

Film und Medien NRW

Filmgeschichte NRW

Kapitel 5: Siegeszug des bewegten Bildes.
Experimentalfilm und Videokunst seit 1946

25

Film und Medien
Stiftung NRW

Siegeszug des bewegten Bildes. Experimentalfilm und Videokunst seit 1946

Zwischen Underground und Hochkultur: Die internationale Durchsetzung von Film und Video in der bildenden Kunst erlebte seit den sechziger Jahren einige ihrer wichtigsten Stationen im Rheinland.

Von Daniel Kothenschulte



Birgit Hein und Wulf Herzogenrath bei der Ausstellung Film ist Film, Foto: B + W Hein



XSCREEN Underground Explosion, Foto: Kölnischer Kunstverein/Rainer Hoefft

Wenn sich heute wie selbstverständlich in Kunstmuseen bewegte Bilder neben die traditionellen Kunstgattungen einreihen, vergisst man schnell wie jung diese Entwicklung eigentlich ist. Diese Geschichte der Anerkennung von Film und Video als bildnerischen Ausdrucksformen erlebte wichtige Stationen im Rheinland.

Das erste Mal hatte das Bewegtbild in den späten zwanziger Jahren an die Museumstüren geklopft, als große Publikumsausstellungen wie die Kölner »Pressa« oder die

Stuttgarter Präsentation »Film und Foto« des Deutschen Werkbunds mit der heute klassischen, ersten Filmavantgarde bekannt machten: den abstrakten Filmkompositionen und Montageexperimenten eines Walter Ruttmann, Hans Richter oder Laszlo Moholy-Nagy. Doch bald darauf fiel diese Bewegung, die sich am Rande des Kinos als Erweiterung der bildenden Kunst entwickelt hatte, wieder zurück ins Niemandsland zwischen beiden Kunstsparten.

Außer in New York, wo unter anderem das Museum of Modern Art seit seiner Gründung Film zeigte, geriet das Bewegtbild als autonomes künstlerisches Medium fast in Vergessenheit. In Deutschland dauerte es mehr als eine Generation bis der Film für die Kunstwelt plötzlich wieder interessant wurde. Diese zweite Blüte, die in einer Filmsektion bei der Documenta 1972 ihren weithin sichtbaren Ausdruck fand, keimte im Rheinland.

1977 schrieb die Kölner Filmkünstlerin und Kuratorin Birgit Hein im Katalog der Ausstellung »Film als Film«, die sie mit Wulf Herzogenrath im Kölnischen Kunstverein kuratiert hatte: »Der Film ist nicht mehr Nebenprodukt, sondern eigentlicher Bestandteil künstlerischer Arbeit.« Das sollte heißen: Filmkunstwerke ließen sich nicht mehr als etwas abtun, was von bildenden Künstlern neben Arbeiten in anderen Gattungen geschaffen wurde, denen sie ihren eigentlichen Ruhm verdankten.

Beispiele bot die Düsseldorfer Ausstellung »Prospect 71. Projection«. Jürgen Harten, der Direktor der Düsseldorfer Kunsthalle, hatte sie maßgeblich von den örtlichen Galeristen Konrad Fischer und Hans Strelow kuratieren lassen und dabei Werke aus den Bereichen Film und Video mit dem älteren Medium der Fotografie kombiniert.

Die Ausstellungsreihe »Prospect« war als Düsseldorfer Antwort auf den erfolgreichen Kölner Kunstmarkt lanciert worden, der 1967 zum ersten Mal stattgefunden hatte. Dort hatten sich die Galeristen Rudolf Zwirner und Hein Stünke mit 16 Kollegen zum gemeinnützigen »Verein progressiver Kunsthändler« zusammengeschlossen. Die Verknüpfung merkantiler und musealer Elemente bei einer Kunstmesse war eines der Erfolgsrezepte von Zwirners und Stünkes bis heute überall auf der Welt kopiertem Konzept.

Nur als Zaungäste spielten Filmkünstler während der zweiten Ausgabe 1968 eine Rolle, doch ihr Auftritt endete in einem Skandal, den niemand vorhergesehen hatte. Die Kölner Gruppe »XSCREEN (Kölner Studio für unabhängigen Film)« lud während der Messetage in den Rohbau des U-Bahn-Tunnels am Neumarkt zur »Underground Explosion« ein, einem fünftägigen multimedialen Happening. Der Kulturausschuss deklarierte das mit 1.500 DM geförderte Spektakel als »Beiprogramm« zur Messe und erhoffte sich einen Werbeeffect. Eine Zensur der Filme fand nicht statt. Arbeiten von Kenneth Anger aus Los Angeles, dem Düsseldorfer Lutz Mommartz, den Kölnern Birgit und Wilhelm Hein sowie Werner Nekes aus Mülheim trafen so auf Kurt Krens orgiastische Wiener Aktionsfilme mit Otto Muehl, die bereits in München für einen Skandal gesorgt hatten.

