack, the serial arrangement of existing popular songs and the commissioned piece known as a theme song and used associate a certain film with a certain musical hit, clearly illustrate the tendency toward the industrial exploitation and marketing of film images through linking with music. This technique of using semi-prefabricated components in movies is reminiscent of the accelerated prefab building techniques employed in mass industrial high-rise construction. Instead of compound concrete-and-steel construction, the rapidly mass-produced industrial film made use of a compound sound-and-music construction. In contrast, the avant-garde films of the sixties employed a highly differentiated approach to the development of new relationships between sound and visual imagery.²

Analytical refinements and developments ranging from the Structuralist films to spatial film installations were promoted by several avant-garde galleries during the seventies. This period also witnessed the emergence of video art, with viewer-oriented closed-circuit installations that anticipated the interactive computer installations of the nineties and time-delayed installations which would be pursued further in the experiments of Expanded Cinema. The market-induced revival of figura-



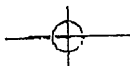
geschichte verantwortlich ist, welche sich der Macht des Marktes unterworfen hat. Um so erstaunlicher und erfreulicher ist die triumphale Wiederaufnahme und Fortführung der Tendenzen des erweiterten Kinos der sechziger Jahre durch die Videogeneration der neunziger.

Diese Generation bezieht sich weniger auf die progressiven Ergebnisse der Videokunst der achtziger Jahre, denn diese hat sich ja der Skulptur und der Malerei ihrer Zeit untergeordnet. Die Videokunst der neunziger Jahre bezieht sich bei ihrer Entwicklung einer videospezifischen Sprache daher bewußt auf die bildtechnologischen und sozialen Expansionen der sechziger Jahre. Nicht nur stilistisch und technisch, sondern auch inhaltlich und motivisch gibt es, gelegentlich bis ins Detail, überraschende Übereinstimmungen. Im wesentlichen beherrscht auch die Videokunst Ende der neunziger Jahre die Auseinandersetzung mit der multiplen Projektion und der damit verbundenen multiperspektivischen neuen Narration. Nicht nur die an der Ausstellung „video cult/ures“ teilnehmenden VideokünstlerInnen, sondern auch viele andere VertreterInnen der Videogeneration der neunziger Jahre wie Jordon Crandall, Julia Scher, Steve McQueen, Jane & Louise Wilson, Douglas Gordon, Stan Douglas, Johan Grimonprez, Pierre Huyghe, Marijke van Wamerdam, Ann-Sofi Sidén, Grazia Toderi und Aeronaut Mike arbeiten innerhalb des hier skizzierten Horizontes der Dekonstruktion des technischen Dispositivs. Aber auch viele Computerkünstler der neunziger Jahre wie Blast Theory, Jeffrey Shaw, Perry Hoberman, Peter Weibel und andere nehmen die Tendenzen und Technologien des erweiterten Kinos der sechziger Jahre wieder auf. Allerdings geschieht in der Videokunst der neunziger Jahre die Dekonstruktion des kinematografischen Codes kontrollierter, weniger subjektivistisch, dafür methodischer und mehr an sozialpolitischen Fragen orientiert als in den sechziger Jahren.

In der Videokunst der neunziger Jahre stehen die Experimente mit multiplen Projektionen vor allem im Dienste einer neuen Narration. Die Video- und Diaprojektion auf ungewöhnliche Gegenstände reicht von Tony Oursler bis Honoré d'O. Die Projektion auf zwei oder mehrere Leinwände reicht von Pipilotti Rist bis Sam Taylor-Wood, von Burt Barr bis Marcel Odenbach, von Elja-Liisa Ahtila bis Shirin Neshat, von Samir bis Doug Aitken, von Dryden Goodwin bis Heike Baranowsky und Monika Oechsler. Split-Screen-Techniken finden wir bei Karin Westerlund und Samir. Multiple-

painting in the eighties put an abrupt end to the development of expanded cinematic forms and video art. Broad segments of visual culture were affected by an amnesia as scandalous as it was total, for which not only the market but institutional art historiography, which had buckled under to the power of the market, were to blame. Viewed from this perspective, the triumphant embrace and revival of the tendencies of the expanded cinema of the sixties by the video generation of the nineties is all the more astounding and gratifying.

