

Interview mit Ursula Perucchi-Petri (UPP)

Die Fragen stellten Anna Schiestl (AS), Timo Niemeyer (TN) und Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 15. Mai 2009 im Büro des Kunsthistorischen Instituts an der Hottingerstrasse, Zürich statt.

Timo Niemeyer: Unsere Frage, die uns interessiert hat, ist, wie Sie eigentlich den Weg zur Kunst fanden. Was Sie schlussendlich dazu bewogen hat unter anderem – Sie haben ja mehrere Fächer studiert – ein Studium der Kunstgeschichte zu beginnen?

Ursula Perucchi-Petri: Also wir beginnen direkt von Anfang an, von Adam und Eva, ich dachte sie beginnen mit der Videokunst [lacht].

Dora Imhof: Am Anfang gibt es ein paar biografische Sachen und dann geht man aber relativ schnell, denke ich, zur Videokunst über.

UPP: Da muss ich sagen, ich habe mich immer schon für Kunst interessiert. Ich bin schon als 14-Jährige ins Museum gegangen. Ich bin in Düsseldorf aufgewachsen und da gab es das Kunstmuseum, das auch moderne Ausstellungen zeigte. Wir sind mit unserer Lehrerin in der Schule hingegangen,, aber ich bin auch alleine hingegangen, weil mich das schon damals sehr interessiert hat und mir sehr viel gegeben hat. Dann habe ich in Heidelberg studiert und zwar als Hauptfach Europäische Kunstgeschichte und als Nebenfach Ostasiatische Kunstgeschichte und Romanistik.

Ostasiatische Kunstgeschichte war in Heidelberg ein ganz besonderes Fach, da war nämlich Professor Seckel, der einer der ganz wenigen war, die überhaupt dieses Fach unterrichtet haben, es gab dafür vorher kaum Lehrstühle. Da hab ich bei ihm studiert und aus dieser Situation und aus diesen Kenntnissen der ostasiatischen Kunst entstand dann auch meine Dissertation, in der ich Künstler um die Jahrhundertwende –also Ende des 19. Jahrhunderts – ausgewählt habe, bei denen ich gesehen habe, dass sie ostasiatische Inspirationen hatten. Das war dann das Thema meiner Dissertation, „Die Nabis und Japan“ hiess das. Erst hatte ich ein Riesengebiet, ich wollte noch die ganze Grafik aus der Zeit nehmen und ganz viele Künstler aus der Nabis-Gruppe, doch dann habe ich gemerkt, das wird unendlich gross und habe das eingeschränkt auf Bonnard, Vuillard und Maurice Denis. Das war der Abschluss meines Studiums. Für die Dissertation, wenn Sie das interessiert, bin ich natürlich nach

Studium und
Dissertation

Paris gefahren und habe dort versucht, die Familien der Künstler kennenzulernen und habe auch das Glück gehabt, dass ich alle kennenlernen konnte, alle drei Familien und auch andere noch. Ich habe also versucht, aus denen Unterlagen herauszuholen, also zum Beispiel zu fragen, ob denn die Künstler japanische Holzschnitte gesammelt haben. Da sagten die meisten: „Nein, unser Vater, nein, nie, kein japanischer Einfluss, nein, der war ganz selbstständig.“ Dann habe ich allmählich aber doch herausgefunden, dass alle japanische Holzschnitte gesammelt haben und sie sehr gut kannten. Bonnard zum Beispiel hat lange in seinem Atelier japanische Holzschnitte aufgehängt gehabt. Dann hab ich gedacht, jetzt gehe ich mal und frage einen lebenden Künstler. Ich bin zu Hans Hartung gegangen, bei dem ja offensichtlich war, dass er zumindest chinesische Kunst gekannt hat. Ich dachte, der kann sich noch wehren, meine Künstler können sich nicht mehr wehren, wenn ich das einfach behaupte. Er [*Hans Hartung*] hat mich empfangen, obwohl ich eine kleine Studentin war und hat mir alles gezeigt und war sehr liebenswürdig, aber als die Sprache dann auf den ostasiatischen Einfluss kam, hat er natürlich gar nichts davon wissen wollen, das wäre überhaupt nicht der Fall, er wäre ganz selbstständig. Ich glaube, heute ist das ganz anders. Damals haben die Künstler das noch als Makel empfunden, wenn sie von etwas beeinflusst waren. Heute ist es umgekehrt, man muss sich fast auf jemand anderen berufen, um überhaupt im Kunstmarkt Fuss fassen zu können! Dann hab ich – nur noch als kleine Anekdote – Hartung später hier in Zürich in der Galerie Roswitha Haftmann wiedergesehen. Ich sass neben ihm beim Nachtessen und dann habe ich ihm die alte Geschichte erzählt und gesagt, wissen Sie, ich war damals bei Ihnen... Da sagt er: „Ja, selbstverständlich bin ich von Ostasien beeinflusst worden.“ Da war er aber alt und weise geworden, da war das überhaupt kein Problem mehr. So muss man sich das vorstellen: wenn man diese Sachen untersuchen will, muss man natürlich auch Nachweise haben, also man muss wirklich wissen, was haben die Künstler gesammelt, was haben sie effektiv gesehen, man darf das nicht nur so in Bausch und Bogen abhandeln. Später bin ich durch die Heirat nach Zürich gekommen und bin auch Schweizerin geworden. Dort habe ich im Kunsthaus Zürich mit Führungen begonnen. Es gab damals eine Riesenausstellung über japanische Kunst und da hatten sie händeringend einen Führer oder eine Führerin gesucht, dadurch bin ich ins Kunsthaus gekommen. Sie haben mich kennengelernt und mich gefragt, ob ich ein bisschen bei ihnen arbeiten könnte, als Freelance. Als dann der Posten für die Grafische Sammlung frei wurde, habe ich mich beworben und bin auf diese Art und Weise ins Kunsthaus gekommen. 1975 habe ich angefangen, ich bin zwar für die Grafische Sammlung angestellt worden, es war

Grafische
Sammlung
Kunsthaus Zürich

aber Grafische Sammlung und Bibliothek in einem. Ich habe dann gesagt, ich war ja schliesslich Kunsthistorikerin, ich möchte eigentlich nur die Grafische Sammlung haben, ob ich nicht fünfzig Prozent arbeiten könne, also nur Grafische Sammlung. „Nein, nein, das gehört zusammen.“ Also gut, ich wusste, wann ich ungefähr anfangen musste, ich hatte noch ein halbes Jahr Zeit und bin dann jede Woche nach Bern gefahren und habe da einen Bibliothekarenkurs mitgemacht. Dort habe ich meine spätere Bibliothekarin kennengelernt, Susanne Häni, die eine Seele war und die mich praktisch gerettet hat. Sie hat dann alle bibliothekarischen Arbeiten erledigt, die ich eigentlich hätte machen sollen, die *[Leitung des Kunsthauses]* hatten sich vorgestellt, dass ich auch noch die Kärtchen schreibe und ähnliche bibliothekarische Spezialitäten. Die Grafische Sammlung lag damals in einem Dornröschenschlaf, man hatte sich lange überhaupt nicht mehr darum gekümmert, man hat mehr oder weniger zufällig gekauft, wenn gerade etwas angeboten wurde. Ich hatte jetzt die Aufgabe, diese Grafische Sammlung wieder ins Leben zurückzurufen und aufzubauen. Ich hatte ein Budget, das sehr klein war, 50'000 pro Jahr. Das ist natürlich gar nicht viel, aber damals waren die Preise auch noch nicht so hoch wie heute, da konnte man natürlich noch viel mehr machen. Ich habe angefangen, Zeichnungen und Grafik zu sammeln, zum Teil im Anschluss an das, was schon in der Grafischen Sammlung da war und zum Teil Gegenwartskunst, weil ich mir gesagt habe, man kann die Lücken, die über die ganzen Jahre entstanden sind, nicht so schnell schliessen, ausserdem waren die Werke dann auch teurer geworden. So habe ich mit Gegenwartskunst angefangen.

TN: In Ihrer Arbeit in der Grafischen Sammlung am Kunsthaus Zürich haben Sie sich besonders für die Künstler der Minimal Art-Bewegung interessiert, standen diese bereits im Vorfeld schon in einem Zusammenhang mit Ihrem späteren Engagement in der Videokunst?