Am ersten Kölner Abend genossen etwa tausend Besucher das Programm in einem feuchtföhlichen Umfeld aus Bier- und Würstchenständen, Flipperautomaten, Lichtshow und Live-Musik. Niemand rechnete mit der Polizeirazzia, die den zweiten Abend mit einem Aufgebot von siebzig Beamten jäh beenden sollte. Unter Berufung auf das Pornografieverbot wurden 26 Filmrollen ohne richterlichen Beschluss beschlagnahmt; zwanzig Personen, die sich nicht ausweisen konnten, wurden festgenommen, darunter der Dichter Rolf Dieter Brinkmann.

Noch in derselben Nacht druckte die APO-Organisation Republikanischer Club aus Protest 18.000 Flugblätter und tapezierte damit die Glasfront der Kunsthalle, die den Kunstmarkt beherbergte. Gleich zweimal wurde der an den folgenden Tagen von Demonstranten besetzt. Die Aussteller solidarisierten sich zunächst und schlossen die Messe für mehrere Stunden. Doch das Protestieren hatten ohnehin längst andere übernommen, neben dem Republikanischen Club vor allem der Sozialistische Deutsche Studentenbund. Nach einer Diskussion mit den Galeristen kam man überein, statt des Kunstmarkts lieber das Polizeipräsidium stürmen zu wollen, und viele Galeristen marschierten mit. Die knappe Parole auf zahlreichen Pappschildern: »Filme frei«.

Die XSCREEN-Mitbegründer Birgit und Wilhelm Hein hatten erst 1967 begonnen Filme zu machen, doch bereits 1968 gelangen ihnen Arbeiten von großem Einfluss. Sie montierten gefundenes Filmmaterial, erst später entwickelte sich dafür der Begriff »found footage«, und legten dabei die Reproduktionsprozesse und die Materialität des Films selbst frei. Als »visuelles Bombardement« – so der Experimentalfilmer Stephen Dowskin – zerstören die Heins in »Rohfilm« (1968) das geläufige »Filmbild«. In »Reproductions« (1968) werden Reisefotos

in Grautöne aufgelöst. »Portraits« (1970) verändert abgefilmte Fotos und Bewegtbilder im Entwicklungs- und Kopierprozess. Es ist kein Zufall, dass ihre Filme keinen Platz auf dem Kunstmarkt hatten. Der Titel von Birgit Heins erster Filmbuchveröffentlichung benennt ihren eigentlichen Wirkungsraum: »Film im Underground«. Für Hein blieb von XSCREEN in Erinnerung, »dass damals solche Arbeiten so in die Öffentlichkeit knallen konnten. Dass die Leute an einem Prozess teilgenommen haben, der gerade im Entstehen war und der unheimliche Emotionen ausgelöst hat. Die Underground Explosion von XSCREEN war ungewöhnlich aggressiv im Vergleich zum Kunstbetrieb. Da wurde Bier verkauft, und es gab sogar Flipperautomaten, aber das, was an Kunst passierte, war unglaublich aggressiv.«

Die Anfänge der Videokunst im Rheinland

Während sich der filmische Underground zumindest in weiten Teilen als Gegenöffentlichkeit zu Kino und Fernsehen definierte und das durchaus politisch verstand, gab die frühe Videokunst ein gänzlich anderes Erscheinungsbild. Die meisten ihrer Protagonisten kamen aus der Minimal Art und Konzeptkunst, die vom Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer (der unter dem Namen Konrad Lueg bereits Ansehen als Maler genoss) sehr erfolgreich vertreten wurden. Ebenfalls in Düsseldorf ansässig war der aus Köln stammende Filmemacher, Kameramann und erste Videogalerist Gerry Schum, der mit diesen Künstlern arbeitete. Obwohl Schum bereits 1973 starb, hat seine Kunstästhetik für Wulf Herzogenrath »mehr als ein Jahrzehnt lang die Ansicht der deutschen Kunstszene bestimmt, was denn Videokunst sei«.