This generation takes its cue less from the progressive achievements of video artists of the eighties, since their art was subordinated to the sculpture and painting of their time. Thus, in pursuing the development of a specific video-based language, the video art of the nineties focuses deliberately on the expansion of image technologies and social consciousness of the sixties. We find surprising evidence of parallels, sometimes extending even to the finest detail, not only in style and technique but in content and motif as well. For the most part, the video art of the nineties is also shaped by an intense interest in multiple projection and the new approach to multi-perspective narration that comes with it. The video artists participating in the exhibition "video cult/ures," along with numerous other representatives of the video generation of the nineties, including such artists as Jordon Crandall, Julia Scher, Steve McQueen, Jane and Louise Wilson, Douglas Gordon, Stan Douglas, Johan Grimonprez, Pierre Huyghe, Marijke van Wamerdam, Ann-Sofi Sidén, Grazia Toderi and Aeronaut Mike, now work within the context of a deconstruction of the technical "apparatus" outlined here. Many computer artists of the nineties, among them Blast Theory, Jeffrey Shaw, Perry Hoberman, Peter Weibel and others, have also taken up the tendencies and technologies of the expanded cinema of the sixties once again. However, video artists of the nineties are pursuing the deconstruction of the cinematographic code in a much more controlled, less subjective manner, applying strategies that are also more methodical and more closely oriented to social issues than those of the sixties.



Monitor-Environments verwenden Ute Friederike Jürß und Mary Lucier.

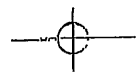
Diese multiplen Projektionen nutzen die Möglichkeiten der multiplen Perspektive, um gewöhnliche Sehweisen sozialen Verhaltens aufzubrechen. Monika Oechsler's „High Anxieties“ von 1998 zeigt auf drei abwechselnd bespielten Leinwänden die Konstruktion weiblicher Identität, wie sie bereits im Kindesalter einsetzt und wie gleichaltrige Freundinnen selbst als soziale Agenten die Formation des Individuums kontrollieren. Der Wechsel der filmischen Perspektive erinnert an die filmische Codierung von Gerichtssaal-Dramen zwischen Ankläger, Verteidiger, Opfer und Täter und verstärkt durch diese formale Montage mit den Möglichkeiten einer Tripel-Projektion und der damit verbundenen Mehrfachperspektive die verborgene Gewalt bei der Sozialisierung des Individuums.

In ähnlicher Weise steigert die Tripel-Projektion von Eija-Liisa Ahtila „TODAY/Tänään“ von 1996/97 die Möglichkeiten einer komplexen Verknüpfung von Bild- und Textelementen unabhängig von der Perspektive des Erzählers enorm. Selten passen die Texte zu den Gesichtern und Geschlechtern. Die Texte und die Bilder identifizieren einander nicht, sondern differenzieren einander, sie fliegen parallel nebeneinander und bilden bewegliche Inseln, Knoten in einem Netz von multiplen Beziehungen, das der Betrachter selbst herstellen muß. Freie flotternde Zeichenketten, seien es Bilder, seien es Texte, verweben sich zu einem Universum ohne Zentrum, in dessen Kern allerdings die Katastrophe eines tödlichen Unfalls verborgen ist, der offensichtlich die Möglichkeiten einer kohärenten linearen Erzählung gelöscht hat: Nur mehr disparate Fragmente der Erinnerung werden auf seltsam objektive Weise von den nicht handelnden, sondern „verknoteten Subjekten“ (Elisabeth Bronfen, 1998) wiedergegeben. Die Erzählung von der Katastrophe folgt nicht mehr den geordneten linearen Bahnen der Ratio, vielmehr wird das Irrationale der Katastrophe durch ungeordnete, zentrifugale, multiperspektivische Trajektorien der Erzählung (von der Zensur) freigegeben. Erst dadurch wird die Katastrophe als solche erfahrbar, durch das Nicht-Zueinanderpassen und Nicht-Zueinanderfinden der Bild- und Textelemente. Solche Erzählstrukturen, die das Irrationale des Traums und der menschlichen Psyche als Plot implementieren, knüpfen an die Filme des frühen Ingmar Bergmann an (z. B. „Wilde Erdbeeren“, 1957).

