

## Jürgen Claus

### Expansion der Medienkunst — Was bleibt vom elektronischen Zeitalter?



Jürgen Claus: "Multimedia Vorführung" im Aktionsraum 1, München 1970  
Foto: Wolf Huber, München

#### THESENSATZ ZU KUNST UND ELEKTRONIK

"La création est prioritaire. La communication vient quand on a quelque chose à communiquer."

Pierre Boulez

Die heutige Medienkunst ist keine Kopfgeburt der achtziger Jahre. Sie war schon einmal deutlich sichtbar "auf der Szene", sagen wir zwischen 1965 und 1970. Und auch der Begriff der Expansion wurde damals mit dem der Kunst zusammenschaltet.<sup>1</sup> Und will man genau sein, so muß man die Jahre von 1950 bis 1955 als die Geburtsjahre angeben.

Damals begann das elektronische Zeitalter der Künste, und zwar simultan auf mehreren Ebenen. Architektur und elektronische Musik gaben sich die Hand im Philips-Pavillon der Weltausstellung von Brüssel 1958, was wiederum zurückführte nach Donaueschingen 1953, wo Pierre Schaeffer seine Musik "Orphée" auf verschiedene Lautsprecher im Raum verteilte. 1952/53 arbeitete Karlheinz Stockhausen als 23jähriger in Paris mit Pierre Schaeffer, seine erste Komposition mit synthetischen Klängen aus Sinustönen führte 1953 zur elektronischen Studie I.

Wolf Vostell lernte 1954 Stockhausen kennen, 1959 machte er seine ersten elektronischen Dé-collage-Verwischungen durch Fernsehverzerrungen und elektroakustische Objekte. 1958 begann Nam June Paik im Studio für elektronische Musik des WDR Köln mitzuarbeiten, fünf Jahre später stellte er in Wuppertal "Music-Electronic Television" aus.

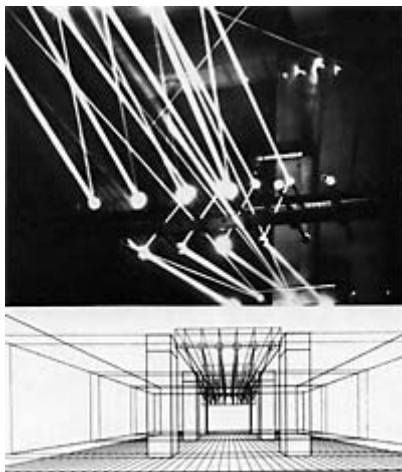
Wenn man sich nicht Augen und Ohren verband, mußte man in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in die sich drehende Spirale von Kunst und Technologie hineingezogen werden. Ein Netzwerk bedeutender Ausstellungen, Gruppen- und Einzelaktivitäten blinkte über die Kruste des Planeten, geschichtlich orientiert ganz auf der Höhe der Zeit, die brillante Fragen stellte und brillante Antworten gab.

Der "Kunst-&-Technologie-Zirkus" (ich meine das im Sinne des poetischen, exaltierten und exaltierenden, mobilen Zirkus, einer besessenen Gruppe von Realisatoren) gastierte im Oktober 1966 in New York mit den "9 evenings: theatre and engineering", vom September bis

in den Dezember 1966 mit "Kunst-Licht-Kunst" in Eindhoven. Frank Popper organisierte von Mai bis August 1967 "Lumière et Mouvement" in Paris, im gleichen, langsam zerfallenden Museum der Stadt Paris, in dem er 1983/84 "Electra" präsentierte.

Schlag auf Schlag folgte Pontus Hulténs New Yorker Schauspiel "The machine — as seen at the end of the mechanical age" im legendären Jahr 1968. "Technologie beherrscht nun völlig jeden Schritt des Alltagslebens", hieß es im Vorspann zum letzten Ausstellungsteil, der "Kunst und Technologie" gewidmet war. "Cybernetic Serendipity" — letzteres, uns fremd klingende Wort als die Fähigkeit verstanden, "glückliche Zufallsentdeckungen zu machen" — organisierte Jasia Reichardt im gleichen Jahr in London, womit definitiv der Computer als Instrument für Künstler durchgesetzt war.

