

Interview mit Johannes Gfeller (JG)

Die Fragen stellten Evtixia Bibassis (EB), Gabriel Müller (GM) und Dora Imhof (DI).

Das Interview fand am 20. Mai 2009 in der Hochschule der Künste Bern in Bern Bümpliz statt.

<p>Gabriel Müller: Vielleicht einfach mal als Einstiegsfrage: Wie sind Sie das erste Mal mit dem bewegten Bild bzw. mit der Videokunst in Kontakt gekommen?</p>	<p>Der erste Kontakt mit der Videokunst</p>
<p>Johannes Gfeller: Über einen kleinen Umweg. Das erste Videoband habe ich vermutlich 1974 oder 1975 eingefädelt. Als ich als junger Erwachsener, noch Jugendlicher, in einer Pantomingruppe mitgespielt habe, und wir das zu Übungszwecken vom psychologischen Institut ausleihen konnten. Da wusste ich noch nicht einmal, dass es Videokunst gibt. Da habe ich mich schon für Kunst interessiert, aber eher Fotografie und Experimentalfilm. Eigentlich auch 1978 als wir, ein paar Leute, eine Mediengenossenschaft in Bern gegründet haben mit einer ähnlichen Zielsetzung wie der Videoladen in Zürich, der natürlich unser Vorbild war oder wie die deutschen Medienläden, die sich eigentlich alle nicht für Kunst interessiert haben, fast nicht, sondern das war Gegen-Öffentlichkeit, oder <i>community medium</i>. Mit der praktischen Erprobung 1980 dann, wir waren also ganz gut vorbereitet. Da war ein WG-Kumpel, der das vor allem angerissen hat, und Jürg Neuschwander, der jetzt noch eine Produktionsfirma hat, Container-TV, so hiess auch unsere Genossenschaft damals. Ich habe dort mitgemacht, weil mich die ästhetischen Möglichkeiten interessierten, und zwar diese fast <i>low-end</i> Ästhetik, also Schmuttelästhetik, im Gegensatz zur Fotografie, die ich damals pflegte, und wo ich möglichst auf Bildqualität aus war. 78 war ich 22, ich hatte eine Grossformatkamera, natürlich eine gebrauchte, aber in dem Alter hat mich eigentlich die maximale Qualität interessiert, als Gegensatz zur fotografischen, ästhetischen die minimale des Video. 1978 habe ich auch schon Kunstgeschichte studiert, aber da konnte man schon froh sein, wenn man über Fotografie arbeiten durfte. Das musste man noch quasi erkämpfen als Proseminarthema. Ich weiss nicht, ob ich 1978 schon gewusst habe, dass es Videokunst gibt, so knapp, es kann sein, dass ich [Nam June] Paik wahrgenommen habe. Vermutlich, weil man das irgendwo im <i>Kunstforum</i> las oder <i>Documenta</i>-Berichte, aber eigentlich ist das Interesse und dann auch die wachsenden Kenntnisse der Videokunst eigentlich erst so anfangs der 80er bei mir angekommen. Also als wir unsere Genossenschaft schon hatten, und ich mich auch stark für die Technik interessiert habe. Ich habe als Jugendlicher vor der Fotografie Elektronik gebastelt,</p>	<p>1974/ 1975</p> <p>Fotografie und Experimentalfilm 1978</p> <p>1980</p> <p>Container-TV</p> <p>Kunstgeschichtsstudium, Fotografie</p> <p>Paik</p> <p>Interesse für Technik</p>

ziemlich intensiv, und wir haben da auch schon Digitalschaltkreise kennen gelernt. Das habe ich dann liegen gelassen, weil ich mit 16 zu fotografieren begonnen habe. Zur Konfirmation war bei mir damals ein Fotoapparat fällig. Ich habe also in der Genossenschaft die Elektronik aus zwei Gründen wieder hervorgekramt: Wir hätten gar kein Geld gehabt, um die Geräte reparieren zu lassen oder die Wartung machen zu lassen, das war doch relativ teuer. Der andere war: Einige Geräte waren einfach zu verbessern. Unser portables Aufnahmegerät hatte keine manuelle Tonaussteuerung. Die habe ich natürlich eingebaut. Das heisst, ich bin also zur Videoelektronik gekommen und im Zug auch zur Videokunst, aber eigentlich eher so mit einem Verzug, den man sich heute fast gar nicht mehr vorstellen kann. Aber das war der Zugang zur Videokunst, der mögliche überhaupt, wenn man nicht herumreiste, das habe ich mir damals gar nicht leisten können. Ich bin überhaupt immer etwas sesshaft gewesen. Das Kunstmuseum Bern hat 1979 das MoMA zu Gast gehabt. Da hat es Video gehabt, da bin ich einige Male rein gesessen, das hat mich schon fasziniert, vor allem auch, weil ich ja auch schon selber bereits zur Partei gehörte, und ich ein bisschen wusste, wie man so etwas machen kann. Da habe ich, glaube ich, die ersten Videobänder gesehen und mich damit auseinander gesetzt. 1980 war die für Schweizer Verhältnisse immer noch ein bisschen legendäre Veranstaltung *Video und Performance* in Bern, das habe ich eigentlich sehr intensiv verfolgt, mir die Videobänder angeschaut. Da hatte es auch Performances gegeben, an die ich mich noch erinnere. Seit da weiss ich, dass es Videokunst gibt. Ich habe dann auch eigene Bänder gemacht, wo ich so gewisse Verfremdungen nachempfunden habe, oder ich habe Apparate manipuliert, wo ich im Nachhinein auch nicht mehr sicher weiss, habe ich schon gewusst, dass der Paik das auch gemacht hat. Habe ich's irgendwo gesehen und mir vorgestellt, so würde man das machen. Wir haben dann solche manipulierte Kisten ins Schaufenster gestellt. Aber das ist natürlich ausserhalb jedes Kunstkontextes, wo man das nicht noch einmal hätte machen können. Das sind Jugendsünden. Die wirklichen Initialzündungen, das waren dann die drei Mal Videowochen im Wenkenpark bei René Pulfer. Da war ich engagiert als Festivaltechniker, weil ich da in der Schweiz schon den Ruf hatte, das zu können. 84, 86, 88, wo eben auch Videoprogramme liefen, ich hatte zwar nicht so viel Zeit, diese zu schauen, aber so beim Vorbeigehen habe ich natürlich schon einiges gesehen. Da gibt's Bilder, die sind mir bis heute eingeebnet.

GM: Und wie sind Sie zur Erhaltung der elektronischen zeit/raumbasierten Kunstwerke gekommen?

JG: Das kann ich jetzt sehr fliessend machen. 1988, als die

MoMA im
Kunstmuseum Bern

Videowochen im
Wenkenpark, Riehen

<p>Videowochen im Wenkenpark das letzte Mal stattfanden, hat René Pulfer einfach festgestellt, dass das frühe Video eigentlich schon am Vergessen gehen ist, und die Leute das zum Teil nicht mehr machen. Einer war damals schon gestorben, René Bauermeister. Die Werke waren bereits in zweierlei Hinsicht gefährdet: Rein technisch gesehen hat 1988 niemand mehr mit <i>open-reel</i> gearbeitet. Die Geräte waren noch gerade nicht verschrottet. Da hatte man schon noch so viel Herzblut gehabt, diese noch zu behalten, aber so richtig gewartet waren sie natürlich auch nicht mehr, weil man die seit fünf Jahren nicht mehr brauchte. Umgestellt auf U-Matic haben alle so in den frühen 80er Jahren, um 83. Danach war das Halbzoll eigentlich tot, mehr oder weniger. 88 sollten eben eigentlich einige der Pioniere gezeigt werden, Bauermeister vor allem. Da hat Pulfer die Bänder mit nicht ganz einfachen Mitteln aufgebracht, die waren noch in der Schule in Lausanne in einer Kiste. Ein wichtiges Original war damals – das hat er bestimmt schon erzählt – bereits verschollen, das Original zu <i>Hommage à Duchamp</i> gibt es nicht mehr. Der Monnier hat gesagt, das hätte er irgendeinem Student/einer Studentin mitgegeben – es sind immer die Studenten schuld – und das ist dann nicht mehr zurückgekommen. Wir haben zum Glück einigermaßen gute Kopien. Also das noch wichtigere, an diesen Bändern hat man noch nicht so viel machen müssen, die hat man einfach überspielen können. Aber die andere Geschichte waren dann die Beuys-Bänder: <i>Celtic + ~</i> – die Aktion, die 71 integral aufgezeichnet wurde –, und bei denen es darum ging, sie integral zu zeigen, auch wieder im Rahmen des Festivals. Das war damals noch möglich, heute wäre es vermutlich schwierig, weil es da rechtliche Streitereien und unterschiedliche Interessenlagen gibt. Ich komme dann aber wieder auf diese Sache zurück. Die haben wir restauriert. Also wir hatten noch keinen Begriff, was Restaurierung heisst. Ich war auch noch überhaupt nicht in diesem Bereich tätig. Die Restaurierung hat vermutlich da auch noch gar nicht gewusst, dass es überhaupt Video gibt. Das heisst, wir haben dem vermutlich so gesagt, aber vielleicht haben wir auch manchmal einfach gesagt kopieren. Die Bänder haben jedenfalls völlig geklebt, die waren nicht durch den Apparat zu bewegen, es gibt dann so ein Quietschen, auf dem Bild ist nur Schnee. Das heisst, man muss auch ganz fest daran glauben, dass da Inhalte drauf sind, denn wenn sie drehen, sieht es ungefähr gleich aus, wie wenn das Band neu ist, nämlich nichts bzw. diesen intensiven Schnee. Man wusste natürlich, dass etwas drauf ist. Und wir haben das eigentlich <i>learning by doing</i> gemacht. Wir hatten ganz wenige Hinweise gehabt, und zwar aus den frühen 80er Jahren, als Sony fehlerhafte Bänder produziert hat. Unsere Bänder, auf denen wir irgendetwas aufgenommen und produziert hatten – also noch kein U-Matic, dieses Halbzoll war unser Produktions-</p>	<p>Erhaltung elektronischer zeit- und raumbasierter Kunstwerke</p> <p>René Bauermeister</p> <p>Beuys-Bänder</p> <p>Restaurierung</p> <p>Learning by doing</p>
--	---

format– da hat man festgestellt, nicht nur wir in Bern, sondern in Zürich, in Deutschland, auf der halben Welt, dass die nach rund einem halben Jahr oder so bereits quietschen und die Köpfe verschmieren. Die waren wirklich fehlerhaft. Sony hat das natürlich zuerst abgestritten, aber der Druck wurde dann doch ein bisschen grösser. Klar waren das alles nur noch marginale Randgruppen, die das verwendet haben, aber es hätte doch dem Ruf schaden können. Es gab dann ein Abkommen. Sony hat dann eine Reinigungsmaschine zur Verfügung gestellt, die ich leider nie gesehen habe, sowie einen *timebase-corrector* und neues Bandmaterial auf U-Matic, um die Bänder zu kopieren. Was haben die Leute alle gemacht? Ihre alten Archive selbstverständlich nicht kopiert, sondern die neuen Bänder zum Produzieren gebraucht und den TBC auch, um die Bilder stabiler zu halten. Es kann sein, dass das eine oder andere umkopiert wurde, aber nicht soviel. Aber mindestens von da an weiss man – ich selber habe diese Maschine nicht gesehen –, dass das Band eben so um ein Reinigungsvlies herum läuft. Wir haben das einfach probiert. Zwei Wochenenden intensiv mit dem Material verbracht, einfach hin- und herspulen, zuerst irgendwie um eine Klorolle herum oder um ein Papiertaschentuch, also etwas, das nicht sehr kratzte, trocken. Man hat zum Glück nicht versucht, mit einem Lösungsmittel zu operieren. Man wusste einfach, das muss hier und hier vorbei, halt bis zum Bild. Das ging nicht so einfach, ich erinnere mich noch. Übrigens die Originalgeräte [der Aufzeichnung von 1971] sind jetzt hier im Depot. Die hatten noch keinen Trackingregler, wo man die Spurlagen einstellt. Ich erinnere mich, wir hatten in der Schule, in Basel, wo wir das gemacht haben, zwei Tische in Abstand voneinander aufgestellt, und das Gerät machte die Brücke, und ich lag zwei Wochenenden quasi am Boden. Schraubenzieher nach oben, Blick aufs Messgerät, es war noch manuelle Arbeit nötig. Ich hatte einfach die technischen Kenntnisse. Also ich hatte zwar den Schaltplan nicht zu den Geräten, aber weil ich andere kannte, habe ich mich quasi im Gerät zurecht gefunden, bis ich das richtige Ding hatte. Von da an wurde ich den Ruf nicht mehr los. Vielleicht die Zwischenstufen noch. 1988 war ich eigentlich nicht mehr so in der Videoszene. Ich habe die Festivaltechnik gemacht, ich hab noch Steuergeräte gebaut für Synchronstart und solche Geschichten, aber war dann eigentlich eher in der Fotografie drin. Irgendwann habe ich noch das Studium abgeschlossen. Da habe ich auch Glück gehabt, dass dann wenige Aufträge kamen vom Kanton und mir das rechtzeitig kommuniziert wurde. 34 Semester, aber mit Erfolg, das kann man heute nicht mehr. Dann war die Geschichte mit Sitemapping, ich weiss nicht, ob Sie die kennen, dieses Symposium im Jahr 2000. Es wurde einfach jemand gesucht, um diese Arbeitsgruppe zu leiten. Es hatte vier Arbeitsgruppen: eine Produktion, eine Distribution, die dritte Ausbildung und die vierte