In the video art of the nineties, experiments with multiple projections are employed primarily in the service of a new approach to narration. Video and slide projections onto unusual objects are used by artists ranging from Tony Oursler to Honoré d'O. Projections onto two or more screens are found in the work of such artists as Pipilotti Rist and Sam Taylor-Wood, Burt Barr and Marcel Odenbach, Eija-Liisa Ahtila and Shirin Neshat, Samir and Doug Aitken, Dryden Goodwin, Hejka Baranowsky and Monika Oechsler. Split-screen techniques are characteristic features of the art of Karin Westerlund and Samir. Multiple-monitor environments are employed by Ute Friederike Jürß and Mary Lucier.

These multiple projections take advantage of the opportunities offered by multiple perspective for a departure from familiar ways of looking at social behavior. On three screens projected in alternation, Monika Oechsler's "High Anxieties" of 1998 shows the construction of feminine identity as it begins in childhood, illustrating how even girlfriends of the same age control the formation of the individual as agents of society. The changing cinematic perspective calls to mind the familiar cinematic codes of courtroom dramas involving prosecutors, defense attorneys, victims and defendants. Enhanced by the possibilities offered by triple projection and multiple perspective achieved through this formal montage technique, this new perspective intensifies the hidden violence inherent in the socialization of the individual.

In a similar way, the triple projection in Eija-Liisa Ahtila's "TODAY/Tänään" of 1996/97 enormously enhances the possibilities for complex linking of image and text elements independent of the narrator's perspective. Only rarely do the texts match the faces and genders. Texts and images do not identify each other; instead they distinguish each other, floating alongside one another and forming moving islands, nodes in a network of multiple relationships which the viewer must create himself. Free-floating chains of signs, be they images or texts, are interwoven to form a universe without a center. Yet its core harbors the catastrophe of a fatal accident that has obviously eradicated all possibility of a coherent, linear



Shirin Neshat inszeniert in ihren Projektionen auf zwei gegenüberliegenden Leinwänden die binäre Opposition von Mann und Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft. Die Frau hat eine Stimme, aber keine Worte und keine Zuhörer. Sie verfügt nur über den Klang und den Schrei. Der Mann verfügt über die Worte, die Kultur der Sprache und eine Zuhörerschaft, die ihn am Ende mit frenetischen Applaus belohnt. Der Ausschluß der Frau von der Konstruktion der Zivilisation und der Gesellschaft kann nicht deutlicher gezeigt werden als in dieser binären Juxta/position der Projektoren/position. Das Verfahren der Synekdoche, das hier zur Darstellung der Gewalt der Geschlechterfrage und der Identitätspolitik dient, ist beispielgebend für viele der besten Arbeiten zeitgenössischer Videokunst, die sich auf methodisch-analytische Weise mit den ausgeblendeten Machtmechanismen der sozialen Codes auseinandersetzen. Im Gegensatz zur mehrheitlich subjektivistischen Vorgehensweise des New American Cinema der sechziger Jahre.

