

Zertifikatsarbeit
CAS «Arts & Design in Practice»
Zürcher Hochschule der Künste, Zentrum Weiterbildung

Myriam Gämperli / Zürich, 13.2.2023
Manessestrasse 104 / 8045 Zürich / +41 (0)78 822 67 26
hello@myriamgaemperli.ch / www.myriamgaemperli.ch

Videoperformance

Der Film als Medium für den performativen Akt

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
Geschichte im Überblick:	
- Film	2
- Ton	3
- Video	4
- Video- oder Filmkunst?	5
- Performance	6
- Filmperformance	8
- Serpentinanz	9
Fazit	10
Abschliessend	11
Begrifferklärung	13
Quellennachweis	13

Einleitung

In meiner bisherigen Tätigkeit als Künstlerin habe ich bereits verschiedene nationale und internationale Ausstellungen getätigt, bei welchen ich mit diversen Medien künstlerisch gearbeitet habe.

Zwei Richtungen lagen im Fokus. Zum einen, die visuelle Darstellung von Bildern in Fotografie, wie auch Gemälden und Zeichnungen, zum anderen mein tänzerischer Hintergrund, wobei die Performance in den Vordergrund rückt. Mein Ursprung gilt dem Tanz des Varietés, welcher in der späteren Recherche noch eine grosse Rolle spielen wird.

Nun stehe ich an einem Entwicklungsschritt bei welchem sich nun diese beide Tätigkeitsfelder, der Tanzperformance und der bildenden Kunst, annähern und ineinander verschmelzen. In der Praxis habe ich vermehrt die Performance filmisch festgehalten. Dabei entstand eine Art bewegte Skulptur oder eben eine Videoperformance. Der Prozess, der mich hier erwartet birgt ein riesiges Potential und viele neue Vertiefungen in der Recherche, über Film, Performance und der Materialität. Ich bin davon überzeugt, dass die Vertiefung in dieses neue Feld der filmischen Performance mich auf meiner künstlerischen Laufbahn enorm weiterbringt und ich Welten entdecken werde, die mir und anderen Kunstschaaffenden bis jetzt noch verwehrt geblieben sind. Ich widme mich dieser theoretischen Arbeit, um meiner Recherche und Ergebnissen nicht nur einen intuitiven Aspekt zu verleihen, sondern auch fundierten Tiefgang.

In der Recherche werden folgende Fragen beantwortet: Was waren die frühen Videoperformances? Hier wird ein kurzer filmgeschichtlicher Exkurs dargestellt, um das Verständnis des Filmes, bzw. der Begriff von Video besser auf die Ursprünge herbeiführen zu können. Was ist Film/Video in der Kunst? Was ist Performance in der Kunst? Und was ist Videoperformance für mich?

Um diese Antworten zu erhalten, setze ich mich mit der Kunstgeschichte des Filmes, sowie der Performance auseinander. Weiter will ich mich mit den bisherigen Arbeiten der Künstler:innen befassen und herausfinden, wo die filmische Performance ihren Ursprung geniesst. Nach der vertieften Rechercharbeit erprobe ich neu gewonnene Erkenntnisse, indem ich sie künstlerisch und praktisch umsetze.

Das Medium Film wird meinerseits weiter erforscht. Dass die Topologie dabei eine Rolle spielt, wird anhand eines Projektbeschriebs klarer erläutert. Des Weiteren gilt ein relevanter Schritt der Erforschung und Prüfung von unbekanntem Dingen, wie der Materialität, das Kostüm, sowie technische Details des Films. Viele der Versuche, die ich bereits getestet habe, funktionieren nicht ganz und werden nochmals neu im Prozess erarbeitet. Die Thematik des Tons ist nebst der visuellen Arbeit zentral. Die experimentellen Tonelemente stammen aus der Umgebung des

Filmmaterials. Diese werden eingefangen, neu komponiert und mit Hilfe von Loops zu den Bildern abgestimmt und abschliessend in die Videokunst integriert.

Illusion durch Einzelbilder

Die schnelle Aneinanderreihung fotografischer Bilder begann im 18. Jahrhundert mit der Laterna Magica. Diese Einzelbilder liessen die Illusion entstehen, einen fließenden Film zu sehen. Mehrere auf Glasplatten gemalte Bilder, konnte die Laterna Magica, wie ein Diaprojektor an die Wand werfen. Es gilt zu sagen, dass die Fotografie erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde.

1826 wurden die ersten lichtempfindlichen Zinnplatten Fotografien von Joseph Nicéphore Niepce erschaffen. Louis Daguerre erschuf die Daguerreotypie (seitenverkehrtes Foto-Positiv auf Metall) welche als Weiterführung der Zinnplatten gilt, welche jedoch nicht vervielfältigt werden konnten.

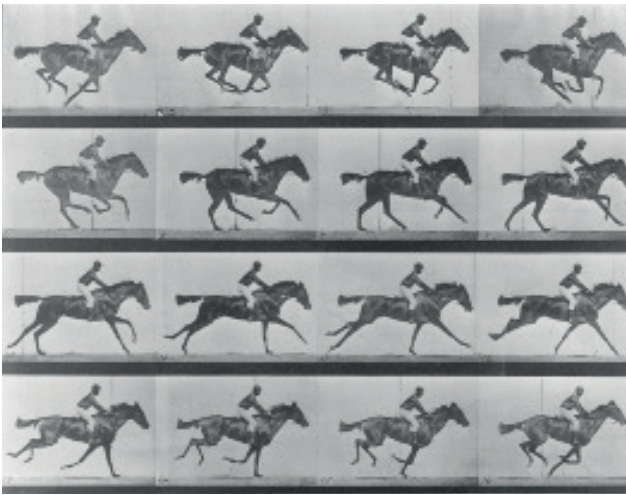
1832 entwickelten Simon Stampfer (DE/AT) und Joseph Plateau (BE) unabhängig voneinander das Lebensrad. Hierbei handelt es sich um einzelne Bilder, welche in einem Rad angeordnet werden und nacheinander bewegt, sodass eine Bewegungsillusion entsteht. Franz von Uchatius erfand 1845 den Nebelbildapparat, der eine Kombination der beiden oben genannten Geräte darstellte. Längere Filmsequenzen waren mit jenem Apparat jedoch auch noch nicht möglich.

Die „Photo Drawings“, oder auch „Photo Graphics“ genannt, entstanden zu diesem Zeitpunkt bereits aus Negativ-Positiv-Verfahren und den lichtempfindlichen chemischen Schichten der Silberbasis. Eadweard Muybridge, ein Fotograf, schaffte den ersten filmähnlichen Durchbruch im Jahr 1872. Er fertigte eine Serie Fotografien eines galoppierenden Pferdes an, wobei die Vorführungstechnik der Zoopraxiskop erfunden wurde.

Ernst Kuhlrausch baute 1890 den Chronofotografen welche Fotografien von Turnübungen zeigte. So entstand neben dem Chronofotograf der Elektronische Schnellseher, die Chronofotografischen Filme und die Photochronographie. Daraufhin entwickelte der Franzose Louis Le Prince die erste Filmkamera mit nur einem Objektiv, welches sich für die Weiterentwicklung des Films als relevant herausstellte. (2, 3, 50)

Der erste „Kurzfilm“

1895 zeigten die Brüder Skladanowsky zum ersten Mal, mittels eines Bioskops (ein Projektionsapparat), einen kurzen Film im Rahmen eines Variété Programms im Berliner Wintergarten. Dies war europaweit die erste Vorstellung, bei der ein zahlendes Publikum den 10-minütigen Film auf Leinwand projiziert sehen konnte. Auf den Inhalt dieses „Kurzfilms“ wird ein einem späteren Abschnitt/Kapitel näher ei-



(A) Eine Serie von Einzelbildern eines rennenden Pferdes zeigt aneinandergereiht den kompletten Bewegungsablauf des Tieres im Galopp - Eadweard Muybridge

gegangen und die Relevanz dazu erläutert.

