

Dieter Daniels / Jan Thoben

Videotheorien

Ein Überblick

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Gastautor:innen: Babara Büscher, Martha Buskirk, Peter Sachs Collopy, Marc Ries
Übersetzung der Beiträge von Peter Sachs Collopy und Martha Buskirk: Nadja Nitsche
Lektorat: Nadja Nitsche
Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR; Leipzig
Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR; Leipzig
Umschlagmotiv: © Dieter Kiessling. Mit freundlicher Genehmigung der Hengesbach Gallery, Wuppertal

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64005-8
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64048-5

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-NoDerivatives International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Vorwort	9
Dieter Daniels und Jan Thoben	

I Grundlagen

1 Die Genese eines theoretischen Diskurses zu Video in den 1960 / 70er Jahren . . .	37
Dieter Daniels	
2 Medienspezifik und Hybridität: Die Materialität des elektronischen Bildes	65
Jan Thoben	
3 Video und Subjektivität: Closed Circuit Feedback Narzissmus	89
Peter Sachs Collopy	

II Relationen

4 Video Film	109
Marc Ries	
5 Video Fernsehen	127
Dieter Daniels	
6 Video Sound und Synthese	155
Jan Thoben	
7 Video Performance und Theater	175
Barbara Büscher	
8 Video Internet: Online-Video zwischen Konsum und Produktion	193
Martha Buskirk	

III Netzwerke

9 Utopien Kollektive Feminismen	205
Dieter Daniels	
10 Communities Amateure Ethnografie Partizipation	225
Dieter Daniels	
11 Überwachung Exponierung Zeugenschaft Forensik	243
Dieter Daniels	

Danksagung

Diese Publikation wurde ermöglicht durch das Fellowship „Transdisziplinäre Videotheorie“ des Gutenberg Forschungskollegs an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie durch die Unterstützung der Kunsthochschule Mainz. Während der Laufzeit von Oktober 2017 bis September 2019 und darüber hinaus bis zum Abschluss der vorliegenden Publikation wurden die Herausgeber in vielfacher Weise unterstützt und beraten. Unser Dank geht an Dieter Kiessling, Martin Henatsch und Linda Hentschel von der Kunsthochschule Mainz für die Vorbereitung des Fellowships und die inhaltliche Zusammenarbeit während der Laufzeit, an Thomas Hieke und Dominik Bohl vom Gutenberg Forschungskolleg für die ideelle und administrative Begleitung des Projekts. Außerdem danken wir Lisa Weber, die uns organisatorisch unterstützt hat.

Eine wichtige Erweiterung der thematischen Vielfalt verdanken wir der Expertise von Gastautor:innen: Peter Sachs Collopy zu *Video und Subjektivität: Closed Circuit | Feedback | Narzissmus* (Kapitel 3), Barbara Büscher zu *Video | Performance und Theater* (Kapitel 7), Martha Buskirk zu *Video | Internet: Online-Video zwischen Konsum und Produktion* (Kapitel 8) sowie Marc Ries für den Beitrag zur Wechselwirkung zwischen Video und Film (Kapitel 4).

Bei der Realisierung der Publikation erhielten die Autoren Unterstützung durch: Sandra Naumann bei der Recherche zu Autor:innen und Rechteinhabern, Alexandra Hölzer in Urheberrechtsfragen. Unser besonderer Dank gilt Nadja Nitsche, die das Lektorat übernahm.

Wichtige Hinweise während der Recherchen und für die Ausarbeitung der Kapitel erhielten wir von: Inke Arns, Heike Behrend, Denise Blickhahn, Ina Blom, Christophe Charles, Nina Czegledy, Anne Marie Duguet, Kristoffer Gansing, Thomas Helbig, Wulf Herzogenrath, Anita Jóri, Hiroko Kimura-Myokam, Jung-Yeon Ma, Karl McCool, Dorcas Müller, Marc Ries, Andreas Schmiedecker, Ira Schneider, Yvonne Spielmann, Erika Shtromberg, Anne Zeitz, Nils Zurawski.

Andreas Broeckmann war in allen Stadien der Publikation ein wichtiger Dialogpartner für fachlichen Austausch.

Vorwort

Zur Theoretisierung von Video

Video ist heute ein allgegenwärtiges Medium. Wir konsumieren Video-on-Demand, wir produzieren und teilen videobasierten Online-Content, schalten uns per Videokonferenz zusammen, diskutieren über Videokunst in Ausstellungen, setzen Video als Überwachungsmedium ein und als Medium der Wissensvermittlung. Vor diesem Hintergrund scheint es bemerkenswert, dass sich – anders als im Falle der Foto-, der Film- und der Fernsehtheorie, die längst akademisch kanonisiert sind – bisher weder im Rahmen der Medienwissenschaften noch in der Bildtheorie/ den Visual Studies oder der Kunstgeschichte eine Videotheorie etabliert hat. Der vorliegende Band antwortet auf dieses Desiderat und legt eine Bestandsaufnahme zur Theoriebildung in Bezug auf das Medium Video vor. Er ist disziplinenübergreifend angelegt und soll als Grundlage und zugleich Anregung für weitere Forschung und Lehre dienen. Dafür wurde eine Strukturierung des Themenfeldes entwickelt, die sich im Inhaltsverzeichnis abbildet. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der diskursiven Diversität und dem Pluralismus der dargestellten Positionen. Somit wird in diesem Band erstmalig ein Überblick über fünfzig Jahre wissenschaftlicher und künstlerischer Reflexion rund um das Thema Video gegeben.¹

Entgegen den gängigen Thesen zur digitalen Konvergenz aller Medienformen kennzeichnet die Entwicklung des Mediums Video seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute eine stetige Divergenz. Was wir heute mit dem Begriff Video zu fassen versuchen, impliziert Jahrzehnte des Wandels technischer Standards und kultureller Gebrauchsweisen: Die unterschiedlichen Technikformate haben sich ebenso wie ihre heterogenen Anwendungsformen nicht konsolidiert, sondern fortwährend weiterentwickelt, variiert, hybridisiert und diversifiziert. Aus dieser gleichermaßen apparativen wie soziotechnischen Heterogenität resultiert letztlich auch das methodische Problem, den Gegenstandsbereich videobezogener Theorien einzugrenzen und diskursiv fassbar zu machen. Entsprechend weist Roy Armes bereits 1988 darauf hin, dass die Technikentwicklung und die damit verbundene Vielfalt von Videopraktiken eine eindeutige Identi-

¹ Zur Ergänzung wird der englische Reader empfohlen, in dem viele der referenzierten Texte als edierte Reprints enthalten sind: Dieter Daniels, Jan Thoben (Hg.), *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*, New York, London: Bloomsbury, 2022.

fikation des Mediums zunehmend erschweren.² Diese Beobachtung teilen mehrere der Autor:innen, die einschlägige Analysen zum Medium Video vorgelegt haben und auf die im Folgenden Bezug genommen wird. Sean Cubitt hat das Dilemma videotheoretischen Schreibens in seiner 1993 erschienenen umfangreichen Studie zur Situierung des Mediums Video in Theorie und Praxis folgendermaßen erläutert:

„Video hat keine eigene Form, keinen Ursprung und kein eigentliches Ziel. [...] Es gibt keine Videotheorie, die dem Wissensbestand der Filmtheorie oder dem ganz andersartigen der Television Studies vergleichbar wäre. Es kann auch keine geben. Da Video keine einfache und diskrete Medien-Einheit ist, erfüllt es auch nicht die Voraussetzung für eine theoretische Herangehensweise: die Festlegung eines Untersuchungsgegenstands.“³

Eine theoretische Einhegung der Instabilität jener Praktiken und Techniken, die wir als Video bezeichnen, erfordert deshalb methodische Alternativen zu einer essenzialistischen Sichtweise auf Medien. Jacques Derrida, von dem wichtige Impulse für ein neues Verständnis von Theoriebildung ausgegangen sind, nähert sich 1990 in Form eines inneren Dialoges der Offenheit und Unabschließbarkeit des Mediums und seines Begriffs:

„— [...] Noch einmal, mir scheint (videor), dass es keine wesentliche Einheit zwischen den sich anscheinend ähnelnden Dingen gibt, die man unter dem Namen Video versammelt.