Die moderne Gesellschaft offeriert dem realen Subjekt mehrere „Role models“ und Möglichkeiten des Rollenverhaltens. Auf einer Skala von pluralen Angeboten, welche von der Kulturindustrie zwischen populärem Film und hochkultureller Oper, zwischen Hochglanzmagazinen und Quotientief-Fernsehen definiert wird, kann das Subjekt seine Auswahl treffen und sich positionieren, wenn es dem Druck des jeweiligen sozialen Codes gewachsen ist. Dieses Verhältnis zwischen dem Subjekt als realer Möglichkeit und der imaginären Subjektoption kommt in Sam Taylor-Woods' „Killing Time“ von 1994 synekdochisch zum Ausdruck. Sie arbeitet wie einige andere mit „Found sound“, mit vorgefundenem Ton. Interessanterweise bestätigt sich hier insbesondere eine Theorie von der Dominanz der musikalischen Struktur als ausschlaggebende Erzählstruktur. Nicht das Bild, sondern der Ton diktiert das Verhalten der Akteure. Die vier Personen der quadruplen Projektion hören sich „Elektra“ von Richard Strauss an und warten auf ihren stimmlichen Einsatz nach verteilten Rollen. Wie bei Shirin Neshat geht es synekdochisch um das (soziale) Rollenangebot und die Rolle der Stimme in der Gesellschaft.³ Das Theater des Tons gibt den Blick frei auf das Theater der Subjektpositionen. Pipilotti Rist arbeitet verglichen damit eher nach der Struktur der Halbfertifikate. Sie benützt vorgefertigte Musik, die sie mit ihren Bildern illustriert beziehungsweise die Musik illustriert ihre Bilder nach codierten Mustern, wie wir sie von MTV kennen. Sie bleibt im Code der Subjektoption und im Code der industriellen

narrative. Only disparate fragments of memory are presented in strangely objective fashion by the passive, „networked subjects“ (Elisabeth Bronfen, 1996). The story of the catastrophe no longer follows the linear track of rational thought; instead, the irrational essence of the catastrophe is released (from censorship) by disorderly, centrifugal, multi-perspective trajectories of narration. Only in this way can the catastrophe be experienced as such – through the refusal of image and text elements to merge and fit together. Narrative structures of this kind, which employ the irrational character of dream and the human psyche as plot elements, clearly reveal associations with the early films of Ingmar Bergmann („Wild Strawberries“, 1957, for example).

Shirin Neshat presents the binary opposition of man and woman in a patriarchal society on two screens positioned facing one another. The woman has a voice but neither words nor listeners. She has only sound and her ability to scream. The man possesses the words, the culture of language and an audience which rewards him with frenetic applause at the end. The exclusion of woman from the building of civilization and society can hardly be illustrated more vividly than in this binary juxta/position of projectors and positions. The device of the synekdoche, used here in the representation of the violence inherent in gender issues and the politics of identity, is typical of many of the best works of video art which deal in a methodological-analytical manner with the eradicated power mechanisms of the social code, as opposed to the predominantly subjective approaches of the New American Cinema of the sixties. Modern society offers the real subject a number of different role models and possibilities for role behavior. On a scale of multiple possibilities defined by the culture industry in media ranging from popular movies to highbrow opera, from slick magazines to low-ratings TV, the subject can make its choice and position itself, as long as it can take the pressure of the respective social code. This relationship between the subject as a real possibility and the imaginary subject option is expressed as a synekdoche in Sam Taylor-Wood's „Killing Time“ of 1994. Like several other

Erzählung, wie sie von der Gesellschaft vorgegeben und akzeptiert werden. Eine ähnlich interessante Abwandlung des Verhältnisses von Ton und Bild auf der Ebene der Erzählung, da ja Erinnern eine der Aufgaben des Erzählens ist, finden wir bei „A Capella Portraits“ von Ute Friederike Jürß.