Im 19. Jahrhundert folgten viele weitere Filme, welche nur wenige Minuten dauerten und in Varieté Theatern vorgeführt wurden. Die Shows, welche einzig für die Mittelschicht vorbehalten waren, zeigten oft Bewegungen oder Wiederholungen von Alltagssituationen. Eine dramaturgische Inszenierung wie in einem Theaterstück kam erst später, da als erstes vor allem die technischen Möglichkeiten im Vordergrund standen und es nicht möglich war, längere Sequenzen zu zeigen.

Das „Stop Motion“ Verfahren verfeinerte der Theaterbesitzer Georges Melies. Er baute die narrative Komponente aus, wobei er auch die Varieté Bewegungen in seinen Filmen integrierte. (50)



(B) Die Brüder Emil und Max (rechts) Skladanowsky mit ihrem Bioskop - Foto: picture alliance / agk-images

Vom Stummfilm zur Filmmusik

Bevor das Zeitalter des Films anbrach, wurden die frühen Erzählungen durch Volkslieder übermittelt. Meist mit Gesang, wurden Kriegsgeschichten, politische Veränderungen oder Märchen an die nächste Generation weitergegeben. Mit der Entstehung des Films konnten die Geschichten nun nicht mehr nur auditiv, sondern auch visuell weiter erzählt werden.

Was dem frühen Film jedoch fehlte, beziehungsweise technisch noch nicht umsetzbar war, waren Stimmen und Musik. Der frühe Film war stumm – deshalb wurde die Zeit auch Stummfilm-Ära genannt. Um 1900 jedoch wurden störende Geräusche im Film durch den Einsatz eines Pianisten:in untermalt, welches dazu führte, dass auch Musik eine bedeutende Rolle im Film bekam.

Der erste Film mit Filmmusik von den Brüdern Lumière wurde 1895 in Frankreich aufgeführt. Die Musik wurde live zum Film gespielt. Der Inhalt dieses Filmes waren Ansammlungen von Kurzfilmen. Es wurde schnell klar, dass die dramaturgische Unterstützung des Films durch die Musik neue emotionale Ebenen erreichte. Die Musik zum Film baut Brücken zwischen Bild und Ton und somit wird die Handlung des Filmes stärker durch Emotionen unterstützt.

Erst wurden bereits bekannte Musikstücke verwendet, beispielsweise aus Opern und Operetten. Für bestimmte Handlungsmomente wurden standardmässige Musikstücke verwendet, wie zum Beispiel der «Hochzeitsmarsch» von Felix Mendelssohn Bartholdy für Hochzeitsszenen oder der «Liebestraum» von Franz Liszt für Liebesszenen. Erst später wurde, in eher seltenen Fällen, auch Musik individuell für einen bestimmten Film geschrieben, wobei Noten für die Musiker der Filmkopie bei der Distribution beilagen. Später ermöglichte es die Technik, nicht mehr vor Ort live spielen zu müssen. Erst wurden die Musik und die Sprache auf grosse Schallplatten aufgenommen und danach mit der Handlung auf der Leinwand synchronisiert, bevor sich später das Nadeltonverfahren entwickelte. (50)

«Der Jazzsänger» hiess der erste Tonfilm, welcher 1927 durch das Filmstudio Warner Brothers aufgeführt wurde. Von da an war die Live-Musik-Performance unnötig und der Ton verlagerte sich ins Tonstudio. Komponisten wie Max Steiner und Bernhard Kaun, welche die Filme spezifisch musikalisch untermalten, waren bekannt für ihre Orchestermusik im 19. Jahrhundert. In den 1930er Jahren wurde dann der Ton direkt auf den Filmstreifen, auf einer eigenen Spur, neben dem Bild aufgenommen. (45, 46)

Die Geschichte des Films als Technik möchte ich hier unterbrechen. Natürlich geht die Kinofilmgeschichte weiter, jedoch geht es hier zwei Wege. Einerseits hat sich die Filmkunst in ein kommerzielles Unterhaltungsgenre entwickelt und ich möchte weiter gehen in der Videokunst. Trotzdem schien es mir wichtig die Herkunft und Entstehung des Mediums heran-

zuführen. Da die Videoperformance ebenfalls den Ursprung im Film hat, war mir wichtig dies herbeizuführen. Ab 1930 jedoch wurde der Begriff des Videos bekannt und hier möchte ich die Abzweigung nehmen und mich mit diesem Wort befassen. Was ist Video, und woher kommt dieses Wort, diese Technik, die zur Videokunst geführt hat?

Video als Präsentationsmöglichkeit

Bereits in den 1930er Jahren war das analoge Videosignal bekannt. Diese Technologie entwickelte sich später zum Fernsehen. Das magnetische Bandmaterial bestand damals noch aus Papier, wurde jedoch ca. 1935 in ein Schall-Bildaufnahme umgesetzt, welches wir als Videotechnik im heutigen Sinne verstehen. Das Grundprinzip war schon länger bekannt, wurde jedoch erst in den 1940er Jahren effizient umgesetzt und wirtschaftlich nutzbar. Nach 1946 wurden diverse technische Geräte für die amerikanische Armee entwickelt. Die Firma Ampex bekam dafür die deutschen Patente zur Verfügung gestellt. Im Zuge dessen wurde das Erste für den breiteren Markt taugliche Tonbandgerät hergestellt. Das erste alltagstaugliche Videosystem wurde in den 1950er Jahren ebenfalls von Ampex hergestellt. Aus diesen, noch in schwarzweiss gezeigten Systemen, entwickelte sich 1957 in den USA das Farbfernsehen. Mit der fortschreitenden technischen Entwicklung stand 1960 eine weite Verbreitung von Videorekordern an. Die Herstellung wurde günstiger und eine Mittelstandsperson konnte sich einen Videorecorder leisten. (48)

Durch die erschwingliche Verfügung von Videorecordern brach in der Kunst eine neue Zeit an. Hier nämlich fand die Videotechnik seine Wege in die Kunst. Der Exkurs durch die Videogesichte zeigt auf, wo die Videokunst, als Medium und als Technik, herkommt und was sie nun geworden ist. Mit der Digitalisierung um 1990 wird das Wort Video zwar weiterverwendet, hat jedoch nicht mehr viel mit der Videotechnik von damals zu tun. Trotzdem wird es weiterverwendet als Erklärung für kurze aufgezeichnete Filme, die auch Live übertragen werden können. Videotechnik, Videoskulptur oder auch Videoinstallation bezeichnet die Form, mit der die Kunstschaffenden ihre Arbeiten präsentieren. Entweder wird der Bildschirm als Leinwand betrachtet – eine Art bewegtes Bild – oder es wird die Technik selbst thematisiert und die medialen Möglichkeiten werden ausgelotet. Die zweite Möglichkeit könnte man auch als Experimentalfilm bezeichnen. Die Form der Präsentation kann in einer raumgebundenen Videoinstallation erscheinen. Ebenfalls kann die Videokunst als ein raumunabhängige Medienpräsentation auftreten. (24)

Die Geburt der Videokunst

In den 1960er Jahren wirkte der Film für beispielsweise Salvador Dali, Andy Warhol bis zu Joseph Beuys als grosse Anziehungskraft. Ein Grund war wohl die

Markteinführung von tragbaren Geräten, bei denen die Aufnahmen sofort angeschaut werden konnten. 1965 wird als Geburtsjahr der Videokunst gesehen. Kunstschaffende spielten oft mit dem kritischen Auge der Massenkultur von Film, Video und TV. Videowerke in der Kunst hatten im Gegensatz zu den Massenmedien oft keine Schauspielende, Ton oder Handlung. Diese eher günstige und überall verfügbare Videotechnik wurde zu einem wertvollen Instrument. (20)

Nam June Paik erwarb seine erste tragbare Videokamera, filmte den Verkehrsstau in NYC was zwar nicht die erste Videokunst war, jedoch eine der bekanntesten frühen Videoarbeiten. Er veränderte live übertragene Fernsehbilder mit starken Magneten so sehr, dass die Fernsehbilder zu gegenstandslosen Formen mutierten. Dies geschah 1963 in der Galeria Parnass in Wuppertal. Etwa im selben Jahr installierte Wolf Vostells in New York 6 TV-Decollagen. Der Empfang wurde gestört, die Geräte zerstört oder mit Stacheldraht umwickelt und begraben.