— Aber vielleicht offenbart das Ereignis Video unter anderem gerade die problematische Zerbrechlichkeit jener Unterscheidung zwischen einer inneren und einer äußeren Bestimmung. Das wäre doch provozierend...“⁴

2 „Video’s very versatility and flexibility as a medium repulses any simple attempt to grasp its ‘essence’ or ‘specificity’, and continual technological development makes it increasingly difficult to pin down any fixed identity“. Roy Armes, *On Video*, New York: Routledge, 1988, S. 1.

3 „There is no essential form of video, nothing to which one can point as primal source or goal of video activity. [...] There is no video theory in the way that there is a body of knowledge called film theory or, rather differently, television studies. There never will be. Not being really a simple and discrete entity, video prevents the prerequisite for a theoretical approach: that is, deciding upon an object about which you wish to know.“ Sean Cubitt, *Videography: Video Media as Art and Culture*, New York: Macmillan, 1993, S. xv–xvi.

4 Jacques Derrida, „Videor“, übers. v. Peter Mahr, 2012, <https://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/2012.4.html> (diese und alle weiteren in diesem Band genannten URL zuletzt abgerufen am 1. August 2023). Erstpublikation auf Französisch in: Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche (Hg.), *Passages de l’Image*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1990, S. 158–161.

Diese performative Denkfigur Derridas legt nahe, dass der ‚internen‘ technischen und kulturellen Heterogenität des Mediums eine ebenso große Variabilität darauf zu beziehender ‚externer‘ Theoriemodelle entspricht. In Erweiterung dieses Ansatzes lässt sich die von Cubitt benannte Skepsis betreffs einer Theoriebildung zu Video in den größeren Kontext der Relativierung bzw. Historisierung von Theorie stellen, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichsten Disziplinen der Geistes- und Naturwissenschaften artikuliert. Vor diesem Hintergrund bilden Videotheorien ein Bindeglied zwischen Diskursen, die medienspezifisch ansetzen (zu Fotografie, Film, Fernsehen, Radio oder Tonband), und dem generalistischen Ansatz von Konvergenztheorien zu digitalen Medien und Netzwerken.

Entsprechend weist Scott McQuire 1999 unter Rückbezug auf Derrida darauf hin, dass Bemühungen, Video als ein hybrides Medium bzw. ein Medium der Hybridität zu definieren, im Kontext der Theorie-Transformationen der vergangenen Dekaden zu sehen seien. Hier wären etwa die poststrukturalistischen, psychoanalytischen, (neo)marxistischen, (queer)feministischen oder postkolonialen Strömungen zu nennen, die allesamt ein Interesse an Hybridität statt an puristischen Identitätskonzepten, an Transformation und Überschneidung statt an diskreter und stabiler Grenzziehung haben. Gleichzeitig bilde Video, so McQuire, nicht nur ein beständig sich rekonfigurierendes Theorieobjekt, sondern sei auch Movens tiefgreifender Veränderung der sozialen und kulturellen Bedingungen, innerhalb derer Theorie produziert wird: „Video ist zwar einerseits ein neuartiger Gegenstand der Theoriebildung, andererseits aber auch selbst Teil einer grundlegenden Transformation der sozialen und kulturellen Bedingungen, unter denen Theorie produziert wird.“⁵ Die Wechselwirkung zwischen Theoriebildung und Videovisualität hat sich laut Siva Vaidhyanathan durch die Etablierung von Online-Video als meinungsbildendem Medium weiter intensiviert. Er fasst dies in die provokante These „Video erschließt sich dem Denken nicht, verhindert es aber auch nicht.“⁶

Aus diesen Gründen ist der Plural ‚Videotheorien‘ im Titel des vorliegenden Bandes ganz bewusst gewählt. Er trägt zum einen dem Wandel grundlegender Rahmenbedingungen für wissenschaftliche Theoriebildungen, ihrer historischen Variabilität und diachronen Diversität Rechnung. Zum anderen ist es den Autoren dieses Buches ein Anliegen, Videotheorien im Umfeld historisch gewachsener Praktiken zwischen diskursivem

5 „[A]s much as video offers a new kind of object for theory, it is also *part* of a profound transformation of the social and cultural conditions within which theory is produced.“ Scott McQuire, „Video Theory“, in: *Globe E-Journal of Contemporary Art*, 9, 1999, <http://www.artdes.monash.edu.au/globe/issue9/smtxt.html>.

6 „Video resists thought, but it doesn’t prevent it.“ Siva Vaidhyanathan, „The Dangers Of Ubiquitous Video“, in: *Wired*, August 18, 2020, www.wired.com/story/dangers-ubiquitous-video-propaganda.

Wissen und medialer Erfahrung zu verorten. Ganz ähnlich argumentiert auch Cubitt, der darauf hinweist, dass Video sich weniger durch objektive Distanznahme erschließt, sondern vielmehr im Modus aktiver Partizipation.

Eine besondere Stellung nimmt deshalb die Videokunst ein, insofern sie prädestiniert ist, das Medium einer experimental-ästhetischen Reflexion zu unterziehen. Jean-Luc Godards Abwandlung der Cartesianischen Formel des Denkens lautet: „Cogito Ergo Video“ (in einer Texttafel seines Video-Essays *Histoire(s) du cinéma* 1988–1998). Das Sehen als Denken bzw. Denken mit und durch die eigene Videopraxis hat für diese Überlegungen eine leitmotivische Funktion. Video(-kunst), so die These, eröffnet theoretische Einsichten als ein Denken in Bildern, mit Bildern und durch Bilder, die nicht von vornherein durch das Medium des sprachlichen Diskurses formatiert sind. Raymond Bellour erweitert diese These wie folgt: „[D]as Videobild ist eine der präzisesten Ausdrucksformen des Denkens, seiner Sprünge und seiner Unordnung. Durch Denken im Bild stellt es uns ein Bild vom Denken zur Verfügung – vibrierend und instabil.“⁷ Vergleichbare Ansätze, die eine vermeintlich unüberwindbare Kluft zwischen wissenschaftlichem Diskurs und künstlerischer Praxis zu überbrücken versuchen und das Denken auch außerhalb der angestammten sprachlichen Diskursivierung in künstlerisch-medialen Prozessen verorten, reichen von W. J. T. Mitchells Konzept der Metabilder bis hin zu neueren Untersuchungen etwa von Dieter Mersch zu Epistemologien des Ästhetischen. Videobilder können als *Metabilder* (Bilder über Bilder, „pictures about pictures“) im Sinne Mitchells ihre medialen Bedingungen in besonderer Weise thematisieren, indem sie ihren eigenen Status rekursiv artikulieren.⁸ Ähnlich argumentiert Edward Small, indem er experimentelle Video- wie auch Film-Produktionen als theoretischen Modus von eigenem Recht beschreibt. Dieser Modus basiere auf einer reflexiven Auseinandersetzung mit materiellen, wahrnehmungsbezogenen sowie ideologischen Aspekten eines Mediums jenseits des geschriebenen oder gesprochenen Worts.⁹ Dieter Mersch weist zu-

7 „[T]he video image is one of the keenest manifestations of thought, of its jumps and disorderliness. Through thought as image, it gives us an image of thought, vibrant, and unstable.“ Raymond Bellour, „Self-Portraits“ [1988], in: ders., *Between-the-Images*, Zürich: JRP|Ringier / Dijon, Les presses du réel, 2012, S. 319. Ebenso kann die Videotechnik laut Ina Blom das diskursive, textuelle Denken verändern, „in the sense that video technology operated as a body of knowledge that imposed its parameters at the level of textual reflection, so as to produce a new sort of video thinking or what we might perhaps call a ‚videomatic‘ inscription of thought itself.“ Ina Blom, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, New York: Sternberg Press, 2016, S. 23.