So wie in den sechziger Jahren mit „Found images“ beziehungsweise „Found footage“ gearbeitet wurde (George Landow und andere) verwenden es heute Video- und Filmkünstler wie Douglas Gordon, Marcel Odenbach und Martin Arnold, der das gefundene Material bis zur Zertrümmerung dekonstruiert, um durch graduelle Wiederholung verborgene semantische Strukturen sichtbar zu machen. „Found footage“, gefundene Filme, wurden neu montiert, geloopt, ausschnittsweise wieder abgefilmt, durch die optische Bank verfremdet. Der Bezug auf vorgefundene Filme ist Teil einer generellen Medienreflexion und -appropriation. Wenn Marcel Odenbach, Gabriele Leidloff, Samir, Isabell Heimerdinger, Andrea Bowers, Burt Barr, Pierre Huyghe und Douglas Gordon sich auf bekannte Filme berufen, von „From here to Eternity“ (Fred Zinnemann, 1953) bis zu „Der Pate“ (Francis Ford Coppola, 1972) beziehungsweise auf populäre Fernsehbilder, von Cheerleader (Andrea Bowers, „Touch of Class“, 1998) bis zu Lady Di's Begräbnisaufnahmen (Gabriele Leidloff, „Moving Visual Object“, 1997), dann haben wir es mit medienreflexiven Beobachtungen zweiter Ordnung zu tun, in denen die visuelle Kultur insgesamt als Ready-made-Objekt zur Analyse vorliegt. Infolgedessen tritt die Beobachtung der Kommunikation an die Stelle von Weltbeobachtung. In einer Art symptomaler Lektüre wird das Unbewusste des visuellen Codes evident.

In den Installationen mit multiplen Leinwänden von Doug Aitken wird das erzählerische Universum wie in einzelne autonome Filmkader und Effekt-Ketten zerbrochen, welche der an Video-Clips geschulten Rezeption vertraut sind: von Detailaufnahmen, Bewegungsunschärfen, kameratechnischen Verfremdungen, digitalen Nachbearbeitungen bis zu Kurzschnitten und Zeitausdehnungen. Die Narration wird nicht nur spatial in mehrere Leinwände aufgebracht, sondern auch zeitlich.

Verschiebungen und Verzerrungen der konventionellen Raum- und Zeitparameter spielen in der Neuen Narration eine große Rolle. Wie in den sechziger Jahren wird durch diese Zeitexperimente die Technozzeit des filmischen Dispositivs gegenüber der biologischen Zeit des Lebens betont. Es geht um künstliche und nicht um

fellow artists, Taylor-Wood works with "found sound." Interestingly enough, her work confirms the theory of the dominance of musical structure as the determining narrative structure. It is not the visual image but sound that dictates the behavior of the actors. The four persons shown in the quadruple projections listen to "Electra" by Richard Strauss, waiting for cues for their assigned voice parts. Like Shirin Neshat's work, the film sequence is a synecdoche for the range of available (social) roles and the role of the voice in society.³ The theater of sound opens a view to the theater of subject positions. In comparison, Pipilotti Rist tends rather toward the structure of semi-prefabricated components in her work. She uses pre-recorded music, which she illustrates with her pictures, or the music illustrates her pictures according to coded schemes of the kind we see on MTV. She remains within the codes of the subject position and the industrial narrative prescribed and accepted by society. We find a similarly interesting adaptation of the relationship between sound and image at the narrative level, since remembering is one of the functions of narrative, in "A Capella Portraits" by Ute Friederike Jürß.

Just as artists of the sixties made use of "found images" and "found footage" (George Landow and others), contemporary video and film artists like Douglas Gordon, Marcel Odenbach and Martin Arnold employ found material as well. Arnold deconstructs his found footage to the extreme in order to make hidden semantic structures visible through gradual repetition. Found footage is reassembled, looped, partially refilmed and visually estranged in its entirety. The use of found film is part of a general strategy of media reflection and appropriation. When Marcel Odenbach, Gabriele Leidloff, Samir, Isabell Heimerdinger, Andrea Bowers, Burt Barr, Pierre Huyghe and Douglas Gordon allude to familiar films, including such classics as "From here to Eternity" (Fred Zinnemann, 1953) and "The Godfather" (Francis Ford Coppola, 1972) or to popular television images ranging from cheerleaders (Andrea Bowers, "Touch of Class," 1998) to scenes from Lady Di's funeral (Gabriele Leidloff, "Moving Visual Object," 1997), then what we have are media-oriented