1988 Festivaltechnik

Symposium
Sitemapping im Jahr
2000

<p>Erhaltung. Da bin ich gefragt worden, diese vierte Arbeitsgruppe zu leiten. Die Anfrage ging nach Genf, von Genf kam sie zurück zu mir und wir haben dann das Glück gehabt, dass die Gruppe gut zusammengesetzt war. Wir haben gute Arbeit geleistet an diesem Symposium. Da habe ich den Auftrag gehabt, fürs nächste Symposium ein Vorprojekt zu entwerfen und das hat dann zu Aktive Archive geführt. Das ist so die Linie. Das heisst, ich habe seit 2001 natürlich noch sehr viel dazugelernt. Die alte Technik verlernt man nicht, das ist so wie wenn man Fahrradfahren oder Skifahren gelernt hat, das geht einfach. Ein bisschen geht es in den Hintergrund, aber das hat man rasch wieder.</p> <p>GM: Wie hat Sie Ihre praktische Arbeit als Wissenschaftler beeinflusst oder beeinflusst Sie auch jetzt noch?</p> <p>JG: Das sind, kann man sagen, vermutlich zwei Schienen. Was ich vor diesem Karrierewechsel sozusagen, um 2000/2001, schon gemacht habe, ist, quasi als Privatgelehrter ab und zu ein Aufsätzchen zu schreiben, wenn ich gefragt wurde, eben das im <i>Georges-Bloch-Jahrbuch [1997]</i>, vorher war <i>Kunst+Architektur in der Schweiz [46, 1995]</i>, die Frühgeschichte. Im <i>Berner Kunstmitteilungen</i> habe ich mal was gemacht, die zwei Seiten über den elektromagnetischen Raum, also einfache Geschichten, meistens waren das Anfragen, also ich war nicht in einem Unizusammenhang. Ich habe ein paar Leute gekannt, die wussten: „Video, ja da musst du zu dem“. Da war Recherchearbeit, im Prinzip natürlich die eigene Erfahrung, das andere Telefonrecherche, das Internet gab's noch fast nicht, also auch für den Spectrum 1997, da habe ich das Web, glaube ich, gebraucht, um die Telefonnummer von Monkhouse in London herauszufinden. Viel mehr war aber natürlich auch noch nicht zu finden. Das hat sich grundlegend geändert. In dem Sinne war diese Arbeit eher, quasi Primärdaten irgendwo aufzubringen, aus eigener Erfahrung oder aus Recherchezusammenhängen. Das war relativ wenig im heutigen Sinne wissenschaftlich abgestützt, was ich damit zitiert hätte oder viel Material konsultiert. Das halte ich noch heute so. Wir haben natürlich an der Fachhochschule auch einen wissenschaftlichen Anspruch, wobei ich sagen muss, meine Arbeit ist immer noch stark bestimmt durch die eigene Erfahrung und die praktische Arbeit. Das eine ist die technische Arbeit, da informiere ich mich in der entsprechenden Literatur, das gibt's mehr und mehr, aber das Handbuch der Videorestaurierung, das gibt es noch nicht. Das ist relativ wenig kanonisiert. Es gibt Newsletter, die sind relativ wichtig, weil sich dort die Praktiker zu Wort melden und ihre Beobachtungen deponieren. Dann hat es dort auch einige, die weitergehen, die das physikalisch, chemisch erklären können. Und so kommt</p>	<p>Einfluss der praktischen Arbeit</p> <p>Aufsätze in Zeitschriften</p> <p>Spectrum Monkhouse</p>
--	---

man auch zur Literatur, die dann wirklich aus universitären Zusammenhängen stammt. Da ist der Bharat Bushan, der ist wichtig in der Tribologie. Tribologie ist die Lehre von den Antrieben. Und er hat ein oder zwei Bände über Magnetmedien, das ist natürlich nicht geschrieben für die Videoleute. Das kommt noch von der Magnetspeichertechnologie her, wo das Magnetband sehr wichtig ist. In denselben Büchern sind dann auch Harddisks und Diskettenköpfe beschrieben. Also da ziehen wir einen Teil unseres Wissens her. Und das andere ist nach wie vor Erfahrung, Erfahrung, Erfahrung. Wenn ich wissen will, was ich mit dem Band tun muss, damit es spielbar ist, kann ich schon versuchen, mich über das Web oder so schlau zu machen, aber das Wichtigste war jetzt einfach zu sehen, wenn wir das eine Band backen und dann reinigen, verhält es sich anders, als wenn wir es einfach trocken legen. Wir probieren alle diese Kombinationen von Behandlungen aus. Das heisst, wir machen hier weniger Grundlagenforschung in dem Sinne, dass wir Laborarbeit machen mit chemischen Untersuchungen, ich jedenfalls nicht, es gibt Leute, die das machen. Wir machen eigentlich die angewandte Forschung, da wir Versuchsreihen machen, so weit es möglich ist. Es ist leider mit Bologna schwieriger geworden. Vor Bologna haben die Leute im Grundstudium eine Seminararbeit und eine Semesterarbeit gemacht, da hat man wirklich eine kleine Forschungsaufgabe verteilen können. Das ist abgeschafft worden und jetzt machen sie eine Bachelor-Thesis. Das ist ihr erster längerer Text. Auch bei der Bachelor-Thesis ist das nicht Forschung, das hat einen kulturhistorischen, konservatorischen und kunsttechnologischen Teil, aber da hat kaum eine systematische Forschung Platz. Wir sind eigentlich mit diesem System fast ausgehöhlt worden. Wir haben ja im Gegensatz zur Uni eigentlich nicht Lehrstühle mit einer ganzen Pyramide von Mittelbau und Hiwis darunter. Das habe nicht ich erfunden, sondern ein Kollege Professor an der Technikerschule, die auch zur Fachhochschule gehört, hat mal gesagt, wir sind ja unsere eigenen Assistenten... Ich meine, ich habe Spass, diese Maschinen zu konstruieren, aber das wäre nicht unbedingt meine Aufgabe. Jetzt schreibe ich zwei Referate für ein Symposium in Gent und die Sommeruni in Zürich und korrigiere zwei Texte – ich würde dann auch durchaus noch gerne mehr publizieren. Das ist so ein bisschen die Quadratur des Zirkels. Aber ich klage gar nicht. Ist die Antwort befriedigend, was die Wissenschaftlichkeit angeht?

GM: Ich denke ja.

JG: Selbstverständlich, wenn ich einen Text schreibe, dann kann das nach wie vor sein, dass es einen relativ geringen Anmerkungsapparat hat, und es kann sein, dass es mehr Anmerkungen hat, weil man gerade besser Zeit hat, noch ein

Wissenschaftlicher und praktischer Austausch

Bolognareform

<p>bisschen zusammen zu suchen. Das ist eben doch relativ viel Material nachher, da ist die Arbeitsweise eine andere.</p>	
<p>Evitixia Bibassis: Ja, also das wäre gerade noch eine Anschlussfrage. Wie würden Sie Ihre Rolle als Forscher und im Speziellen auch als Interviewer definieren?</p>	<p>Rolle als Forscher, Interviewer</p>
<p>JG: Also wenn ich selber Interviews mache, nicht wenn ich interviewt werde? Ich denke, mein <i>unique point of sale</i> ist, dass ich relativ lange dabei bin. Die erste Generation Videoschaffender in der Schweiz habe ich in den 80er Jahren kennengelernt, also auch schon relativ früh, aber ich habe selber noch mit fast derselben Technologie gearbeitet. Damit ist natürlich eine Geschichte der Materialität verbunden: Was hat das geheissen, wie schaute das aus? Das ist noch eingebraunt. Erinnerung verändert sich natürlich, aber man weiss ungefähr, aha die Bilder waren nicht einfach schummrig oder unscharf, wie man heute sagt, die waren einfach so. Wenn das Band neu war und die Sachen schön eingestellt, waren es weiche Bilder, aber sie hatten eine Qualität. Das Schwarzweissbild hat so einen eigenen Charme gehabt, der anders war als das farbige U-Matic, das messtechnisch gesehen besser war. Aber es war bereits weniger ruhig, also ich will da nicht ins Tausendstel kommen. Diese Erfahrung ist, denke ich, ganz wichtig. Dass man auch relativ sicher weiss, wie produziert wurde. Dass es schon weit ging, wenn ein Künstler zwei Spulengeräte hatte. Das heisst, wenn die frühen Videos einfach diese ominöse halbe Stunde oder Stunde gingen, ist das nicht, weil die Leute nichts anderes gerne gemacht hätten, sondern weil sie die Möglichkeiten nicht hatten. Das sind Erklärungen oder Miterklärungen, die auch die Ästhetik dieser Bänder aufschlüsseln helfen. Das war das <i>setting</i>, das der Künstler zur Verfügung hatte, eine, zwei Kameras, ein Aufnahmegerät, wenn's hoch kommt, ein zweites, und ein Closed Circuit, um einen Loop machen zu können. Et voilà. Und der Rest war halt in die Arbeit, in den unmittelbaren Moment zu legen und in die Vorbereitung dieses Momentes und in die Konzentration und auch in die Authentizität. Das ist komplett anders als man heute arbeitet, wenn man irgendwo eine Aufnahme machen und die irgendwie zusammensetzen kann. Das ist dann noch ein Schritt vom linearen zum nonlinearen Schritt, das sind zwei Stufen. Ich habe ja auch lange Zeit unterrichtet, Technik und Ästhetik der Videokunst an der Schule für Gestaltung in Bern. Wir haben mit Absicht damals den technischen und den ästhetischen Unterricht nicht getrennt. Es kam also nicht der oder die Kunsthistorikerin, die Bänder zeigten und der Assistent zeigte, wie man es macht. Das haben wir in einer oder zwei Personen je aufgeteilt, um eben auch dieses Bewusstsein zu wecken, ja was macht ihr mit euren Produktionsmitteln? Ab 87 haben wir diese Kurse gemacht,</p>	<p>Lange Erfahrung</p> <p>S/W vs. U-Matic</p>
	<p>Authentizität</p> <p>1987 Videokurse</p>

und es wurde zunehmend schwieriger, eigentlich noch mediengerecht zu arbeiten. Die Leute, mindestens die Externen, kamen in den Einführungskurs und bei der ersten Runde hat sich herausgestellt, sie hätten gerne eine riesige Animation gemacht, die anderen einen Spielfilm, also lauter Dinge, die sie irgendwo gesehen haben, die sie auch in Videoclips gesehen haben, und das mit Video verbunden und gedacht, das können sie jetzt da lernen. Man hat die auch erstmals herunterholen müssen, und dann auch gemerkt, aha dafür fehlen die Basics, eine schön gestaltete Aufnahme zu machen. Das wäre auch noch wichtig. Das sind so diese Erfahrungen des relativ langen Dabeiseins, was in dem Sinn auch ein Vorwissen generiert hat. Bei der Befragung für diesen ersten längeren Aufsatz in *Kunst+Architektur in der Schweiz* habe ich natürlich Etliches gewusst, das heisst, ich habe, würde ich sagen, von der Sache her fast die Sprache der interviewten Künstler gesprochen. Da habe ich eigentlich schon den Anspruch, dass wenige Sachen in meinen Texten nicht stimmen rein vom Technischen her. Das hat mich immer genervt, wenn irgendwo stand: „Mittels seiner speziellen Technik hat der Künstler...“ Diese Technik kann man benennen, wenn man sie kennt. Das war eigentlich auch das, was ich gerne gemacht habe, einfach auch um da nicht irgendwelche Mythen zu wachsen lassen. Das ist ja das Schlimme. Das Zeug wäre ja alles noch erklärbar. Wir haben natürlich nicht einfach Lehrbücher, wie man's macht, aber wir haben *manuals*, wir haben Erfahrungen, wir haben Bänder, die, wenn man weiss, wie das gemacht wurde, oder wenn man die Möglichkeiten kennt, sagen wir es mal so, dann kann man die Bänder aufschlüsseln... Das nimmt ihnen den Charme nicht, oder? Das wird oft missverstanden, dass wenn man die Bänder erklärt oder die Arbeiten, dass man sie dann entzaubere. Das stimmt überhaupt nicht. Es geht ja eigentlich genau darum darzustellen, wie stimmig eine Technik da zu einer ästhetischen Möglichkeit geführt wurde. Das ist epochal abhängig. Das sind Dinge, die man nicht einfach wiederholen kann, jede Epoche hat da ihre Technologie, die sie entsprechend so umsetzen muss. Das heisst, es ist nicht von ungefähr, dass der Closed Circuit praktisch tot ist, toter als er sein müsste, würde ich einmal sagen. Das ist nicht so, dass er nicht zu beleben wäre. Man soll nicht die Dinge wiederholen, aber es kann durchaus sein, dass man mit dem auch wieder Dinge machen würde. Aber das ist heute vielleicht ein Spiel mit der Webcam... Auch in der ganzen Fortentwicklung dieser Technik, wo man sagen kann: „Video ist tot“, oder, „ihr sprecht noch von Videobändern!“ Das stimmt schon, aber die gehen ja jeweils in den neueren Medien auf. Als die CD-ROM aufkam, die CD-ROM nicht die DVD, haben alle gesagt, wir kopieren alle Videos auf CD. Das hätte schrecklich ausgesehen, schon fast in einem restauratorischem Zusammenhang hätte das schrecklich ausgesehen. Aber man hat