UPP: Ich habe eigentlich mit ZERO begonnen, deswegen habe ich Ihnen hier den Katalog mitgebracht, ich weiss nicht, ob Sie den kennen. Ich habe 1975 angefangen im Kunsthaus zu arbeiten und habe dann als eine der ersten grösseren Ausstellungen, für die ich einen Teil des grossen Ausstellungssaales bekommen habe, eine Ausstellung mit dieser Künstlergruppe gemacht. Ich habe Ihnen ja erzählt, ich komme aus Düsseldorf. Das waren zunächst mal die Düsseldorfer Mack, Piene, Uecker, aber das Thema war „eine europäische Avantgarde“, womit verdeutlicht werden sollte, dass ZERO als europäische Bewegung verstanden wird und nicht mit der Düsseldorfer Gruppe gleichzusetzen ist. Das Ganze begrenzt auf

Kat. Zürich 1979:
Zero.
Bildvorstellungen
einer europäischen
Avantgarde 1958-
1964, Kunsthaus
Zürich 1.6. –

die Jahre, in denen sie wirklich als ZERO-Künstler aktiv waren, 1958 bis 1964. Die Künstler habe ich zum grossen Teil gekannt oder ich habe sie durch die Arbeit kennengelernt. Ich habe die Gruppe erweitert unter anderem mit Yves Klein und den Italienern Castellani, Dorazio, Fontana und Manzoni. Es war nicht so eine festgefügte Gruppe, sie war immer in wechselnden Zusammensetzungen aktiv. Das war vielleicht, wenn man sich das so überlegt, auch eine Vorstufe für mein Interesse an der Minimal Art. Es ging den Zero-Künstlern nach dem Krieg, also 1958, auch darum, sich gegen die direkte Nachkriegsmalerei abzusetzen, gegen die informelle Malerei und den Tachismus und deren emotionale Gestik. Den amorphen Texturen setzten sie ihre strengen Strukturen entgegen. Ganz allgemein lehnten sie das gemalte Tafelbild ab und stellten dem ihre neuen Bildmaterialien und neuen Herstellungsmethoden, wie halbmechanische Techniken entgegen. Mack zum Beispiel hat mit Rakeln gearbeitet, mit Gummi-Rakeln, der hat Bilder gemacht, das zum Beispiel *[zeigt Bild in oben erwähntem Katalog]*, wo man sieht, das ist mit einem halb-mechanischen Instrument bearbeitet, aber nur halb-mechanisch, es ist immer noch von Hand entstanden. Oder Uecker mit seinen berühmten Nägeln, davor hat er Bilder gemacht mit Korken, Pappröhrchen und Ringen. Er hat Material gebraucht, das im Grunde vorher nicht zur Kunst gehört hat. Piene hat mit Feuer gearbeitet, er hat oft seine Bilder als Feuer-Bilder hergestellt oder er hat ein Loch-Raster genommen. Zum Beispiel die Rauch- Zeichnungen, wir haben in der Grafischen Sammlung eine ganze Reihe von diesen Zeichnungen, waren mit Kerzenrauch durch das Lochraster entstanden, so dass die Rauchpunkte in einem bestimmten Rastersystem zu sehen waren. Das waren neue Strukturen. Sie haben auch mit Licht gearbeitet, Piene vor allen Dingen, der sogenannte Lichtmaschinen für sein Lichtballett hergestellt hat. Das ist interessant, bei Piene fällt mir jetzt ein, er hat als erster dieser ganzen Film- oder Videoleute 1968 die Möglichkeit gehabt, im Westdeutschen Rundfunk in Köln sein Lichtballett aufzuführen mit Helfershelfern. Wibke von Bonin hat ihm das ermöglicht, sie war dort Leiterin der Kulturabteilung. Das Band haben wir übrigens auch in der Videothek *[des Kunsthauses]*. Im Grunde kann man sagen, das war auch schon mal ein Beginn. Es war noch früh, es war ein Film, noch kein Video, aber es war im Grunde schon etwas, was mir sehr entgegenkam. Und diese Rasterstrukturen und geometrischen Strukturen, das serielle Prinzip, das kam dann bei der Minimal-Kunst in anderer Form wieder, aber es gab doch eine Ähnlichkeit oder eine Verwandtschaft. Dorazio, der bei Zero mitgemacht hat, hat mir einmal erzählt, er wäre davon überzeugt, also das ist jetzt eine private Meinung von ihm, aber es kann wirklich etwas dran sein, es gab in New York 1965 eine grosse Ausstellung, *The*

5.8.1979, hrsg. von Ursula Perucchi-Petri, Zürich 1979.

Zero

Responsive Eye, da waren einige der Zero-Künstler dabei und er hat behauptet, die haben uns da gesehen und haben eigentlich erst nachher ihre Art von Kunst gemacht, also Minimal-Künstler wie Sol LeWitt, Judd oder Flavin, die auch mit geometrischen Formen und mit repetitiven und seriellen Strukturen arbeiten. Was natürlich auch vergleichbar ist, sie brachen ebenfalls aus dem als verbraucht empfundenen Medium der Malerei aus und verwendeten Materialien, die nicht kunstfähig waren vorher, wie Plexiglas, Neonröhren, Aluminium, Sperrholzplatten und ähnliches. Man denke nur an die bemalten Holzkisten von Judd oder an die Gitterstrukturen von Sol LeWitt. Sie haben ja immer gesagt, das Wichtigste an einem Kunstwerk sei die Idee, deswegen kann man die Ausführung ruhig in die Fabrik geben. Das haben die Zero-Leute noch nicht gemacht, die haben noch selbst hergestellt, das ging also schon einen Schritt weiter. Ich bin eventuell auf diesem Weg zur Minimal Art gekommen, das hat mich sehr gereizt und ich habe begonnen, das für die Grafische Sammlung zu kaufen.

Anna Schiestl: Also wenn wir dann zur Videokunst überleiten würden, wir haben ja den Artikel über Sie in der NZZ gelesen, in dem steht, dass Sie die Videokunst vor allem in New York entdeckt haben, bei diesem Aufenthalt, den Sie in den USA hatten. War das wirklich so oder sind Sie schon vorher auf die Videokunst aufmerksam geworden?

UPP: Als ich nach New York ging, wusste ich schon, was Videokunst war. Ich muss ehrlich sagen, nachdem Sie mir die Frage gestellt haben [*im Vorgespräch zum Interview*], bin ich nochmals hinter meine ganzen Unterlagen gegangen und habe geschaut, was eigentlich alles damals war. Es gab hier in der Schweiz die Galerie Stampa in Basel, die sich schon sehr früh für Videokunst eingesetzt hat und die haben auch Video-Abende gemacht, sie haben auch die Künstler eingeladen. Ich habe mit Diego Stampa gesprochen und er wusste auch nicht mehr ganz genau, wann sie eigentlich angefangen haben, er meinte so 1975/1976. Ich bin 1979 nach New York gegangen, also hab ich das auf jeden Fall vorher bei ihnen gesehen, denn ich kannte sie gut, auch von der Art her. An der Art Basel haben sie auch Videoprogramme gezeigt, also sie waren wirklich hier in der Schweiz up-to-date. Dann gab es die Documenta 5, nein die Documenta 6. Die Documenta 5 von Harry Szeemann 1972 hat auch schon etwas Video gezeigt, aber nicht im grösseren Stil. Sie haben vor allem Gerry Schum gezeigt, das war ein Filmer, der die Künstler der Land Art und der Body Art dokumentiert hat. Aber die Übergänge sind fließend, es sind zum Teil Stücke, die extra für ihn, also für die Aufnahme des Films, gemacht worden sind, andere hat er dokumentiert, wenn die Künstler wirklich in

Kat. New York 1965: *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art 23.2. – 25.4.1965, hrsg. von William C. Seitz, New York 1965.

New York

Video an der Documenta

Kat. Kassel 1977: Documenta 6, Kassel 24.6. –

der Wüste ihre Land Art gemacht haben. Das war bei der Documenta 5 zu sehen, aber damit war Video noch nicht so richtig im Bewusstsein der Besucher. Das Ganze fing erst 1977 mit der Documenta 6 an. Da war Wulf Herzogenrath vor allen Dingen tonangebend. Er war der Leiter des Kunstvereins Köln und in Deutschland einer der ersten, die sich für Videokunst interessiert haben. Ich habe jetzt extra diesen Katalog nochmals herausgesucht. Plötzlich hab ich mich wieder an alles erinnert und habe das richtig vor mir gesehen. Er hat einige Videoskulpturen ausgestellt, auch von den Amerikanern, und hat eine grosse Videothek aufgebaut, er nannte das ‚Video-Bar‘. Das war oben im Dachgeschoss in der Documenta in Kassel. Man konnte sich das ausleihen wie ein Buch, in die Kojen gehen und das anschauen. Das war für mich eine grosse Anregung und auch die Gespräche mit Wulf Herzogenrath und mit den Leuten, die sich für Video in der Frühzeit interessiert haben.

2.10.1977, Kassel
1997.

TN: Eine kurze Zwischenfrage: Kann man dann sozusagen behaupten, dass die Dokumentation der Land Art selber, wie Sie ja beschrieben haben, das *Lightning Field* oder ähnliches, sozusagen den Beginn der Videokunst in gewisser Weise auch dargestellt hat?