„wiedergefundene Zeit“, um Zeitkonstruktionen als visuelle Symptome einer vollends künstlichen, konstruierten Wirklichkeit. Pierre Huyghe zeigt in seiner Tripelprojektion „L'Ellipse“ von 1998 mit Bruno Ganz den Unterschied zwischen industrieller Zeit (die Verwendung der Zeit im industriellen Spielfilm) und privater Zeit (die Verwendung der Zeit in Pierre Huyghes eigenem Film). Er arbeitet mit „Found footage“ beziehungsweise mit „Found film“, mit Film als Readymade-Kunstwerk, das er dekonstruiert, indem er es zeitlichen Manipulationen unterwirft: Immer wenn Bruno Ganz in den Industriefilmen fehlt, setzt die Projektion seines Privatfilms ein und unterbricht die Projektion des Industriefilms. Ähnlich unterwirft auch Douglas Gordon die Industriefilme zeitlichen Manipulationen. Er arbeitet ebenfalls mit „Found films“ (von Hitchcocks „Psycho“ bis Fords „Searchers“), die er auf 24 Stunden beziehungsweise fünf Jahre zeitlich ausdehnt.

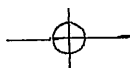
Das erzählerische Universum wird reversibel und folgt nicht mehr der Psychologie von Ursache und Wirkung. Wiederholungen, Aufhebung der linearen Zeit, temporale und spatiale Asynchronie sprengen die klassische Chronologie. Die multiplen Leinwände fungieren wie Felder, auf denen Szenen aus einer multiplen Perspektive abgebildet werden, deren erzählerischer Faden zerrissen ist. Der Vorwurf, der einst der Neuen Musik gemacht wurde, sie hätte das Band zum Zuhörer zerschnitten, weil dieser die Kompositionsprinzipien nicht mehr nachvollziehen könne beziehungsweise wiedererkenne, trifft nun vollends die avancierten Erzählweisen der gegenwärtigen Videokunst. Sie haben das Band zum Seher zerrissen, der die Erzählstrukturen nicht mehr nachvollziehen kann. Linearität und Chronologie als klassische Parameter der Narration werden Opfer einer multiplen Perspektive auf multiplen Leinwänden. Asynchrone, nonlineare, nicht chronologische, scheinbar alogische, parallel ablaufende multiple Erzählweisen aus multiplen Perspektiven auf multiplen Leinwänden sind das Ziel. Diese erzählerischen Prozeduren eines „Multiform plot“ sind an rhizomatischen Kommunikationsstrukturen von Hypertext, „associational indexing“ (Vannevar Bush, „As We May Think“, 1945), an textbasierten „Multi-User Dungeons“ (MUDs) und anderen digitalen literarischen Erzähltechniken ausgebildet und orientiert. Gilles Deleuzes Definition des Rhizoms als Geflecht, in dem jeder Punkt mit jedem beliebigen anderen Punkt verbunden werden kann, beschreibt präzise die Kommunikation im Multi-User-Environment des World Wide Web und die daraus abgeleiteten allusiven, nicht

observations of a second order in which visual culture as a whole is exposed as a ready-made object for analysis. Consequently, observation of the world gives way to the observation of communication. The unconscious character of the visual code becomes evident in a kind of symptomatic reading.

In Doug Aitken's installations with multiple screens the narrative universe is broken down into individual, autonomous film frames and series of effects of the kind familiar to viewers schooled in video-clip techniques: from detail shots, blurred motion, technical modifications achieved with the camera, digital image processing, short cuts and dilations of time. Narration is not only broken apart spatially through projection onto multiple screens but in chronological terms well.