Die beiden ehrgeizigsten Programme des "Kunst & Technologie-Zirkus" setzten dann den Abschluß: Maurice Tuchmans fünfjähriges Dauerprojekt "Art and Technology", zu dem der damalige Kurator am Los Angeles County Museum of Art Künstler und Industrie zusammenbrachte, was im Mai 1971 in einer Ausstellung kulminierte. Und dann der "Pavilion" der Weltausstellung in Osaka 1970. Billy Klüver, von Haus aus Wissenschaftler und Techniker, damals Präsident der E.A.T.-Gruppe ("Experiments in Art and Technology", 1966 gegründet), die den "Pavilion" gestaltete, sah die Möglichkeit des einzelnen, sich durch Technologie mit der Umwelt in Beziehung zu setzen: "Die unmittelbare, nach vorn gerichtete Sensibilität des Künstlers wird benötigt, um diese schwierigen Probleme anzugehen."



Friedrich St. Florian: "Imaginary Ceiling", laser construction, 1970

ERSTE THESE: Nach den Anfängen der elektronischen Kunst in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, nach der Ausbreitung der ganzen Medienskala in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, sind wir heute, Mitte der achtziger Jahre, wieder auf einem Wellenberg der Kunst-Technologie-Interaktion angelangt. Offensichtlich vollzieht sich die Entwicklung in Zyklen. Ich nehme also an, daß auch das jetzt expandierende Interesse an einer technologischen Kunst einen Höhepunkt und einen Zerfall haben wird. Es stellt sich um so dringender die Frage: Was bleibt vom elektronischen Zeitalter in den Bereichen der Kunst? Denn eines steht fest: Die ersten beiden Zyklen haben in unseren Aufbewahrungsstätten für Kulturgut, den Museen, kein Zuhause, geschweige denn eine kontinuierliche Pflege, Forschung, Vermittlung gefunden.

Unsere Museen sind weit davon entfernt, Laboratorien für eine neue Philosophie der Kunstgeschichte zu sein, wie es ein deutscher Museumsmann der zwanziger Jahre, nämlich Alexander Dorner, gefordert und auch, soweit möglich, in die Praxis umgesetzt hat, indem er

seinem Museum in Hannover das "abstrakte Kabinett" von und mit El Lissitzky eingliederte und ein weiteres mit Moholy-Nagy vorbereitet.

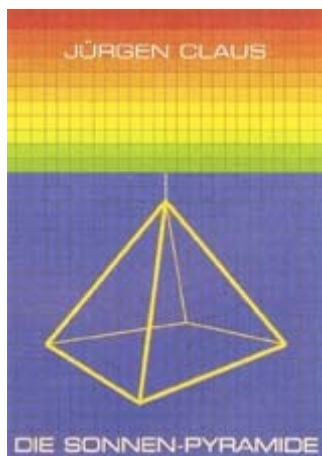
ZWEITE THESE: Die elektronisch/technologische Kunst, Medienkunst, stellt einen qualitativ, strukturell, genetisch neuen Entwicklungssprung dar, vergleichbar in den Auswirkungen der Entstehung des Tafelbildes mit all den darin eingeschlossenen gesellschaftlichen, ökonomischen, bildnerischen Auswirkungen. Diese Kunst ist nicht die Fortsetzung des Tafelbildes oder der Skulptur mit anderen Mitteln. Zwar bringt der Künstler wie der Beschauer seine an anderen Kunstobjekten geschulten Erfahrungen, Raster, "pattern" mit ein — das sehende Auge stülpt auch dieser anderen Kunst erworbene Erfahrungen über —, aber sowenig der Zwölfjährige, der am Computer sein Zeichenarsenal programmiert, zu dessen "Erlebnis" zuvor in die Kunstgeschichte eingetaucht sein muß, ja, in dieser völliger Ignorant sein kann (und sein wird, sorry!), sowenig muß der Beschauer der Medienkunst zuvor kunsthistorische Pflichtübungen absolviert haben.