In der Frühphase der Videokunst wurde meist ein mit der Videokamera aufgenommenes Bild den Zuschauer:innen live auf einem angeschlossenen Monitor präsentiert. Später fertigten die Künstler:innen längere Videoproduktionen unter künstlerischen Aspekten an, um sie in Form von Installationen vorzuführen, bei denen die bewegten Bilder auf einer Vielzahl von Monitoren gezeigt wurden. In Europa gilt das Videokunstwerk «Facing a Family» von Valie Export (1971), als das erste seiner Art. Dieses wurde in der österreichischen Fernsehsendung «Kontakte» ausgestrahlt und zeigte eine bürgerliche österreichische Familie, welche fern sieht und sich dabei selbst auf dem TV-Bildschirm beobachtet.

Die wahrscheinlich erste museale Sammlung von Videokunst wurde ab 1974 durch Barbara London, eine junge Kuratorin, am Museum of Modern Art in New York angelegt. Sie begann, Werke von Bruce Nauman, Nam June Paik und Joan Jonas zu Preisen um 250 US-Dollar zu erwerben. (4, 24, 28)

Künstliche Intelligenz (KI) und auch der Algorithmus lassen die Videoperformance als neues Medium erscheinen. Kann eine Performance via KI kreiert werden? Was wird dort gezeigt und welche Inhalte werden transportiert? Ich denke solche Dinge werden die Kunstwelt noch lange beschäftigen.

Verschiedene Kunstschaffende haben sich die letzten zwanzig Jahre mit digitalen Medien auseinandergesetzt, wobei die Welten der neuen Medien ineinander verschmelzen. Realität und Künstlichkeit, Fantasie und Virtualität lassen sich durch Technologie gut vereinen und finden den Platz in der gegenwärtigen Kunst. Die Tech-Revolution brachte zB die Multimedialkünstlerin Cao Fei und ins Rampenlicht mit ihrer Arbeit „Whose Utopia“ 2006. Sie kreiert Welten auf Sozialen Medien, arbeitet mit KI, filmischer Immersion und vermischt das Virtuelle mit der sogenannten Realität zu «Augmented Reality». Die Zustände der

Welt werden utopisch und dystopisch in ihrer Arbeit dargestellt.

Auch die deutsche Künstlerin Hito Steyerl beschäftigt sich mit der Digitalisierung der heutigen Gesellschaft. Der 2013 entstandene Film „How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File“ zeigt unrealistische Möglichkeiten wie sich die Gesellschaft vor Überwachungen schützen kann. Es führt die gesellschaftliche Situation vor Augen, dass die alltäglichen Medien eine neue Realität bergen. ⁽⁴⁸⁾

Einige Ereignisse in Kürze

1895: Die erste aufgeführte Filmaufnahme ist eine Performance eines boxenden Kängurus gegen einen Mann. Ebenfalls eines der ersten Aufnahmen ist der Serpentine Tanz von Loïe Fuller. Beide Ereignisse wurden gefilmt, bzw. ausgestrahlt von Max Skladanowsky. Im Jahr 1916 wurden die Dada Performances im Cabaret Voltaire filmisch festgehalten, bei welchen unter anderem Hugo Ball und Sophie Taeuber-Arp auftraten. ⁽²⁶⁾

1965 gibt Bruce Nauma die Malerei auf und konzentriert sich auf Video, Performance und Skulptur. Frank Gillette und Ira Schneider stellen im Jahr 1969 mit neun Fernsehmonitoren «Wipe Cycle» her, dass weltweit erste Merkanal-Videowerk. Rebecca Horn filmt 1970 ihre Performance «Einhorn» mit einer Super-8mm Kamera. Sie ist somit die Vertreterin des Genre Film Performances. Diese Performance wird in der Natur gedreht – nicht für ein Livepublikum, sondern für den Film selbst. Ebenso im Jahr 1970 wurde die Videoskulptur von Ulrike Rosenbach «Hauben für eine verheiratete Frau» im Kunstmuseum Düsseldorf gezeigt.

Zwei Jahre später im Jahr 1972 zeigt Dan Graham die 17-minütige Videoinstallation «Past Future Split Attention». Im selben Jahr produziert das britische Duo Gilber & George Videoarbeiten, die die beiden Künstler als «Skulptur auf Video» bezeichnen. 1974: Publikation von Rebecca Horns «Handschuhfinger». 1974: Das Museum of Modern Art in New York richtet die weltweit erste Abteilung für Videokunst ein. 1975: Martha Roslers Performance Film «Semiotics of the Kitchen» zeigt und beschreibt Zutaten des Hauses aus der Sicht einer Hausfrau von A bis Z.

1976: Bill Viola wird Gastkünstler am WNET Channel 13 Television Laboratory in New York. Einige seiner Arbeiten werden als TV-Premiere gezeigt. 1977: Anna Oppermann und Michael Geißler publizierte ein Statement und Dokumentation zu «Künstler sein (Zeichnen nach der Natur zum Beispiel Lindenblütenblätter)». 1978: Nam June Paik hält an der Düsseldorfer Kunstakademie die europaweit erste Vorlesung über Videokunst.

1997: 'Ever is Over All' von Pipilotti Rist verfremdet ihre Videoarbeit in einen farbig überlagerten Stil.

1997: Matthew Barney beginnt seinen umstrittenen «Cremaster Cycle», ein Spielfilmprojekt mit Auskoppelung von Kunstwerken. 1997: Gillian Wearing erhält den Turner Prize für «60 Minutes Silence» der lebenden Fotografie von 26 Polizeibeamt:innen, die sich gegenüber der Kamera stillstellen.

1999 Shirin Neshat produziert das Video «Soliloquy» eine Doppelprojektion, die Überschneidungen in den Kulturen des Nahen Ostens und des Westens thematisiert.

2000: In der Arbeit von Marie-Hélène Tramus «La Funambule» wurde Pionierarbeit geleistet, indem die Künstlerin erstmals mit KI (Künstliche Inteligenz) in der Kunst arbeiteten.

2013: Hito Steyerl entwickelte eine Anleitung für Gesellschaftliche Strategien. Mit ihrem Film «How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File» nimmt sie unrealistische Selbstoptimierungen in ihrer Videoanleitung auf.

2014: Bill Violas Video installation «Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) wird in der Londoner St. Paul's Cathedral enthüllt. 2015: Matthew Barney stellt den «River of Fundament» zusammen mit Skulpturen, Zeichnungen und Storyboards im Museum of Contemporary Art in Los Angeles aus.

2017: Die Installation aus Alltagsgegenständen, Bilderfluten aus Bildschirmen arrangiert als eine art Labor, will Sarah Sze, in ihrem Werk «centrifuge» die Überschwemmung der internetdominierten Gesellschaft zeigen. 2018: Joseph Averle nutzt in «Un'emozione per sempre 2.0» künstliche Neuronale Netze, mit denen er eine Cyber-Schauspielerin erschuf. Diese erscheint als digitale Ornella Muti.

^(21, 22, 23, 25, 26, 27, 34, 36, 48)

Video- oder Filmkunst?

Video- und Filmkunst finden Platz in der Kunstwelt. Was jedoch unterscheidet diese beiden Begriffe «Film» und «Video»?

Verschiedene Filminstallationen sind bekannt. Zum einen gibt es lange Einstellungen auf Leinwand wo beispielsweise nur eine Landschaft zu sehen ist und nicht viel geschieht, zum anderen kennen wir die Türme von Bildschirmen mit flackerndem Bild, evtl. Live-schaltungen. Die allgemeine Definition von Videokunst wäre wohl: «Videokunst ist eine Medienkunst, die mittels dieses Mediums künstlerische Aussagen tätigt».