Das lange Dabeisein

Aufkommen der CD-ROM

<p>damals gedacht, ja die CD ist jetzt das neue Containerformat, wo das aufgehoben ist. Und dann geht es in die DVD und dann geht es in die Interaktion... Ich meine, wir haben immer noch bewegte Bilder eingebettet in anderen, vielleicht interaktiven Zusammenhängen.</p> <p>EB: Jetzt gehen wir noch mal ein bisschen zurück. Und zwar, wie schätzen Sie, wo wurden die neuen zeit/raum-basierten Medien, sagen wir bis in die frühen 80er Jahre wahrgenommen, also ich rede vom allgemeinen Publikum.</p> <p>JG: Ich glaube, es ist relativ lange wirklich ein <i>special interest</i>. Das allgemeine Publikum muss ja zuerst einmal überhaupt mitkriegen, dass es Video als technisches Medium gibt. Dieser Paradigmenwechsel, wenn es denn überhaupt einer ist, geschieht so in der ersten Hälfte der 80er. Fast alle Leute haben dann schon gehört, ah, es gibt ein VHS. Einige sind auch schon zehn Jahre früher, die konnten eben schon 1974 <i>Lustige Musikanten [Vorläufer des Musikantenstadl]</i> aufzeichnen. Das waren aber eher wenige und die Geräte und die Kassetten waren teuer. Ich habe eine, da ist eine Stunde Platz darauf, die ist für 120.- Franken Kaufpreis angeschrieben. Das ist ein Schweinegeld, um so uninteressante Dinge festzuhalten. Das Format hatte nämlich praktisch keine Kameras, also war das vorwiegend ein Fernsehaufzeichnungsformat. Ein paar Leute haben von diesem neuen Medium schon gewusst, aber vielleicht eher diejenigen, die sich für Technik interessierten. Der Wechsel, wo Video ins allgemeine Bewusstsein kommt, ist die Ablösung von Super 8 durch Video. Dass das Format von Sony Video 8 hiess, ist kein Zufall. Das ist knallharte Strategie, es ist das einzige Band, das sich nicht an die Zollbreiten hält. Also ein Zoll, 3/4, Halbzoll, Viertelzoll. Sondern es ist zwischendrin. Der Grund ist kein technischer, sondern wirklich nur zu sagen, Leute, Super 8 <i>[also Film]</i> heisst jetzt Video 8. Und das kommt Anfang, Mitte 80er Jahre. Das heisst noch überhaupt nicht, dass dann bekannt ist, dass man mit Video Kunst machen kann. Es ist so, dass einige wenige Fernsehanstalten eigentlich schon in den frühen 70er Jahren darauf aufmerksam werden und ein paar Mal ein Experiment machen. Und die werden vermutlich so viele wütende Briefe bekommen haben, dass sie das schnell wieder abgestellt haben. Das <i>Black Gate Cologne</i> muss vermutlich das erste gewesen sein, um 68 mit <i>[Otto] Piene</i> und <i>[Aldo] Tambellini</i>. Das ist legendär, ich weiss nicht, ob es das noch überhaupt gibt. Ich glaube, ich habe mal Bilder gesehen, aber bei mir selber ist es Legende. Dann gibt's in den frühen 70er Jahren von Peter Weibel dieses <i>TV - VT</i> Band, das man eben auf so einem aufführen muss <i>[zeigt auf einen Fernseher der Marke WEGA mit frei drehbarer Bildröhre]</i>. Das habe ich vor dem ZKM gemacht, das machen sie jetzt auch, aber vorher hatten sie</p>	<p>Zeit/raum-basierte Medien in den 80er Jahren</p> <p>VHS</p> <p>Super 8 / Video 8 Zollbreiten</p> <p>Black Gate Cologne Piene und Tambellini</p> <p>Peter Weibel</p>
---	--

<p>es noch projiziert, jetzt haben sie auch solche Fernseher besorgt. Das ist natürlich auch rasch gestoppt worden [Videokunst im Fernsehen]. 1975 gab es am Schweizer Fernsehen eine Magazinsendung, sie ist beim Fernsehen verloren, René Pulfer hat sie dann im Nachlass von Bauermeister ausfindig gemacht, sonst hätten wir die nicht. Das Westschweizer Fernsehen hat 1987 eine Nacht lang Video gezeigt anlässlich der <i>Semaine internationale de vidéo</i>, und zwar der zweiten, 85 ist die erste. Bei der zweiten Biennale 87 war ich auch dabei. Da sind dann Podiumsdiskussionen gemacht worden, dazwischen wurden Bänder gezeigt, natürlich alles in Ausschnitten, und dann hatte es sich. Das Schweizer Fernsehen hat, ich glaube, ungefähr 89, 90 oder vielleicht auch bis 91, <i>Experimentelles aus der Schweiz</i>, Film und Video, gezeigt. Kennen Sie die? Das war zwei Mal im Sommer, dann wenn's niemand sieht. Der Moderator war irgendeiner, den sie da halt haben, der sicher nicht draus gekommen ist. Die haben einfach Leute eingeladen. Einmal war René Pulfer in der Sendung, einmal Eric Lanz, Anna Winteler hat, glaube ich, eine eigene gehabt, bin ich mir aber nicht mehr ganz sicher. Dann war Erika Keil, die was präsentiert hat. Bob Fischer, als er noch lebte, hat auch mal eine... Und es kamen auch Filmleute, Werner von Mutzenbecher war in einer, der mit den viele H im Vornamen [HHK <i>Schönherr</i>]. Ich bin jetzt da auch ein bisschen überrumpelt, aber das hat es gegeben. Das wäre, sagen wir, so die Möglichkeit gewesen, dass ein breiteres Publikum das wahrzunehmen beginnt. Und der Turnaround war Pipilotti natürlich. Mit Pipilotti ist Video populär geworden. Das kann man für die Schweiz sagen, so plakativ es klingt und so unwahrscheinlich. Ich glaube, mit Pipilotti wissen alle dann, aha das ist Kunst und es ist schräg oder so, ich mag's oder ich mag's nicht. Aber vor ihr hat es natürlich schon zwei Generationen Leute gehabt, die sich abgerackert haben. In kleinen Kunstkreisen ist das abgehalten. Die Kunstmuseen haben sich dem schon ab 80 angenommen. Das wäre in Bern der Fall, das ist in Zürich der Fall. Die Videosammlung [des <i>Kunsthhaus</i>] beginnt auch, glaube ich, 79, 80. Und die geben sich dann auch ein bisschen Mühe, das zu zeigen. Aber das geht halt relativ unter. Ankäufe gibt's nach wie vor relativ wenig. Das ist natürlich auch für die Zeit typisch, da gibt's bei uns wenige Installationen, weltweit gesehen natürlich schon, aber die Europäer und Europäerinnen machen da fast nur Bänder. Also mindestens wir in der Schweiz. Das Bändermachen erhält niemanden, das ist auch irgendwo in einer Ausstellung versteckt, das ist auch nicht so spannend, Bänder zu zeigen. Das heisst, es wird auch erst interessant, wenn es Installationen gibt.</p>	<p>Sendung am Schweizer Fernsehen</p> <p>Semaine internationale de vidéo</p> <p>René Pulfer, Eric Lanz, Anna Winteler, Erika Keil, Bob Fischer, Werner von Mutzenbecher</p> <p>Pipilotti Rist</p>
<p>EB: Jetzt möchte ich noch einmal nachhaken. Gibt es die Aufzeichnungen vom Fernsehen noch von dieser Sendung</p>	<p>Experimentelles aus der Schweiz</p>

<p><i>Experimentelles aus der Schweiz?</i></p> <p>JG: Die gibt's. Ja.</p> <p>EB: Die sind zur Verfügung also nicht verlustig gegangen?</p> <p>JG: Die haben sie sicher noch. Ich habe relativ viel aufgezeichnet. Eine, zwei fehlen mir auch. Eine war einmal – das ist ein Phantomschmerz, den ich bis heute habe – in einem Köfferchen, wo ein LötKolben, zwei Kassetten und sonst noch irgendwas drin waren, und blieb in der Gepäckablage im Zug. Das habe ich nie mehr gefunden. Die Kasette habe ich immer wieder gesucht, weil dort <i>Pipilottis Fehler</i> drauf war. Der war dann nachträglich viel teurer zu besorgen. Da wäre zu fragen beim Fernsehen, ob die zu Forschungszwecken zu haben wären, das ist immer eine Kostenfrage, aber eine Anfrage wäre möglich. Es ist eine Kostenfrage und eine rechtliche Frage, weil sie die Sendungen natürlich selber produziert haben, aber von den enthaltenen Werken nicht unbedingt die Rechte haben. Aber ich würde mal ganz offiziell eine Anfrage starten. Es ist schwierig, wenn ich es anbiete, weil es mir Arbeit macht, und ich die Zeit nicht habe. Ich würde gerne helfen, wir können schon darüber reden, aber eigentlich bin ich nicht dafür eingerichtet. Aber eine Möglichkeit wäre die Mediathek von René Pulfer. Die explizit dafür da ist und zwar auch ausserhalb der Schule. Da kann man von der Uni Zürich mit gutem Gewissen kommen und sagen: „Haben Sie das?“ Er ist natürlich jemand, der auch wirklich alles aufgezeichnet hat. Es kann sein, dass auch ihm etwas durch die Büsche ist. Aber ich würde mal davon ausgehen, dass er das ziemlich lückenlos haben sollte. Und das ist natürlich für frühes Video in der Schweiz eine Quelle.</p> <p>EB: Wie, schätzen Sie, wurden die Schweizer Videokunstpositionen international wahrgenommen?</p> <p>JG: Das ist immer die grosse Frage. Die erste Generation, da weiss man, dass die Auslandkontakte hatten. Minkoff, Olesen haben Ausstellungen im Ausland gehabt, eine in Kanada, ich glaube, es war die Schaukel aus unserer Ausstellung [<i>Muriel Olesen, „La vidéo, je m'en balance“, 1984 in der Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 2008</i>]. Ich glaube, das war in Kanada gezeigt worden, wenn nicht in England. Bauermeister hat man in England gekannt. Da habe ich vor zwei Jahren noch jemand getroffen, der ihn gekannt hat. Der wusste auch nicht, dass er gestorben ist und war dann bestürzt. Die sind eher spärlich in Katalogen aufgetaucht. In Deutschland waren natürlich unsere Westschweizer nicht so bekannt. Und die deutschen Künstler hatten das natürlich intern selber besetzt.</p>	<p>Mediathek bei René Pulfer</p> <p>Internationale Position Schweizer Videokünstler</p> <p>Gérald Minkoff, Muriel Olesen</p> <p>Bauermeister</p>
---	--