So ist folgerichtig auch die Besucher-Struktur etwa in Holographie-Ausstellungen völlig uneinheitlich, nicht mehr die einigermaßen homogene Gruppe, die eine Kandinsky- oder Surrealismus-Ausstellung besucht. Ohne Statistiken vorliegen zu haben, vertraue ich in diesem Urteil meiner eigenen Beobachtung, die im übrigen jederzeit nachprüfbar ist.

Wenn dem so ist, wenn die Medienkunst einen neuen Entwicklungssprung darstellt, so stellt sich wiederum brennend die Frage nach deren entsprechenden Vermittlungs- und Aufbewahrungsorten. Im Grunde also die Frage nach einem eigenen Medien-Museum.



Jürgen Claus: Szene aus "Planet Ocean", Video 4' 40", 1983



Jürgen Claus: "Sonnenpyramide", Computergraphik am Cicomed D 38, 1984

DRITTE THESE: Bildende Kunst heute vollzieht sich in einem Dreikomponentensystem. Das heißt: Neben die bildnerische und plastische Kunst, die unverwüstlich zu sein scheint, die trotz des historischen Vorlaufs immer wieder entdeckt und ausgeführt wird, ist nun verstärkt

die Medien- oder elektronisch/technologische Kunst zu erwarten, der sich schließlich als dritte im Bunde die Umweltkunst anschließt.

Es wird, wie bisher, Künstler geben, die alle drei Felder mit ihrer Arbeit "besetzen", und es wird Künstler geben, die sich auf ein Arbeitsfeld konzentrieren. Und hier nochmals die Frage: Wie ist im Museum als dem dafür zuständigen Haus ein solches Dreikomponentensystem zu vermitteln, zu erforschen, zu speichern?

Man kann das Museum auch nicht aus seiner Aufgabe entlassen, den zentralen Bezugsort für das, was bleibt, abzugeben. Gewiß, mit Film, Fotografie, Video, Bildplatte, Tonband u.a. haben wir Medien, die Kunstereignisse speichern können. Wo aber, wenn nicht in einem entsprechenden Museum beziehungsweise Medienmuseum, sollen sie gesammelt, erforscht und weitergegeben werden?

## GESTALT-TECHNOLOGIEN ODER WAS DA IST

Im Katalog der von mir organisierten Ausstellung "Kunst und Technologie — Aufbruch in neue Wirklichkeiten"<sup>2</sup> habe ich das Wort "Gestalt-Technologie" in die Diskussion eingeführt und begründet. Es kommt auf einen brauchbaren Begriff an, der die Verfahrensweisen und Ergebnisse der Medienkunst bezeichnet, ohne gleich in die Diskussionen und Wertigkeiten um "künstlerisch" oder/und "technisch/technologisch" hineinzustolpern.

So hatte bereits François Molnar, Mitbegründer der "Groupe de Recherche d'Art Visuel", von Gestalt als einer Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft gesprochen. Es wäre völlig verkehrt, den Werken und Prozessen der gegenwärtigen technologischen Kunst gegenüber ständig mit der Elle des "Kunstbegriffes" zu begegnen. Das vermindert nachweislich die Wahrnehmungsfähigkeiten für das Neue.

Es ist kennzeichnend für holographische und durch Computer generierte "Arbeiten", die seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in Ausstellungen auftauchen, daß sie häufig von Wissenschaftlern und Technikern erstellt wurden, die jedoch bildnerischen, künstlerischen oder, wie ich zu sagen vorziehe, "Gestalt"-Fragen gegenüber äußerst offen waren. Offener, um ehrlich zu sein, als es auf der anderen Seite viele Vermittler aus der Kunsthistorik, aus den Museen und Feuilletons waren.