Die Unterschiede zwischen experimenteller oder traditioneller Film- und Videokunst sind sehr fließend. Oft beschäftigen sich Videokünstler mit dem Medium selbst – die erkältenden Möglichkeiten des Kinos werden dabei oft zum Thema selbst. Douglas Gordan verlangsamt in seiner Arbeit «24 Hour Psycho» (1993) den Filmklassiker «Psycho» von Alfred Hitchcock auf eine Laufzeit von 24 Stunden. Hier wird ein Filmklassiker zu einem neuen Kunstwerk. Rodney Graham oder Isaac Julien arbeiten mit typischen Er-

zählmuster und Mythen des Hollywood-Kinos diese werden analysiert und persifliert. Hier würden wir von Filmkunst sprechen.

Die Videokunst entstand in den frühen 1960er Jahren in Deutschland und den Vereinigten Staaten von Amerika. Allgemein unter Medienkunst jedoch fallen Arbeiten mit Film, Video, Holographien, Internet, Computer, Mobiltelefon, Games, YouTube und andere Plattformen.

Videokunst überlebt die technischen Veränderungen als ihr eigentlicher Kern. Der Träger als Magnet- bzw. Videoband ist nicht mehr wichtig: das Ausgabemedium ist das elektronische Bewegtbild. In der Bildenden Kunst hat nicht nur das Video ohne Band seinen Platz gefunden, sondern auch die Video-Skulptur und die Video-Installation. Das elektronische Bewegtbild ist filmisch, das heißt es spielt mit neuen Medien aber mit alten Kategorien. Videokunst wird heute als Sammelbegriff für (Audio)visuelle künstlerische Verfahren, welche die Ästhetik, Medialität und Präsentationsformen bewegter Bilder befragen und erweitern, verstanden.

Video heisst lateinisch «ich sehe» ursprünglich wurde dieser Begriff für das in der elektromagnetischen Videotechnik entwickelte Medium Video verstanden; heute bezeichnet der Begriff das elektronische und digitale Bewegtbild im Allgemeinen. ⁽²⁰⁾

Techniken wie «Glitch» wurden verwendet um Artefakte aus digitalen Zerstörungen als künstlerisches Gestaltungswerkzeug zu benutzen. Nebst diesem kommt auch die Hochtechnologie in der Videokunst zum Einsatz. Die Künstliche Intelligenz (KI) und künstliche Neuronale Netze werden oft als Medium in der Kunst genutzt. ⁽³³⁾

Zur Filmkunst zählen eher narrative Filme, die sowohl im Kino oder anderen Schaustellungsorten gezeigt werden können. Diese sind meist aufwendiger und länger. Hier gibt es das Beispiel von «Manifesto» 2015 von Julian Rosefeldt. Dieser Film wurde in einem musealen Umfeld gezeigt, wobei auf Leinwänden die Schauspielerin Cate Blanchett in vierzehn verschiedenen Rollen zu sehen war. Sie zeigte Charaktere unterschiedlicher künstlerischer Manifeste.⁽¹⁴⁾ Die experimentellen Filme und Musikvideos von Jean-Christoph Averty sorgten in den 60er Jahren für Aufsehen. Er hat zahlreiche Musikvideos produziert, z.B. für Gilbert Bécauc, Serge Gainsbourg oder Grance Gill, aber auch Fernsehfilme wie u.A. 1969 mit dem «Sommernachtstraum». Damit gewann er als ein Videopionier 1965 einen Emmy Award. Auch dokumentarische Filme werden als Videokunst weiterentwickelt. Der Film über Steve McQueen oder Tacita Dean, Diego Fiori oder Olga Pohankava, Zarina Bhimii und Not Vital sind klar künstlerische Dokumentarfilme oder Videokunst als Dokumentation. Im Gegensatz zum traditionellen Dokumentarfilm wird hier die ästhetische Wirkung in den Mittelpunkt ge-

stellt. Oder es werden stilistische Mittel verwendet wie Wiederholungen, eigene visuelle Interpretationen oder andere Manipulationen des Mediums, welche Inhalt und Aussagekraft durch das Eingreifen der künstlerischen Mittel verstärken.

Überschneidungen von Videokunst und Musikvideos sind klar auch möglich. Künstler:innen wie Pipilotti Rist inszenieren Videoarbeiten zu Musikstücken oder beziehen sich auf die aus Musikvideos bekannten Bilder und Rollenmodelle. Dies macht auch Candice Breitz. Umgekehrt ist es bei dem Regisseur Chris Cunningham: der ursprüngliche Musikvideo Produzent (z.B. für Aphex Twin, Squarepusher) stellt seine Arbeiten mittlerweile in Kunstkontexten aus (2022).

In der Zeitgenössischen Videokunst entstehen sowohl konzeptuelle als auch Arbeiten aus dem popkulturellen (wie z.B. Spielfilme oder Musikvideos) Bereich. Video-Performances und experimentelle Videoarbeiten. Sehr wenige Fernsehsender, wie 3Sat oder ARTE, senden vereinzelt Filme, welche dem Genre der Videokunst angehören. Ansonsten findet diese Kunstform eher in den Galerien und Museen (White Cubes) statt; das Fernsehen präsentiert dieses Medium kaum. 2001 wurde der erste Videokunst TV-Sender gegründet. Der Sender «Souvenir from Earth» wurde auf dem französische TV Sender SFE ausgestrahlt und vom Journalisten Laurent Krivine und dem Videokünstler Marcus Kreiss gegründet. ^(20, 23, 28)

Der einzigen «potentiellen» Unterschiede zwischen Video- und Filmkunst sind die Option der Sofortbildaufnahme, der Live-Kamera. Die Wahrnehmung des Bewegtbildes folgt den gleichen Gesetzen. Eventuell könnte man die Länge des Filmes noch hinzufügen, wobei das sehr vage ist. Tendenziell sind Videofilme kürzer als die der Filmkunst.

Performance Geschichte

Die Performance Art als Kunstrichtung wird bezeichnet als eine momentane Darbietung die vergänglich ist. Es wird die Trennbarkeit von Kunstschaffender Person und Werk in Frage gestellt. Die Materiallosigkeit ist ein zentrales Element, anders wie das in den traditionelleren Kunstwerken der Fall ist.

Oft wird die darbietende Person selbst zur Performance, aber auch die Präsenz von Anderen kann zum Objekt der Darstellung werden. Die Beziehung zwischen Performer:in und Publikum wird oft thematisiert und steht im Vordergrund. Die Performance ist meist Zeit gebunden, kann jedoch überall stattfinden. Hier stellt sich die Frage des Unterschiedes der darstellenden Kunst, wie dem Zirkus oder anderen Entertainmenten wie Musik Performances. Die Herkunft hat tatsächlich etwas verbindendes. Inhaltlich greift die performative Kunst nicht hauptsächlich auf Dramaturgie und Unterhaltung, vielmehr auf soziologische und philosophische Konzepte. Diese können choreografiert sein bis zum Ende, sind jedoch nicht selten offene Versuche von künstlerischen Konzepten.

Die Inspiration der Performancekunst hat ihren Ursprung im Zirkus der Varieté Shows. Später bediente sich die Kunst auch am Kommerz, der Propaganda sowie den Dada- und Neoismus. Die Konzepte der Performance in der bildenden Kunst und die in der darstellenden Kunst haben einen unterschiedlichen Aufbau. Darstellung unterhält und die bildende Kunst stellt eher in Frage. Das Festhalten von Performances spielte schon früh eine grosse Rolle, da diese flüchtig sind. Das Urheberrecht einer Performance kann leicht in Frage gestellt werden. So legen viele Wert auf Dokumentationen ihrer Performance. Hier handelt es sich jedoch nicht um eine Videoperformance, sondern um eine Dokumentation die mit Hilfe von Video/Film oder Fotografie verewigt. Das Medium Video wird oft von Performance und z.B. Land-Art Künstler:innen genutzt um die eigentliche Arbeit zu dokumentieren. Während Künstler:innen wie Vito Acconci, Chris Burden oder Joan Jones Videos vorerst als Dokumentation nutzen, gingen einige andere Wege. Zum Beispiel Bruce Nauman, Gary Hill oder Nan Hoover gingen den Themen und Techniken der Performance nach, wobei die Arbeiten zur Grundlage ihrer Videoarbeiten wurden. ⁽³⁷⁾ Hier entsteht ein diskrepantes Objekt, dass trotz der Herkunft aus dem Bereich des «Unverkäuflichen» wieder auf dem Kunstmarkt, via Video, Platz finden kann.