Shifts and distortions of conventional parameters of space and time play a significant role in the New Narration. As in the sixties, these experiments with time emphasize the technological time of the cinematic order as opposed to the biological time of life. The focus is on artificial time rather than "rediscovered time," on time constructions as visual symptoms of a completely artificial, constructed reality. In his triple projection "L'Ellipse" of 1998, with Bruno Ganz, Pierre Huyghe illustrates the difference between industrial time (the use of time in the industry film) and personal time (the use of time in Pierre Huyghe's own film). He uses found footage or found film, film as a ready-made work of art, which he deconstructs by subjecting it to chronological manipulation: Wherever Bruno Ganz is missing in industry films, the projection of his personal film begins and interrupts the projection of the industry film. Douglas Gordon subjects industry films to similar time manipulations. He also works with found films (from Hitchcock's "Psycho" to Ford's "Searchers"), expanding them to 24 hours or five years, respectively.

The narrative universe becomes reversible and no longer reflects the psychology of cause and effect. Repeitions, the suspension of linear time, temporal and spatial asynchrony blast classical chronology apart. Multiple screens function as fields in which scenes are depicted



abgeschlossenen Bild- und Textsysteme. Diese narrativen Systeme haben gleichsam einen algorithmischen Charakter. Bereits 1928 hat Vladimir Propp in seiner berühmten Untersuchung „Morphologie des Märchens“ (deutsch 1972) nachgewiesen, daß die von ihm untersuchten 450 Märchenerzählungen auf 25 grundlegende Funktionen und Erzählereignisse, narrative Morpheme, reduziert werden können. Diese 25 Morpheme bilden eine Art Algorithmus, der unentwegt neue Handlungen durch neue Kombinationen erzeugt. Die gegenwärtige Videokunst zerbricht mit ihren audiovisuellen Erzähltechniken holistische Formen in ihre morphologischen Grundformen. Diese wiederum werden nach neuen multiplen Methoden, wie oben beschrieben, zusammengesetzt. Die Komplexität der sozialen Systeme wird durch diese neuen Narrations-techniken luzider. Die Krise der Repräsentation, welcher die Malerei der achtziger Jahre durch eine restaurative Wiederholung historischer figurativer und expressiver Bedingungen auswich, wird in der gegenwärtigen Videokunst durch eine Wiederkehr jener narrativen Bedingungen gemeistert, welche die historischen Avantgarden der Literatur, des Theaters und der Musik, von der französischen OULIPO-Gruppe bis zur Wiener Gruppe, antizipiert haben.

Die Verbannung der Narration durch die Abstraktion hat dazu geführt, daß das Erzählerische als historisiert und obsolet eingeordnet wurde. Diese Diktatur der Moderne, einzig das rein Visuelle gelten zu lassen und das Verbale zu verbannen, wurde allerdings von der Postmoderne zugunsten einer intensivierten Diskursivität aufgehoben. Insofern wird auch die postmoderne Bildersprache der zeitgenössischen Medienkunst in dem Maße diskursiver, in dem sie sich avantgardistischer Erzähltechniken bedient. Im Gegensatz zur technisch schwerfälligen Filmkunst erlaubt die vorhandene Videotechnik eine bessere Kontrolle des kinematografischen Dispositivs und ermöglicht dadurch eine stabilere Weiterentwicklung des filmischen Codes. Der Vorteil der Videotechnik heute gegenüber der Filmtechnik gestern ist die bessere Logistik der technischen Apparatur. Was damals schwer möglich und darüber hinaus störanfällig war, ist heute viel leichter möglich und überaus zuverlässig. Die Möglichkeiten neuer Erzähltechniken auf der Grundlage multipler Großbild-Projektionen, das vielleicht herausragendste Merkmal zeitgenössischer Videokunst, können aufgrund der technischen Stabilität erstmals umfassend erforscht werden. So hat die Videokunst der Gegenwart den Speer dort auf-