Der Publizist Gerd Winkler erklärte die Anmutung der neuen Kunstform 1973 für ein allgemeines Publikum: »Die Videotapes möchten eigenständige Kunstobjekte sein. Sie haben nichts mit der üblichen Dramaturgie des Films zu tun. Videokunst ist nicht auf Spannung aus. Sie konzentriert sich in der Regel auf einen einzigen Vorgang oder Prozess. Das dies meist nicht gerade abendfüllend ist, tut vorläufig nichts zur Sache. Videotapes sollten im Idealfall wie ein Bild oder eine Plastik im Raum vorhanden sein.«

Hans Strelow sprach dem künstlerischen Medium Video in seinem Vorwort zum »Prospect 71«-Katalog jeden über das dokumentarische hinausgehende ästhetische Ambition ab: »Die Kamera ist lediglich Mittel der Aufzeichnung, Skizzierung, Dokumentation.« Da hätten die eigentlichen Pioniere des Mediums, der Koreaner und spätere Düsseldorfer Kunstprofessor Nam June Paik sowie der Leverkusener Wolf Vostell, wohl widersprochen. Beeinflusst von John Cage und einer Mitarbeit im WDR-Studio für elektro-



Nam June Paik, Foto: Hubertus Neuerburg,
Archiv der Kunstakademie Düsseldorf

nische Musik hatte Paik begonnen, Fernsehgeräte zu manipulieren. Im März 1963 inszenierte er in der Wuppertaler Villa des Ehepaars Jährling (von den Mäzenen »Galerie Parnass« genannt), was Herzogenrath den »weltweit ersten Auftritt der Videokunst« nennt – darunter eine Reihe von manipulierten Fernsehgeräten, die alle das selbe Programm in unterschiedlicher Deformation wiedergaben. Im September 1963 zeigte Wolf Vostell am selben Ort seinen Film »Sun in Your Head«, der aus manipulierten und abgefilmten Fernsehbildern montiert ist. Auch wenn auf 16mm-Film gefertigt, gilt das Werk als erstes »Videoband«. In der Spannweite der visuellen Ereignisse ist der Bezug zum rein abstrakten, nicht narrativen »Absoluten Film« der Stummfilmzeit noch immer sichtbar. Vostell lässt dem Film ein Happening folgen, das er wie in einer Programmzeitschrift ankündigt. Einer der Programmpunkte war ein Ausflug des Publikums zu einem Steinbruch: »TV-Gerät steht an einer Felswand in einem Steinbruch; spielt in voller Dunkelheit und nach zehn Minuten explodiert das Gerät.«

Otto Pienes und Aldo Tambellini WDR-Fernsehkunstwerk »Black Gate Cologne« (1968) schaffte es dagegen in tatsächliche Programmzeitschriften. In der Geschichte der Videokunst gilt die multimediale Performance aus Licht, Film sowie elektronischen Bildern und Klängen als erste

von Künstlern gestaltete Fernsehsendung. Der Untertitel »Ein Lichtspiel« erinnerte dabei an den ersten abstrakten Film, Walter Ruttmanns »Lichtspiel Opus 1« (1921). Zu einer glücklichen Ehe führte die Hochzeit von Kunst und Fernsehen indes nicht. Die erhaltene 47-minütige Originalversion wurde vor der Ausstrahlung auf 23 Minuten gekürzt und dabei in der kompositorischen Einheit zerstört. Kritik und Publikum reagierten überwiegend mit Unverständnis.

Auch die ersten von Gerry Schum produzierten Videobänder verwendeten noch wie der frühe Vostell 16mm-Filmtechnik, allerdings nur als Ausgangsmaterial. Den ästhetischen Mehrwert des Zelluloids negierte man bewusst im Endprodukt, dem man ansieht, dass die Videotechnik noch weit von ihrer Reife entfernt war. So war es auch kein Wunder, dass sich die Experimentalfilmszene mehrheitlich von der Anti-Ästhetik des Video-Looks distanzierte. Bei den Oberhausener Kurzfilmtagen blieb das Medium Video noch bis Mitte der achtziger Jahre aus den Wettbewerben ausgeschlossen. Erst unter der Direktion von Karola Gramann (1985-1989) fiel dieses Tabu.