UPP: Also der Beginn der Videokunst wird normalerweise angesetzt mit Nam June Paik. Nam June Paik kam eigentlich von der Musik her. Er lebte in Deutschland und hatte Beziehungen zum Rundfunk. Er hat schon 1963 mit seinem Assistenten den Abe Synthesizer erfunden. Er hat in der Galerie Parnass in Wuppertal eine Ausstellung gehabt, die aber im Grunde mit dem, was wir heute unter Video oder künstlerischem Video verstehen, noch nichts zu tun hatte, sondern es entstand noch aus einer Anti-Haltung. Es begann ja eigentlich damit, dass die Künstler eine Anti-Haltung gegen das Fernsehen entwickelt haben. Sie haben sich aufgelehnt gegen das kommerzielle Fernsehen und dagegen, dass das Fernsehen uns, die Zuschauer, mit dem Fernsehprogramm bestimmt. Sie wollten praktisch ein eigenes Programm machen. Bei Paik fing das an, indem er das Fernsehgerät nahm und entweder als Skulptur einfach mit dem Gesicht nach unten auf den Boden legte, so dass man gar nichts mehr vom Programm sah, oder indem er mit dem Synthesizer oder mit dem Magnet das Programm störte. Im Grunde waren das Störaktionen, wenn dann eben nur noch diese Wellenlinien zu sehen waren. Das war das normale Fernsehprogramm, aber man konnte das so zusammenziehen, dass nur noch zum Beispiel eine vertikale Linie zu sehen war. Sie haben ja auch mit Jean Otth gesprochen, der hat das wahrscheinlich auch erzählt. Er hat etwas Ähnliches gemacht, aber etwas später. Man hat also praktisch das

Nam June Paik

Fernsehprogramm manipuliert und damit eine Form hergestellt, die das Fernsehprogramm negiert und gleichzeitig zu einer neuen Form wird. Es war aber noch nicht ein Videoband.

DI: Das kam dann eigentlich erst 1965.

UPP: 1965 wurde erst der tragbare Videorekorder eingeführt. Das Aufnahmegerät muss ein bombastisches Ding gewesen sein, Stampa hat mir das nochmals erzählt. Das war zehn Kilo schwer, riesig. Deswegen haben die ersten Künstler ja Real-Zeit-Aufnahmen gemacht, das heisst, sie haben das Gerät einfach hingestellt und haben dann vor dem Rekorder, also vor der Kamera agiert. Aber um auf Gerry Schum zurückzukommen. Das hängt alles ein bisschen zusammen, wenn Sie fragen, was mein Interesse an Video ist. Diese Land Art Künstler gehörten ja im Grunde auch zu den Minimal-Künstlern, Walter De Maria zum Beispiel und Michael Heizer. Zu der Zeit wollte man dieses kommerzielle Prinzip durchbrechen. Ich denke manchmal, es ist im Grunde hochaktuell, auch für unsere heutige Zeit, wo dies ja viel weiter getrieben wurde. Sie wollten das Dreieck Künstler-Galerie- Sammler durchbrechen und das Kunstwerk nicht mehr so in den kommerziellen Kreislauf einschleusen, sondern machten jetzt ihre Arbeiten in der Wüste, Erdarbeiten oder Erdzeichnungen. Walter de Maria hat zwei lange Linien auf dem trockenen Erdboden gezeichnet, die dann hinten irgendwo in der Unendlichkeit zusammenzukommen schienen. Oder Michael Heizer hat zum Beispiel Quader und Zylinder in die Erde gegraben. Diese Sachen hätte natürlich keiner gesehen, wenn man sie nicht gefilmt hätte. Zeichnungen waren dabei auch sehr wichtig, die Vorzeichnungen, die Zeichnung als Idee. Die Vorstellung der Konzept-Künstler, dass ein Kunstwerk bereits in der skizzierten Idee begründet sei und nicht mehr unbedingt ausgeführt zu werden brauchte, erweiterte die Möglichkeiten der Zeichnung. Gerry Schum hat sich dieser Sache angenommen. Entweder haben die Künstler selbst was gemacht, zum Beispiel sich selbst dargestellt vor seiner Kamera oder etwas hergestellt. Aber wir könnten ja mal gucken unter Gerry Schum, das ist ja hier alphabetisch *[im Katalog, siehe Anmerkung am Rand]* geordnet. 1995 hab ich den Katalog herausgegeben, das war die gesamte Videothek, inzwischen ist sie weiter angewachsen. Vorne sind längst nicht alle, die in der Videothek sind. Hinten *[im Katalog]* ist das vollständige Verzeichnis. Vorne ist nur immer das, was man abbilden und kommentieren konnte. Zum Beispiel die berühmten Zeichnungen von Mario Merz, nein da *[im Katalog]* ist Mario Merz nicht abgebildet. Es gibt Photos, wo man Mario Merz jenseits einer Glasscheibe sehen kann, wie er seine berühmte Spirale um eine Schnecke zeichnet. Er hatte ja immer mit der Fibonacci-Reihe gearbeitet, diese Reihe der allgemeinen

Gerry Schum

Friedemann
Malsch/Dagmar
Streckel/hrsg. von
Ursula Perucchi-
Petri, Künstler
Videos.
Entwicklung und
Bedeutung: die
Sammlung der
Videobänder des
Kunsthouses
Zürich, Zürich
1995.

Entwicklungslinien und hat oft, weil er das in der Schnecke symbolisiert fand, die Schnecke in die Mitte gesetzt und dann vor unseren Augen die Spirale darum gezogen und die Fibonacci-Zahlen darauf geschrieben. Gerry Schum hat das durchs Glas fotografiert. Oder solche Aktionen von Beuys, das ist ja hier drin [*im Katalog, siehe Anmerkung oben*]. Beuys, der boxend vorm Fernseher sitzt, wobei er das Fernsehprogramm mit einer Filzplatte abgedeckt hat. Das wurde eine Zeit lang falsch verstanden: man hat gedacht, er boxt gegen das Fernsehen, aus dieser Anti-Haltung gegen das Fernsehen heraus. Aber er hat in einem Interview dann mal richtig gestellt, es war, glaube ich, sogar mit Wulf Herzogenrath, dass es durch die Kamerastellung so ausgesehen hätte, als hätte er gegen den Fernseher geboxt, er hätte aber gegen sich geboxt, denn er wäre ja der Empfänger des Fernsehprogramms und deswegen müsste er sich beboxen, dass er sich löst und befreit von dem Fernsehen. Das ist auch interessant als Geschichte.

Aber das ist vollkommen richtig, das ist ein Beginn, das waren zwar Filme, die wurden hinterher auf Video überspielt. Gerry Schum ist 1973 schon sehr früh gestorben. Seine Witwe, Ursula Wevers, lebt, glaube ich, heute noch in Köln und betreut den Nachlass. Ich habe Ursula Wevers einmal ins Kunsthaus eingeladen mit dem ganzen Programm, denn diese Filme durfte man am Anfang noch nicht kaufen. Das war immer noch mit dem Nachlass verbunden. Sie ist dann selbst gekommen und hat uns diese beiden Filme mitgebracht. Der erste war von 1969 *Land Art* und der andere von 1970 heisst *Identifications*. In *Identifications* haben sich die Künstler oft selbst dargestellt. Das war ja auch seit dem Beginn im Video sehr wichtig, da kommen wir vielleicht jetzt zu weit weg, das kann ich nachher nochmals erzählen, wenn wir von den Künstlerinnen sprechen, also dass die Frauen sich vor allen Dingen fürs Video interessiert haben. Habe ich damit jetzt Ihre Frage beantwortet?

AS: Um nochmals auf New York zurückzukommen: Wie haben Sie das empfunden als Sie dort waren, war da die Videokunst schon etablierter als im deutschsprachigen Raum?

UPP: Das auf jeden Fall. Video konnte man zum Beispiel in der Galerie Castelli-Sonnabend sehen, die diese ganzen jungen Künstler damals betreut hat, zum Beispiel Bruce Nauman, Vito Acconci, die Pionier-Generation der Videokünstler. Bei denen habe ich ganz viel angeschaut, ich bin da oft gewesen. Wir haben schräg gegenüber gewohnt, das war das Atelier der Stadt Zürich, da gab es damals ein Gästezimmer für Kunsthistoriker und für Museumsleute, deswegen konnte ich da überhaupt so lange bleiben. Das war für mich natürlich sehr aufschlussreich. Dann gab es in New York The Kitchen. Das war eine Institution,

The Kitchen, New York

wo viele junge Künstler auftraten, denn Video ist ja nicht nur von bildenden Künstlern geschaffen worden, das speist sich ja aus ganz vielen verschiedenen Quellen, unter anderem auch von Musikern, von Tänzern, von Literaten oder von Filmern.. Es gibt eine ganze Bandbreite von Möglichkeiten, wie man zum Video kommen kann und wie man jeweils auch seine eigene Sprache mit dem Video erzeugen kann. Und in der Kitchen traten auch die Minimal Musiker auf, zum Beispiel Steve Reich und Phil Glass oder die modernen amerikanischen Tänzerinnen und Tänzer wie Lucinda Childs. Einige davon kamen auch später zu uns ins Kunsthaus, weil dort Jacqueline Burckhardt mit Leidenschaft Performance-Programme organisierte. Sie hat viele von diesen amerikanischen Künstlern und Künstlerinnen zu Performances oder Tanzvorführungen eingeladen. Das haben wir zum Teil mit eigenen Videoaufnahmen dokumentiert. Das wäre im Zettelkatalog des Kunsthauses unter Dokumentationen zu finden. Dann gab es in New York im MoMA Video in Ausstellungen zu sehen. Ich erinnere mich, dass ich zum Beispiel ein Bruce Nauman-Band dort entdeckt habe. Die waren noch nicht so viel weiter als wir in der Schweiz, aber sie kannten die Künstler schon besser. Damals war Barbara London zuständig für die Videoabteilung, die war damals noch Teil der Filmabteilung, also des Departement of Films im Museum of Modern Art. Sie war Assistant Curator für Video, hatte aber damals nicht so viel Geld, konnte also auch nicht so viel kaufen. In dem Sinne waren sie gar nicht mal so viel weiter als wir, aber das Bewusstsein war schon mehr verbreitet, bei uns war das noch immer sehr neu.