8 Siehe W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago IL: University of Chicago Press, 1994, S. 37 f.

9 Siehe Edward S. Small, *Direct Theory: Experimental Film / Video As Major Genre*, Carbondale IL: University of Southern Illinois Press, 1995.

dem darauf hin, dass sich diese theoretischen Einsichten der Kunst nur als Performanz überhaupt fassen lassen. Denn künstlerisches Denken schlage sich nicht schlicht in einer Totalität des Werkes nieder, sondern offenbare sich vielmehr als „Akt der Aufschließung oder ‚Frei-Setzung‘, von dem nur gesagt werden kann, dass er inmitten der ästhetischen Praktiken, ihrer Verwendung von Medien und Materialien, geschieht.“¹⁰ Wie sich zeigt, treten künstlerische Videoproduktion und diskursive Medienreflexion nicht selten in ein symbiotisches Verhältnis, so etwa bei Nam June Paik, Bill Viola, Martha Rosler oder Hito Steyerl, deren zahlreiche Künstler:innentexte ihre eigene Praxis flankieren.

Die Filmtheorie ist von Beginn an durch schriftliche Reflexionen der Praktiker:innen geprägt, prominente Beispiele reichen von Sergej Eisenstein bis Maya Deren. Doch während diese von Künstler:innen verfassten Texte zum Film bald Teil eines internationalen Diskurses wurden, fällt auf, dass die Mehrzahl der Texte, die sich theoretisch mit Video befassen, zur Zeit ihrer Entstehung unverbunden bleiben – und das gilt weitgehend bis heute. Folglich entwickelte sich auch kein einheitlicher oder gar kanonischer Videodiskurs, war doch die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Ansätze und Begrifflichkeiten offenbar schwer zu überbrücken. Charakteristisch für die Diversität der Videodiskurse ist schließlich auch, dass Versuche, eine Bezeichnung für eine entsprechende theoretische Disziplin zu finden, sich nicht durchgesetzt haben. Der von Alfred Willener, Guy Milliard und Alex Ganty 1972 auf Französisch als *Vidéologie* eingeführte Terminus etwa hat sich ebenso wenig gehalten wie Nam June Paiks Begriff ‚Videology‘, den er 1973 leicht ironisch als Titel für die erste Sammlung seiner Texte zum Thema verwendete.¹¹

Die Beiträge im vorliegenden Band umfassen ein denkbar breites Spektrum an Perspektiven, was ihn von zahlreichen Anthologien zur Videokunst unterscheidet. Zwar spielen Positionen der Videokunst wie oben beschrieben eine zentrale Rolle und sind deshalb auch in fast allen Kapiteln des Bandes vertreten, jedoch ist für ein möglichst breites Verständnis dieses so facettenreichen Mediums ein transdisziplinärer Forschungsansatz unverzichtbar. In diesem Sinne erlaubt Transdisziplinarität für die Autoren dieses Bandes die thematische wie methodische Öffnung des eigenen disziplinären Blickwinkels sowie seiner kritischen Neuorientierung. Die Struktur des Bandes setzt dabei gezielt

10 Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich: Diaphanes, 2015, S. 12.

11 Alfred Willener, Guy Milliard, Alex Ganty, *Vidéo et société virtuelle*, Paris: Tema-éditions 1972, englische Übersetzung unter dem Titel: *Videology and Utopia: Explorations in a New Medium*, London: Routledge & Kegan Paul, 1976. Nam June Paik: *Videa 'n' Videology 1959–1973*, hg. v. Judson Rosebush, Syracuse NY: Everson Museum of Art, 1974, ohne Paginierung. Weitere ironische Wortprägungen von Paik lauten „Video-Videa-Vidiot-Videology“ und „Contemporary American Videory“, siehe: Nam June Paik, „Binghamton Letter“, in: Nam June Paik: *Videa 'n' Videology 1959–1973*, hg. v. Judson Rosebush, Syracuse NY: Everson Museum of Art, 1972, ohne Paginierung.

auf einen Pluralismus an Stimmen etwa aus Medientheorie, Kunsttheorie, Philosophie, Soziologie, Kulturwissenschaft / Cultural Studies, Psychotherapie, Ethnografie, Anthropologie, Theaterwissenschaft / Performance Studies, Feminist Theory, Gender Studies, Social Geography, Surveillance Studies und Forensik. Diese unterschiedlichen Disziplinen werden im Rahmen dieses Bandes auf exemplarische Art und Weise in Beziehung gesetzt.

Die Frage nach dem Zeitrahmen bzw. dem Beginn oder den Entwicklungsstufen der Videoära spielt vor allem in westlich geprägten Medien-Historiografien eine Rolle.¹² Transnationale und transkulturelle Aspekte sowie Effekte der Herstellung von Subalternität in den Narrativen hegemonialer Medienstrukturen bleiben dabei weitgehend ausgeblendet. Darüber hinaus zeigt sich, dass Video in transkultureller Perspektive je unterschiedliche historische Medienumbrüche gezeitigt hat. So sind beispielsweise die Effekte der Einführung von Videotechnologien im US-amerikanischen und westeuropäischen Kontext nur schwer auf die osteuropäischen¹³, südasiatischen¹⁴ oder afrikanischen¹⁵ Kontexte zu beziehen, da sie vor dem Hintergrund jeweils unterschiedlicher Zeithorizonte, soziotechnischer Infrastrukturen und ideologischer bzw. politischer Rahmenbedingungen betrachtet werden müssen. Aus diesem Grund haben sich die Autoren dieses Bandes dazu entschieden, auf das Ordnungsschema einer übergreifenden linearen Chronologie zu verzichten. Im Sinne einer Internationalisierung und Pluralisierung von Videotheorien wird daher in diesem Band versucht, die bisher starke US-amerikanische Orientierung der Forschungsliteratur zu relativieren.

12 Siehe das Kapitel „Periodization and Synopsis“, in: Peter Sachs Collopy, *The Revolution Will be Videotaped: Making a Technology of Consciousness in the Long 1960s*, PhD University of Pennsylvania, 2015, S. 47–51. Michael Z. Newman unterscheidet drei Phasen: Video as Television, Video as Alternative, Video as the Moving Image (Michael Z. Newman, *Video Revolutions. On the history of a Medium*, New York: Columbia University Press, 2014).

13 Siehe dazu Marina Gržinić, „Video in the Time of a Double, Political and Technological Transition in the Former Eastern European Context (2009)“, in: Edit Andras (Hg.), *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest: Ludwig Museum of Contemporary Art, 2009, S. 17–33.