Trotz Urheberrechten gibt es Performer:innen, die historische Performances wieder aufführen. Beispielsweise zeigte Marina Abramović 2005 «Seven Easy Pieces»: Sie zeigte sieben Performances, die nicht von ihr stammten, jedoch wegweisende Performances aus den 1960er bis 1970er Jahren sind. Sie performte z.B. nochmals ein Werk der österreichischen Künstlerin Gina Pane: eine Performance von 1973 «The Conditioning», sowie Joseph Beuys' «Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt» (1965); Valie Export's «Aktionshose Genitalpanik» (1969); Vito Acconci's «Seedbed» (1973); Bruce Nauman's «Body Pressure» (1974). Die Frage der Wiederholbarkeit wurde hier gestellt und neu formuliert. Der historische Wert einer Performance, das Urheberrecht und die Frage der Dokumentation wird thematisiert.

Die Arbeiten der 1950er Jahre des Neo-Dadaismus oder Gutai (Japanische Kunstrichtung, Gutai Bijutsu Kyokai) waren die Vorläufer der Performance. Diese Kunstschaffenden brachen jegliche künstlerische Konventionen, indem sie ihren Körper einsetzten, durch Papier zu brechen, Flaschen voller Farbe zerschmetterten, über Leinwände fuhren oder sich selbst mit Leuchtketten behängten. Ihr Bestreben bestand darin zu tun, was noch niemand getan hat. So kann davon ausgegangen werden, dass die Bewegung 1954 der Beginn der Performance Kunst war. ⁽⁴⁸⁾

Der «Electric Dress» bestand aus 200 Glühbirnen, die handbemalt grün, rot, gelb und blau blinkten. Dieses 50kg schwere Kostüm bedeckte Tanka von Kopf bis Fuss. Der Electric Dress und dessen Interaktion zwischen Elektrizität, Körper, Technologie war in der



(C) Atsuko Ranaka trägt das Electric Dress, Ausstellung in Ohara Hall, Tokio, 1956

Kunst revolutionär. Jedoch wie wir später erfahren werden, sind die Inhalte dieses Themas dieselben wie schon bei Loïe Fullers Serpentinanzes, welcher nicht in der Hohen Kunst Fuss fasste, aber mit denselben Mitteln arbeitet.

Künstler:innen vermischten Leben und Kunst in Live-acts, wo die Zuschauenden Teil und aktiv teilnehmende der Performance sind. Eine Pionierin in der frühen Performancekunst ist die Künstlerin Yoko Ono. Sie stellte Fragen über Körper und Gesellschaft und führt die erste disruptive Performance durch. Das «Cut Piece» 1964/1965 von Yoko Ono stellt das Vertrauen und die Macht in Frage, wobei es sich um die erste Zuschauerbeteiligte Performance handelt. Die Zuschauenden wurden eingeladen ihre Kleidung zu zerschneiden. Somit wurde Ono Stück für Stück entblösst. Hinterfragt wurden sexuelle Aggressionen gegen Frauen, aber auch die Verletzlichkeit und die Macht in der Gesellschaft. ^(30, 48) Der gesellschaftliche oder politische Zusammenhang mit dieser Performance ist bis heute Teil dieser ersten Bewegung. In der Arbeit von 1976 «Manon Presents Man», von der Schweizerin Manon, wird die Unterscheidung der Geschlechter in der Gesellschaft thematisiert. Anstelle von Sexarbeiterinnen, werden Männer in Schaufenstern zum Kauf ausgestellt. Hier werden nicht die Zuschauer:innen zur Handlung aufgefordert, sondern es wird wie im Film durch ein Fenster das Geschehen der Menschen betrachtet. ⁽³¹⁾

Die Kuratorin und Kunstkritikerin Christiane Paul er-

klärte das 2003 wie folgt: Es gibt einerseits die unabhängige künstlerische Arbeit, die zusätzlich in diesem oder jenem Medium dokumentiert wird, oder die ein Medium nutzt, ohne das medieneigene Potential zu untersuchen, andererseits die künstlerische Arbeit im Sinne medialer Kunst, die das Medium als Bühne begreift, oder weiter gehend, das Medium selbst ausschöpft und so zum künstlerisch reflektierten Gegenstand werden lässt. (38)

Erste Performanceaufnahmen im Film

Die frühe Filmgeschichte startete vor 1888 Jahren, wobei das erste feste Kino erst 1895 entstand. Der frühere Film wurde auf Jahrmärkten gezeigt und war eine Attraktion die von Stadt zu Stadt zog. Eadward Muybridge (britischer Fotograf 1830 – 1904) war der Erfinder der Serienfotografie und somit Der Film «Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo» von Max Skladanowsky der bei der ersten öffentlichen Vorführung von Kinofilmen in Deutschland am 1. November 1895 Premiere hatte, wurde auf 35mm-Film gedreht und ist 18 Fuss lang. Die bahnbrechende Produktion war laut «Wild Film History» ein riesiger Erfolg der, obwohl er eher zur Unterhaltung als zur wissenschaftlichen Verhaltensstudie gedacht war, die Handlungen der Tiere auf eine Art und Weise zeigte, wie man sie noch nie zuvor gesehen hatte, und das Potenzial für zukünftige Filme über Wildtiere und Naturgeschichte aufzeigte. (39, 40)

Tanz und früher Film

Um den Zusammenhang von Tanz und der Frühzeit der Kinematografie* zu erfassen, komme ich nicht darum herum, den Serpentinanz etwas näher zu betrachten. (43) Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde die Varieté Künstlerin Loïe Fuller 1892 als Erschafferin dieses Tanzes genannt und war eine Wegbereiterin des modernen Tanzes und der Lichtspiele auf der Bühne. Das Schleierkostüm aus leichtem



(C) Film still, Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo (1895) (51)

Seidenstoff kennzeichnet den Tanz, welcher in wellen- und spiralförmigen Bewegungen um den Körper geschwungen wird. 1891 ist der Serpentinanz zusammen mit einer Theaterszene entstanden. Erst in Paris gelang ihr der entscheidende Durchbruch. Am 5. Dezember 1892 gab sie in den «Folies Bergère» mit den Tänzen «La Serpentine», «La Violette», «Le Papillon» ihr sensationelles Debüt. In den Folies Bergère trat sie bis 1899 auf.

Dieser Tanz wurde ein häufiges Thema der frühen Kinofilme. Er war Symbolträger der neuen Medien und war wunderbar für die Darstellung von Bewegung und Licht.

Filmisch festgehalten wurde der Serpentinanz unter anderem von Max Skladanowsky. Wo auch dieser, wie «the Boxing Kangaroo» 1895 ausgestrahlt wurde. Die Herkunft vom Wanderzirkus wird hier klar ersichtlich. Kino zur damaligen Zeit diente als Unterhaltung mit oft komisch, skurrilen Inhalten, welche in den Wanderzirkus vorgespielt wurden. (41)

Dieser charakteristische Tanz wurde zum künstlerischen Ausdruck und einem typischen Motiv der Jahrhundertwende. Der Serpentinanz beeinflusste die Erneuerungsbestrebungen dieser Zeit. Fuller schuf eine Symbiose von Kunst und Technik, indem sie der Darstellung von Bewegung neue Sichtweisen des menschlichen Körpers zu sehen gab und die Technik in ihren Auftritten einsetzte. So setzte sie etwa Kunstlichtprojektionen mit ständig wechselnden Farben (durch farbiges Glas) ein, um einen pyrotechnischen Effekt zu erzielen. Komplizierte Vorrichtungen mit Spiegeln sowie beweglichen Projektionslaternen machten die Vorführung spektakulär. Ebenfalls zeigte es der Welt, dass die Elektrizität, die Maschinen und die Industrialisierung, Einfluss auf die Kunst nahmen. Das Motiv des Tanzes wurde von unzähligen Nachahmer:innen Fullers in kurzen Filmen eines Auftritts festgehalten. Die Aufnahmen aus den Jahren 1894 – 1908 sind unzählig auf YouTube und anderen Portalen zu sehen – leider meist ohne Quellenangaben. Trotz der weiten Verbreitung wird unklar ob eine dieser gefilmten Personen Fuller ist. Es existieren zwar einige Fotografien, jedoch – nach heutigem Wissensstand – keine Filmaufnahmen der Schöpferin. Die Rechte für Tanz und Film wurden noch nicht thematisiert, was viel über das frühe Kino aussagt. (42)