<p>Frankreich war schwierig, weil sie eigentlich relativ spät in diese Kunstart eingestiegen sind. Die französische Kunst war zu dieser Zeit noch relativ konservativ, die hatten immer noch École de Paris und ihre Kraftmaler. Und was natürlich für die ganze europäische Videokunst schwierig ist, ist der amerikanische Markt, weil die keine PAL-Geräte haben. Das Umgekehrte war nicht schwierig, alle U-Matic-Geräte in unseren Instituten waren NTSC-tauglich. Das gilt für die USA nicht. Dort hat es ganz wenig PAL-taugliche Geräte gehabt. Transkodieren war schweineteuer, selbst wenn man sich jetzt in den USA für diese Bänder interessiert hätte, was auch nicht ganz selbstverständlich ist, wäre es eine technische Barriere gewesen. Die haben schon eine gewisse Szene gehabt, die aber marginal war. In jedem Land gibt es dann ein paar Leute, die man fast vergessen hat. Die einen haben einfach überlebt, also physisch oder auch in der Geschichtsschreibung. In Deutschland gibt es natürlich auch mehr als Klaus vom Bruch und die üblichen paar Verdächtigen. Von denen hört man einfach weniger. Mehr Internationalität immerhin. 1974 war diese Ausstellung SAVI in Genf, Salon de l'Audiovisuel. Da war eben auch der [Jacques] Guyonnet, der hatte da sein Studio aufgepflanzt, und dort sind auch einige der Fotos entstanden, die in meiner Publikation sind. Das war offenbar ein lustiges Sammelsurium von soziokulturellem Video, von Kunstvideo, von Industriemesse und so. Das muss man sich auch vergegenwärtigen. Das ist 74, da gab es diese Claims noch überhaupt nicht. Das ist ein <i>Terrain vague</i>, wo alle noch irgendwie Pioniere sind. Die Westschweiz ebenfalls, auch in Lausanne: Impact. Ich weiss nicht, ob es das zwei oder drei Mal gegeben hat, glaube ich. Das war eine Vereinigung, Jean Otth war dabei und relativ wichtig. Jean Otth hat dann für das Impact Bill Viola, der damals noch William Viola hiess und als Bildtechniker arbeitete, unter anderem bei art/tapes/florence, eingeladen. Das heisst, die hatten durchaus internationale Kontakte. In dem Sinn hat Jean Otth vielleicht ein bisschen Pech gehabt, dass er nicht bekannter geworden ist. Und es ist immerhin ein Oeuvre von hundert oder fast hundert Bändern. Es sind nicht alle ganz erhalten. Der ist schon sehr konsequent am Medium gewesen. [Gérald] Minkoff, [Muriel] Olesen sind so eingebettet als Genfer Fluxusableger auch im Ausland wahrgenommen worden. Es ist einfach die Zeit vor den Stars, das bildet sich erst langsam heraus. Klar, die USA sind ein paar Jahre vorher. Da gibt's die Pioniere, die man von Anbeginn kennt. Aber in Europa zieht das nach. Wir haben nie in dem Sinn Stars gehabt. Die erste Generation hat dann fast schon den Mut verloren und wieder aufgehört. Gut, der nächste erfolgreiche Exportartikel ist Alexander Hahn. Er hat international doch einiges abgeräumt. Der hat, möchte man fast sagen, etwas Karriere gemacht – aber nie finanziell.</p>	<p>Konflikt PAL-NTSC</p> <p>Klaus vom Bruch</p> <p>1974 Ausstellung SAVI, Genf Guyonnet</p> <p>Jean Otth Bill Viola</p> <p>Minkoff, Olesen</p>
---	--

<p>EB: Was für Plattformen wurden alternativ zu den Ausstellungsräumen genutzt?</p> <p>JG: Eben die ganz wenigen Sachen in den Museen gibt es. In Genf gab es ja noch lange kein Museum für moderne Kunst, da hat's aber Versuche gegeben. Die <i>Association pour un musée d'art moderne [AMAM, gegr. 1973]</i>, schon damals, glaube ich, mit Adelina von Fürstenberg. Das war eine wichtige Person, um das Video auch zu fördern. Vielleicht nicht das früheste, aber dann zur Defraoui-Zeit, die eben Mitte der 70er Jahre beginnen. Da gibt's so offiziöse oder vielleicht nicht alternative Strukturen, das passt nicht nach Genf, aber da gibt's so Versuche, Video zu platzieren, um die Schule herum in interessierte Kreise. Dann natürlich institutionell die ersten Krienser Filmtage, ich glaube 79, wenn ich mich nicht irre, woraus dann die VIPER entstanden ist. Das erste hiess vermutlich noch Krienser Filmtage, dann hiess es ab 80 oder so Krienser Film- und Video- oder Video- und Filmtage, bis es dann nach Luzern zog und sich vermutlich in dem Zuge unbenannt hat in VFIPER und zwar VF, Video-, Film- und Performancetage. Und VFIPER hat eigentlich die Videoschiene immer relativ lange behalten, die Performances wurden etwas weniger wichtig. Video ist eigentlich dort aufgehoben seit frühen Zeiten. Wobei ich den VFIPER Leuten immer ein wenig unterstellt habe, dass sie Kunsthaser sind. Es war ganz klar positioniert im Experimentalfilm, wenn das Video dann vielleicht nicht experimentell war oder ein bisschen lustig, hat es auch an der VFIPER einen schweren Stand gehabt. Das frühe amerikanische Video wäre an der VFIPER durchgefallen. Ein Bruce Nauman wäre dort nicht wahrgenommen worden. Das sind auch die 80er Jahre mit den Bildmischern mit den Farben... Jedenfalls, Kriens, Luzern, Basel, das ist die wichtige Plattform, weil sie jährlich stattfinden. Dann institutionell abgehoben dieses Video Art Festival in Locarno parallel zum Filmfestival. In Locarno war ich nie, das war irgendwie eine erlauchte Gesellschaft um René Berger – habt ihr Berger, er ist gestorben vor zwei, drei Monaten?</p> <p>Dora Imhof: Ich bin nicht sicher.</p> <p>JG: Jacques Guyonnet hat's in seinen Blog gestellt, und ich habe es dann gegoogelt. Es gibt in den Zeitungen Nachrufe. Aber man hat schon eine Zeit lang nicht mehr gewusst, wo er ist. Er war vermutlich bis zum Schluss hyperaktiv. Video hat er schon lange verlassen. Hat dann relativ früh schon Internet gemacht. Locarno, das war René Berger und dann <i>[Lorenzo]</i> Bianda, der ist auch gestorben, schon eine ganze Weile. Und das war so der UNESCO-Dunstkreis und Oberitalien.... Das war unserem Land und einer jüngeren Generation immer</p>	<p>Alternative Plattformen</p> <p>Association pour un musée d'art moderne</p> <p>Defraoui</p> <p>Krienser Filmtage</p> <p>VFIPER</p> <p>Videoart in Locarno René Berger</p>
--	---

<p>etwas entrückt, wenn nicht gar suspekt. Für die Künstler war es schon eine grosse Ehre, dort eingeladen zu werden. Das war eher so eine diplomatische Geschichte.</p>	
<p>Evitixia Bibassis: Es gab ja dann 85 diese Vereinigung <i>Unabhängiges Video Schweiz</i>. Gibt es da noch eine parallele Geschichte? Also eine Vertriebsplattform?</p>	<p>Vertriebsplattformen</p>
<p>JG: Da kann ich viel erzählen. Ich war dabei, René Pulfer auch, ebenso Silvie Defraoui. Das ist zu der Zeit gegründet worden als eine Selbsthilfeplattform... Ach dieses Generationenmodell ist schwierig. Durch wieder einmal eine jüngere Generation und zwar diejenige, die quasi in den 80er Jahren begonnen haben, sei es Videoladen, wobei gerade der Videoladen ausserhalb von UVS war, weil dieser ja nicht künstlerisch war. Aber die Basler waren dabei, die Berner waren dabei, in Luzern war dabei Charles Moser, der auch später erst unterrichtet hat. Er hat eigentlich schon Video gemacht. In Aarau war es Tello Frutiger, das Video One, auch eine Produktionsfirma, die es immer noch gibt. Die jetzt, glaube ich, ausschliesslich kommerziell arbeitet, aber damals kulturell offener war. Und [Silvie & Chérif] Defraoui waren dabei als Gründungsmitglieder. Es ging eigentlich darum, quasi eine Vertriebsplattform zu haben für dieses Medium, das ist auch ein Spiegel der Sache, die relativ versteckt stattgefunden hat. Man sagte sich, wenn wir warten, bis die Museen, die Institutionen oder das Publikum auf uns aufmerksam werden, dann warten wir uns zu irgendetwas. Also müssen wir selber aktiv werden. Da gab's natürlich Vorbilder im Ausland. Diese Videokassetten-Newsletter, was wiederum nicht dasselbe war wie UVS, aber diese Modelle gab es. Also quasi Distribution per Kasette und Herumschicken. Und UVS war natürlich auch die Möglichkeit, dass man da an Fördergelder kam. Pro Helvetia hat Folgendes bezahlt: Bei den ersten beiden, nehme ich an, bin mir aber nicht mehr ganz sicher, dass es Produktionsbeiträge gegeben hat, allenfalls nicht für die Einzelbeiträge, das hat man später versucht. Aber mindestens die ganze Produktion des Samplers, Katalöglein, inklusive auch Vorführungen, dass jemand mitgeschickt wurde. Auch ein bisschen ins Ausland. Ich hatte einmal in Wien den dritten Sampler präsentiert an der Medienwerkstatt, ein paar Leute sind nach Paris damit und ein paar nach New York. Was war die Frage mit den Samplern?</p>	<p>René Pulfer</p> <p>Video One</p> <p>Defraoui</p> <p>UVS</p>
<p>EB: Ob es parallel dazu, weil die Vereinigung kenne ich, da noch eine ähnliche Vereinigung oder Plattform gab?</p>	
<p>JG: UVS war wahrscheinlich die wichtigste. Die waren aber auch nicht alle dabei, das war auch nur eine bestimmte</p>	

<p>Wahrnehmung dieser Kunst. Hätte auch dazu dienen sollen, dass man die Werke verkaufen kann. Der Sampler für museale Zwecke hat irgendwo um die tausend Franken gekostet, also war es immer noch ein günstiger Ankauf für ein Museum. Was gab es... so strukturiert nicht unbedingt, es hat dann einfach einzelne Ausstellungsprojekte gegeben, wo man versucht hat, etwas zu statuieren. Also mit Hertz in Schaffhausen war so einer, ein bisschen später. Ich bin mir am überlegen, ob um die F+F herum...</p> <p>EB: Also an der F+F hat es dann die TV-Galerie gegeben, aber das war später.</p> <p>JG: Ja genau. Mit fließendem Übergang zu Lokalfernsehen und so. Es kann sein, dass ich jetzt so eine riesen Lücke habe, aber Vereinigungen eigentlich nicht unbedingt, mindestens nicht solche, die so breit abgestützt waren. UVS ist ein bestimmter Zirkel. Das stimmt schon, aber ist immerhin West- und Deutschschweizerisch abgestützt. Es war eine Jury, die die Werke aufgenommen hat, es war nicht einfach eine Kumpelgeschichte. Da war doch die Kommission, die dahinter steckte, zu breit abgestützt.</p> <p>EB: Jetzt machen wir quasi einen Themensprung. Was beinhaltet für Sie eine adäquate inhaltliche Werkbeschreibung, vorausgesetzt die technischen Details sind bekannt und notiert. Ich sehe das jetzt stark im Zusammenhang mit Netzkunst oder einer dreidimensionalen Toninstallation.</p> <p>JG: Eben, das würde jetzt eher in Richtung Installation gehen oder einfach nur ein Band?</p> <p>EB: Ich habe, als ich recherchiert habe, im Zusammenhang mit Aktive Archive gelesen, dass Sie in ihren Texten immer wieder eine adäquate Werkbeschreibung fordern. Ich würde gerne noch einmal hören, vorausgesetzt die technischen Einzelheiten sind beschrieben, was dann vielleicht eher das Kunsthistoriker- oder Kritikermetier wäre.</p> <p>JG: Für mich hat das immer ein bisschen einen fließenden Übergang. Man kann sagen, klar, die technischen Dinge sind beschrieben, sobald es darum geht, die ästhetische Dimension eines solchen Werkes zu erfassen, die ist natürlich verzahnt mit den technischen Gegebenheiten, wobei nicht immer im selben Masse. Es gibt ja durchaus Künstler und Künstlerinnen, die sich einen Deut um die Technik kümmern, die einfach sagen: Es muss funktionieren, ich mache Inhalte. Die dann das Medium wirklich als Transportmedium verwenden oder eher den Wert auf Narration legen als auf formale Eigengesetzlichkeiten des Mediums. Das ist auch</p>	<p>Adäquate und inhaltliche Werkbeschreibung</p> <p>Aufgaben der Werkbeschreibung</p>
--	---