14 Siehe dazu: Joshua Neves, Bhaskar Sarkar (Hg.), *Asian Video Cultures. In the Penumbra of the Global*, Durham and London: Duke University Press, 2017.

15 Siehe dazu Brian Larkin, „Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy“, in: *Public Culture*, 16, 2, Frühjahr 2004, S. 289–314 und Kap. 10 im vorliegenden Band.

Inkompatibilität der Technik und Unschärfe der Terminologie

Der Terminus ‚Video‘ kann bereits auf eine bis in die 1930er Jahre zurückreichende Vorgeschichte zurückblicken, ehe er sich gegen Ende der 1960er Jahre als Substantiv für ein eigenständiges Medium etabliert und so die Bedeutung annimmt, die bis heute Gültigkeit behalten hat.¹⁶ Im Unterschied zu den international unterschiedlichen Begrifflichkeiten für Kinofilm und Fernsehen hat sich das Wort ‚Video‘ in vielen Sprachen durchgesetzt.¹⁷ Die bereits genannte Variabilität der Videotechnologien und -praktiken konterkariert jedoch die Selbstverständlichkeit, mit der wir heute von Video sprechen.¹⁸ So stehen auch die diversen pragmatischen Gebrauchsweisen des Begriffs Video einer strengen, theoretisch verbindlichen Definition des Mediums entgegen. Aus der Perspektive einer gebrauchstheoretischen Begriffsanalyse ist es daher geboten, sämtli-

-
- 16 In der englischsprachigen Fachterminologie der Fernsehtechnik wird ‚video‘ ab den 1930er Jahren als Kompositumsbestandteil verwendet, der die visuelle Entsprechung zu ‚Audio‘-Technologien bezeichnet (u. a. ‚video frequency‘, ‚video circuit‘, ‚video amplifier‘, siehe: George Shiers assisted by May Shiers, *Early Television: A Bibliographic Guide to 1940*, London: Garland, 1997). In der Presse wird ‚video‘ gelegentlich als Pendant zu ‚radio‘ verwendet, das heißt als Kurzform für ‚television‘ (u. a. in der New York Times, die mit Beginn des regelmäßigen TV-Programms ihre Ankündigungen mit „Radio-Video“ überschreibt, siehe: Michael Z. Newman, *Video Revolutions. On the History of a Medium*, New York: Columbia University Press, 2014, S. 9). Ab 1949 trägt die weltweit erste Science-Fiction-TV-Serie *Captain Video and His Video Rangers* in den USA zur Popularisierung des Begriffs bei, allerdings ohne dass Videotechnik im engeren Sinne dabei eine Rolle spielt. (Zu den futuristischen ‚Erfindungen‘ von Captain Video siehe das Interview mit dem Hauptdarsteller Richard Coogan von 1997 (<https://interviews.televisionacademy.com/shows/captain-video-and-his-video-rangers>). Noch bis Ende der 1960er werden im Englischen Anwendungen der Videotechnik in Kunst, Psychotherapie oder Überwachung umgangssprachlich oft unter Television subsumiert (siehe Kap. 5 und Kap. 11 im vorliegenden Band). Erst mit der Verbreitung von mobilen Consumer-Videoanlagen (siehe Kap. 9 im vorliegenden Band) etabliert sich Video ab 1969/70 als Substantiv für ein eigenständiges Medium im allgemeinen Sprachgebrauch.
- 17 Die internationale Terminologie vereinheitlicht sich im Laufe der 1970er Jahre, nur in Frankreich bleibt „magnétoscope“ noch ein gebräuchlicher Begriff für den Videorecorder, wohingegen das Medium in seiner Gesamtheit in vielen Sprachen als „Video“ bezeichnet wird.
- 18 Die Vorgeschichte der Videotechnik ist dabei noch älter als die Anfänge der Videoterminologie. Vor der technischen Realisierung der Magnetbandaufzeichnung von Videobildern wurden verschiedene mechanische Verfahren zur Speicherung von Fernsehsignalen erprobt. In den US-amerikanischen Bell Labs und bei der Fernseh AG in Deutschland kommt das „Zwischenfilmverfahren“ zum Einsatz. In England arbeitet John Logie Baird Ende der 1920er an einem Verfahren der „Phonovision“ für die Aufzeichnung von TV-Bildern auf Schallplatte (siehe: Albert Abramson, „Video Recording: 1922 to 1959“, in: Siegfried Zielinski (Hg.), *Video: Apparat / Medium, Kunst, Kultur*, Frankfurt / M: Lang, 1992, S. 35–40).

che Verwendungsweisen des Begriffs Video zu berücksichtigen. Nach der auf Ludwig Wittgenstein zurückgehenden These, dass die vielfältigen Gebrauchsweisen eines Wortes seine Bedeutung ausmachen, ohne dass daraus eine allgemeingültige Definition abgeleitet werden kann, haben wir es jeweils mit komplexen Bündeln von Sprachspielen zu tun, deren Elemente kein einzelnes einheitliches Merkmal aufweisen. Die Gebrauchsweisen des Wortes Video sind ein gutes Beispiel für diese sprachphilosophische These: Sie lassen sich keiner verbindlichen Definition unterwerfen, vielmehr sind sie über ein Netzwerk von unterschiedlichen Merkmalen miteinander verbunden, das Wittgenstein als „Familienähnlichkeit“ bezeichnete.¹⁹ Dem entspricht auch die Einschätzung von Michael Z. Newman, nach der Video als historisch kontingentes kulturelles Aggregat von Ideen zu verstehen sei: „Als kulturelles Konzept ist ein Medium wie Video ein Bündel von Ideen, historisch kontingent und in der Relationalität der Medien verortet.“²⁰ Bis heute artikuliert sich diese Variabilität in zahlreichen Komposita, bei denen das Bestimmungswort Video durchaus nicht immer dieselbe Bedeutung hat: Videokunst, Videoclip, Videothek, Videokonferenz, Videostreaming, Videoüberwachung, Videoblogging, Videotutorial etc.

In technikhistorischer Perspektive war Video von Anfang an ein Amalgam unterschiedlicher Medien: der aus dem Fernsehen bekannte Monitor, das vom Computer und vom Tonbandgerät bekannte Magnetband, die aus der Überwachung und dem Fernsehen bekannte Kamera wurden Ende der 1960er als Consumer-Video, als Video für den Heimgebrauch, zu einem neuen markttauglichen Produkt kombiniert. Die Komponenten für Aufnahme (Kamera), Speicherung (Videoband) und Wiedergabe (Monitor) blieben mehr als zwanzig Jahre lang physisch getrennt. Erst ab den 1990er Jahren beginnt mit dem Camcorder die Integration der Elemente in ein Gerät. Auf dem heutigen

19 Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations* [English and German], übers. v. G. E. M. Anscombe, 2. Aufl., Oxford, Malden MA: Blackwell 1997, S. 32 [§ 67]). Zur Analyse der Wittgensteinschen „Familienähnlichkeit“ mit Bezug auf den Medien- und Bildbegriff siehe insbesondere Mike Sandbothe „Medien – Kommunikation – Kultur“, in: Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2, *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2004 und W. J. T. Mitchell „What is an Image?“, in: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 15, 3, Frühjahr 1984, S. 503–537.