Gründe für die Einzigartigkeit der Performance Fullers, waren wohl ihr experimentelles Vorgehen. Dies sprengte ganz einfach die Grenzen des Kinos, und somit (wird vermutet) wurden ihre Performances nicht filmisch festgehalten, obwohl sie eine tiefe Verbindung zu beidem hatte. Bis zu 100 Techniker standen jeweils im Einsatz. Für die Weltausstellung 1900 in Paris wurde ihr sogar ein eigenes Gebäude gewidmet. Dies erklärt sich ebenfalls durch die eingeschränkten Darstellungsmöglichkeiten des Films in dieser Zeit. Dieses Motiv des Serpentinanzes findet Einzug in wichtigen grossen Filmproduktionen wie Edison, Biograph, Lumière, Pathé, Gaumont oder Molières aber



(D) Ein Plakat für eine von Loïes Aufführungen in den Folies Bergère.

auch dem Zirkus. Dies stellte schon damals die Wertmassstäbe infrage. Nicht nur das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, sondern auch das von Elite - und Populärkunst.

In den ersten Filmaufnahmen wird klar, dass das Theater den Ursprung ausmachte. Die Kamera ist im Stillstand und beobachtet die Bewegung durch die Linse, wie das Publikum ein Bühnenstück. Kameraeinstellungen bleiben in den Halbtotale und bewegen sich nicht. Die frontale Kamera verstärkt das Bühnengefühl. Die Kamera wirkt passiv starr, die Bewegung im Film wird somit klarer wahrgenommen. Die kurzen Filmsequenzen wurden sehr oft geloopt, wobei zwei Kopien derselben Aufnahme aneinander montiert wurden. Dies war eine Spezialität der Frühzeit, wobei Tricks besser gezeigt, oder illusioniert werden konnten als auch Überbrückungen ereignisarmer Phasen bei dokumentarischen Bildern erzeugt wurden. Die starre Kamera vereinfachte dies. (44)

Durch das Einfärben der einzelnen Bilder erzeugte der schwarzweisse Film eine Illusion von Farbe. Die Formulierung «zum Tanzen bringen» findet man immer wieder in den Beschreibungen der lebenden Fotografien. Schon Edison verwendete diese – er beschrieb das Kinetoskop folgendermassen, um seine

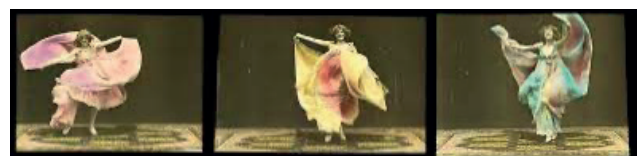
spielerische Dimension hervorzuheben: «Ein einfaches kleines Gerät, um Bilder zum Tanzen zu generieren» (vgl. North 1973, 13). Für die Filmavantgarde der 1920er Jahre wird der Tanz zur idealen Metapher für die Montagen.

Edisons Aufnahmen von Annabelle (einer Nachahmerin des Serpentinanzes) gehören zu den frühesten Farbfilmen überhaupt. Die handkolorierten Fassungen konnten zu einem höheren Preis vertrieben werden, was die Bedeutung dieser frühen Aufnahmen verstärkt. Diese Filme dienten der kommerziellen Unterhaltung. Die Schaulust des Publikums wurde durch erotische Bilder von oftmals Varieté-Künstler:innen gestärkt.

Dass das Tanzmotiv in den lebenden Bildern so häufig aufgenommen wurde, lässt auf ästhetische, stilisierte, rhythmische Gründe zurückführen. Einerseits hat der Tanz eine Verführungskraft des tanzenden Körpers und wirkt fast hypnotisch bei der Wiederholung, was sie zur Schaustellung sehr attraktiv machte. Die «Augen Freude» und die «Belehrung» wurde die intermediale Beziehung zwischen Tanz und Film, im späten 19. Jahrhundert genannt. Wissenschaft und Kunst, Bildung und Popkultur, Archaismus und Moderne, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Stillstand und Bewegung, Materialität und Immaterialität, Original und Kopie: all diese Begriffe betreffen den Serpentinanz, der so zum Markenzeichen der Jahrhundertwende verschwimmenden Grenzen wird. Die Komplexität dieser Epoche zu beschreiben, illustriert dieser Tanz wohl am besten. Dieser Austausch lässt Film und Bühne sich bis heute gegenseitig beeinflussen. Diese Dynamik steht im Zentrum der Beziehung von Film und Tanz, welche vor mehr als einem Jahrhundert miteinander eingegangen sind und bis heute an Bedeutung haben. (42)



(E) Loïe Fuller (1905) Film still, colorierter schwarz-weiss Film



(F) Ausschnitt aus dem Film *Le Farfalle*, 1907 Fotografiert von Lobster Films (52)

Relevanz Videoperformance

Die ersten Filmaufnahmen die öffentlich gezeigt wurden, waren Performances. Auch hätte man ein Schauspiel als narrative Abfolge erwarten können, jedoch wurde zurückgegriffen auf altbewährte Unterhaltung des Zirkus. Dieser Ursprung hatte verschiedene Gründe: diese Performances waren nicht ursprünglich für den Film kreiert worden, sondern hatten einen Unterhaltungswert im Wanderzirkus gefunden. Diese festzuhalten war ein performativer Akt an sich. Die Kameraeinstellungen wurden statisch eingesetzt und nur das gefilmte Objekt bewegte sich. Eine bewegte Fotografie entstand, nicht selten waren das sich wiederholende Sequenzen. Nicht das gespielte Narrativ hat den Film erobert, sondern das stille Auge und die wiederholende Bewegung des Körpers. Das Festhalten des Körpers im Film wie auch in der Fotografie war immer auch das Analysieren der Bewegung, das Verzaubern und Verführen des Zuschauenden.

Die Schaulustigkeit und den Unterhaltungswert werden oft als nicht künstlerisch relevante Inhalte gehandelt, eher als Popkultur oder Klamauk. Spreche ich hier von einem historischen Zugang und nicht von einem Künstlerischen, so hat der Unterhaltende Wert durchaus seine Berechtigung. Nicht nur trifft der Ursprung der Unterhaltung den Tanz, den Körper, die Bewegung und das verführerische Element, sondern auch das Varieté und die skurrilen Unterhaltungsform der Schaulustigkeit.

Es stellen sich diesbezüglich neue Fragen. Warum ist diese Art von Unterhaltung im heutigen Kunstverständnis verpönt? Hätte es nicht heute wieder eine Relevanz und einen Platz in der Kunst verdient?

Heute wird alles via Video oder Photographie festgehalten. Keine Konzerte werden mehr nur Live gesehen, sie werden als Dokumentation in unseren persönlichen Daten verankert. Die Performance als solches gibt es nicht mehr nur als Erlebnis, sie besteht weiter als Dokumentation der privaten Filmer:in. Das Leben jeder einzelnen Person wird somit Teil einer Täglichen Performance, jedes Geschehnis wird festgehalten, die Datenmenge wird unübersichtlich und die Ordnung wird zur persönlichen Sache, die die Erinnerungen wieder finden kann. Videoperformance im Alltag ist demnach hoch präsent. Das eigene Leben wird durch das festgehaltene Erlebte durch Video eine Inszenierung und somit zur persönlichen Performance. Menschen veröffentlichen Erlebtes wie eine Kunstperformance, sie stellen sich und die Umgebung zur Schau, nicht minder tun dies die Kunstschaffenden mit ihren Videoperformances. Wie kann sich die Kunst davon abgrenzen? Muss sie das? Wann ist eine Alltägliche Aufnahme zu unterscheiden von den künstlerischen? Hier gibt es noch viel Potential und weitere Forschungsmöglichkeiten und Fragen die gestellt und behandelt werden könnten.