eine historische Entwicklung, aber die muss nicht so streng abgeschlossen sein. Ich denke, dass es wichtig ist, ein Werk in seinen historischen Kontext zu stellen, weil jede Zeit ihre ästhetischen Möglichkeiten hat. Das ist abhängig vom Stand der Gerätschaft, vom Preis, von der Erhältlichkeit, aber natürlich nicht nur, sondern von künstlerischen Strömungen insgesamt, und von gesellschaftlichen Veränderungen, die sich ergeben. Es ist klar, dass ein Phänomen wie das Internet die Kunst umkrempeln muss, die Kunstpraxis, und im Näheren natürlich die Medienkunstpraxis. Das wäre ja seltsam, wenn das ohne laufen würde. Das heisst, eine Werkbeschreibung sollte eigentlich diesen gesellschaftlichen Kontext einmal widerspiegeln. Damit man das Werk auch als gesellschaftlich verortetes begreifen kann und nicht nur mit anderen Mitteln gemaltes Bild, das hier irgendwo frei schwebt. Das gilt für jede Kunst, aber ich denke, dass sich Kunst auf traditionellen Trägern eher ausserhalb einer solchen gesellschaftlichen Einbettung bewegen kann. Muss nicht, soll auch nicht, aber ist eher möglich. Beim Medium ist es einfach näher bei dieser gesellschaftlichen Praxis mit diesen Medien. Was selbstverständlich dann auch auf die Erhaltung ganz grosse Konsequenzen hat, wenn sich diese Medien schneller verändern als lieb ist. Was gehört dazu? Das eine ist sicher Werkbeschreibung, dass man versucht, sprachliche Ausdrucksformen zu finden für das, was im Raum passiert. Das kann rein geometrisch gemeint sein. Das sind aber auch andere Dinge, wenn wir Dunkelkammern haben, diese ganze immersive Situation, die eigentlich tendenziell den Raum schon wieder negiert oder anders damit umgeht. Dafür muss man eine Sprache finden. Ich habe das am Symposium [*Kunstmuseum Luzern, 2008*] ein bisschen zu thematisieren versucht – das wird dann auch gedruckt – wie man diese sprachliche Umsetzung finden oder suchen muss. Das beinhaltet auch, dass diese Installation häufig nicht einfach reproduzierbar ist. Das ist auch der Grund, weshalb ich gerne von Aufführung oder Wiederaufführung eines Medienwerkes spreche und nicht einfach einer Installation, die statisch da ist. Es beinhaltet nämlich den Einsatz meines Körpers, mein Dort-Sein. Ich bin eigentlich beteiligt, kann man sagen, das ist ja relativ banal, ich muss für jedes Bild und jede Plastik dort sein, ich muss das Bild anschauen. Ich würde nie der Reproduktion das Wort reden und sagen, Originale brauchen wir nicht mehr, im Gegenteil. Aber wir haben doch eine hoch entwickelte Reproduktionstechnik, wo man bei einigen Bildern sagen kann, das ist, um mich damit auseinander zu setzen, zwischen Buchdeckeln gut abgelegt. Das können wir bei Skulptur schon nicht mehr sagen, Skulptur ist ganz klar eine Raumerfahrung und Medien-skulptur, oder besser, ich habe den Begriff Medienskulptur gar nicht so gern, Medieninstallation, umso mehr, weil eigentlich zwei Zeiterfahrungen hier mitspielen. Es ist die

Raumzeit-Erfahrung

<p>Eigenzeit dieses Mediums, wenn es etwas erzählt, wenn etwas läuft, und es ist meine Erfahrungszeit. Das ist etwas, was sich kaum reproduzieren lässt. Das lässt sich kaum ins Netz stellen, das kann man nicht mal mit dem eigenen Medium richtig dokumentieren. Also es ist einfacher eine Skulptur, eine Ausstellung zu fotografieren als eine Medienausstellung zu videografieren. Das gibt Probleme des Medienwechsels. Eigentlich meint man, man sei noch im selben Medium, dabei ist die Funktion des einen eine ganz andere. Wenn wir von jetzt noch gerade aktuellen, jetzt gerade auch in Umwälzung begriffenen, aber noch aktuellen Videotechniken ausgehen, die ist qualitativ dann so armselig, dass das eigentlich kein Dokumentationsstandard ist. Um die Materialität und die Räumlichkeit und die Geräusche adäquat wieder zu geben, ist mein Einsatz da irgendwo nötig. Das heisst, eine Werkbeschreibung muss versuchen, diesem Umstand auch Rechnung zu tragen.</p>	
<p>EB: Also eine Erlebnisebene?</p>	<p>Erlebnisebene in der Werkbeschreibung</p>
<p>JG: Die Erlebnisebene ist wiederum etwas sehr Subjektives. Und das, was uns heute das Teuerste geworden ist, ist die Zeit. Dass wir uns die Zeit nehmen, uns einem solchen Werk auszusetzen. Und zwar gerade wenn wir denken, ja klar, das ist ein Reproduktionsmedium, ich könnte das doch nach Hause tragen. Ich kenne viele Leute, leider gibt es auch Freunde dabei, die sagen: „Ich gehe doch nicht in eine Ausstellung ein Video anschauen, das kann ich doch auch nach Hause nehmen.“ Erstens muss er oder sie die Kassette kriegen. Zweitens ist das natürlich das Falscheste, also das ist genau nicht der Ausstellungszusammenhang. War das mit der Werkbeschreibung etwas? Man könnte das stark formalisieren und sagen, was alles rein muss oder man kann sagen, okay, eine Beschreibung entlang der Zeitachse, dass man quasi eine Seh- oder Hörpartitur zu versuchen macht. Aufgrund dieser Zeitachse auch schaut, gibt es da Rhythmisierung, gibt es Pakete... Also alles was tiefer in die Zeit- und Raumstruktur des Werkes steigt. Ist natürlich die Frage nach dem Zweck, nach dem Umfang dieser Werkbeschreibung.</p>	
<p>EB: Die stelle ich mir grösser vor.</p>	
<p>JG: Ja, das kann gross werden.</p>	
<p>EB: Ja, eben noch mal einen Zeitsprung. Was denken Sie, welche Institution oder Einzelpersonen oder Produktionsfirmen müssen noch in einer Schweizer Videokunstschreibe beachtet werden?</p>	<p>Orte der Produktion</p>
<p>JG: Also Orte, wo mal was passiert ist?</p>	

<p>EB: Ja. Also ich hab schon fast mit Entzücken vom <i>Studio A.R.T. [Art, Recherche, Technique oder auch: Artistic Research Team]</i> erfahren. Von Jean-Pierre Binggeli hab ich vorher schon gewusst.</p> <p>JG: Gibt's den eigentlich noch?</p> <p>EB: Den Pierre Binggeli?</p> <p>JG: Jean-Pierre Binggeli, ja.</p> <p>EB: Wir haben uns auch gefragt - keine Ahnung.</p> <p>JG: Ja, die Genfer wissen nicht so recht, ist er noch ... Ich nehme an, die Firma gibt es vermutlich nicht mehr. Ich habe ihn persönlich kennen gelernt, aber das ist auch schon eine ganze Weile her. Rein vom Alter her ist er wahrscheinlich pensioniert.</p> <p>EB: Gibt's noch Institutionen oder Einzelpersonen, die zu Unrecht noch nicht in die Geschichtsschreibung aufgenommen wurden?</p> <p>JG: Also gut, effektive Produktionsorte? Ganz klar Binggeli hat da mitgeholfen. Bänder von <i>[Gérald] Minkoff</i>, <i>[Muriel] Olesen</i> sind in dessen Studio gedreht worden – beispielsweise. <i>[Jacques] Guyonnet</i> weiss ich nicht, wo der mitgeholfen hat, ausser selber. Guyonnet und Binggeli waren sich, glaube ich, ein bisschen Feind. Ja, es ist relativ schwierig. Ich glaube, Guyonnet hat Geräte bei Binggeli gekauft, und der hat dann gemerkt, oh da gibt es Konkurrenz.. Was es in Genf sonst noch... Also gut, Mitte der 1980er Jahre als Produktionsort natürlich Saint-Gervais <i>[Centre pour l'image contemporaine]</i>. Die haben nicht nur Ausstellungen gemacht, das ist ursprünglich ein Jugend- und Kulturhaus. Als junger Pantomime habe ich das kennengelernt, mein erster Bühnenauftritt war dort in Genf, und zwar um 1975 oder so. Zehn Jahre später bin ich fürs Video zurückkommen, dann Erstaunen - he, da war ich doch schon mal <i>[lacht]</i>. Die haben dort Artist-in-Residence-Programme gehabt. Dort ist produziert worden... Müsste man allenfalls einfach mal nachfragen, solange es überhaupt noch jemanden gibt. Gut, die Akten werden ja nicht weggeworfen. Das wäre spannend herauszufinden, eine Liste von der Produktion von Saint-Gervais.</p> <p>EB: Den Zeitrahmen, Entschuldigung, habe ich nicht mitgekriegt?</p>	<p>Relevante Akteure für die CH-Videokunstgeschichte</p> <p>Saint-Gervais</p>
--	---

<p>JG: Von wann an es operabel wird, weiss ich nicht. Die erste <i>Semaine [internationale] de vidéo</i> ist 1985. Ich glaube, André Iten hat 1983/84 begonnen, das aufzubauen. Also relativ rasch mit dem Festival angefangen und ich glaube, auch die Produktionsinfrastruktur relativ bald mit aufgebaut. Die haben natürlich für die Genfer Szene produziert. International haben sie Kooperationen gemacht, und zum Teil dann auch die Leute, die an der ESAV waren. Wobei an der ESAV selber natürlich wiederum eine Produktionsinfrastruktur war. Das heisst, die frühen Bänder von <i>[Eric] Lanz</i>, <i>[Marie José] Burki</i>, <i>[Simon] Lamunière</i> und so weiter, die sind noch an der Schule entstanden. Das heisst, für das Westschweizer Videoschaffen der Mitte oder der 1980er Jahre ist die ESAV selber auch ein wichtiger Ort. Da müsste man bei Silvie Defraoui nachfragen. Sind Sie bei ihr auch gewesen?</p>	<p>Festival Semaine internationale de vidéo</p> <p>ESAV</p>
<p>DI: Bei ihr sind wir gewesen, ja.</p>	
<p>JG: Okay. Da haben Sie sie auch befragen können zu dieser Zeit. Wen Sie noch fragen könnten in Genf, ist der Techniker <i>[Laurent Desplands]</i>. Der ist, glaube ich, seit früher Zeit dabei. Das heisst, er könnte auch über die Produktionsinfrastruktur, rein in technischer Hinsicht, was sie so gesagt haben, Auskunft geben. Er selber, glaube ich, hat auch an der ESAV studiert. Wäre ursprünglich vom Gestalterischen her gekommen, hat sich dann aber wirklich auf die Technik spezialisiert. Dann Lausanne, gibt es Climage. Das ist eine Association. Es ist sicher nicht so wichtig wie UVS, aber Alex Mayenfisch ist dort mit dabei. Den findet man heraus, das sind jetzt auch AV- und Filmproduzenten. Fernand Melgar war dort. Der hat neulich einen Kinofilm gemacht. Dann war der Yves Kropf, <i>Journal d'Alkasselzer [1990]</i> das war ein wichtiges Video von Yves Kropf, der war auch bei Climage, glaube ich, irgendwo mit dabei. Der ist jetzt noch Videoproduzent. Also in Lausanne gibt es eine Struktur. Basel klar, zuerst die Video Genossenschaft seit 1979, glaube ich, sind die dran. Mit Reinhard Manz von Anfang an bis heute, es heisst dann point de vue bis jetzt. Dann kommen natürlich die Abspaltungen dazu. Die erste, glaube ich, hiess VIA mit der Generation Muda Mathis, Käthe Walser. Nein, Käthe war, glaube ich, schon von Anfang an bei point de vue. Aber Muda Mathis. Dann als technische Schiene der geniale Techniker Valentin Spiess, der an der Expo 02 die Rundprojektion gemacht hat, der ist ursprünglich auch bei der VIA mit dabei gewesen. Und dann gab's nach der VIA nochmal was, noch eine jüngere Generation. In Bern ist es Container TV. Wir haben eigentlich immer mit diesen beiden Schienen gefahren, also das Soziokulturelle. Jürg Neuenschwander war von Haus aus Lehrer, hat im Erziehungsbereich viel gemacht,</p>	<p>Genfer Szene</p> <p>Lausanne</p> <p>Basel</p> <p>Bern</p>