20 „As a cultural concept, a medium such as video is a cluster of ideas, historically contingent and located in the relationality of media.“ Michael Z. Newman, *Video Revolutions. On the History of a Medium*, New York: Columbia University Press, 2014, S. 3. Vgl. in diesem Sinne auch Sean Cubitt: „[V]ideo works across a plurality of relationships, plundering other media for sources and channels, rarely pursuing an imagined goal of pure video, video in and of itself.“ Sean Cubitt, *Videography: Video Media as Art and Culture*, New York: Macmillan, 1993, S. XV.

Stand sind sowohl Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe als auch Distribution und Weiterverarbeitung von Videos zu Subfunktionen des Smartphones geworden.²¹

Von seinen Anfängen auf analogen Datenträgern wie dem Magnetband über digitale Datenträger wie der DVD bis hin zu Aufzeichnungsformaten wie MP4 und H.264, die nicht an einen bestimmten physikalischen Datenträger gebunden sind und für das Streaming eine wichtige Rolle spielen, hat sich Video von seinen ursprünglichen materiellen Trägern gelöst. Im Laufe dieser Entwicklung ist es von einem technisch-ästhetisch eigenständigen Medium zu einer ubiquitären Anwendung in digitalen Umgebungen geworden. Video vagabundiert gewissermaßen durch medientechnische Formate, durch kulturelle und industrielle Kontexte, im Internet wird es viral. Im Unterschied beispielsweise zum Kino – für das sich die Eckpunkte Kinosaal, Projektion und Eintrittskarte trotz Streaming und Digitalisierung als Elemente des kulturellen und sozialen Dispositivs bis heute gehalten haben – hat sich für Video kein stabiles Dispositiv etabliert.

In den 1950er Jahren und der ersten Hälfte der 1960er Jahre wurde Videotechnik vor allem in TV-Studios eingesetzt. Stationäre Studiomaschinen optimierten als für die Öffentlichkeit nicht sichtbare Produktionstechnologie den zuvor durch photochemischen Film unterstützten Sendebetrieb in Fernsehstudios. Die Wirkung des neuen Aufzeichnungsmediums tritt im TV-Programm nicht nach außen und seine Timeshift-Funktion bleibt jahrzehntelang verdeckt vom Paradigma der Live-TV-Sendung. Die einzige Ausnahme bleibt die sofortige Wiederholung (Instant Replay) in Sportsendungen als ein videobasierter Special Effect.²² Entsprechend setzt auch die theoretische Auseinandersetzung mit Video letztlich erst mit der gesellschaftlichen Breitenwirkung des Mediums und der Verfügbarkeit von Videotechnik außerhalb der TV-Studios ein. Wesentliches Movens für die Theoriebildung waren die auf Basis der Magnetbandtechnik entwickelten portablen Aufnahmegeräte, die ab Ende der 1960er Jahre zu erschwinglichen Preisen auf den Markt kamen und damit die soziotechnischen Effekte dieses Mediums zum Tragen brachten.²³ Privatisierung, Miniaturisierung und Mobilisierung waren die Leitprinzipien der unter anderem durch die Firmen Sony, Shibaden, National und Philips initiierten zunehmenden privaten Verfügbarkeit von Videotechnologie. Ricardo Cedeño Montaña fasst dies in seiner umfassenden Studie zur Mobilisierung der Film- und

21 Das Regelwerk der EU-Kommission liefert ein Beispiel für die Absurdität des Unterfangens, trotz der beschriebenen technischen Variabilität eine Klassifikation des Mediums Video festzulegen. Gemäß der Warenklassifikation der EU ist eine digitale Fotokamera mit mehr als 30 Minuten Aufnahmekapazität als Videorecorder zu klassifizieren. Diese willkürliche Festlegung führt zu höheren EU-Einfuhrzöllen für digitale Fotokameras (<https://trade.ec.europa.eu/trade-help/classifying-computers-software>).

22 Zum Instant Replay siehe Kap. 5 im vorliegenden Band.

23 Zur Markteinführung tragbarer Videotechnik siehe Kap. 9 im vorliegenden Band.

Videotechnik so zusammen: „Diese drei Effekte tragbarer Videoausrüstung, nämlich ihre Ubiquität, Individualität und Mobilität, ermöglichten die Verbreitung von Video als Bildtechnik für nicht-professionelle Kontexte und machten damit jeden, der eine Videokamera dabei hatte, zu einem jederzeit produktionsbereiten Bildtechniker.“²⁴

Ebenso heterogen wie die technischen Komponenten, aus denen sich das Medium Video zusammensetzt, sind seine potentiellen Anwendungsformen. Für Video gibt es bis heute keine sogenannte Killerapplikation, vielmehr betonen die Hersteller von Beginn an die multiplen Einsatzszenarien dieses Produkts. In einem Faltblatt der Firma Sony ist Ende der 1960er Jahre die Rede von „Unlimited Videorecorder Applications“ der Geräte aus der CV-2000-Serie in den Bereichen „Business & Industry“, „Education“, „Science and medicine“ und „Law enforcement“.²⁵ Dieses breite Spektrum von Anwendungsmöglichkeiten setzt sich auf der Ebene der mittels Video gespeicherten Inhalte fort. Unterschiedlichste Bildquellen koexistieren so im gleichen Medium: Kameraaufnahmen (aus privaten oder öffentlichen Kontexten), Inhalte aus Massenmedien (TV-Aufzeichnungen) und Bootleg-Material aus Grauzonen (Kopien von gekauften oder aus einer Videothek geliehenen Filmen). Speziell der Boom des Homevideo verdeutlicht ab Ende der 1970er Jahre diese Tendenz: Heterogene, zuvor klar getrennte Bildwelten werden mit den gleichen Geräten und auf potentiell derselben Kassette gespeichert, gesichtet, vielleicht auch gelöscht, überspielt oder weitergegeben.²⁶

Neben den industriell präfigurierten Anwendungsszenarien entwickeln sich in den Händen von Künstler:innen und Aktivist:innen neue Einsatzmöglichkeiten für Video. Zum einen exemplifizieren die experimentellen Montagen der frühen Videokunst die folgenreiche Verflüssigung medienpolitisch getrennter Bildkategorien. Zum anderen ermöglicht tragbares Video erstmals die autonome Arbeit mit dem elektronischen Be-

24 „These three effects of portable video, namely its ubiquity, individuality, and portability, spread video as an imaging technique used in non-professional contexts, thus transforming anyone carrying a video camera into an *image technician* always ready to produce.“ Ricardo Cedeño Montaña, *Portable Moving Images: A Media History of Storage Formats*, Berlin: de Gruyter, 2017, S. 136.

25 Jede dieser Anwendungen wird in Text und Bild vorgestellt. Siehe die digitalisierte Wiedergabe der Inhalte des Folders: https://www.smecc.org/sony_cv_series_video.htm. Noch weiter gefasst werden die Einsatzszenarien des tragbaren Sony DVK 2400 in Form von (japanischen) Fotografien und ausführlichen (englischen) Erläuterungen: „At school“ (gezeigt werden Sport und organisierte Freizeit), „Industrial application“ (gezeigt werden u. a. die Analyse von Arbeitsabläufen und die Überwachung von Sicherheitsvorschriften), „For an office“ (gezeigt wird das Training der Kundenbetreuung), „For Policemen“ (gezeigt wird eine Verkehrsüberwachung), „Permanent record“ (gezeigt werden Familienfeiern). Faltblatt der Sony Corporation für die Kombination des mobilen Recorders DVK-2400 mit Kamera VCK-2400, Sony Video System illustrated, ohne Jahr, circa 1965.