TN: Was hat Sie denn persönlich am Medium Video ganz besonders interessiert?

UPP: Ich war von Anfang an fasziniert von diesem Medium. Ich habe gespürt, dass die Künstler, die mit Video gearbeitet haben, im Grunde etwas Ähnliches verfolgten wie die Minimal- und Konzept-Künstler. Ich habe eben von Castelli-Sonnabend erzählt. Leo Castelli hat seinen Künstlern eine Videoausrüstung geliehen, diese schweren und damals noch sehr teuren Videoapparate. Er hatte sie sich auf Anregung von Bruce Nauman angeschafft. Bruce Nauman wollte gerne damit umgehen, hatte natürlich nicht genügend Geld und hat sie dann von ihm bekommen. Er hat 1968 angefangen, in seinem kleinen Atelier mit Video zu arbeiten. Wenn man jetzt einmal vergleicht, was die Land Art-Künstler in der Wüste oder draussen in der Landschaft gemacht haben und was Bruce Nauman gemacht hat, so entdeckt man ähnliche Bestrebungen. Es war ja damals alles im Umbruch, die Zeit, die Kunst. Man lehnte die traditionellen Kunstformen ab und der Bruch mit den

Videosammlung
des MoMA

Castelli-Sonnabend

Bruce Nauman

Sehgewohnheiten führte die Künstler zu neuen Gestaltungsformen. Als Bruce Nauman 1966 in San Francisco ein kleines Atelier mietete, fand er sich mit der fundamentalen Frage konfrontiert, was tue ich in meinem Atelier, was tut denn ein Künstler? Er kam zu dem Schluss, dass er ein Künstler war und dass dann, was immer er in seinem Atelier tat, Kunst sein musste. Wenn ich durch mein Atelier gehe, ist das Kunst, wenn ich eine Tasse Kaffee trinke, ist das Kunst. So hat er dann in seinem Atelier Bewegungen vor der Videokamera ausgeführt, die aber nicht irgendwelche Bewegungen sind. Haben Sie schon mal Bruce Nauman-Bänder gesehen?

DI: Also es gibt eins, wo er so im Rechteck läuft oder Formen des Gehens...

UPP: Genau, im Rechteck und mit Stampfen, *Stamping in the Studio* [1968]. [...] Oder zum Beispiel im Buch auf der Seite 174 [siehe Anmerkung am Rand] *Manipulating a Fluorescent Tube* [1969] heisst das eine oder das hier heisst *Wall/Floor Positions* [S. 169, siehe Anmerkung am Rand]. Das ist von 1968, also auch für Amerika die frühe Zeit, das ist wirklich die Pionierzeit. Da muss man vielleicht dazu sagen, dass auch ein enger Zusammenhang besteht zwischen der Videokunst und der Kunst, die die Künstler ausserdem gemacht haben. Ich habe zum Beispiel in der Grafischen Sammlung viele von diesen Künstlern nicht nur mit Video gesammelt, sondern auch mit Zeichnungen, mit Grafiken, mit Fotografien, mit Künstlerbüchern, den berühmten Artists' Books. Bei Bruce Nauman z.B. kann man sehen, dass der Künstler seine Ideen in den verschiedenartigsten Medien verwirklicht. Diese Vielseitigkeit ist auch neu gewesen. Hier, bei diesen *Wall/Floor Positions*, agiert er vor der Kamera mit seinem eigenen Körper, aber nicht so, wie es zum Beispiel Ausdruckskünstler gemacht haben, sondern er formt mit seinem Körper eine Skulptur. Er zeichnet verschiedene Wand-Boden-Stellungen auf, die er mit seinem Körper markiert. Er lehnt sich z.B. mit einem Bein und mit einem Arm an die Wand, mit dem anderen Bein und Arm auf den Boden, danach nimmt er verschiedene Positionen ein, wie Beugen, Sitzen und Liegen. Das ist vergleichbar mit seinen frühen Skulpturen aus Fiberglas, Wachs oder Gips, die mit abstrakten Positionen des Stützens, Lehnens oder Knickens ebenfalls körperliche Befindlichkeiten evozieren. Das sind Abgüsse von seinem eigenen Körper oder Schablonen von einzelnen Körperteilen, die er durch extreme Dehnungen verfremdete. Es gibt zum Beispiel eine Skulptur, da hat er sein Knie beim Abguss so in die Länge gezogen, dass man die Form als Knie kaum mehr erkennen konnte, wirklich eine wunderbare Skulptur. Die Andeutung von Körperlichkeit verleiht ihr etwas beunruhigend Rätselhaftes.

Friedemann
Malsch/Dagmar
Streckel/hrsg. von
Ursula Perucchi-
Petri, Künstler
Videos.
Entwicklung und
Bedeutung: die
Sammlung der
Videobänder des
Kunsthouses
Zürich, Zürich
1995.

Zuweilen hat er sich selbst auch als Skulptur dargestellt. In *Stamping in the Studio* hat er die Videokamera umgedreht. Das auf den Kopf gestellte Bild ermöglicht durch die veränderte Wahrnehmung, die banale Tätigkeit des Gehens in ihrer Fremdheit zu sehen. Nauman geht mit raschen Schritten durch sein Atelier, indem er einen Rhythmus stampft: er betont z.B. bei einem Zweier-Rhythmus immer den 1. Schritt, dasselbe bei dem folgenden Dreier-Rhythmus. Bei dem Vierer-Rhythmus stampft er die ersten beiden Schritte. Das ging so weiter, ich glaube, bis zum Sechser- oder Achter- oder Zehner-Rhythmus, ohne Musik. Der Zuschauer verfolgt den Stampfrhythmus voller Spannung, vollzieht ihn quasi mit. Bruce Nauman hat das eine ganze Stunde mit grosser Intensität durchgehalten, auch diese körperliche Anstrengung war im Grunde Teil des Werkes, weil die Bänder damals noch diese Länge hatten: entweder dreissig Minuten oder sechzig Minuten, Schneidetische und das alles gab es ja erst später. Die haben also die volle Länge des Bandes durchgezogen. In dem Sinne gibt es einen engen Zusammenhang zwischen seinem Werk im Video und seinem skulpturalen Werk. Nach diesem Zusammenhang haben Sie ja gefragt.

TN: Ja genau... Aber das besondere Interesse am Video haben Sie eigentlich *[beantwortet]*...

UPP: Ach ja stimmt, das hab ich doch noch nicht beantwortet. Für mich war es faszinierend zu sehen, wie etwas in der Zeit entsteht... Ich fand das damals auch in *The Kitchen*, wenn man miterlebte, wie ein Tanz gestaltet wurde, das waren ja nicht mehr Tänze wie früher, das war ja alles neu. Da war zum Beispiel der... Wie heisst der Tänzer, der mit [John] Cage zusammen war?

DI: Merce Cunningham.

UPP: Merce Cunningham hat ganz einfache Bewegungen zu Tanz gemacht, nicht im Sinne von Expression, von Emotion, sondern das waren natürliche Bewegungen, wie Gehen, Stehen, Hüpfen, das konnten auch alltägliche Gesten, auch nur Handbewegungen sein. Das hat Bruce Nauman sehr inspiriert, auch in seinen Bewegungen ist etwas Tänzerisches drin. Das alles hat mich sehr beeindruckt, da hätte ich stundenlang zugucken können. Das Video ist eigentlich langweilig, weil sich das ja immer wiederholt, wie er im Atelier herumläuft. Aber Nauman strukturiert zugleich mit dem Raum auch die Zeit. Video als Medium der Bewegung ermöglicht ihm, die Relation von Zeit und Raum auch für den Betrachter in neuer Weise wahrnehmbar zu machen. Man ist ganz drin, erlebt das mit,

stampft mit und kriegt diesen Rhythmus körperlich mit. Das fand ich immer hochspannend. Und deswegen hab ich dann auch angefangen, das zu verfolgen und eine Videothek aufzubauen, angefangen mit dieser Pioniergeneration, so dass man allmählich einen Überblick über die Entwicklung des Videos bekommen konnte.