<p>also Videos als Auftragsarbeit und dann im Gesundheitsbereich. Aber da hat man mit Carlo [E.] Lischetti gearbeitet, also Berner Grössen. Herbert Distel später, das war dann schon in der Abspaltung. Bern, da wäre noch Rec TV. Das ist Peter Guyer, der auch mit im Container TV dabei war, dann – ich weiss nicht wann – Ende der 1980er Jahren haben die sich auseinander gelebt, mit eigener Firma. Er ist auch eigentlich voll in der Film- und Videoproduktion drin, aber immer auch noch so eine künstlerische Schiene. Er macht dann auch in Filmprojekten mit, mit [Roman] Signer und ist dort wieder Kameramann. Das sind die Berner Orte. In Bern gab es noch die Videostadt – hiess das, glaube ich – um Martin Mühlethaler [Angst] herum. Tom Skapoda von Berlin hat da Bänder produziert. Das war auch ein möglicher Ort. Zürich: der Videoladen dann. Da müssten Sie die Szene besser kennen als ich. Videoladen haben sich eigentlich immer über Kunst mokiert. Und wenn sie dann etwas in Richtung Kunst gemacht haben, war's eher ein Missverständnis. Da hat es auch andere Strukturen gegeben. Das Video One, ein Studio in Aarau. Tello Frutiger heisst der, der war beim UVS-Sampler dabei. Luzern wäre am besten aufgearbeitet sicher in dieser Atelierausstellung, die grad vor unserer war. Da hat Christoph Lichtin mit Studierenden von der Universität Bern, wenn ich nicht irre, eigentlich die Luzerner Szene sehr genau durchleuchtet. Auch in einer Ausstellung, wo dann mit Klebebändern quasi die einzelnen Exponenten verbunden wurden. Das sind natürlich eher Einzelpersonen, weniger Produktionsstrukturen. Aber das würde sich lohnen, dem nachzugehen. Das waren die Produktionsorte, die Players. Sicher vergesse ich da einige. In Bern – ach, das ist dann fast schon etwas niedlich – aus unserem Videokurs hat es auch noch eine Struktur gegeben, die Videots. Schon den Namen hätte ich denen abgeraten. Na gut, die waren in Biel und da war [Marie-Antoinette] Chiarenza und [Daniel] Hauser dabei, immerhin. Da hat es um die herum auch noch ein bisschen Leute gegeben, die sich eine Infrastruktur zusammengekauft haben. Ganz sicher gibt es in Zürich dann [Arman] Yegia, [Christine] Hunold haben vermutlich auch Infrastruktur mit anderen noch geteilt, also diese F+F Umgebung. Und natürlich Kanzlei-Video und so weiter, aber das weiss ich wirklich nur von ferne.</p> <p>EB: Welche Rolle spielen die Vermittler- und Lehrinstitutionen?</p> <p>JG: Wiederum von links nach rechts. In Genf klar Saint-Gervais als Vermittlungsinstitution, die auch durchs Jahr hindurch Programme, Videoprogramme gemacht hat. Und als Lehrer natürlich Chérif und Silvie [Defraoui]. Das ist auch spannend, das ist schon eine Qualität, die die hatten. Dass es</p>	<p>Zürich</p> <p>Aarau</p> <p>Luzern</p> <p>Biel</p> <p>F+F</p> <p>Vermittlung in der Westschweiz</p>
--	---

<p>nicht einfach Video war, dieser enge, dieser Röhrenblick fast. Man kann es überspitzt formulieren, das stimmt sicher auch nicht ganz, aber was Rang und Namen hat, in der Westschweizer Kunstszene bis international, war ein grosser Teil in deren Atelier. Es waren auch ein paar bei <i>[Claude]</i> Sandoz im Atelier und ein paar bei sowieso. Aber die waren das wichtige Sprungbrett. Die haben den Studierenden Kunst vermittelt und dann auch Kunstorte vermittelt, das ist ganz klar. Blöd gesagt, wer zur Familie gehörte, hatte Vorteile. Basel: René Pulfer, ganz klar, das ist sowieso das Videogewissen der Schweiz. Aber auch in mehrfacher Funktion. An der Schule, als Erzieher und dann aber auch als Kurator. Nicht nur seine drei Festivals, sondern das sind auch Fernsehprogramme, die er gemacht hat, <i>Art for Television</i>. Auch internationale Beteiligungen. Er hat sehr früh im Übrigen für die Art <i>[Basel]</i> Programme gemacht mit <i>[Diego]</i> Stampa zusammen. Er ist eigentlich als Künstler, Kurator und Lehrer gleichermaßen wichtig. In Bern haben wir den <i>[Gerhard Johann]</i> Lischka, der auch viel für die Videoszene getan hat. Wir hatten in Bern das Kino Kunstmuseum mit Thomas Pfister, der mehr hätte machen können, als er tat. Aber das war so ein bisschen ein Vermittlungsort. Zürich: Dann Kunsthaus <i>[Zürich]</i> natürlich mit Ursula Perucchi-<i>[Petri]</i>, die sehr früh eigentlich was gemacht hat. Ein paar Mal hat dort auch Hanspeter Ammann Programme gemacht, hat Videokünstler eingeladen und kannte die Londoner Szene. Wer war in Luzern wichtig? Luzern hat eine lebendige Szene gehabt. <i>[Jean-Christophe]</i> Ammann hat auch relativ früh Video in seinen Ausstellungen integriert.</p>	<p>Defraoui</p> <p>Basel</p> <p>Pulfer</p> <p>Bern</p>
<p>EB: In Ihren Texten plädieren Sie für eine interdisziplinäre Zusammenarbeit. Einerseits Techniker, Kunsthistoriker – das habe ich da hineininterpretiert, das steht vielleicht nicht so eins zu eins...</p>	
<p>JG: Ja, das ist ein Teil von meinem Leben, man kann's wahrscheinlich schon daraus lesen, man kann sich nicht ganz verstecken.</p>	
<p>EB: ... und RestauratorInnen und KonservatorInnen sowie KünstlerInnen. Wie stellen Sie sich diese Zusammenarbeit konkret vor? Oder wie würde so eine arbeitsteilige Praxis aussehen?</p>	
<p>JG: Wir haben das quasi im Rahmen unseres Projektes ein bisschen probiert. Wobei das so klein ist, dass man gar nicht... <i>[lacht]</i>. Wir sind vier Leute gewesen, jetzt sind wir drei. Wobei am SIK immer noch jemand unter dem Siegel Aktive Archive arbeitet, aber wir haben uns eigentlich institutionell getrennt. Es ist im Moment nicht klar, ob das überhaupt noch</p>	<p>Zusammenarbeit Aktive Archive und SIK</p>

den Namen Aktive Archive tragen wird am SIK, da sich das SIK eigentlich verabschiedet hat aus der elektronischen Kunst. Ja, das muss man sagen. Das ist wirklich enttäuschend. Mit dem Abgang von Joanna Phillips, die Restauratorin ist, und in unserem Programm mitgemacht hat. Die Stelle ist nicht besetzt worden. Die Geschäftsleitung hat bestimmt, dass das kein Schwerpunkt mehr ist. Natürlich auch in ihrer Geriatrieabteilung, wo eigentlich die Möglichkeit wäre, wenn sie schon die Biennalen von Venedig untersuchen, so dass man dort hätte schauen können, gibt's irgendwo einen elektronischen Künstler, den gibt's sehr wohl. Dass auch diese Chance verpasst wurde, und das ziemlich auf dem Abstellgleis ist, das finde ich persönlich schade. Als ich dieses Projekt entworfen und aufgebaut habe, wollte ich ganz bewusst die institutionelle Kunstgeschichte drin haben, damit die sich nicht länger rausschnorren kann. Ich habe in meiner Studienzeit dafür gekämpft, dass ich über Fotografie arbeiten kann. Es wäre mir noch gar nicht in den Sinn gekommen – rein von der Epoche wäre es längstens gegangen – Videokunst zu bearbeiten. Ist ja auch seltsam, wie tief die Schere im eigenen Kopf ist. Ich habe auch überlegt, soll ich einen Lehrstuhl an einer Uni ausfindig machen, der dafür prädestiniert wäre. Ich habe gefunden, nein, das SIK ist in dem Sinne konstanter, weil die Leute weniger schnell wechseln. Gut, jetzt würde ich die Sache vermutlich eher an einer Uni ansiedeln, ob es dann *[Peter]* Schneemann wäre oder *[Philip]* Ursprung wäre; Frau *[Bettina]* Gockel habe ich noch nicht kennen gelernt, das ist eher Fotografie, aber bin ja in 14 Tagen dort mit einem Vortrag, bin ganz gespannt, wie weit dieser Lehrstuhl auch in Richtung neuen Medien geht. Also das SIK ist für längere Zeit vermutlich gestorben. Das ist schade. Die verpassen es nun wirklich, willentlich fast, da den Anschluss zu haben.

EB: Hat sich da Irene Schubiger nicht gewehrt?

JG: Ja, es ist relativ schwierig, wenn der *[Hans-Jörg]* Heusser sogar Entscheide gegen die eigene Geschäftsleitung trifft. Wenn auch der *[Jürg]* Albrecht, der ein alter Freund von mir ist, und weiss Gott nicht von Haus aus das Herz für Video hat, aber wenigstens findet, das sei wichtig. Wenn auch der nichts zu sagen hat; wenn Karl Jost abserviert wird, der immerhin die Künstler-Video-Dokumentation gemacht hat in den 1980er Jahren, was zwar nichts mit der Videokunst zu tun hat, aber wenigstens mit dem Medium, ja, das ist schon im Argen.

EB: Es ist also heute eher ein theoretischer Wunsch nach einer arbeitsteiligen Praxis?

JG: Ja, also was wir gemacht haben, das hat natürlich intern viel Zeit gekostet. Ich habe mit Joanna Phillips im Rahmen der Arbeit für das Kompendium viel Wissenstransfer gemacht. Das ist auch richtig, das gehört zu meiner Aufgabe. Ich will das nicht für mich behalten und am Schluss sagen und tschüss. Ich glaube doch, dass ich einiges mitzuteilen hätte, und es wäre wichtig, das Gefäss dafür zu finden. Das bisschen Publizieren, das ist eine Sache, aber vieles ist eigentlich im persönlichen Kontakt und das kann man versuchen. Das ist auch jetzt eine äusserst fruchtbare Zusammenarbeit mit Tabea Lurk, die im Projekt mitarbeitet, für die digitale Kultur zuständig ist und von Haus aus auch Kunsthistorikerin ist. Das heisst, die sagt: „Analog? Nein, das interessiert mich nicht. Ach, Video, nein, nicht schon...“ Also ich müsste sie fast zur Ordnung rufen, aber mach ich natürlich nicht – weil das ist ganz klar, dass wir da eine gute Aufgabenteilung haben, aber auch die Kontinuität pflegen. Das ist eben schon so, dass sie durchaus Erfahrungen in ihre Arbeit mit digitalen Medien einbringt und schon fast zur *born digital* Generation gehört. Also noch nicht eigene technische Erfahrungen, aber vom Erzählen her, dass es doch eine Rolle für ein digitales Werk spielt, wie es ausgeführt wird. Selbst wenn es völlig virtualisiert ist auf der Maschine, könnte man sich auf einmal wieder die Frage stellen: „Wie hat es ausgesehen?“ Das ist in dem Sinne nicht einfach zu lösen, weil wir mit den paar Stellenprozenten die Welt nicht retten können. Aber ich denke, die Strategie ist sicher, dass man Fachhochschule und Universität einfach näher zusammenrücken muss... Irgendwie halt nicht nur die Nase hoch trägt. Die Uni hat natürlich das Gefühl – das sag ich jetzt nur so – sie arbeiten wissenschaftlich. Das ist in einem gewissen Sinne richtig oder in einer anderen Art, es fehlt dafür die praktische Erfahrung. Das müsste man ganz unbedingt verknüpfen. Dass nicht mit dem wissenschaftlichen Mäntelchen und einem sehr ausgebauten Anmerkungsapparat trotzdem völlig falsche Dinge in einem Text stehen. Das ist natürlich für jemanden wie mich dann wieder unerträglich. Ich hoffe, dass Sie es *[besser machen]* *[Schmunzeln]*. Genau dort fehlt es am Wissenstransfer, den müsste man natürlich unbedingt verbessern. Das was Sie machen, das ist eine richtige Befragung. Weil in der Literatur finden Sie es nicht unbedingt, weil da wissen Sie nicht, ob es dort richtig beschrieben ist, oder ob es auch schon falsch abgeschrieben ist. Da ist das Bibliothekswissen und Fussnotenschreiben zwar das wissenschaftliche Handwerk und da in dem Sinne überprüfbar, aber als geschlossene Welt. Und ob das mit der wirklichen, beschriebenen Welt viel zu tun hat? Ich hoffe!

DI: Das haben wir jetzt gemerkt, dass das nicht unbedingt so ist.