26 Siehe dazu Kap. 10 im vorliegenden Band.

wegtbild. Damit bricht es mit der Hegemonie des dem Fernsehen inhärenten Sender-Empfänger-Prinzips und führt zu weitreichenden emanzipatorischen Entwürfen selbstbestimmter Mediennutzung in Kunst, Politik und Gesellschaft.²⁷ So wird Video von Anfang an als Instrument des gesellschaftlichen Wandels und der künstlerischen Innovation wahrgenommen und dient Zielen, die über die von den Herstellern erdachten Anwendungsszenarien weit hinausgehen. Allerdings greifen die Marketingstrateg:innen der Industrie diese Impulse bald als willkommene Erweiterung der Absatzgebiete auf. „Die Menschheit kann mit diesem kleinen Gerät Krankheiten überwinden, Verbrechen verhindern und die Umwelt bewahren.“ lautet die Sony-Werbeanzeige für den U-matic-Recorder von 1972.²⁸

Nach einer Phase der kommerziellen Konsolidierung durch das Homevideo der 1980er erhält die Videokultur eine neue Dynamik durch die Digitalisierung und die damit verbundene Intensivierung der Wechselwirkungen zwischen technischer Entwicklung und gesellschaftlicher Bedeutung. Anfang der 1990er Jahre werden mit Einführung von Video-CD und -DVD zunächst das Speicherformat und 1996 mit der Einführung des ersten DV-Recorders auch das Aufnahmeverfahren digitalisiert. Ab Anfang der 1990er Jahre entwickelt sich das Videostreaming (zunächst in der Vorform als Video-On-Demand per Download) als eine folgenreiche Alternative zum zentralistischen Broadcasting. Kontinuierlich steigende Bandbreiten im Internet und immer effektivere Videocodecs führten zu Beginn der 2000er Jahre dazu, dass die von physischen Speichermedien (Kassetten, DVDs) geprägte Videodistribution allmählich durch Streaming-basierte Vervielfältigung und Verbreitung abgelöst wurde. Die fortschreitende Digitalisierung bringt schließlich in Verbindung mit der Verbreitung der Smartphones seit den 2010er Jahren die Omnipräsenz videografischer Praktiken mit sich. Aufnahme und Wiedergabe von Videos per Smartphone finden alltäglich und zunehmend impulsiv und beiläufig statt, was Marc Ries mit dem Terminus des „okkasionalistischen Bildes“ fasst.²⁹

Sowohl im analogen als auch im digitalen Zeitalter erweist sich Video immer wieder aufs Neue als ein Medium der Inkompatibilität. Kein anderes Bildmedium war bisher einem vergleichbar schnellen Wechsel von technischen Standards unterworfen. Während der 35-Millimeter-Film mehr als ein Jahrhundert lang das Standardmedium des Kinos war, entstanden im Laufe von fünfzig Jahren circa hundert verschiedene Video-

27 Siehe dazu Kap. 9 im vorliegenden Band.

28 „Man might conquer disease, stop crime, and save his environment with the help of this little machine.“ *Life*, 27. Oktober 1972, S. 4.

29 Marc Ries, „Vorletzte Bilder“, in: Bernhard Groß, Vräath Öhner, Drehli Robnik (Hg.), *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*, Wien, Berlin: Turia + Kant, 2018, S. 132–143, hier: S. 136.

formate.³⁰ Somit haben sich beim Video von der Magnetbandspule zum ubiquitären Videostreaming per Smartphone sämtliche technischen Parameter und die damit verbundenen Dispositive mehrfach grundlegend verändert.

Auf eine diskrete medientechnologische Entität oder gar eine konsistente Medienpraxis hat sich Video also nie reduzieren lassen. Vor dem Hintergrund dieser Inkompatibilität wird auch die Heterogenität der theoretischen Zugänge zu Video nochmals deutlicher. Wie eingangs erwähnt, trägt dieser Umstand seit den 1980er Jahren zur theoretischen Skepsis gegenüber einer eindeutigen Definition des Mediums Video bei. So kam beispielsweise Jacques Derrida zu dem Schluss, dass die Frage nach der Identität des Mediums bzw. nach der Spezifik oder Einzigartigkeit von Video im Vergleich zu anderen Medien falsch gestellt sei.³¹ Zugleich ist jedoch festzuhalten, dass diese Frage sich dauerhaft in die Video-Historiografien eingeschrieben hat, wie Ina Blom in ihrer umfangreichen Untersuchung zur *Autobiography of Video* feststellt: „Die Kunst- und Technologiegeschichtsschreibung hat sich lange auf die Feinheiten der Medienspezifik konzentriert; darauf, wie die allgemeinen materiellen Eigenschaften eines technischen Mediums die ästhetische Produktion bestimmen.“³²

So wird auch in den folgenden Kapiteln die Frage nach der Medienspezifik und den Eigenschaften, die Video von anderen technischen Medien unterscheiden, immer wieder aufgeworfen und in unterschiedlichen Kontexten verhandelt. Kapitel 2 widmet sich diesem im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung mit Video geführten Diskurs und nimmt dabei insbesondere auf Rosalind Krauss' Konzept der differentiellen Spezifik Bezug. Krauss distanziert sich mit ihrem Konzept von der Idee einer deterministischen Medienspezifik, die Clement Greenberg geprägt hat und derzufolge die vermeintlich essenziellen Materialeigenschaften eines Mediums die ästhetische Produktion bestimmen. Greenbergs ausgesprochen wirkmächtige Position erweist sich laut Krauss jedoch als reduktionistisch, weil sie eine essenzialistische Fixierung von Medieneigenschaften und künstlerischer Gattungsspezifik mit sich bringt. Krauss' Modell problematisiert diese

30 Ricardo Montaña listet in detaillierten Diagrammen 53 analoge Videoformate aus den Jahren 1956–1994 sowie 45 digitale Videoformate aus den Jahren 1984–2013 auf. Ricardo Cedeño Montaña, *Portable Moving Images: A Media History of Storage Formats*, Berlin: de Gruyter, 2017, S. 98 f., S. 168 f.

31 Jacques Derrida, „Videor“, übers. v. Peter Mahr, 2012, <https://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/2012.4.html>. Erstpublikation auf Französisch in: Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche (Hg.), *Passages de l'Image*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1990, S. 158–161.

32 „[H]istories of art and technology have long centered on the ins and outs of medium specificity, the way in which the general material properties of a technical medium determine aesthetic production.“ Ina Blom, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, New York: Sternberg Press, 2016, S. 29.



0.1 Videobänder in unterschiedlichen Formaten am ZKM Labor für antiquierte Videosysteme, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Foto: Dorcas Müller, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

Reduktion des Mediums auf festgelegte physisch-materielle Eigenschaften und versteht Video vielmehr als selbstdifferenzierendes Mediensystem, das heißt als eine komplexe Schichtung handlungsbezogener Konventionen, die nie einfach auf die materiellen Eigenschaften ihrer technischen Basis zu reduzieren seien. So entwirft sie eine alternative Konzeption von Medienspezifik, die explizit die unterschiedlichen Handlungspotentiale bzw. Affordanzen berücksichtigt, welche Technik bereitstellt. In diesem Sinne stellt auch Ina Blom fest: „Vor allem ist Video ein wandelbares Gefüge von Affordanzen.“³³ Sie versteht das Medium Video nicht schlicht als Technologie, sondern als „als eine Form von Handlungsmacht, die unter anderem elektronisches und menschliches Leistungsvermögen umfasst.“³⁴ Vor diesem Hintergrund ist es wichtig, die heutige Zugänglichkeit und Allgegenwart von digitalem Video historisch zu perspektivieren, um ein Bewusstsein für die Passagen zu schaffen, die Video zu dem gemacht haben, was es heute ist.