TN: Anfang der 80er Jahre begannen Sie ja im Kunsthaus eine eigentlich heute sehr bedeutende und umfangreiche Videokunstsammlung aufzubauen. Wie kam es dazu, wie sahen die Anfänge aus und vor allem welche Hürden mussten genommen werden um ein derart neues Gebiet innerhalb der Institution Kunsthaus selber in Form einer Sammlung umzusetzen?

UPP: Nachdem ich von New York zurückkam, war ich so überzeugt von diesem neuen Medium, dass ich, als ich dann in Zürich wieder im Kunsthaus war, gesagt habe, wir müssen das als neues künstlerisches Ausdrucksmittel unbedingt in unsere Sammlungs- und Ausstellungspolitik aufnehmen. Ich war 1979 in New York und habe sofort, also 1979 und 1980, angefangen, die ersten Bänder zu kaufen. Das war, wie Sie sagen, gar nicht so einfach. Ich musste das erstmal ein bisschen reinschmuggeln und habe das von meinem Konto für die Grafische Sammlung bezahlt. Über das Grafikkonto konnte ich verfügen, und ich habe das damit gerechtfertigt, dass Videobänder ja auch Vervielfältigungsarbeiten sind. Von einem Druckstock werden ja auch viele Exemplare gedruckt und ich habe Video wie Grafik behandelt. Da gibt es ein Masterband, davon hat man die Kopien bekommen. Manche Künstler haben damals sogar gesagt, es muss eigentlich genauso nummeriert und signiert werden wie eine Grafik. Gilbert und George zum Beispiel haben angefangen, ihre Bänder zu nummerieren und zu signieren, bis man gefunden hat, das ist ja eigentlich ein Blödsinn, denn das soll ja ein demokratisches Medium sein. Die Stärke des Videobandes ist gerade, dass es vervielfältigt werden kann und damit eine grosse Verbreitung findet. Ich habe jedoch bald gemerkt, es reisst mir einfach zu viel vom Grafikkonto weg. Wir haben das im Haus besprochen und die Direktion fand: ja mach du mal und das ist ja prima. Es gab allgemein kein grosses Interesse, aber es wurde mir zumindest überlassen, das zu machen. Ich bekam dann ein Videokonto von 10'000, wenn ich mich recht erinnere. Damit konnte ich regelrecht aufbauen und auch Programme gestalten, denn ich wollte das neue Medium ja auch verbreiten. Die drei Säulen des Museums sind ja Sammeln, Bewahren, Vermitteln. Ich habe 1980 angefangen, mehrere Videozyklen vorzuführen. Im kleinen Vortragssaal haben wir Programme zusammengestellt. Ich glaube, als Anfangsprogramm hatte ich

Videosammlung
des Kunsthaus

Erwerb der ersten
Videobänder

die Schweizer Videokünstler, die ich inzwischen alle kannte, auch die Welschschweizer. Dann folgten die Länderprogramme, deutsches Video, englisches Video. Dann einzelne Künstler, einen Zyklus von Bruce Nauman zum Beispiel, wo man seine ganzen Bänder vorgeführt hat. Die Pioniergeneration ist hier besonders stark vertreten, die kosteten damals noch gar nicht so viel. Wenn man heute hört, wie die Preise sind... Ich kann mich erinnern, das waren damals so 250 oder 350 US-Dollar, das heisst für uns ungefähr 500 bis 1'000 Franken pro Band – nicht mal, 1'000 Franken waren schon sehr viel. So konnte ich mit den 10'000 Franken doch ganz schön arbeiten. Da das Medium noch nicht so bekannt war, kamen die Künstler auch gerne zu uns. Wir haben zum Beispiel Vito Acconci eingeladen. Mit dem Kunstverein Köln, also mit Wulf Herzogenrath, haben wir eine gemeinsame Ausstellung gemacht, deswegen hat das wahrscheinlich auch funktioniert. Acconci hat in Köln mehr die Skulpturen gezeigt, z.B. ein Haus, das man zusammenklappen und wieder aufstellen kann. Bei uns waren Papierarbeiten und seine Videobänder ausgestellt. Er war zwei Tage im Kunsthaus und hat mit uns von morgens bis abends lebhaft diskutiert. Vorher war es schwierig gewesen, ihn zu erreichen, er hat lange nicht geantwortet, aber als er einmal da war, war er unglaublich präsent, mit einer grossen Intensität. Vom Kunsthaus kamen ganz viele Leute zu dem Seminar, viele Studenten waren interessiert, die immer wieder auch zu den Vorführungen kamen. Das hing vielleicht auch damit zusammen, dass wir das auch initiiert haben. Wir haben das damals in einem Seminar vorgeschlagen. Ein Künstler, Bernd Kracke, kam, er hat bei uns eine Telekommunikations-Performance gemacht und anschliessend eine Übung bei den Kunsthistorikern abgehalten. Er hat damals am MIT, also im Massachusetts Institute [of Technology] gearbeitet, konnte also auch vom Technischen her sehr gut Auskunft geben. Die Universität hatte damals zur Bedingung gemacht, wenn er das anfing, müsste ich das unbedingt weiterführen, so habe ich dann die zweite Übung gemacht. Dadurch sind viele Studenten ins Haus gekommen und haben sich Video angeschaut. Dann habe ich mit denen ein Programm zusammengestellt. Das ist interessant, viele dieser Studenten von damals, die heute Museumsleiter sind, sind für Video nach wie vor entflammt, stellen immer wieder Videos aus und haben auch Video angekauft. Mir fällt jetzt gerade Roland Wäspe ein, der Direktor vom [Kunstmuseum in] St. Gallen, dann Markus Landert, der Direktor der Kartause Ittingen. Aber ich bin jetzt immer wieder abgeschweift... Sie hatten mich gefragt, ob das nicht schwierig gewesen ist... Dadurch, dass wir die Programme gestalten konnten, kamen natürlich auch Publikum und die Presse, Patrick Frey zum Beispiel. David Weiss erwähnt ja *[im Interview für das Oral History Archiv, 2008]*, dass Patrick

Videoprogramme

Vito Acconci

festgestellt, dass das eine unglaubliche Gelegenheit für uns Videointeressierte ist, uns breit zu informieren. Rinaldo Bianda bestellte nämlich Länderkommissare: also zum Beispiel von Amerika die Spezialistin für Video Barbara London vom Museum of Modern Art, die die besten Videoproduktionen des letzten Jahres mitbrachte. Von Holland kam Dorine Mignot vom Stedelijk Museum in Amsterdam und zeigte uns die holländischen Produktionen. Von Deutschland holte Bianda Wulf Herzogenrath, den heutigen Direktor der Kunsthalle Bremen, und dann Helmut Friedel, Direktor vom Lenbachhaus in München, beide grosse Kenner der Videokunst. Von Frankreich kam Christine van Asche, Leiterin der Videoabteilung im Centre Pompidou Paris. Und so bekamen wir in Locarno einen Überblick über die gesamten Länderproduktionen und zwar in einer Auswahl der Besten. Wir hatten hunderte von Bändern anzuschauen und haben in Locarno immer bis tief in die Nacht hinein visioniert und diskutiert. Ich war als Länderkommissarin für die Schweiz zuständig und brachte auf diese Weise den anderen die Schweizer Künstler nahe. Das war für deren Verbreitung wichtig. Neben den Länderkommissaren gab es die Jurymitglieder die alles, was wir da mitgebracht hatten, beurteilen und hinterher die Preise bestimmen mussten. Es gab Preise für die Künstler, aber auch für Organisationen und für besondere Verdienste, die von der AIVAC und dem Conseil de l'Europe verteilt wurden. Das war dann auch der Anreiz für die Künstler mitzumachen. Abgesehen davon, dass dies für sie auch eine Plattform war, über die sie bekannt werden konnten. Für uns Fachleute bedeutete das Locarnofestival eine riesige Informationsquelle. Auf diese Art und Weise hatte ich - auf die Frage zurückzukommen, wie ich gesammelt habe - immer praktisch das Beste aus den gesamten Länderproduktionen und dann aus diesen immer noch die qualitativsten Bänder, die wir bei der Jurierung ausgewählt haben. Dadurch konnte ich mir ein gutes Bild machen und danach das kaufen, was für unsere Videothek wichtig war. Also, das war einmalig.

DI: Das Festival gibt es ja heute nicht mehr?