Eine spannende Komponente könnte sich in der Live-

Übertragung von Topologien gestalten. Eine Videoübertragung einer Performance live aus einem ländlichen Ort wie der Wald, direkt in den urbanen Umlauf, könnte und wäre nichts neues, aber durchaus eine praktikable interaktive Kunstform. Umgekehrt könnte dies auch funktionieren, eine Urbane Situation oder performativer Akt an die Natur ausstrahlen könnte wieder eine Verbindung schaffen, könnte Orte und Menschen, Tier, Technik und Natur zusammenbringen. Dies könnte Verbinden und die Gleichheit oder die Bewunderung stärker zum Ausdruck bringen. Die Verbindung von Körper, Film, Natur und Urbanität birgt noch viele Möglichkeiten, die wohl noch nicht vollständig erforscht sind. Hier wird bestimmt noch viel geschehen.

Persönliches Fazit

Mein Ursprung als visuelle Künstlerin und als Varieté Tänzerin verbindet ganz klar die Geschichte der Videoperformance wieder. Die Performance filmisch festzuhalten ist der natürliche Weg der Geschichte und so ist es auch mein Werdegang. Die Geschichte wiederholt sich in meiner Arbeit und in der Vielseitigkeit der Medien, die ich benutze, um kreativ tätig zu sein. Diese Erkenntnis meiner Tätigkeit erklärt mein weiteres Vorgehen und macht sehr klar, was ich tue, wohin ich will und woher ich komme.

Schon länger versuche ich meinen Hintergrund als Performerin und Choreografin in meine künstlerische Arbeit einfließen zu lassen. Ich habe jedoch nie den Weg gefunden, was verschiedene Gründe hat: Einer davon ist bestimmt die eher kritischen Stimmen in der Visuellen Kunst für die Kleinkunstformen. Die Einflüsse verschiedener Kunstrichtungen haben meine Arbeiten verändert, jedoch nie ganz zueinander gefunden. Mein Wunsch wäre die Pole der visuellen Kunst und dem Performativen Varieté Tanz zu vereinen, sie ineinander fließen zu lassen und dies in einem Kunstkontext zu zeigen. Mit dieser Recherche empfinde ich eine Legitimation dafür. Verschiedene Ideen zur Umsetzung habe ich, inwiefern dies meines Hintergrunds ersichtlich wird, ist noch unklar. Im Kunsthistorischen Kontext jedoch empfinde ich es als eine Notwendigkeit alles in meinen Arbeiten sichtbar zu machen und so auf die Kunst der Ursprünge der Videokunst zu referenzieren.

Die Erklärung, was Videoperformance ist, wird nun für meine Arbeit und die Relevanz meines Schaffens sehr hilfreich. Nicht nur stellte ich fest, dass meinem Hintergrund als Frau, Tänzerin, Performerin und Künstlerin mit der Performancegeschichte zu tun hat, sondern auch mit meinen Vorfahren, im Sinne meiner eigenen Familiengeschichte. Laut Nachforschungen begann meine Familiengeschichte als Fahrende. Ich selbst habe keine Erlebnisse dazu, noch wurde ich meines Lebens mit dem Konfrontiert. Die Interessen gehen jedoch immer wieder in die Richtung der Herkunft, wie weit weg sie auch sein mag, dies ist nie

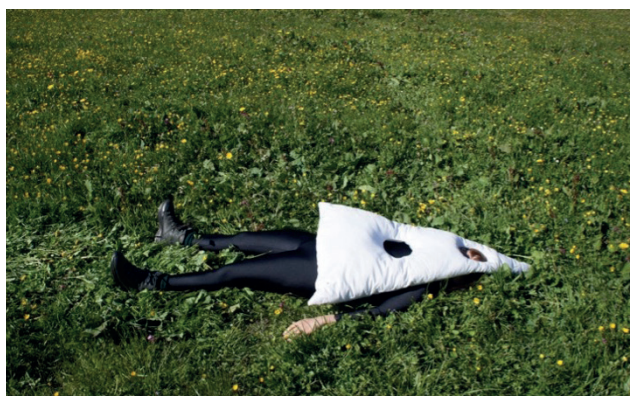
von meiner Person zu lösen. Der Wanderzirkus, Tanz, Kunst, Natur, die Wildheit löst eine Faszination aus und will vereint werden in meinen Arbeiten. Dieses sowie anderes kulturelles Erbe versuche ich zu integrieren. Ohne genau zu wissen, was mir bei dieser Recherche begegnen würde, bin ich mir jetzt sicher die Rechtfertigung zu haben genau dies so zu tun, was ich eben tue.

In meiner Arbeit setze ich oft meinen Körper in Videoperformances ein. Ich halte diese kurzen Filmsequenzen fest, behandle persönlich und gesellschaftskritische Themen, die an der Grenze von Tanz, Kunst, Kultur, Natur und Charakter sind. Auf der ständigen Suche nach mir, dem Kulturellen Erbe, dem Fortschritt, der Natur, entstehen diese Videoperformances ganz im Sinne von dazumal. Die ruhende Kamera, die Selbstinszenierung in Bewegung, Kostüm und kurzen Sequenzen erinnern an die ersten Videoaufnahmen.

Was mir noch wichtig zu erwähnen bei dieser Recherchearbeit, ist folgendes: Bei der kunstgeschichtlichen Aufarbeitung stellte ich fest, dass Bücher, welche älter als 5-10 Jahre sind, einen auffallend männlich, westlichen Fokus erleiden. Die Kunstschaffenden, welche erwähnt werden in den Büchern beruhen vorwiegend auf diesem System. Beim Niederschreiben dieses Textes lag nun leider mein Fokus auch auf einer weiss geprägten westlichen Welt. Die Gründe sind naheliegend. Das Buch: «The Story of Art Without Men» half mir dabei den Text nochmals umzuschreiben und die Vertreter:innen der Kunstgeschichte etwas diverser zu gestalten. Leider konnte ich das geschriebene Zentrum meines Standortes, meiner Herkunft und aus Unwissenheitsgründen nicht ganz verlassen.

Meine Videoperformance

Ich gehe hier auf die Tradition der Liveperformance zurück. Meine Arbeiten finden oft in der Natur statt und somit wird die Liveperformance vor einem Publikum erschwert und war nie im Sinne meiner Arbeit. Die Topologie der Natur schafft eine Distanziertheit von Performer:in und Publikum, welche bewusst gewählt ist. Die Natur wird oft als abgespaltenes Gut



(G) Myriam Gämperli – «Shifting Shapes» (2020)



(H) Myriam Gämperli – «Chimäre» (2021)



(I) Myriam Gämperli – «Im Kreissaal der Einzelwesen» (2022)

des Homo Sapiens gesehen. Die urbane Bevölkerung sieht die Natur oft als etwas, dass in der Freizeit besucht, aber nicht im Alltag integriert wird. Diese Distanzierung möchte ich thematisieren, indem eine in Drag oder Wesen gekleidete Person in der natürlichen Umgebung performt. Somit wird die Entfremdung von Mensch Natur noch verstärkt. In den neueren Videoperformances lasse ich die Natur in Form von Moos den Menschlichen Körper überwachsen und die Umgebung nimmt ganz langsam den Menschen wieder zu sich und wirkt futuristisch. Obwohl der Hominide ebenfalls Natur ist, erscheint durch das Bewusstsein des denkenden Ichs, die scheinbare Überlegenheit von Tier, Pflanze überlebt zu haben.