Gliederung des Diskursfeldes

Wie oben gezeigt, stößt der Versuch, Video als ein in sich abgeschlossenes fixierbares Medium zu konzipieren, unweigerlich an methodische Grenzen. Zudem gibt es keinen zentralisierten bzw. institutionalisierten Videodiskurs (wie beispielsweise in der französischen Filmtheorie durch die Zeitschrift *Cahiers du Cinema*), es gibt auch keine immer schon mitzudenkenden Texte oder Autor:innen (wie beispielsweise in der Filmtheorie die Texte von Kracauer bis Deleuze). Das diskursive Feld zeichnet sich durch eine produktive interne Pluralität von Perspektiven und Stimmen aus. Dieser Ausgangslage widmet sich der vorliegende Band, indem er Inklusivität und Vielfalt reflektiert. Anstatt einen kanonischen Ansatz zu konstruieren, soll der Band einen konzeptuellen Rahmen für divergierende und widersprüchliche Standpunkte bieten.

Mit der im Inhaltsverzeichnis ablesbaren Struktur haben die Autoren einen Vorschlag für eine disziplinenübergreifende Gliederung des Diskursfeldes zum Thema Video erarbeitet. Dennoch entfalten sich zu einigen speziellen Themen (etwa Narzissmus, Videokunst und Überwachung) ab den 1970er Jahren intertextuelle Bezüge, die sie mit zeitgenössischen Kunst- und Gesellschaftstheorien verknüpfen. Diese vernetzen sich allerdings nicht zu einer kohärenten Videotheorie. Das von Janna Houwen noch 2017 konstatierte „Fehlen eines einheitlichen Fachgebiets ‚Video Studies‘“ bildet somit auch die Ausgangs-

33 „Video is, above all, a changing assemblage of affordances.“ Ibid. S. 31.

34 „[A] form of agency that encompassed, among other things, electronic and human capacities.“ Ibid. S. 21.

lage für diesen Band.³⁵ Die Autoren möchten mit diesem Buch einen Prozess anstoßen, aus dem heraus eine Strukturierung und Vernetzung von videobezogenen Theorien möglich wird. Dass damit auch eine methodische Basis für die zukünftige Reflexion über das Medium gelegt wird, soll im nächsten Abschnitt beispielhaft gezeigt werden.

Der Band ist in drei Abschnitte gegliedert. Die ersten drei Kapitel widmen sich den Grundlagen: Kapitel 1 untersucht die rudimentären historischen Diskursformationen in direkter Reaktion auf die Einführung des Mediums Video in den 1960er und 1970er Jahren. Kapitel 2 thematisiert häufig wiederkehrende Fragen zur Spezifik und Materialität von Video. Kapitel 3 befasst sich mit videobezogenen Aspekten von Selbstbeobachtung und Narzissmus im Kontext der Psychotherapie auf der einen und künstlerischer Praxis auf der anderen Seite. Im zweiten Abschnitt widmen sich die Kapitel 4 bis 8 den vielfältigen intermediären Relationen von Video zu Film, Fernsehen, Sound, Theater / Performance und dem Internet. Der dritte Abschnitt – Kapitel 9 bis 11 – ist auf komplexe gesellschaftliche und medienkulturelle Netzwerke bezogen, die unter anderem Video-utopien, die Rolle von Amateur:innen sowie Aspekte von Überwachung und Zeug:innenschaft in den Blick nehmen.

Für bestimmte ausgewählte diachrone Fragestellungen konnten Gastautor:innen gewonnen werden, deren Expertise die thematische Vielfalt nochmals erweitert: Peter Sachs Collopy zu *Video und Subjektivität: Closed Circuit | Feedback | Narzissmus* (Kapitel 3), Marc Ries zu *Video | Film* (Kapitel 4), Barbara Büscher zu *Video | Performance und Theater* (Kapitel 7), Martha Buskirk zu *Video | Internet: Online-Video zwischen Konsum und Produktion* (Kapitel 8).

Das instantane Videobild in transdisziplinärer Perspektive

Für einige Medientheorien prägen bestimmte Begriffe den Diskurs: die Indexikalität in der Fototheorie, das Zusammenspiel von Apparat und Dispositiv in der Filmtheorie, der Flow in der Fernsehtheorie. Im folgenden Exkurs soll ein solcher Leitbegriff anhand der Instantaneität des Mediums Video herausgearbeitet werden. Medienhistorisch gesehen markierte der instantane Charakter des Videobildes ein differentielles Alleinstel-

35 „[A]bsence of a coherent field of video studies“. Janna Houwen, *Film and Video Intermediarity. The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*, New York, London: Bloomsbury, 2017, S. 12. Anhand von Janna Houwens Studie zeigt sich einmal mehr die Inkohärenz des Videodiskurses im Unterschied zur vergleichsweise kohärenten Filmtheorie.

lungsmerkmal im Vergleich zu vorangegangenen technischen Bildmedien. Dies zeigt sich in der Abgrenzung von Video zu ephemeren technischen Bildern, etwa der Camera Obscura, und zu speicherbaren technischen Bewegtbildern wie dem Film.³⁶ Insbesondere der Unterschied zu den fotochemischen Verfahren (analoge Fotografie und analoge Kinematografie) macht dies deutlich: Mittels Video kann ein speicherbares Bild erstmals gleichzeitig mit der Aufnahme betrachtet werden. Ebenso kann es direkt nach der Aufzeichnung ohne Zeitverzögerung (das heißt ohne Entwicklung) wiedergegeben werden.³⁷

Diese Kopräsenz des Bildes in Aufnahme und Wiedergabe erweist sich als die vermutlich folgenreichste mediale Zäsur der Videotechnik. Medientheoretisch markiert sie eine relationale Differenz zu allen übrigen technischen Bildmedien. Andererseits gibt es aber auch zahlreiche Anwendungsformen von Video, in denen sie keine Rolle spielt. Die Instantaneität des Videobildes kann, ebenso wie das Medium Video insgesamt, nur in Relationen und Differenzen beschrieben werden: Sie ist zwar medienspezifisch, taugt aber nicht zur allumfassenden, essenzialistischen Definition des Mediums.

Heute gehört diese Instantaneität von Sehen, Zeigen und Teilen zu den nicht mehr hinterfragten Selbstverständlichkeiten digitaler Bildwelten.³⁸ Zur Zeit der Einführung der Videotechnik löste die Erfahrung technisch vermittelter Instantaneität jedoch ein für das Verständnis des Mediums entscheidendes Aha-Erlebnis aus. Zahlreiche historische Aussagen von Videokünstler:innen benennen dieses Primärerlebnis im Umgang mit Video.³⁹ Aus heutiger Sicht handelt sich hier um eine generationsspezifische Erfahrung,

36 Die Instantaneität des Videobildes unterscheidet sich von vorhergehenden Formen des ephemeren Bildes (Schatten, Spiegel, Camera Obscura), insofern Video so wie analoge Fotografie und Film ein technisches Bild erzeugt, das auf einer materiellen Transformation des Lichts basiert. Daher kann das Videobild im Unterschied zu diesen ephemeren Bildern auch gespeichert oder übertragen werden. Vorläufer dieser speziellen, bildschirmbasierten, elektronisch-physikalischen Transformation des Sichtbaren sind die Techniken des Radars und der Sinuswellendarstellung auf elektronischen Messgeräten, die jedoch keine dem fotografischen Paradigma entsprechenden Bilder erzeugen.