UPP: Nein, das Festival gibt es heute nicht mehr. Rinaldo Bianda ist vor einigen Jahren gestorben. Er war die treibende Kraft - wir sagen immer wieder, wenn wir an diese Zeit denken, das ist so eine lebendige Zeit gewesen. Er hat nämlich auch alle Künstler eingeladen. Das kam noch hinzu. Er musste immer wieder nach Geld suchen, er hat aber auch immer wieder sehr viel eigenes Geld hineingesteckt. Er hatte ursprünglich eine Galerie, die Galerie Flaviana in Locarno und hatte sich dort schon für Fluxus und den Surrealismus engagiert. Und aus der Fluxus Bewegung ist ja auch vieles hervorgegangen - das muss man vielleicht auch

sagen - als ursprüngliche Quelle ist diese Fluxus Bewegung sehr wichtig gewesen. Die Künstler wurden in Locarno alle eingeladen und bekamen die Reise und den Aufenthalt bezahlt. Wir wurden untergebracht in guten Hotels, da hat Bianda spezielle Preise bekommen. So war das immer ein grosses Treffen der Videofamilie. Von den Künstlern, die sich dort versammelten, kannte ich ganz viele oder lernte sie dort kennen. Ich finde es wichtig, wenn man nicht nur das Werk sieht, sondern auch den Eindruck vom Künstler hat. Zum Beispiel war Nam June Paik öfters da. Mit dem konnte man immer reden. Das war noch nicht der Gott der Videokunst. Und Bill Viola ist gekommen und Julian Beck, der Gründer des Living Theater in New York, und hat uns einen Vortrag gehalten. Das fand immer in Ascona statt – im Hotel Monte Verità. Da im August meistens schönes Wetter war, wurde draussen im Park die Bühne aufgebaut für diejenigen, die etwas vorzuführen hatten, wenn es nicht Video war - das musste natürlich im dunklen Kämmerchen sein. Und dann stand da der Julian Beck - er ist zwei, drei Monate später gestorben. Er hatte Krebs. Da stand er vor uns und hat uns von seinen Erfahrungen mit dem Theater erzählt. Er hatte eine unglaubliche Ausstrahlung, vielleicht weil er wusste, dass er bald sterben musste. Wir spürten seine Energie fast körperlich, so etwas habe ich selten erlebt. Bei Beuys vielleicht, bei dem konnte man das auch erleben. Als er bei uns im Kunsthaus eine Ausstellung hatte, haben wir das auch so empfunden. So waren die Tage in Locarno - im gesamten war das immer so eine knappe Woche - für uns sehr prägend: die Informationen, die man bekam, das viele Sehen, die lebhaften Diskussionen, das Gefühl für Qualität, das man entwickelte. Das ist zum Beispiel ein wichtiger Punkt: Massstäbe für Qualität bei diesem neuen Medium zu finden, aus dieser grossen Videoproduktion die Bänder herauszufiltern, die wichtig und gut sind.

TN: Gab es für die Sammlung im Kunsthaus Vorbilder? Zum Beispiel in Amerika?

UPP: Also zum Beispiel Barbara London vom MoMA New York habe ich durch Locarno näher kennengelernt . Als ich in New York war, kannte ich sie noch nicht. Sie hat mir immer gesagt, sie hätten sehr wenig Geld. Sie musste immer betteln, um ihre Videos kaufen zu können, so dass wir denen eine Zeit lang weit voraus waren, wir hatten schon viel mehr Bänder in unserer Sammlung. Barbara hatte am Anfang vor allem Amerikaner gekauft. Das ist ja auch logisch, dass man am Anfang chronologisch sammelt, dass man die Entwicklung des Mediums aufzeigen will. Wie weit sie dann Künstler der anderen Nationen gesammelt hat, kann ich nicht genau sagen, später ganz sicher. Bei uns lag der Schwerpunkt bei der amerikanischen

Pioniergeneration, dann kamen die Schweizer Pioniere dazu und später die neue Generation aus den 80er Jahren. Da waren dann sehr viele Deutsche dabei, Franzosen auch und Österreicher. Also ich glaube, dadurch, dass ich von Anfang an mit einem kleinen Budget regelmässig sammeln konnte und durch Locarno regelmässig informiert war, auch dadurch, dass man die Kontakte hatte und die Künstler kannte, hatte ich die Möglichkeit, diesen Überblick über die Videokunstentwicklung zu schaffen. Dann ging es ja eine zeitlang mit dem Video ein wenig runter, es war nicht mehr so ein grosses Interesse vorhanden. In den 80er Jahren trat dann gerade auch hier in der Schweiz eine neue Generation ins Blickfeld, die mit ganz neuen technischen Möglichkeiten arbeiten konnte.

AS: Wie wichtig war denn Locarno für die Schweizer Künstler als Plattform?

UPP: Ich halte es für sehr wichtig und die Künstler sehen das auch sicher ähnlich, denn zum einen waren sie in der Video-Auswahl der Schweiz, die ich mitbrachte, vertreten. Ich habe immer, wenn sich der Termin von Locarno näherte, mit allen Künstlern Kontakt aufgenommen und sie gebeten, mir ihre neuesten Bänder zu schicken. Und wenn ich meine Auswahl daraus nach Locarno mitgenommen und dort gezeigt habe, war das für die Kollegen aus den anderen Ländern natürlich eine Informationsquelle. Und dann waren vor allem die Schweizer sehr häufig präsent. Sie sind immer eingeladen worden und hatten dann an Ort und Stelle die Gelegenheit, die anderen Länderkommissare kennen zu lernen. Man war immer im Gespräch, z.B. bei den gemeinsamen Visionierungen. Auch wenn man nicht in der Jury war, hat man die Bänder gemeinsam angeschaut, Stunden in einem dunklen, geschlossenen Raum sitzend... dann ist man ab und zu rausgegangen, um sich mal wieder ein bisschen zu erholen oder auf der Terrasse eine Zigarette zu rauchen. Da waren die Künstler immer dabei. Sie waren sehr präsent, z.B. Alexander Hahn, Hanspeter Ammann, Enrique Fontanilles oder Eric Lanz. Auch René Pulfer, er war ja auch an der Schule in Basel tätig. Er hatte praktisch die Doppelfunktion als Künstler und Lehrer. Die Schweizer Künstler hatten auf diese Weise die Gelegenheit, die anderen kennen zu lernen und die Diskussionen mitzuerleben: es war immer sehr offen. Zum Beispiel die Diskussionen über die Musikvideos, die Ende der 80er Jahre herauskamen und auf die wir erst verachtungsvoll geschaut haben. Es wurde dann mal eine Nacht mit Videoclips organisiert und wir haben da gesessen und getrunken und geredet - den Videoclip nahm man nicht so ernst. Und das war dann auch eine Information für die Künstler.

gegangen in seinen Selbstdarstellungen. Er glaubte, der Kunstprozess führe zu zwischenmenschlicher Begegnung, und er bearbeitete fast ausschliesslich Autobiographisches. Es gibt ein Band *Recording Studio from Air Time* von 1973, in dem er ein Selbstgespräch vor einem Spiegel führt, um sich in Kritik und Selbstanklagen über seine fünfjährige Beziehung zu einer Frau klar zu werden: Wie bin ich mit ihr umgegangen, wie muss sie mich erlebt haben, was habe ich eigentlich in diesem Verhältnis für eine Rolle gespielt? Und am Ende des Tapes vollzieht er den Bruch mit ihr: Aus all dem, was ich jetzt selber entdeckt habe bei dieser Performance, muss ich sagen, wir müssen uns trennen. Während zwei Wochen sass er jeden Tag in einem isolierten Raum der Galerie Sonnabend New York, wobei das Publikum sein Bild auf dem Monitor sehen konnte. Das Grausame an dem Stück bestand darin, dass seine Freundin irgendwann einmal selbst in die Galerie kommen würde und es durch das Video erfährt. Das hat er durchgezogen! Später hat er selbst gesagt, das war wahrscheinlich das unmoralischste Stück, das er je gemacht habe. Also so weit ging das. Und das sind Möglichkeiten gewesen, die gab es vorher nicht. Und die haben vor allem Frauen genutzt, wie Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach oder VALIE EXPORT. Ich hab dann auch diese Künstlerinnen eingeladen, als erstes Ulrike Rosenbach. Sie hat das Video ja auch als Emanzipationsmedium benutzt: *Tanz für eine Frau* und *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975) sind wichtige Werke feministischer Videokunst. In letzterem schießt sie als Amazone auf ein Madonnenbildnis, wobei sich beide Gesichter auf dem Monitor überlagern. Damit bringt sie zum Ausdruck, dass sie weder die Rolle der Madonna noch die der Amazone spielen will und das eigentlich Weibliche in einem Zwischenbereich liegt.

DI: ...und der Auseinandersetzung mit weiblichen Klischees eigentlich.

UPP: Genau. Und sie war damals relativ früh, schon 1980 im Kunsthaus und ich wusste ja wie emanzipatorisch sie dachte und sie konnte auch sehr aggressiv werden. Und da habe ich vorher mit ihr gesprochen und gesagt: „Ulrike, das Schweizer Publikum ist nicht so viel gewohnt.“ Ich bat sie, ob es nicht möglich wäre, dass sie sich ein bisschen zurückhält und wenn die Leute etwas Kritisches sagen, einfach sachlich darauf zu antworten. „Jaja“...hat sie mir dann versprochen und hat sich im grossen und ganzen auch daran gehalten. Aber dann hat ein Mann aus dem Publikum nach ihrer Vorführung gefragt, warum denn die Videos so lang sein müssten. „Das wäre doch langweilig.“ Dann ist sie doch explodiert. Sonst ist sie aber ganz toll gewesen. Sie lebt ja noch, sie macht auch heute noch Videoinstallationen.