Die »Aggressivität«, die Birgit Hein dem damaligen Film-Underground zuschreibt, war in den ruhigen Videoarbeiten des Kunstbetriebs wohl tatsächlich kaum spürbar. Jedenfalls nicht auf den ersten Blick. Die ebenfalls in »Prospect 71« gezeigte einzige Filmarbeit Gerhard Richters, der vierzehneinhalbminütige 16mm-Film »Volker Bradke« (1966), erfasst seinen unfreiwilligen Titelhelden in schemenhafter Unschärfe. Richter hatte den Düsseldorfer Abiturienten mit bürgerlichem Hintergrund auch auf einem Gemälde porträtiert. Da ist der Mann mit Hornbrille etwas besser zu erkennen: Adrett frisiert, freundlich aber schüchtern lächelnd. Bradtke suchte damals den Kontakt zur Kunstszene und war ein häufiger Vernissage-Besucher, doch die Künstler amüsierten sich über ihn. Für Richter und seine Künstlerfreunde Konrad Lueg und Günther Uecker war er der archetypische Spießbürger. Richters ironische Heroisierung des von ihm verachteten jungen Mannes war im Dezember 1966 Teil einer ganzen »Volker Bradke«-Ausstellung in der Galerie Schmela – und wenn man so will durchaus ein Ausdruck von Aggressivität.

Auch wenn Richter selbst nur einen einzigen Film herstellte, war das filmische Medium für die Künstler des »Kapitalistischen Realismus«, den er gemeinsam mit Konrad Lueg, Siegmund Polke und Manfred Kuttner 1963 ausgerufen hatte, von Anfang an von Bedeutung. 1963 entstand im 8mm-Format Kuttners Experimentalfilm »A-Z«. Was sich wie ein Montagefilm über das öffentliche und privaten Düsseldorfer Leben darstellt, ist tatsächlich das Produkt minutiöser Planung, um mit einem Schnitt in



Klaus vom Bruch: Das Alliiertenband 1982, Videostill: Courtesy Stiftung imai, VG Bild-Kunst Bonn

der Kamera auszukommen. Aufnahmen des Geschäftslebens der Düsseldorfer Schadowstraße wechseln mit Nachrichtenbildern und Atelierszenen. Einzelne Filmkader sind rot, grün und gelb handkoloriert, auch Polke und Richter sind im Film zu sehen.

Sigmar Polke selbst war ein begeisterter 16mm-Filmmacher, dessen umfangreiches Bewegtbildwerk an der Schnittstelle zwischen Privat- und Künstlerfilm erst 2015 in einer Retrospektive des Kölner Museum Ludwig und der Londoner Tate Modern umfassend zu sehen war. Und er war Hauptdarsteller einer der bedeutendsten Avantgardefilme, die in den sechziger Jahren in Düsseldorf entstanden, Lutz Mommartz' »Rechts/Links« (1968), den der Filmmacher seinerzeit in seine Installation »Zweileinwandkino« auf der Documenta 4 integrierte. Auf zwei gegenüberliegenden Leinwänden laufen zwei synchrone Filme: Auf der einen Seite sieht man Polke, der sich zu rasieren anfängt. Auf der anderen Seite zieht sich seine Frau gerade ein Jackett an. Plötzlich entspinnt sich eine Kissenschlacht, deren gepolsterte Munition scheinbar auf der jeweils anderen Leinwand landet. Der zweite Parallel-Film der Installation, »Gegenüber«, zeigt zwei frontal abgefilmte Projektoren – und erweckt den Anschein, als generierten sie das jeweils gegenüber projizierte Filmbild, »wie zwei Sonnen, die gegeneinander strahlen« (Mommartz).

Nachdem die einzigen Kopien der Filme bei der Documenta stark gelitten hatten und nicht mehr parallel vorführbar waren, kombinierte sie Mommartz zu einer

Einstreifenversion. Erst 2014 wurde die Originalversion mit Hilfe von Restmaterialien durch das Düsseldorfer Inter Media Art Institute rekonstruiert und während der Quadriennale originalgetreu präsentiert.

In Düsseldorf blühten damals nicht nur in Mommartz' Werk die performativen Filmformen, die in den USA als »Expanded Cinema« bekannt geworden waren. Blickt man heute zurück auf die Vielfalt der mit traditionellem Film arbeitenden Bewegtbild-Avantgarde werden die Gräben verständlich, die sich zum neuen Medium Video zogen. Kurz nach »Prospect 71« sollte sich noch eine zweite Filmveranstaltung in der Düsseldorfer Kunsthalle als einflussreich erweisen: Das von Lutz Mommartz organisierte Programm »Film kritisch« konnte nicht nur eine große Zahl filminteressierter Künstler versammeln, sondern in der ausgegebenen Broschüre auch mit einem eigenen Manifest aufwarten: Die Unterzeichner, darunter der Bildhauer Günther Uecker und der Fluxus-Künstler Robert Filliou, solidarisierten sich darin mit den Menschen, »die über ihren Arbeitsprozess und über die Verwertung ihrer Arbeit nicht bestimmen konnten.«