Aktive Archive
Aufgabenteilung
Wissenstransfer

Wissenschaft als
geschlossenes System

<p>JG: Das haben Sie aus der Literaturvorbereitung und durch die Konfrontation mit so Brocken wie mir vermutlich gemerkt, dass da halt noch ganz einfach andere Dinge hervorkommen.</p> <p>GM: Wir machen nochmals einen Sprung und zwar zur Rolle als Konservator und Restaurator. Wie gehen Sie mit der relativen Instabilität der elektronischen Medien und dem zeitlich kurzen Erfahrungswert mit elektronischen Informationsträgern um?</p> <p>JG: Ja. Ich habe quasi das zum Teil schon publiziert, oder es kommt als Variante dann in nächsten Texten wieder ein bisschen vor. Irgendwann habe ich dann meinen Korpus zusammen, dass ich nicht sage, man muss die Welt erhalten, sondern dass ich differenziere in: Informationsträger, Werkträger, Bildträger. Informationsträger ist das, was man früher als Tonträger oder beim Filmmaterial als Bildträger bezeichnet hat. Dem sage ich explizit Informationsträger, weil auf dem Magnetband sieht man kein Bild, hört man keinen Ton. Den Bildträger, den brauchen wir, den nehmen wir nämlich von der herkömmlichen Kunst durchaus wieder, wo der die Tafel, die Leinwand war. Ich bin eben der Meinung, der Bildträger, das ist die Phosphorschicht, das ist die Art und Weise, wie ein Bild projiziert wird, also das Zusammenspiel von LCD-Panel, Optik, Wand, Raum etc. Das ist auch eine Bildträgersituation. Das ist zu unterscheiden. Der Werkträger, das ist die Apparatur, die das Abspielen ermöglicht. Für alle drei gibt es unterschiedliche Dringlichkeiten und sogar unterschiedliche Strategien der Erhaltung. Folgendes: Der Informationsträger, das ist das, wo man gemeinhin am ehesten sagt, das muss man erhalten. Das ist auch richtig, denn wenn der nicht mehr da ist, dann können wir lange diskutieren, wie es gezeigt werden muss, wenn man nichts mehr zeigen kann. Der Informationsträger ist natürlich ein Original, ein Kulturgut. Ich habe Originale da, allermeistens sind es ja dann Kopien, wenn es ein geschnittenes Master ist. Aber irgendwo haben wir Originale, originales Kulturgut, das einen Seltenheitswert hat. Trotzdem müssen wir ihn so rasch wie möglich, ohne zuzuwarten, auf einen neuen Träger migrieren. Das heisst, da gibt es den Originalbegriff nicht physisch. Es gibt ihn aber sehr wohl – ich würde hier, da bin ich nicht alleine, das Stichwort nennen: Signalintegrität. Die Epoche ist so, dass es wichtig ist, dass wir nach Möglichkeit wenn es immer geht, unkomprimiert digitalisieren. Digitalisieren das ist aber ein Medienwechsel, und wir verlieren Information. Wir machen Stufen ins Signal, wenn die fein genug sind, nehmen wir sie nicht wahr. Rein informationstheoretisch gesehen, reicht das, was wir jetzt machen, aber nicht, das ist ganz klar. Die Auflösung ist zu gering, das wäre auf das Audiomedium übertragen, wenn wir eine Grenzfrequenz von 15 Kilohertz hätten, das wäre etwas dumpfer als</p>	<p>Informationsträger, Werkträger, Bildträger</p> <p>Wichtigste Erhaltungs- komponente: Informationsträger</p> <p>Originalbegriff</p> <p>Signalintegrität</p>
--	---

wirklich original.

GM: Darf ich kurz unterbrechen. Was heisst unkomprimiert?

JG: Ich kann sagen, was komprimiert heisst. Das Signal wird digitalisiert. Das heisst, es wird in Millionen von Messpunkten zerlegt, und jeder dieser Messpunkte hat einen Wert. Ich könnte Folgendes machen: Ich könnte ein Karopapier nehmen, das Bild aufteilen, das wird ja zeilenweise abgetastet wie beim Fernseher auch. Ich könnte bei jedem dieser Häuschen einen Wert setzen und dann hätte ich ein digitales Abbild, das völlig unabhängig ist vom Träger. Unkomprimiert heisst, jeder Bildpunkt, der gemessen wurde, heute wird das standardmässig mit dreizehn Komma irgendetwas Megahertz, also 13 Millionen Samples pro Sekunde gemacht, das kann man rechnerisch nachweisen, wieso es so viel sein muss. Wenn ich unkomprimiert abspeichere, wird jeder dieser Punkte genauso abgelegt als Wert und zwar auch mit seiner Bittiefe, das heisst der Auflösung, die er hatte. Es war lange Zeit acht Bit [256 Helligkeitsstufen], heute geht man nach Möglichkeit auf zehn Bit über. Eigentlich können wir das visuell nicht unterscheiden, aber weil beim Wiederaussetzen so genannte *Aliasing*-Effekte entstehen, ist gut, wenn man eine zu hohe Auflösung hat. Einfach damit am Schluss das noch da ist. Komprimieren heisst, es werden solche Bildpunkte zusammengefasst, die gleiche Werte haben, es werden Tonwerte weggelassen, es werden Strukturen vereinfacht. Stellen Sie sich vor, wir haben eine Stunde Video: Unkomprimiert sind das 100 Gigabyte. Eine DVD, die eine Stunde fasst, in der besten Auflösung, hat 4,7 Gigabyte. Das heisst, ein Zwanzigstel der Information ist noch da. Und wenn man ein bisschen geübt ist, dann sieht man das schon. Also einen Sonnenuntergang auf einer DVD, das ist eine Cassatta, das macht wirklich die reduzierten Tonwerte. Wenn man auf Pause stellt, merkt man, oh, da ist aber ein lebendiges Kästchenwerk entstanden, und wenn wir Bilder haben, die stark bewegt sind, sagen wir im Fall von [Jacques] Guyonnet mit dem Synthesizer, das zittert und hat Rauschen drin, das kann man nicht auf DVD ohne Artefakte bringen. Das Stichwort sind die Artefakte. Wir versuchen, hier so viel wie möglich Signalintegrität zu wahren, damit, wenn man das wieder auf ein neues Medium bringt, nicht quasi immer neue künstliche Strukturen dazu kommen. JPEG ist ein Kompressionsformat, Sie kennen die alle aus dem Internet oder YouTube. Da sieht man gut, was Artefakte sind. Das ist ein völlig eigenlebendiges Bild, auch wenn sich nichts bewegt.

GM: Da muss ich jetzt trotzdem drauf pochen, also weil beim Vorgang des Digitalisierens wird ein Format kreiert. In

Video: komprimiert/
unkomprimiert

Artefakte

<p>welchem Format speichern Sie dann die Daten? Wenn das nicht MPEG ist oder was weiss ich TIFF oder so. Ist es dann AVI?</p> <p>JG: Es gibt beispielsweise entweder AVI oder auf dem Mac gibt es die Endung M-O-V, MOV, das sind Containerformate. AVI kann alles Mögliche enthalten. Ich kann auch eine AVI-Datei haben, die eigentlich einen DV-Codec enthält. Das heisst, es muss definiert werden. Unkomprimiert bei uns heisst – leider muss ich sagen – 720 Pixel horizontal, 576 vertikal für PAL. Eigentlich richtig wäre im 4:3 Format 768. Da hat man aber einen Kompromiss gemacht, das digital Video, das DV-Format, war eigentlich ursprünglich als Amateurformat geplant. Da hat man gemerkt, das ist so saugut, dass es sich quasi professionalisiert hat... DVCam ist eigentlich derselbe Codec. Wieso ist man auf 720 gekommen? Das ist der Kompromiss mit dem NTSC, das weniger Zeilen hat, also braucht es auch in der Breite weniger. Man hat rechnerisch gefunden, dass die 720 das richtige sind. Das sind dann Square Pixels. Das muss man sich auch vorstellen können: Aha Pixel sind offenbar nicht eine ausdehnungslose Geschichte, sondern kann eben definiert sein als Rechteck. Der Dschungel geht ja weiter mit dem Digitalformat und dem HD-Format, da kommt also einiges auf uns zu. Das heisst, es muss definiert sein wie viele Punkte pro Zeile, wie viele Zeilen, wie viele Bilder pro Sekunde. Die Anzahl Bilder pro Sekunde verändern wir nicht, das sind 50 Halbbilder, ineinander verschränkte. Wir machen auch nicht Progressive-Scan - ja nicht, das gibt Artefakte in der Bewegung. Wir verändern auch nicht, wir rechnen nicht die Zeilen um, also nicht die Anzahl Bildzeilen. Das ist ganz wichtig, denn da gibt es kein Zurück. Skalieren sollte man auch vermeiden. Skalieren heisst in der Grösse bzw. Auflösung umrechnen, alles, was wir mit dem Photoshop selbstverständlich machen.</p> <p>GM: Sie haben uns ja vor dem Interview den Kühlraum gezeigt. Wir möchten trotzdem wissen, wie bewahren Sie diese digitalen Medien auf? Welches sind die optimalen Bedingungen eines solchen Aufbewahrungsortes?</p> <p>JG: Vielleicht kurz eine Rückblende: Vor zehn Jahren, wenn man mich – und nicht nur mich – gefragt hat, worauf sollen wir unsere kostbaren Werke kopieren, hätte jeder und jede gesagt, ja es ist nicht ganz das Optimum, aber eigentlich Betacam digital ist richtig für das, das fernsehfähige Broadcast-Format, das im Verhältnis 1:2, 1:3 komprimiert. Also ein bisschen was weg lässt, aber relativ treu ist. Das Format ist am Ende seiner ökonomischen Lebensdauer, es wird noch produziert, aber sicher nicht mehr lange. Das heisst, ich würde niemandem mit gutem Gewissen sagen können, mach</p>	<p>Containerformate</p> <p>Unkomprimiert Kompromiss PAL/NTSC Square Pixels</p> <p>Aufbewahrungsformat</p> <p>Problem der poprietären Formate</p>
--	--

<p>sind 100 Stunden Video. Da geht schon manches Archiv drauf. Die Bändchen sind natürlich für sich auch nicht 100 Prozent sicher. Es ist quasi wie mit dem Atommüll, es braucht ein kontinuierliches Monitoring. Die klimatisch richtige Aufbewahrung kann ich jetzt nochmal sagen: 25% Feuchte, 10 Grad Celsius. Drunter sollte man nicht unbedingt gehen, bringt nicht so viel. Aber wenn man das hat, ist man natürlich auf lange Zeit relativ sicher, was den Zerfall der Bändchen angeht. Garantie ist es keine. Also festhalten: Nicht auf ein Medium, auf ein einzelnes; nach Möglichkeit auch ein zweites System berücksichtigen. Wenn man aus Kostengründen nicht die Möglichkeit hat, unkomprimiert zu gehen und vielleicht nicht mal auf Festplatte, wenn man optisch beschreibbare Medien verwendet, deren Haltbarkeit ist sehr umstritten, mindestens zwei Scheiben; vielleicht zwei Fabrikate, vielleicht sogar auf zwei Brenner gelesen. Und einfach regelmässig prüfen, einmal im Jahr oder einmal in zwei Jahren schauen, ist es drauf. Wenn auch natürlich der einzelne und/oder nicht technisch interessierte Mensch vielleicht nicht so die Möglichkeit hat, es gibt Laufwerke und Programme - das haben wir an einem unserer Computer -, welche die Fehlerrate ermitteln, die nicht sichtbar ist. Und die könnte man protokollieren. Wir haben nicht die Möglichkeit, aber die müsste man eigentlich protokollieren in einem automatisierten System. Man sieht so, wenn die Fehlerrate bei einem einzelnen Medium steigt, muss es umkopiert und ersetzt werden. Wenn man das nicht umformatieren muss, sondern wirklich im selben Codec, also in derselben Datei, dann hat man eigentlich keinen Verlust. Das, und nur das, ist mit digital gemeint. Alles andere, die Volksmeinung, digital da geht nichts verloren, beim Komprimieren ist es schon da [lacht] 19/20stel verloren gegangen. Vielleicht nochmals kurz: Das ist im Fluss. Ob wir mal wieder eine stabilere Speichersituation haben, wage ich nicht zu prophezeien. Wir haben eine Umbruchsituation. Sicher geht die Tendenz dorthin, einmal das Band verlassen zu können, und einmal auch alles, was mechanisch ist, die Mechanik, verlassen zu können, auch die Platte. Ob allerdings dann Halbleiterspeicher, also Flashspeicher, wenn sie billiger wären, auch langfristig zuverlässig sind, das wissen wir auch noch nicht. Irgendein Haken kommt dann wieder neu dazu.</p> <p>GM: Sie verwenden ja sicher auch externe Harddisks, die habe ich jetzt nicht gesehen. Ich habe auch sonst keine Harddisks im Raum gesehen, wo bewahren Sie die auf?</p> <p>JG: Es hat welche im Kühlraum, vielleicht sind sie in einer Schachtel. Ich bin mir noch nicht so sicher, ob der Kühl-schrank schlau ist, falsch ist es sicher nicht. Weil die Zerfallsprozesse auf jeden Fall aufgehalten werden. Aber das ist eine Recherche, die wir auch noch machen müssen. Sind die 25</p>	<p>Aufbewahrungsregeln</p> <p>Was meint genau digital</p>
--	---