Das lag natürlich wesentlich an der häufig erschwerten Zugänglichkeit der neuen Medien wie Holographie und Computerbild. Die Labors waren und sind auch noch sündhaft teuer. Wo die Labor- beziehungsweise Arbeitsstunde, wie jetzt noch in einem Münchner Filmstudio, bei der Erstellung professioneller Videotapes um DM 3000.–liegt, hat der Künstler normalerweise keine Arbeitschance, es sei denn, er arbeite im Industrieauftrag, was häufig aber Einschränkungen mit sich bringt. Das eigentlich "experimentelle" Arbeiten entfällt so, es sei denn, die Instrumentarien werden allgemein verfügbar.

Diese leichtere Verfügbarkeit zeichnet sich für Video und Computer ab. Nicht so für Holographie, Bildplatte oder Bildschirmtext (Btx), soweit diese Medien für Künstler interessant und genutzt werden. Eine Reihe von positiven Entwicklungen sind allerdings abzusehen. Die Linzer Ars Electronica kann sich rühmen, hier Schrittmacherdienste geleistet zu haben und weiterhin zu leisten. Ohne solche gebündelten Angebote, wie sie in den letzten Jahren in Linz interdisziplinär, mutig, zukunfts offen verwirklicht wurden, wäre die Expansion der Medienkunst nicht zu dem Stellenwert gekommen, den sie nunmehr einnimmt.

Was zu tun bleibt, gliedert sich um die Fragen: Wo und wie findet die Ausbildung statt? Wo und wie geht es mit dem Medien-Museum weiter? Wo und wie kommt es zu gesteigerter Verfügbarkeit der technologischen Instrumentarien?

Ausgesprochen wünschenswert ist eine Neuorientierung der Ausbildung des Künstlers im Medienzeitalter. "Die Zukunft", schrieb der deutsche Soziologe Ralf Darendorf kürzlich, "ist eben nicht die traditionelle Welt der Arbeit, sondern eine, die hohe Technologie mit einer neuen sozialen Konstruktion des menschlichen Lebens verbindet." Der Begriff der künstlerischen Arbeit und deren Vermittlung in der Gesellschaft muß an den Kunsthochschulen neu gestellt und diskutiert werden. Sie müssen sich der expandierenden Medienkunst öffnen.

Als positives Beispiel verweise ich auf die Arbeitsgruppe Medienentwicklung/Medienforschung an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. Die von Manfred Eisenbeis geleitete Gruppe trat erstmalig zur Internationalen Funkausstellung Berlin 1983 mit Btx-Werken von Künstlern an die Öffentlichkeit, die nach dem CEPT-Standard<sup>3</sup> erarbeitet waren. Dazu Eisenbeis: "Heute stellt sich Btx als ein Medium dar, das sich im Kontext der Druckmedien und des Fernsehens vernünftig einordnet."

Positiv ist die Errichtung von "artist-in-residence"-Programmen, wie sie das New Yorker Museum für Holographie anbietet. Solche Programme ließen sich ausdehnen. Man könnte die Industrie, Computerfirmen, Fernsehstationen dazugewinnen, was für die praktizierenden Künstlerinnen und Künstler wichtig wäre und zu neuen Ergebnissen führte.

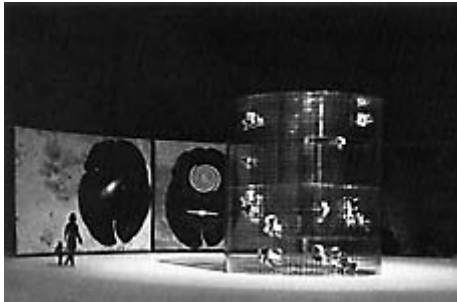
Grundsätzlich positiv, dies meine Meinung, ist die Öffnung der sogenannten "Medienlandschaft" dann zu werten, wenn sie nicht einfach einen Büchsenöffner zu noch mehr und noch flacheren und nur kommerziellen Programmen darstellt. Zu befürchten ist allerdings, daß der Weg der Kabel-Pilotprojekte, wie er gegenwärtig in der Bundesrepublik Deutschland gegangen wird, ein solcher Büchsenöffner ist. Die Organisatoren betonen immer wieder, sie würden ja nur das Dach, die Sendezeit zur Verfügung stellen. Auch experimentelle, künstlerische, kulturelle Programme hätten hier eine Chance.