from a multiple perspective, their narrative thread broken. The accusation once leveled at the New Music that it had cut the link to the listener, since the listener could no longer reconstruct or recognize the principles of composition, can now be applied without reservation to the advanced narrative techniques of contemporary video art. They have severed the link to the viewer, who can no longer make out the narrative structure. Linearity and chronology as classical parameters of narration fall victim to a multiple perspective projected onto multiple screens. Asynchronous, non-linear, non-chronological, seemingly illogical, parallel, multiple narrative approaches from multiple perspectives projected onto multiple screens are the goal. These narrative procedures comprising a "multiform plot" have been developed with reference to and oriented toward such rhizomatic communication structures as hypertext, "associational indexing" (Vannevar Bush, "As We May Think," 1946), text-based "multi-user dungeons" (MUDs) and other digital techniques of literary narration.⁴ Gilles Deleuze's definition of the rhizome as a network in which every point can be connected with any other point is a precise description of communication in the multi-user environment of the World Wide Web and the allusive, open-ended image and text systems derived from it. These narrative systems have a certain algorithmic character. As early as 1928, Vladimir Propp demonstrated in his famous study "Morphology of the Fairy Tale" that the 450 fairy tales he analyzed could be reduced to 25 basic functions and narrative events, or narrative morphemes. These 25 morphemes form a kind of algorithm which generates an endless string of new plots through new combinations. With its audio-visual narrative techniques, contemporary video art breaks down holistic forms into their basic morphological components. These are then reassembled using the multiple methods described above. These new narrative techniques render the complexity of social systems lucid. The crisis of representation, which painting averted during the eighties by resorting to a restorative repetition of historical figurative and expressive conditions, is being overcome in contemporary video art



gegriffen, wo ihn die Filmavantgarde der sechziger Jahre liegen ließ, und das Universum des kinematografischen Codes weiterentwickelt.

- 1 Vgl. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, 1970, S. 371
- 2 Vgl. Michel Chion, *Les musiques électro-acoustiques*, Aix-en-Provence 1976; ders., *Le son au cinéma*, Paris 1985; ders., *L'audio-vision*, Paris 1990; ders., *La musique au cinéma*, Paris 1995
- 3 Vgl. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988
- 4 Vgl. Walter Grond, *Der Erzähler und der Cyberspace*, Innsbruck 1999

through the revival of narrative conditions anticipated by the historical avant-gardes of literature, theater and music, from the French OULIPO group to the Vienna Group. The banishment of narration by abstraction led to the rejection of narrative as an obsolete historical phenomenon. This Modernist dictate of recognizing only the purely visual and banishing the verbal was overturned by Postmodernism in favor of a more intense discursive orientation. Thus even the Postmodern visual language of contemporary media art becomes increasingly discursive, the more it makes use of avant-garde narrative techniques. Unlike technically ponderous film art, the video technology of today permits more complete control of cinematic resources and thus promotes a more stable development of the cinematic code. The advantage of today's video technology over yesterday's film technology lies in the improved logistics of its technical repertoire. What was once virtually impossible and susceptible to problems as well is now much easier to realize and entirely reliable. Thanks to this technical stability, the possibilities for new narrative techniques based upon multiple large-screen projections, perhaps the most striking feature of contemporary video art, can now be explored extensively for the first time. And so the video art of today has taken up the lance left behind by the cinema avant-garde of the sixties and developed the universe of the cinematic code a step further.

Translation: John Southard

- 1 Cf. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, p. 371
- 2 Cf. Michel Chion, *Les musiques électro-acoustiques*, Aix-en-Provence 1976; idem, *Le son au cinéma*, Paris 1985; idem, *L'audio-vision*, Paris 1990; idem, *La musique au cinéma*, Paris 1995
- 3 Cf. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988
- 4 Cf. Walter Grond, *Der Erzähler und der Cyberspace*, Innsbruck 1999