Vito Acconci

Videokünstlerinnen:
Pezold,
Rosenbach,
EXPORT

Aber damals, die Pioniergeneration...die frühen Videos, die sind grossartig!

AS: Lag beim Beginn des Sammlungsaufbaus in den 80er Jahren der Fokus immer noch auf der Westschweiz?

UPP: Nein, dann kam die Deutschschweiz hinzu - die Westschweiz war mit Minkoff, Otth, Olesen und Janus Urban vertreten, etwas später kamen Chérif und Silvie Defraoui hinzu. Bauermeister, der inzwischen gestorben ist, war auch sehr wichtig. Wie er mit dem Medium umging: er hatte z.B. die Technik, dass er ein Gesicht von zwei Kameras aufnahm und den Monitor vertikal teilte. Durch die Trennung der Gesichtshälften können beide verschiedene Bewegungen ausführen und damit das Gesicht jeweils neu zusammensetzen. Das war schon die Hauptgruppe. Dann kam Urs Lüthi hinzu: er hat ganz früh zwei Bänder gemacht: *Orgasm* und *Morir d' Amore*, sie sind heute leider zerstört. Er selbst hat gesagt, er hätte auch keines mehr. Ich glaube, dass Johannes Gfeller eines in seinem Projekt restaurieren konnte.

DI: Letztes Jahr war auf der Ausstellung in Luzern das Band *Orgasm* zu sehen.

UPP: Ja, dann haben sie es restaurieren können. Das ist sehr gut. Das ist nämlich auch ein ganz spannendes Video und so typisch für sein frühes Werk, das dieses Thema des Androgynen umspielt. Er hat auch den Bildschirm zweigeteilt: ein Glas Milch steht in dem einen Teil, ein Glas, in das Milch eingegossen wird und wenn es gefüllt ist, weiter gegossen wird. Und die überlaufende Milch verbreitet sich über den ganzen Tisch. Urs Lüthi ist in dem anderen Teil zu sehen. Es ist ein zweigeteiltes Video. Er reagiert darauf, als würde etwas Eigenes und Subjektives passieren und fängt an zu schwitzen und agiert mit. Also ein sehr emotionelles Video, es ist sehr gut, finde ich. Gut, dass es restauriert ist!

DI: Lüthi und auch andere haben dieses Art/Tapes/22 erwähnt, also diese Initiative in Italien, die es gab, wo ganz viele dieser frühen Bänder produziert wurden. So zum Beispiel glaube ich *Morir d'amore*. Viele internationale Künstler waren da, auch Viola. Hatten Sie zu denen auch Kontakt?

UPP: Nein, aus Italien kam immer Lola Bonora vom Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti in Ferrara nach Locarno. Die hat auch immer die Auswahl von Italien gemacht. Aber das über Ventidue wüsste ich jetzt nicht.

Urs Lüthi

gewissen Zeitraum liefen. Jeweils Montags gab es ein Programm, Dienstags... für jeden Wochentag ein neues Programm. Und jemand aus dem Haus kümmerte sich darum, wenn irgend etwas schief lief oder nicht funktionierte. So haben wir für ein interessiertes Publikum regelmässig diese Möglichkeiten geboten. Das waren die Programme. Dann haben wir Videoabende organisiert, zu denen wir Künstler und Künstlerinnen eingeladen haben oder auch Vermittler wie Ursula Wevers, Dozentin für Video und Film an der Kunstakademie Düsseldorf, die die gesamte Produktion der Videogalerie von Gerry Schum aus den Jahren 1968 bis 1972 vorführte. Von Ulrike Rosenbach habe ich schon erzählt. Dann kamen Schweizer Künstler, wie Alexander Hahn oder Hanspeter Ammann, die ihre eigenen Werke vorführten und erläuterten. Anschliessend konnte man mit ihnen diskutieren. Dann haben wir Ausstellungen gemacht. Das begann 1981 mit Vito Acconci, 1982 folgten Shigeo Kubota und Richard Kriesche. Sie fanden entweder im Erdgeschoss im sogenannten Durchgangsraum statt oder im Graphischen Kabinett. 1980 hatten wir auch schon Dr. Wulf Herzogenrath, den Direktor des Kölnischen Kunstvereins, zu einem Vortrag über „Videokunst in der Bundesrepublik Deutschland - Entstehung und Entwicklung“ eingeladen. Und er brachte die neuesten Bänder von den deutschen Künstlern mit. So hatte man wieder einmal einen guten Überblick. Dann organisierten wir den zweitägigen Workshop mit Acconci, gleichzeitig mit seiner Ausstellung. Später kam Bernd Kracke, Fellow am Bostoner MIT, und führte uns die Videoproduktionen von den Bostoner Künstlern mit Kommentar vor. Danach hat er bei uns im Kunsthaus eine sogenannte Telekommunikationsperformance gemacht. Das war das Neueste, davon hatten wir noch nie etwas gehört. Er hat Videobilder im grossen Vortragssaal gezeigt und hat dann diese Bilder nach Boston ans MIT geschickt. Dort haben die Leute die Videobilder aus Zürich empfangen und haben diese manipuliert und verändert und haben die veränderten Bilder wieder zurückgeschickt nach Zürich. Und so ging das den ganzen Abend lang hin und her. Auf einem grossen Bildschirm, einer riesigen Leinwand, baute sich die Rückantwort immer allmählich per Zeile auf. Der ganze Saal war voller Spannung: was haben die jetzt wieder gemacht? Es war auch ein bisschen eine Spielerei, aber es war mal eine Möglichkeit, diese neue Technik kennenzulernen.

TN: Wie wurde das Video dann übermittelt?

UPP: Es war ein hin und zurück: Telekommunikation hiess das. Es ging per Telefon. Aber über die genauen Details der Technik fragen Sie mich bitte nicht. Das ist eine ganz komplizierte

Geschichte gewesen. Kracke war Fachmann auf diesem Gebiet, weil er eben auch am MIT gearbeitet hat. In der Reihe der Ausstellungen haben wir nach Richard Kriesche: *Television that nobody watches* im so genannten Graphischen Kabinett (das war ein Raum links von der grossen Treppe zum Ausstellungssaal, den kennen Sie wahrscheinlich nicht mehr, weil da inzwischen alles umgebaut ist) eine Ausstellung gemacht mit Shigeko Kubota, das ist die Frau von Paik gewesen. Sie ist selbst auch Videokünstlerin. Sie habe ich wahrscheinlich in Locarno kennengelernt, wenn sie mit Paik kam. Jedenfalls habe ich sie gefragt, ob sie nicht bei uns eine Ausstellung machen will. Sie hat dann Videoskulpturen gezeigt, z.T. ganz berühmte, die schon in vielen Museen ausgestellt waren, zum Beispiel Duchamps *Ein Akt, die Treppe hinuntergehend*, das berühmte Bild. Das hat sie nachgebildet, indem sie ein Gehäuse, also eine Skulptur, wie eine Treppe gebaut hat, in jedem Treppenabsatz war ein Monitor eingebaut. Dort sah man einen Akt wie bei Duchamp tatsächlich die Treppe hinuntergehen, mit Überblendungen und Vervielfachungen, praktisch wie im Futurismus. Aber während man in der Malerei die Bewegung darstellt, ist im Medium Video die Bewegung bereits selbst angelegt. Kubota hat Zeit und Raum, Bewegung und Licht praktisch nochmal auf die Spitze getrieben, indem sie sich auf Duchamp berufen hat. Was die Vermittlung betrifft, kann man neben vielen Vorträgen auch diesen Lehrauftrag für Kunstgeschichte im Wintersemester 1982/1983 nennen, bei dem ich den Studenten Videokunst anhand der Originale im Kunsthaus näher bringen konnte. Des weiteren: als Wulf Herzogenrath 1983 eine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein über die „Szene Schweiz“ machte und dazu Videos zeigen wollte, habe ich das Videoprogramm der Schweizer Künstler zusammengestellt und einen Text für den Katalog verfasst. Eine weitere Zusammenarbeit gab es mit der Ausstellung von Vito Acconci, die in Köln und in Zürich veranstaltet wurde und zu der ein gemeinsamer Katalog entstand.

DI: Waren Sie denn auch im Kontakt mit René Berger? Er hat sich ja auch sehr für die Westschweiz eingesetzt. In Lausanne, im Musée des Beaux-Arts.