In der unmittelbaren Folge gründete sich die »Filmgruppe Düsseldorf« an der Kunstakademie, aus der später die heutige Filmwerkstatt Düsseldorf hervorging, und auch die Einrichtung einer Filmklasse an der Akademie wurde durch die Veranstaltung auf den Weg gebracht. Ihr Leiter, der dänische Kameramann Ole John Povlsen, war mit dem Kurzfilm »Det perfekte menneske« (1967, Regie: Jørgen Leth) bekannt geworden, der Lars von Trier später zu seinem Essayfilm »The Five Obstructions« (2005) inspirierte. Seine Berufung verortete den Kunstfilm an der Schnittstelle zwischen dem Filmfestivalkontext und der bildenden Kunst.



Lutz Mommartz: Zweileinwandkino, 1968/2014, Stiftung imai Düsseldorf, Foto: Dirk Rose IKS 2016



Jürgen Klauke: Aspekt-Die Wörter haben ihre Kraft verloren, 1977
Videostill, Videostill: Courtesy Stiftung imai, VG Bild-Kunst Bonn

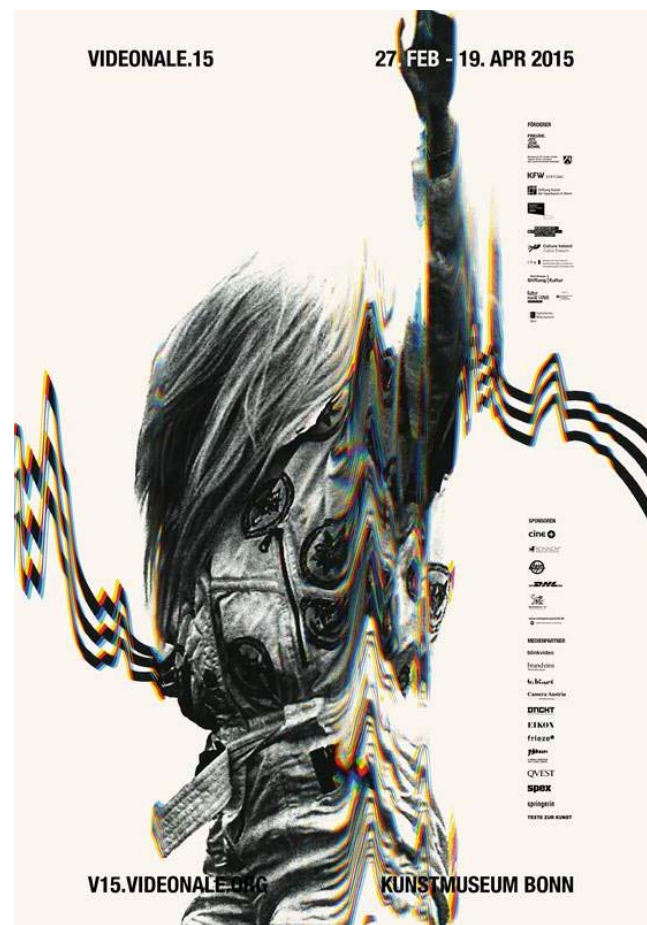
In der Kunstwelt kam man um das Medium Film auch noch aus einem zweiten Grund nicht herum: Er bot einem breiten Publikum die Möglichkeit, etwa die Werke der »Earth Art« eines Robert Smithson kennenzulernen, für die Gerry Schum den Begriff »Land Art« etablierte. Schum, der mit Harun Farocki, Wolfgang Petersen und Helke Sander zum ersten Jahrgang der Berliner Filmhochschule DFFB gehört hatte, erfand 1967 die »Fernsehgalerie«. Ihre zwei, 1969 und 1970, ausgestrahlten Folgen erklärte er als »mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick der Ausstrahlung durch das Fernsehen Wirklichkeit wird.«

Unter dem Titel »TV Is a Fireplace« gelang es Schum 1969 auch, das erste unangekündigte Filmkunstwerk ins Programm des WDR-Fernsehens zu schmuggeln – ein von Jan Dibbets in Farbe abgefilmtes Kaminfeuer, das in der Vorweihnachtszeit täglich drei Minuten lang vor Sendeschluss im dritten Programm flackerte. Der Niederländer Dibbets, der 1984 zum Professor an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen wurde, hatte am 15. April 1969 zu den Teilnehmern der ersten, der »Land Art« gewidmeten Folge der »Fernsehgalerie« gehört. Schums Kamera führte den Zuschauer der kommentarlosen Sendung zu künstlerischen Landschafts-Interventionen. Eine inszenierte Vernissage-Situation ließ keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei den einzelnen Beiträgen nicht um Berichte, sondern selbst um künstlerische Exponate handelte.