Diese Argumentation stimmt höchstens in der Theorie. In der Praxis fehlen aber den Anbietern, selbst wenn sie wollten, die Sponsoren. Eine Stundensendung, wie sie kürzlich Ralph Bernhardt vom MAZ-Studio München für das Kabel drehte, verschlingt immerhin um die DM 75.000.–<sup>4</sup> Das kann ein freier Produzent nicht finanzieren, und Gelder, wie sie dafür nötig wären, sind von staatlichen oder/und privaten Geldgebern bislang nicht eingesetzt worden.

Darüber hinaus ist es grundsätzlich die Frage, ob Kabelsendungen nicht besser aufgehoben wären in rein lokalem Bezug, etwa — in unserem Fall — als Sendungen einer Universität/Akademie für den "campus". Dann wäre alles unverkrampfter. Experimentelle Sendungen wären möglich. Der Zuhörer/Zuschauerkreis beschränkte sich auf den Umkreis von Universität/Akademie, die Zielgruppen wären klar definiert. Die Finanzierung lief über einen staatlichen Zuschuß, so wie die anderen Universitäts- und Akademieaktivitäten (Honorare, Bibliotheken, Personal- und Gebäudekosten etc.) ja auch zum staatlichen Finanzierungsprogramm gehören. (ich spreche von der Bundesrepublik Deutschland.)



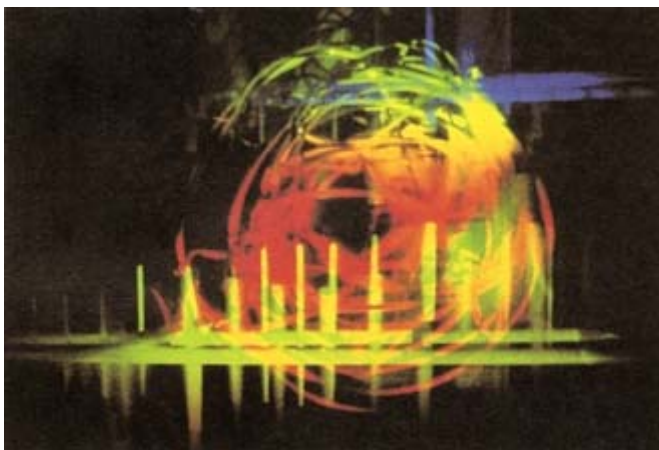
Sarah Dickinsen: "Electronic theatre", 1982



Todd Siler: "Cerebraium" — model and apparatus for interpreting human brain dynamics", 1983



Elektronik-Happening von Nam June Paik mit Charlotte Moorman, Ars Electronica Linz, 1982



Alexandra & Hariharan (Australien): Hologramm "Freedom"



Jürgen Claus: "Sunstructure", Computergraphik am Dicomed D 38, 1984

## DAS MEDIENMUSEUM: WAS BLEIBT?

"Dieser neue Typ des Kunstinstituts würde aber nicht nur kein 'Kunst'-Museum im bisherigen statischen Sinne sein, sondern auch kein 'Museum'. Der neue Typ würde eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften."

Alexander Dorner

Für viereinhalb Milliarden Francs wird gegenwärtig in Paris das Musée de la Villette gebaut, der Wissenschaft, Technik und Industrie gewidmet. In der Riesenstahlhalle aus dem 19. Jahrhundert, die im Park des Museums liegt, soll im Herbst 1985 die Pariser Biennale unter dem Thema "Schnittpunkt der Technologien" stattfinden. Viele Investitionsgelder, aber auch konkrete Ziele, um dem elektronischen Zeitalter einen gebauten Ausdruck und aktuelle Programme zu geben.