UPP: Ja! Der spielte eine ganz grosse Rolle in Locarno. Der war von Anfang an dabei. Er gehörte mit zum Gründungskomitee. Er war so um die Achtzig, da kam er eines Tages in Locarno und sagte: „Ihr müsst unbedingt mit dem Computer arbeiten, kommt ich zeige euch das jetzt.“ Er hatte das gelernt, um mit den Künstlern zu korrespondieren und deren Technik zu verstehen. Er war der Theoretiker. Das Videofestival bestand aus zwei Teilen: Da waren zum einen die Videobänder und

René Berger

deren Visionierung sowie die Diskussionen mit den Künstlern. Auf der anderen Seite stand der theoretische Teil: das waren Vorträge von Videotheoretikern oder auch Kunsttheoretikern, an erster Stelle von Vittorio Fagone und eben René Berger. Das waren hochwissenschaftliche Vorträge, die fingen immer morgens um 8 oder 9 Uhr an. Wir hatten meist bis mitten in die Nacht hinein Video geschaut und kamen mit müden Knochen da rein, und da war er dann immer ganz unwirsch, wenn er gesehen hatte, dass wir wieder mal eine Stunde geschwänzt hatten. Das war René Berger, ein ganz wichtiger Mann. Er hat Video sehr stark gefördert, auch gerade durch Locarno, nachdem er nicht mehr im Museum war.

AS: Was haben sich für Probleme beim Ausstellen von Videokunst gestellt? Gab es Probleme bei der Integrierung der Videokunst in die bestehende Sammlung des Kunsthauses?

UPP: Ja, das ist natürlich ein grosses Problem gewesen. Man hat das ja gar nicht ausstellen können. Das waren ja Bänder, die liefen im dunklen Raum, immer in diesen kleinen dunklen Kämmerchen. Es hat eigentlich erst mit der Documenta 6 von 1977 begonnen, dass Videoskulpturen und Videoinstallationen von verschiedenen Künstlern gezeigt wurden. Die waren da aber alle noch für sich im Dachgeschoss, zusammen mit den Videobändern, die man sich ausleihen konnte. Es kam dann eigentlich erst auf der nächsten Documenta dazu, dass man die Videokunst nicht mehr in der Ghettosituation gezeigt hat, sondern dass man gesagt hat: das ist auch Kunst wie die anderen, also zeigen wir das mit den anderen zusammen und seitdem wurde das dann integriert. Und die Künstler waren dann auch gar nicht mehr so interessiert, einzelne Videobänder zu produzieren, sondern hatten den grossen Wunsch, Installationen oder eine Skulptur zu machen, um es auch ausstellen zu können, damit es auch Teil der allgemeinen Kunstausstellung werden konnte. Im Kunsthaus konnten wir 1989 die Ausstellung *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989* zeigen. Wulf Herzogenrath hatte dazu eine riesige Ausstellung in Köln gemacht und zwar in mehreren Museen, nicht nur im Kölnischen Kunstverein. Er hatte riesige Hallen zur Verfügung. Ich habe mich darum gekümmert, dass wir dies nach Zürich übernehmen konnten, mit einer Auswahl an Künstlern. Wir haben das zum Teil im Erdgeschoss im sogenannten Durchgangsraum, der zu der Zeit auch als Ausstellungsraum diente, und im ersten Stock in der Sammlung gezeigt. Damit haben wir bei uns im Kunsthaus zum ersten Mal Videoskulpturen ausstellen und integrieren können.

TN: Wenn Sie von den Ausstellungen im Kunsthaus

Videokunst
ausstellen

berichten...uns hat sich eine Frage aus konservatorischer Sicht gestellt: Hat man die Videobänder als Original abgespielt? Oder hat man sicherheitshalber eine Kopie davon gemacht, um sie der Öffentlichkeit zu zeigen? Hat man die Originalbänder aus der Sammlung öfters abgespielt, um sie intakt zu halten? Also alles Fragen, die das Originalband betreffen... wie man sozusagen damit umgehen kann?

UPP: Also Video war ja ein neues Material. Die allgemeine Auffassung war: man muss es praktisch wie eine Grafik aufbewahren, deswegen passt es auch gut in unsere Sammlung. Oder eben wie die Bücher unserer Bibliothek: um die 55% Luftfeuchtigkeit und 18°C Temperatur. Das wäre das ideale Aufbewahrungsklima. Wir haben immer eine Kopie gekauft von dem Masterband und hatten dann einen Vertrag, zum Beispiel mit Castelli/ Sonnabend oder später war es Video Databank oder Electronic Arts Intermix, das waren die grossen Vermittler und Betreiber. Oder auch wenn wir beim Künstler direkt gekauft haben, haben wir einen Vertrag bekommen, dass wir diese Kopie nicht kopieren dürfen. Das heisst, wir haben immer diese Kopien vorgeführt. In dem Vertrag stand, wenn diese Kopie abgenutzt ist, können wir sie zum Preis des Bandes allein ersetzen lassen. Wir müssen also nicht den Preis des Kunstwerkes bezahlen. Und so hat es dann auch funktioniert am Anfang. Bis sich in der letzten Zeit herausgestellt hat, dass selbst das Sony U-Matic Format, das auch international das Standardformat für Museen war, sehr gelitten hat und zwar nicht nur durch die Benutzung, sondern die Bänder haben sich auch verklebt. Wir haben dann eine unserer Bibliothekarinnen beauftragt, jede freie Minute sozusagen so ein paar Bänder durchlaufen zu lassen, so dass man die gesamte Videothek mal durchgespult hätte, um die Verklebung zu lösen. Es gab auch Abnutzungserscheinungen, wie Blitze oder Lichtstreifen, also es waren die verschiedensten Schäden. Als ich 1995 weggegangen bin, da haben wir das Durchspulprogramm gerade fertig gehabt, da war es eigentlich noch nicht so schlimm. Mit Ausnahme von *Orgasm* von Lüthi und ganz frühen Bändern, z.B. von Minkoff. Minkoff hatte nicht mehr die alten Apparate, um eine neue Kopie machen zu können. Also ist er jetzt auf die Restaurierungen der Aktiven Archive für die Ausstellung von Luzern angewiesen gewesen. Meine Nachfolger im Kunsthaus stellten dann fest, dass inzwischen so viele Bänder kaputt sind, dass sie überlegen mussten, wie sie das Problem lösen können...Restaurierungen sind sehr teuer. Sie haben versucht, das was noch da war, zu überspielen auf Betacam, um das sozusagen als Masterband für uns zu haben, damit man damit Kopien für Ausstellungen machen kann. Das haben sie jetzt gemacht. Oder sie haben sich auf die alten Verträge bezogen und haben neue Kopien verlangt.

Videokunst
konservieren

Das hat auch meistens geklappt, so dass sie zu einem meist günstigen Preis vor allen Dingen Bruce Naumann- Bänder und Vito Acconci bekommen haben. Aber das ist ein grosses Problem, denn auch mit Betacam weiss man nicht, wie lange das hält. Minkoff hat mir damals gesagt, es sei seines Wissens nach zum ersten Mal geschehen, dass ein Kunstwerk den eigenen Schöpfer nicht überlebt. Das ist so typisch für dieses Medium.

TN: Ist es denn sozusagen ein Tabu das Medium selber auf ein anderes Übertragungsmittel zu kopieren? Oder gehört das gewissermassen dazu, dass ein U-Matic oder VHS Band mit der gesamten Abspielvorrichtung zum Kunstwerk wird oder ist es auch möglich, heutzutage über Plattformen wie Youtube oder über DVDs nur das Medium Video neu zu übertragen?

UPP: Das ist eine sehr gute Frage. Man kann das, was noch da ist, auf dieses neue Medium übertragen, aber das neue Medium ist anders als das alte. Etwas verändert sich dabei. Es geht wahrscheinlich etwas verloren. Wenn man es nicht weiss, sind es vielleicht minime Dinge, wenn man aber das Originalband mit dem heutigen Träger vergleichen würde, dann ergeben sich sicher mehr oder weniger grosse Veränderungen, aber entweder man rettet es, oder es geht ganz kaputt. Ich glaube, bei dieser Alternative kann man die kleinen Änderungen in Kauf nehmen.

Zum Schluss möchte ich gerne noch folgendes sagen: Am Anfang war das Video noch ein Medium, das wenig verbreitet war und bei dem die Besucher noch das Gefühl hatten, dass es ein langweiliges Medium ist. Aber seit den 80er Jahren konnte man mit den neuen technischen Möglichkeiten des Schnitts und der Ueberblendung präzise Bildsequenzen schaffen. Die Entwicklung der Computer-Technologie ermöglichte den Künstlern in der Folge mit der digitalen Bildmanipulation eine ganz persönliche Bildsprache. Damit ist das Video sehr lebendig und vielfältig geworden und hat grössere Attraktivität für das Publikum gewonnen. Auch wenn viele Künstler sich wieder erzählerischen Momenten und einer neuen Inhaltlichkeit zugewendet haben, arbeiten sie nicht mehr mit festgefügtten narrativen Strukturen, sondern stellen ungewohnte und überraschende Zusammenhänge her. Das gibt den Besuchern die Möglichkeit, neue Wahrnehmungsformen kennenzulernen und auch ihre eigene Fantasie spielen zu lassen. Und das zieht dann auch wieder viel mehr Leute an. Heute ist ja Videokunst ganz selbstverständlich in den Ausstellungen vertreten, sie ist aus der Ghettosituation von damals herausgekommen. Video ist heute ein vollwertiges künstlerisches Ausdrucksmittel.

Transkription: Timo Niemeyer, Anna Schiestl