Die Künstler, die Schum auswählte, finden sich heute in den großen Museen der Welt. Dem Kommerz des Kunstmarkts erteilte er indes zunächst eine Absage: »Eine

unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten«, schrieb er 1969 dem amerikanischen Kunsttheoretiker Gene Youngblood. Doch das galt nur für die Dauer der Ausstrahlung. Bestärkt vom Unbehagen im Fernsehbetrieb, die Kunstwerke unkommentiert zu belassen, begann er schon im folgenden Jahr mit der Vermarktung der einzelnen Filme auf dem Kunstmarkt. 1970 eröffnete er in Düsseldorfs Ratinger Straße 37 die erste echte Galerie für Videokunst. In seinem Wohnmobil hatte er mit hohem finanziellen Risiko ein mobiles Videostudio eingerichtet, in dem er Künstlervideos produzierte. 550 DM sollte man für ein unlimitiertes Tape des aus Wattenscheid stammenden Performancekünstlers und Bildhauers Klaus Rinke zahlen und 9800 DM für ein Auflagenobjekt von Joseph Beuys, doch die angebotenen Bänder taten sich auf dem Sammlermarkt schwer – Heimvideolanlagen gab es praktisch noch nicht.

Schum war seiner Zeit voraus, leider erlebte er die endgültige Etablierung des Mediums Video im Kunstbetrieb nicht mehr. Nachdem sich mehrere Möglichkeiten zerschlugen, seine Arbeit in öffentlichen Institutionen fortzusetzen, vor allem aber wohl aus privaten Gründen, beging



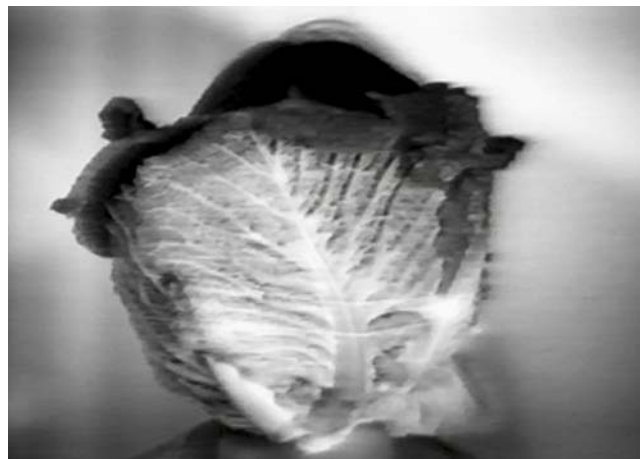
Plakat der Videonale, Foto: Videonale

er 1973, nur 34-jährig, in seinem Wohnmobil Suizid. Noch im selben Jahr eröffnete die Sammlerin und Galeristin Ingrid Oppenheim in Köln eine ebenfalls mit eigenem Studio ausgestattete Galerie. Ihre Sammlung bildete 1980 den Grundstock zum bedeutenden Bestand früher Videokunst im Kunstmuseum Bonn, neben dem Essener Folkwang Museum eines der ersten deutschen Kunstmuseen, das sich dem Medium öffnete. Vor dem Hintergrund der Bonner Sammlung gründete sich 1984 mit der »Videonale« das erste deutsche Videokunsthauptfestival.

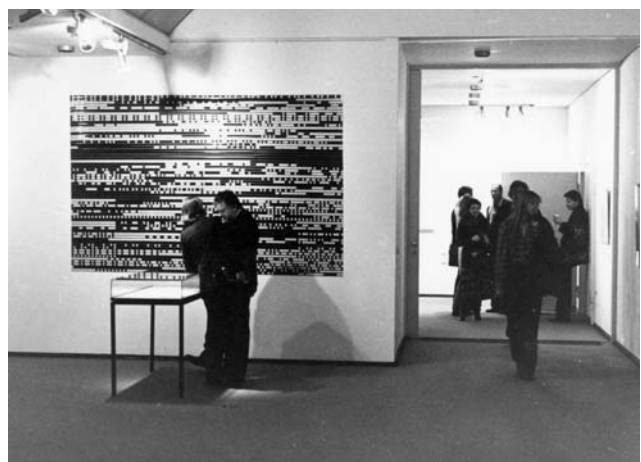
Film und Video etablieren sich in der Kunstwelt