Der Gedanke liegt nahe, einmal darüber nachzudenken, wie ein Museum der Medienkunst, ein Museum für die neuen Medien Fernsehen, Video, Bildplatte, Btx, für kybernetische Skulpturen, computergenerierte Kunst, Intermedia-Theaterformen, Laser, Holographie aussehen würde, beziehungsweise welche Voraussetzungen für seine Existenz geschaffen werden müssten. Produktion, Sammlung, Speicherung, Abrufmöglichkeit oder Abspielmöglichkeit dieser Werke haben gegenüber den bislang im Museum "verwalteten" Bildern und Grafiken, Skulpturen und — eventuell — Fotografien völlig neue Probleme gestellt. Das gilt für die Instrumentarien, die Aufteilung der Räume, die neue Einbeziehung

des Zuschauers als Teilnehmer ebenso wie für die Bauhülle. Alexander Dorner, ohne ein Medienmuseum anzusprechen, beschrieb in seinem Buch "Überwindung der Kunst" (3. Neuauflage, 1958) diesen Typus folgendermaßen:

"Es bedürfte keines prachtvollen Palastes absolutistisch-'idealer' Provenienz, sondern vielmehr einer funktionellen, elastischen Konstruktion aus leichten, modernen Materialien. Es würde seinen Erfolg mehr der schöpferischen Phantasie und der geistigen Führung seines Leiters verdanken, d.h. seiner Eindrucksfähigkeit sowie der Energie seiner Anordnung und Tätigkeit."

Was in den letzten Jahren an Museumsneubauten etwa in der Bundesrepublik Deutschland erstellt wurde, gleicht jedoch eher dem Typus des Palastes. Kein Wunder, wenn die Millionen, die in die Bauten à la Stuttgart, Mönchengladbach u.a. gingen, der eigentlichen aktuellen Aufgabenstellung fehlen.

So sind derzeit kaum oder keinerlei Ankaufsetats für Werke der Medienkunst vorhanden, was die Produzenten in schwierigste finanzielle Probleme bringt und die Besucher schlichtweg desinformiert.

Einem Medienmuseum neuer Konzeption könnte auch eine Produktionsstätte angeschlossen sein. Mit den zur Verfügung stehenden Apparaturen könnten Künstlerinnen und Künstler arbeiten, denen gegenwärtig solche Produktionsanlagen fehlen. Überdies könnte das neue Medienmuseum auch ein Terminal sein, in dem unterschiedliche Dienste, Funktionen, Leistungen zusammenlaufen. Die technologische Entwicklung wird uns über kurz oder lang dazu führen, unseren eigenen Bildschirm an ein solches Museum anzuschließen. Vielfältige Dienste könnten so in Anspruch genommen werden.

Die Expansion der Medienkunst verlangt nach einem solchen eigenständigen, neuen Typ des Medienmuseums. Vorhandene, eigenständige Museen für Holographie (in New York, Paris, Pulheim bei Köln) bilden Mosaiksteine auf dem Weg dahin. Ein Medienmuseum ist ein vernetztes System komplexer Art, dessen Netzwerke (ich meine hier nicht Kabel) sich in aktuelle Technologien, Rundfunk- und Fernsehanstalten, Ausbildungsinstitutionen, Bibliotheken, Mediatheken usw. erstreckt.

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen Claus, "Expansion der Kunst", Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1970; Neuauflage: Ullstein Taschenbuch, Berlin 1982.

<sup>2</sup> Ausstellung "Kunst und Technologie — Aufbruch in neue Wirklichkeiten", Bundesministerium für Forschung und Technologie, Bonn, 19. 9.—5. 10. 1984.

<sup>3</sup> Gegenüber dem Bildschirmtext der Feldversuche mit grober Rasterung ist der CEPT-Standard wesentlich verfeinert; CEPT steht hierbei für "Conférence Européenne des Administrations des Postes et des Télécommunications".

<sup>4</sup> Es handelt sich um den ersten Kabelfilm, der mit und über Künstlerinnen und Künstler gedreht wurde und unter dem Titel "Künstler '84" am 28. 1. 1984 im Ludwigshafener Kabelprojekt seine Premiere hatte.



Der Autor ist Organisator der Ausstellung "Kunst und Technologie — Aufbruch in neue Wirklichkeiten", die vom 19. September bis 5. Oktober im Bundesministerium für Forschung und Technologie in Bonn stattfinden wird.