<p>platte, wo man es drauf schreibt, muss auch nachkommen. Das stellt doch Anforderungen an alle diese Komponenten. Die Software, wir beginnen auch mehr und mehr digital zu korrigieren. Nicht etwa die Tonwerte oder so, das lassen wir. Wir entauschen auch kaum. Es gibt so eine Kompromissform. Im Audio wird das erste Master völlig unkorrigiert aufbewahrt. Im Video können wir es uns nicht leisten zwei, drei Versionen abzuspeichern, eine rohe, eine korrigierte. Dann kommt es schon auch mal vor, dass man sagt, ja, wenn der Hauptzweck unseres Tuns hier eine DVD ist – die DVD hat gar nicht gerne Rauschen, da macht sie nämlich Artefakte, informationstheoretisch geht das gar nicht anders – dann nehmen wir schon ein bisschen Rauschen weg beim Digitalisieren, einfach nicht das Maximum. Neun von zehn Leuten würden sagen, das ist richtig, oder zehn von zehn würden sagen, visuell gesehen ist es richtig, das Bild wird nicht weicher, es wird einfach angenehmer. Aber wir haben bereits am Original etwas irreversibel verändert – das muss man sich bewusst sein. Es sind immer diese Entscheide, die in ethische Fragen hineingehen, aber auch in praktische. Das ist etwas verzahnt. Was wir zum Teil auch machen ist, wenn ein Halbbild gestört ist, weil irgendwo der Digitalisierer da nicht ganz eingeschnallt hat, oder wenn wir noch vom analogen Band eine Störung haben, kommt es auch mal vor, dass wir ein halbes Bild ersetzen mit dem vorhergehenden. Das sieht man fast nicht, es ist eine Art Retouche. Was man machen kann, ist aufwändiger, man kann einzelne Zeilen ersetzen. Aus dem Dropout die Zeile aus dem vorhergehenden Bild nehmen, dann hat man eigentlich praktisch die ganze Substanz – ich würde das weiterhin Substanz nennen, auch wenn es Code ist – gewahrt und einfach auf diesen Stellen korrigiert. Da gibt es dann Plug-Ins für das Finalcut, es gibt Software, die extra dafür gemacht ist. Das geht preislich auch in Höhen, wo wir nicht mitmachen können und vielleicht auch nicht unbedingt wollen. Das gibt es schon, da ist auch bei uns auch noch Potential da, um das zu evaluieren, was wir machen.</p> <p>EB: Sie haben es eben angesprochen, das Budget. Ganz pragmatische Frage, was für ein Budget haben Sie und welches wüschen Sie sich?</p> <p>JG: <i>[Lacht]</i> Also mit Sitemapping 1, da war die Swissair noch oben, alle anderen Budgets auch noch. Da ging man so von einer Million aus. Man hat da gesagt, okay, Aktive Archive, das rettet die Schweizer Videokunst. Also im Programm wäre auch die aktive Sicherung von Archiven. Dann kam das Grounding und im übertragenen Sinn auch das Grounding der Bundesbudgets und das ganze Sitemapping wurde gestoppt. Das war eigentlich schon tot, und man hat mit sehr viel Anstrengung Rest-Sitemapping aufgleisen können. Wir</p>	<p>Kompromisse bei Videospeicherung</p> <p>Irreversible Veränderungen</p> <p>Originalität vs. Integrität Restaurierungsentscheide</p> <p>Budget Aktive Archive</p>
---	--

<p>haben auch etwas Federn lassen müssen, wir haben dann ein jährliches Budget gehabt von 300'000, das sich aufgeteilt hat in SIK und HKB Anteil, das hat um die 200 Stellenprozent bezahlt, glaube ich, und eben auch einen Etat, um Geräte zu kaufen. Ich glaube, ich habe so für 30'000, 40'000 pro Jahr Geräte gekauft. Wenn das neue Geräte gewesen wären, ist das ein Klacks. Dank dem, dass es Altgeräte sind und zwar auch für die Restaurierungsarbeit, nicht nur für Ausstellungszwecke, auch im Atelier ist der Grossteil gebraucht zusammengekauft. Da hätte ich gerne mal auch neuere Sachen gehabt, aber das macht auch nichts aus. Jetzt ist es immer ein Ding auf Zeit. Wir hatten eine vierjährige Leistungsvereinbarung mit dem BAK. Danach wäre es eigentlich zu Ende gewesen. Wobei ich immer geglaubt habe, das kann kein Ende geben, weil es weiter gehen muss. Die Ausstellung ist dann quasi ins fünfte Jahr gelappt, das Kompendium war auch nicht fertig und sie haben uns mit einer Übergangsfinanzierung das fünfte Jahr auch finanziert. Dann hiess es, jetzt ist aber wirklich Schluss. Wenn ihr einen guten Vorschlag macht für allfällige Nachfolgerprojekte, können wir noch ein, zwei Jahre finanzieren als Überbrückungshilfe. Dann war das Konzept gut und wir haben die drei Jahre gekriegt. Aber mit abnehmender Tendenz. Wir haben jetzt dieses Jahr hier an der HKB noch knapp 200'000 und das nächste Jahr wird es noch 150'000 sein, das dritte noch 100'000, dann müssen wir selbstständig werden – immerhin ein sehr faires Angebot. Jetzt können Sie sich vorstellen, wie einfach das ist in diesem Bereich. Da müssen wir uns schon noch was einfallen lassen. Forschungsprojekte eingeben ist eine Möglichkeit aber relativ aufwändig. Da geht viel Zeit drauf für die Eingabe...</p> <p>EB: Da müssten Sie eine Fundraising-Stelle schaffen.</p> <p>JG: Da sind wir etwas zu klein. Da kommt also schon noch etwas auf uns zu. Klar versuche ich, etwas Dienstleistung zu machen, aber ich bin mit meinem Lohn da relativ teuer, um dasselbe zu machen. Wobei man sagen kann, wenn eine Firma den Firmenansatz berechnet und wir nicht die gesamte Infrastruktur berechnen müssen, sondern eigentlich vor allem den Lohn, könnte man da durchkommen. Das Problem ist nur, dass diese Arbeiten alle so aufwändig und kompliziert sind. Wer zahlt schon einen Tag Arbeit, um ein einziges Band transferieren zu können. Das ist so etwa die Situation. Budget gibt es keins mehr, um Geräte anzukaufen. Noch fehlen ein paar Sachen in Richtung digitale Speicherung. Wobei auch kein Platz mehr da ist. Man kann immer weiter fahren, aber das muss auch bewirtschaftet sein. Seit ich kein Budget mehr habe für Ebay, habe ich auch mehr Freizeit. Das ist der Vorteil der Sache.</p>	<p>Etat Geräteankauf</p> <p>BAK: 3 jährige Überbrückungshilfe</p> <p>Herausforderung: Finanzierung eines Selbständigen Betriebs</p> <p>Kein Budget mehr für Altgeräteankauf</p>
---	---

<p>EB: Gibt es Synergien zum Ludwig Boltzmann Institut in Linz oder einen Knowledge-Transfer?</p> <p>JG: Das ist eine schwieriges Thema. Ich weiss auch nicht, ob ich das so sagen soll, wie es ist. Ich war da mal zu einem Symposium eingeladen. Es waren einige wertvolle Kontakte, Richard Rinehart habe ich da beispielsweise kennen gelernt und ihn dann später eingeladen. Dieter Daniels kannte ich ja schon. Dann bin ich letztes Jahr eingeladen gewesen von der Ludwig Boltzmann Gesellschaft, das Institut zu evaluieren. Mit Herrn <i>[Peter]</i> Weibel zusammen und Herrn <i>[Siegfried]</i> Zielinski habe ich mich in einer illustren Runde bewegt und leider sind wir zum Schluss gekommen, dass das, was sie da versprochen haben, nicht so verwirklicht wird und nicht so verwirklicht werden kann. Und das Ding wird geschlossen. Ich finde es schade, dass es geschlossen wird. Wir haben eigentlich die Empfehlung gemacht, neu ausschreiben, weil es so nicht geht. Die Zusammensetzung und da haben wir wirklich etwas <i>[bricht ab]</i>. Wir haben doch Mängel festgestellt bis hin zur Klüngelwirtschaft. Wo man sagen kann, nein das kann es nicht sein. Da müssen ausserhalb von Linz Partner gesucht werden. Nicht mit der Kunstuni, nicht mit dem ortsansässigen Museum Lentos – das geht einfach nicht, das ist nicht ein internationaler Forschungsstandard. Was die Konservierung angeht, habe ich einfach auch meine Vorbehalte gehabt und gesagt, nach zwei Jahren, da ist noch nichts da. Und das Konzept ist auch nichts so... Dass es geschlossen wird, das finde ich schade. Eigentlich wäre Neuausschreibung die Idee gewesen, damit man nochmals eine Siebenjahresfrist hat, dann hätte man das machen können. Wir haben vorher schon eine Zusammenarbeit AA – LBI eingefädelt gehabt, da bin ich aber so unabhängig, dass ich da bei der Bewertung nicht Rücksicht nehme. Die geht auch weiter. Tabea wird, so wie das ausschaut, die Thing-Server von New York quasi zusammen in einem Projekt sichern, das soll was geben <i>[kam dann nicht mehr zustande]</i>. Das heisst, der Kontakt besteht. Es ist schade, dass es so ist, aber man muss seine Unabhängigkeit wahren. Wir sind auch evaluiert worden. Das könnte mir auch passieren, dass jemand findet, das ist viel warme Luft und was haben die gemacht mit dem vielen Geld. Das hoffe ich natürlich nicht <i>[lacht]</i>. Gute Kontakte haben wir auch zu Montevideo in Amsterdam, Gaby Wijers, da kennt man sich schon lange. Ich bin jetzt dann in Gent eingeladen an einem kleinen Symposium, ein Belgisch-Holländisches Forschungsprojekt. Da soll es auch darum gehen, dass ich von aussen als Experte eingebunden werde. Gute Kontakte zum ZKM, zum Institut für antiquierte Bildmedien, da bin ich im Beirat der Ausstellungen, die da im Juni schon losgehen sollen. Wir sind schon international gut vernetzt. Das ist auch wichtig, das ist auch gewünscht vom Geldgeber.</p>	<p>Evaluierung</p> <p>Internationale Kontakte</p> <p>Montevideo Amsterdam</p> <p>ZKM</p>
---	--

<p>EB: Sensibilisieren Sie aktuell die Künstler für ein nachhaltiges Schaffen? Oder kontaktieren Sie die Techniker der KünstlerInnen?</p> <p>JG: Man versucht es natürlich. Da wo wir den Kontakt zu den lebenden Künstlern haben und man fragt, ja was haben sie vor? Oder sie uns fragen, da versucht man natürlich ganz klar, Ratschläge zu geben, um das Schlimmste zu vermeiden. Das kann gelingen. Wenn man mit einem Werk zu tun hat, wo man mehr darüber wissen muss, sind wir diejenigen, die Künstler auch befragen, was steckt da hinter, wie ist es und geben auch Vorschläge zur Erhaltung retour. Es kommt – bei der Zeit, die zur Verfügung steht – etwas zu kurz. Es wäre auch erwünscht, dass wir innerhalb der Schule bei der Künstlerausbildung – das haben wir auch vor, auch als unsere Lebensversicherung – dass wir da versuchen, Fenster zu eröffnen. Dass wir im Medialab mal innerhalb eines Kurses halt noch so ein paar Hinweise geben, was zu tun sei und was nicht zu tun sei.</p> <p>EB: Das wäre vielleicht auch bei den KunsthistorikerInnen zwischendurch mal angesagt, mal so eine technische...</p> <p>JG: Ja, bitte [<i>lacht</i>]. Es gehört zu unseren Aufgaben. Wir haben bisher keine Manuals herausgegeben, was man tun soll. Ein bisschen was steht dann im Kompendium. Da gibt es Ratschläge, was zu tun ist, was nicht. Das ist ein Output, der vermutlich dann etwas breiter gestreut werden kann. Der Ausstellungskatalog gibt auch wiederum Hinweise, wie was zu tun ist. Das sind halt so punktuelle Geschichten.</p>	<p>Kontakte zu KünstlerInnen</p> <p>Sensibilisierung in Künstlerausbildung</p>
--	--

Transkription: Evtixia Bibassis, Gabriel Müller