Schums bedeutende Fernsehsendungen blieben beim deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunk folgenlos, doch der Einzug der Videokunst in die Kunstwelt vollzog sich unaufhaltsam. 1974 kuratierte Wulf Herzogenrath als späte Antwort auf das Düsseldorfer »Project 71. Projection« in deutlicher Anspielung das »Project `74« als weltweit erste umfassende Übersichtsschau der Videokunst. Zur Ausstellung in der Kölner Josef-Haubrich-Kunsthalle und im Kunstverein gehörte auch eine Produktionsstätte, die von Künstlern wie Valie Export, Joan Jonas, Ulrike Rosenbach, Peter Weibel oder – gleich dreimal – von Vito Acconci genutzt wurde. Der Ausstellungsteil zeigte mit Nam June Paiks »Video-Buddha« eine der ersten bedeutenden Video-Skulpturen. Zur Eröffnung spielte Paik den fernsehenden Heiligen selbst, während eine versteckte WDR-Kamera sein Gesicht auf den Monitor spielte. Eine Videothek erlaubte den Besuchern schließlich die Auswahl aus 103 Bändern.

Zu diesem Zeitpunkt war die Vormachtstellung gegenüber dem sogenannten Experimental- oder Avantgardefilm kaum noch aufzuhalten. Andy Warhol hatte den Film noch als Film in seine Kunst integriert, doch nun schien das über Monitore einfacher in den Ausstellungsbetrieb integrierbare Video das einzige Bewegtbildmedium für die Kunst zu sein. Herzogenrath wollte das jedoch so nicht stehen lassen und organisierte 1977 mit Birgit Hein die bis heute wohl wichtigste Ausstellung zur Geschichte des Avantgardefilms seit den zwanziger Jahren, »Film als Film«. Ein letztes Mal zeigte im selbem Jahr die Documenta 6 Film- und Videokunst gleichberechtigt nebeneinander, doch danach repräsentierten mehr oder weniger die Bildröhren das Bewegtbild im Kunstbetrieb. Während zu der Zeit in Mülheim weiterhin mit Werner Nekes, Dore O., Hellmuth Costard, Rainer Komers und dem jungen Christoph Schlingensief eine einzigartige experimentelle Filmszene blüht und in Bielefeld Matthais Müller den Found-Footage-Film zu neuen Höhen entwickelt, sind Köln und Düsseldorf ein Weltzentrum der Videokunst. Seit den frühen siebziger Jahren erarbeiten sich hier



Ulrike Rosenbach: Mon Petit Chou, 1972, Foto: Courtesy Stiftung imai, VG Bild-Kunst Bonn



Ausstellung Film als Film, Foto: Kölnischer Kunstverein/Rainer Hoefft

herausragende Künstler Werke, die maßgeblich dazu beitragen, die Kunstform zu definieren.

Die Düsseldorfer Beuys-Studentin Katharina Sieverding, deren ursprünglich auf Film gedrehte Arbeit »Life-Death« (1969) zugleich als Schlüsselwerk der Videokunst gilt, und der Kölner Performance- und Multimediakünstler Jürgen Klauke spielen in ihren eigenen Arbeiten und thematisieren die Ambivalenz von Geschlechtlichkeit. In Köln nutzt Ulrike Rosenbach das Medium in Werken wie »Tanz für eine Frau« (1974) für eine performative Intimität, die in anderen Kunstformen nicht möglich schien. Ebenfalls in Köln gelingt Klaus vom Bruch 1977/1978 mit »Das Schleyer-Band I/II« eine künstlerische Inbesitznahme öffentlicher Bilder. Und ein weiterer Kölner, Marcel Odenbach, versöhnt 1986 sogar die Videokunst mit ihrem frühen und bald abtrünnigen Förderer, dem Fernsehen. Sein Videoband »As if Memories Could Deceive Me« entstand 1986 für das Kleine Fernsehspiel im ZDF. Ausgehend von einer Orchesterprobe eines selten gespielten



Katharina Sieverding, 1975 Galerie Erhard Klein, Foto: Franz Fischer

Werks von Robert Schumann, der Ouvertüre zur Oper »Manfred«, entspinnt sich ein 17-minütiger Reigen privater und gefundener Bilder. Die Ideale deutscher Romantik werden gebrochen an den düsteren Spuren der Geschichte und den falschen Versprechen bürgerlicher Gediegenheit. Als »Video-Skulptur« feierte Herzogenrath 1989 in einer seiner letzten Kölner Kunstvereinschauen die neue Kunstform als nunmehr raumgreifendes Ereignis. Wolf Vostells Medienkritik, der revolutionäre Gestus der Eroberung des sonst fremdbestimmten Fernsehschirms traf nun auf ein fetischisierendes Verhältnis zu den technisch immer weiter fortschreitenden Apparaten.