37 Auf die weitreichenden Folgen dieser sofortigen Wiedergabemöglichkeit für die filmischen Produktionsabläufe verweisen die beiden Filmemacher Hollis Frampton und Gabor Bódy. Frampton spricht von der Irritation, die dadurch bei seiner ersten Begegnung mit Video ausgelöst wird, Bódy von den psychologischen Konsequenzen für die weitere filmische Arbeit mit Video (siehe Kap. 4 im vorliegenden Band).

38 Der Name der Social-Media-Plattform Instagram kombiniert zwei Aspekte von Instantaneität: „instant“ (mit Bezug auf „instant photography“, deshalb auch der anfängliche Polaroid-Look des Logos und der quadratischen Bilder) und „telegram“ (mit Bezug auf die sofortige Übertragung einer Nachricht).

39 William Kaizen geht auf Andy Warhols Aha-Erlebnis beim „unboxing“ des ihm 1965 von Philips zur Verfügung gestellten Video-Equipments ein: „For Warhol the ‚Oh, wow‘ of video was the fact that you got a picture immediately, that the moving image was represented in real time



0.3 Video Rekorder aus den 1960er bis 1980er Jahren am ZKM Labor für antiquierte Videosysteme, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.
Foto: Franz Wamhoff. Digital montage: Dorcas Müller, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

deren Besonderheit aufgrund der universell gewordenen Smartphones und digital-instantanen (Video-)Selfies nur noch als historisch zu vermitteln ist.

In unterschiedlichen Kontexten übernimmt die videospezifische Instantaneität jeweils andere Funktionen, beispielsweise in der Videoüberwachung des öffentlichen Raums, in einer Videokonferenz, in einer partizipativen Videokunstinstallation, beim Einsatz von Videoübertragungen in einer Theaterinszenierung oder bei der Fernsteuerung einer Drohne. Mit Bezug auf exemplarische Texte lässt sich somit eine Typologie des instantanen Videobildes entwickeln. Fünf Aspekte des instantanen Videobildes, in denen sich jeweils technikimmanente und anwendungsbezogene Faktoren auf unterschiedliche Weise kombinieren, dienen dabei als Orientierungshilfe. Diese Aspekte sind allerdings weniger als trennscharfe Kategorien, sondern vielmehr als ‚weiche‘ Unterscheidungen zu verstehen, denn zahlreiche Kombinationen und Hybridformen sind möglich. Nachdem solche Hybridformen der Instantaneität in der Videokunst der 1970er Jahre experimentell erprobt wurden, prägen sie heute die Videoanwendungen in den sozialen Medien.⁴⁰

– **Live-Distanz-Bild** (optional mit Aufzeichnung)

Objekte vor der Kamera werden in Echtzeit an einem anderen Ort sichtbar gemacht. Diese Funktion übernimmt Video vom Fernsehen, wendet sie jedoch in neuen, nicht massenmedialen Bereichen an (Überwachung, Videokonferenz, Fernsteuerung, Webcam, Live-Video-Performance oder Live-Video-Installation). Im Kontext von Überwachung und Kunst manchmal auch unter CCTV (Closed Circuit Television) subsumiert.

– **Instant Replay** (Aufzeichnung mit sofortiger Wiedergabe)

Sofortige Verfügbarkeit der Aufzeichnung verbunden mit einem Schnitt durch den kontinuierlichen Bilderstrom (oft in Slow Motion). Findet vor allem im Fernsehen Verwendung, basiert technisch auf der Videoaufzeichnung (unter anderem bei Sport-Live-Übertragungen).⁴¹

and instant replay.“ William Kaizen, „Live on Tape: Video, Liveness and the Immediate“, in: *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London: Tate Publishing/ Afterall, 2008, S. 259. Kaizen zitiert weitere Künstler:innen zur „Immediacy“ von Video (nur Paik verwendet den Terminus „instantaneity“), u. a. Bruce Nauman, Jud Yalkut, Frank Gillette, Lynda Bengelis, Dan Graham, Vito Acconci.

40 Angela Krewani untersucht in einer genealogischen Perspektive die Entwicklung von der frühen Videokunst zu den (Video-)Selfies in den sozialen Medien. Angela Krewani, „The Selfie as Feedback: Video, Narcissism, and the Closed-Circuit Video Installation“, in: Julia Eckel, Jens Ruchatz, Sabine Wirth (Hg.), *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S. 95–109.

41 Vgl. dazu Dylan Mulvin: „The central feature of magnetic tape is ‚instantaneous recording‘. Instantaneous recording simply means that recorded content is available for playback as it is

– **Live-Selbstbild** (optional mit Aufzeichnung)

Die Person vor der Kamera und die bildliche Selbst-Repräsentation treten in ein rekursives mediatisiertes Verhältnis, wobei die Betrachter:innen sich gleichzeitig vor der Kamera und vor dem Monitor befinden müssen, damit das Live-Bild in eine reflexive Oberfläche transformiert wird. Wird oft als elektronische Spiegelfunktion des Mediums bezeichnet, im Kontext der Kunst teilweise jedoch auch als CCTV.⁴²

– **Instant-Replay-Selbstbild** (Aufzeichnung mit anschließender Wiedergabe)

Personen betrachten ihre eigene Aktion oder Interaktion im Anschluss an eine solitäre oder gemeinsame Aufzeichnung. Kann (aber muss nicht) mit dem Live-Selbstbild kombiniert werden. Wird im psychotherapeutischen, sozialen oder künstlerischen Kontext teilweise auch als Feedback bezeichnet.

– **Live-Feedback** (optional mit Aufzeichnung)

Emergenz von Bildern durch rekursive Signalprozesse. Multiplikation des Videobildes in Form eines „visual echo corridor“, Mise en abyme.⁴³ Wird als Feedback im kybernetischen oder psychedelischen Sinne bezeichnet. Kann unter anderem in der Videokunst mit körperlicher Interaktion kombiniert werden.

In einem Diagramm zusammengefasst ergeben sich somit folgende Relationen zwischen den technischen Grundlagen und den Szenarien ihrer Anwendung:

recorded.“ Dylan Wesley Mulvin, *„Human Eye Inadequate“: Instant Replay and the Politics of Video*, master thesis, McGill University, Montreal, 2011, S. 20. Mulvin verweist dazu auf die Bedienungsanleitung zum Videorecorder VR1000 von Ampex aus dem Jahr 1958, in der es heißt: „During the recording process the tape is moved through the magnetic field at the gap in the record head, and the resultant flux pattern on the tape – created by the ferrous oxide particles being aligned in accordance with the field – is a function of the instantaneous magnitude and direction of the original signal at the moment that the tape leaves the head gap.“ Ibid.

42 Vgl. dazu u. a. Ina Blom: „one of the camera functions that is specific to video and that film cannot replicate; notably, the act of turning the camera on yourself, while simultaneously following your own on-camera action on a monitor in real time.“ Ina Blom, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin: Sternberg Press, 2016, S. 34 f.

43 Kris Paulsen klassifiziert den „visual echo corridor of feedback“ als archetypische Form des Mediums Video, welche die Kamera und den Bildschirm von den üblichen ikonischen und repräsentationalen Codes befreit. Kris Paulsen, „In the Beginning, There Was the Electron“, in: *X-Tra*, 15, 2, Winter 2013, S. 58, S. 61, <https://www.x-traonline.org/article/in-the-beginning-there-was-the-electron>.