Im Folgejahr eröffnete in Köln mit der Kunsthochschule für Medien eine moderne Ausbildungsstätte für das Bewegtbild, die in ihrer Lehre in seltener Eintracht Film, Kunst und Fernsehen vereint. Schließlich mussten die Studierenden entscheiden, in welchem Kontext ihre Werke wirken sollten, dem musealen, dabei maßgeblich vom Kunstmarkt bestimmten Ausstellungskontext oder der Welt der Kurz- und Experimentalfilmfestivals.

»Grundsätzlich kam das größere Verständnis immer noch von Leuten, die vom Film her kamen«, erinnerte sich Birgit Hein über die damalige Rezeption ihrer Arbeit. »Die haben das eher interessant gefunden und - wenn überhaupt - sich damit auseinandergesetzt. [...] Bei der großen Warhol-Retrospektive 1989 in London und Köln war in der Ausstellung überhaupt kein Film zu sehen. Das British Film Institute dagegen hat ein großes Symposium zu den Filmen Andy Warhols gemacht. Ohne die Leute aus dem Filmbereich wäre Warhol noch immer nicht im Bewusstsein.«



Marcel Odenbach: As if Memories Could Deceive Me, 1986
Videostill: Courtesy Stiftung imai, VG Bild-Kunst Bonn 2016

Erst in jüngster Zeit erlebt man in der Museumswelt eine wirkliche Aufarbeitung der zwei Entwicklungslinien, die zu unserem heutigen, erweiterten Begriff von Videokunst geführt hat. Mit der Düsseldorfer Stoschek Collection eröffnete 2007 ein privates Bewegtbild-Museum, das weltweite Achtung genießt. In einer Zeit, da die meisten Kinos digital projizieren während die »Videokunst« in den Museen häufiger denn je von ratternden Filmprojektoren abgespielt wird, erscheint die Begriffstrennung von »Film« und »Video« so obsolet wie die von »Skulptur« und »Plastik«. Und die Grabeskämpfe zwischen beiden Lagern, die den Siegeszug des Bewegtbilds im Rheinland so lange begleiteten, sind endgültig Geschichte.

Zitiert nach: www.birgithein.de/Rohfilm, abgerufen 10.4.2016.

Birgit Hein: Gespräch mit dem Autor, März.2015.

Wulf Herzogenrath: Videokunst und die Institutionen. Die ersten 15 Jahre.
In: Rudolf Frieling und Wulf Herzogenrath: 40 Jahre Videokunst.de. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute, Stuttgart 2006, S. 28.

Gerd Winkler: Kunstwetterlage, Stuttgart 1973, S.44.

Herzogenrath (2006), S. 21.

Richter an Heiner Friedrich, 31.12.1964, zitiert nach: Dietmar Elger, Elisabeth M. Solaro: Gerhard Richter, A Life in Painting, Chicago 2010, S. 111.

Zitiert nach: HYPERLINK "<http://quadiennale-duesseldorf.de/blog/2-leinwaende-2-loecher-2-mal-licht-lutz-mommartz-expanded-cinema/>"
<http://quadiennale-duesseldorf.de/blog/2-leinwaende-2-loecher-2-mal-licht-lutz-mommartz-expanded-cinema/>, abgerufen am 10.4.2016.

Zitiert nach: HYPERLINK

"http://www.cultrd.us/details/Lutz_Mommartz_Film_Duesseldorf_Kunst_Ausstellung_Akademie_Galerie_Kunstakademie_Culture_World.html"
http://www.cultrd.us/details/Lutz_Mommartz_Film_Duesseldorf_Kunst_Ausstellung_Akademie_Galerie_Kunstakademie_Culture_World.html, abgerufen am 19.4.2016.

Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001, S. 233.

Karl Ruhrberg, Klaus Honnef, u.a.: Kunst des 20. Jahrhunderts, Band 2, Köln 2000, S. 595.