Als Bauernkind aufgewachsen in einem Weiler von 75 Einwohnern, war und ist die Natur präsent. Mein Hintergrund zu diesem Thema ist die Verbindung meiner selbst mit der Topologie des Natürlichen. Nun wohnhaft in einer grösseren Stadt der Schweiz, entfernt sich dieses Gefühl der Verbundenheit, jedoch nie meine Verbundenheit zu meiner Herkunft. Das Familiäre Erbe bleibt präsent, auch wenn es für mich schwer zu integrieren ist. Die ländliche Umgebung und die Denkweise einer Städterin klaffen auseinander. Mein erfahrenes Wissen über die Natur steckt tief fest und mein Bewusstsein über der Gleichstellung von Menschen, Natur besteht. Diese zwei vermeintlichen Pole umgeben mich und meine Arbeit. Herkunft, Wahlheimat, Stadt, Land, Mensch, Pflanze,

fremd, vertraut, Technik, Natürlichkeit, Tanz, Visuelle Kunst, Bewegung, Stillstand sind scheinbare Gegensätze und müssen doch miteinander einen Umgang finden. Durch die Videoperformances hole ich Altes, fast Vergessenes wieder hervor.



(J) Myriam Gämperli – «ME not ME» (2023)

Weiterführend will ich diesen oben genannten Themen auf den Grund gehen. Formal soll die Performance als Film festgehalten werden, wo ich bewusst eine der ältesten Filmtechniken miteinbeziehe in meine Arbeit. Meine Vorbilder wie Rebekka Horn, Nina Hard ⁽⁴⁷⁾ oder Sophie Taeuber-Arp und Loïe Fuller sind Pionierinnen in Performance, Tanz und diversen anderen Techniken. Sie alle sind vielschichtige Frauen die Vorgelebt haben was ich gerne weiterführen und neu entwickeln will.

Ich arbeite mit den Mitteln des filmischen Ursprungs und bringe sie in die heutige Zeit mit zeitgenössischen Materialien. Es integriert das kulturelle Erbe der Vergangenheit was den Anschein von Bekanntheit erzeugt. Zugleich wirken meine Videoarbeiten futuristisch aufgrund der surrealistischen Zusammenstellungen der Materialien, Figuren und der Topologie. Diese radikale in das Heute nehmen des Medium Films, bringt eine völlig neue Bedeutung: es gibt nur Daten, keine anderen festgehaltenen Materialien. Die Ursprünge unseres Selbst und somit die Entfremdung wird zum Thema. Das Video als Überbringer der ferngewordenen Natur. Ich freue mich sehr, diese Arbeiten fortzuführen und weiterzuentwickeln.

Abschliessend

Während dem CAS Art in Practice habe ich mit zwei Mentor:innen den Fokus auf die Geldbeschaffung für künstlerische objektlose Arbeiten gelegt. Als malende Künstlerin war mir die Struktur des Marktes sehr klar. Jetzt, da ich mich auf Video und die Performance fokussiere, wird die Logistik des Verkaufs komplizierter. Mit diesem CAS wollte ich herausfinden, wie eine Herangehensweise funktioniert, um Geld zu beschaffen für unverkäufliche Arbeiten und wie die Sprache der Stiftungen funktioniert. Für diese schriftliche Arbeit habe ich ebenfalls, leider erfolglos, einen For-

schungsantrag gestellt. Jetzt versuche ich es weiter und stelle Anträgen für die kommende Videoperformances. Ich freue mich Fuss zu fassen in einer Welt, die mir bis jetzt noch verwehrt blieb. Der Überblick über die Stiftungswelt in der Schweiz fehlt mir noch. Jedoch möchte ich weiter als professionelle Künstlerin in der Schweiz Bestand haben. Die Mentor:innen konnten mir viel helfen was meine Vermarktung als «Myriam Gämperli» anging, jedoch nicht, einen allgemeinen Plan auszustellen, wie ein Gesuch geschrieben wird. Die Ernüchterung dieses Systems kam sehr schnell. Was heisst es eine Künstlerin zu sein? Es heisst vor allem eine Firma aufzubauen, wo die kunstschaftende Person alles selbst macht. Das Schreiben eines Antrages birgt das Risiko des Misserfolges, was mir grosse Sorge bereitet. Gerne würde ich weiter Fuss fassen in diesem Bereich, jedoch lockt die Wirtschaft, denn dort ist es sehr klar, dass bei geleisteter Arbeit auch der Lohn folgt, in der Kultur ist dies jedoch selten der Fall. Die Annahme, dass tagelange Arbeit geleistet wird, und diese erfolglos bleiben können, scheint volle Akzeptanz zu tragen. Daher finde ich es etwas enttäuschend keine Richtlinie gefunden zu haben, wie ein Antrag erfolgreich ausfällt. Die Gründe dafür sind jedoch sehr klar und nachvollziehbar.

Ansonsten habe ich sehr viel reflektiert über mich und meine Arbeit, über den Weg, den ich gehe und wurde bestärkt in meinem Wissen, dass ich Künstlerin bleiben will. Des Weiteren würde ich diese Weiterbildung heute nicht mehr machen. Es wurde mir klar, dass ich besser daran bin Weiterbildungen in Bereichen zu vollziehen, wo ich noch kein Fachwissen habe. Im CAS Art in Practice bekam ich das Gefühl von neuem Anfangen zu müssen. Ich jedoch wollte hinterfragt und gepusht werden, um weiterzukommen, denn ich hatte grosse Ideen welche ich kleinhalten durfte. Meine grossen Ziele lagen nicht in dem Profil der Schule und ich wollte viel mehr als mir zugetraut wurde. Unglücklicherweise wurden mir versprochene Sachen nicht ermöglicht.

Ich freue mich sehr weiter meinen Weg zu gehen. Nach diesem eher Recherchen haften Informationsbeschaffung über die Geschichte meines Schaffens, bin ich nun bereit praktisch meine Arbeit fortzusetzen. Die Kunst zu vollziehen ist meine eigentliche Passion und dies gedenke ich weiter zu tun.

Begriff Erklärung

* **Kinematographie** (griechisch „Bewegung“, auch „Erschütterung“, „Veränderung“ und „(be-)schreiben“) umfasst die gesamte Apparatechnik zur Aufzeichnung und Wiedergabe von fotografischen Bewegtbildern und wird bis heute vor allem in der Fachsprache der Filmtechnik verwendet. Daneben stand Kinematographie früher auch für den Vorgang der Aufzeichnung selbst sowie für die Filmkunst.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Kinematographie#:~:text=Kinematographie%20\(griech.,der%20Fachsprache%20der%20Filmtechnik%20verwendet.](https://de.wikipedia.org/wiki/Kinematographie#:~:text=Kinematographie%20(griech.,der%20Fachsprache%20der%20Filmtechnik%20verwendet.)

***Chronofotografie** In der Entwicklung der Fotografie wurden in den 1870er und 1880er Jahren durch empfindliche Fotomaterialien und schnelle Kameraverschlüsse sogenannte „Augenblicks- oder Momentfotografien“ möglich, Aufnahmen bewegter Objekte. Die Pioniere der Chronofotografie (Ottomar Anschütz, Albert Londe, Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge) entwickelten verschiedene Techniken, um durch eine schnelle Folge von Aufnahmen (Serienfotografie) Bewegungsabläufe sichtbar zu machen. Die Begriffe Serienfotografie, Chronofotografie oder Fotochronografie wurden ursprünglich gleichbedeutend verwendet.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Chronofotografie#:~:text=Heute%20bezeichnet%20die%20Chronofotografie%20haupts%C3%A4chlich,Ballons%20im%20Moment%20des%20Platzens.>

Quellenangaben

Bildverzeichnis

- (A) (<https://magazin-forum.de/de/node/19090>) Eine Serie von Einzelbildern eines rennenden Pferdes zeigt aneinandergereiht den kompletten Bewegungsablauf des Tieres im Galopp - Foto: Getty Images / Eadweard Muybridge
- (B) (<https://magazin-forum.de/de/node/19090>) Die Brüder Emil und Max (rechts) Skladanowsky mit ihrem Bioskop - Foto: picture alliance / akg-images
- (C) Film still, YouTube, Skladanowsky Brothers: Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo (1895) (<https://www.dailymotion.com/video/x1ble3t>)
- (D) Cartel de una de sus actuaciones en el Folies Bergère. TERCEROS (<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/mas-historias/20190719/47314096096/loie-fuller-la-bailarina-electrica.html#foto-3>)
- (E) Loie Fuller (1905) [silent short film] Early film short. Color tinted black & white (<http://www.imdb.com/title/tt0345583/>) (<https://www.pinterest.com/pin/loie-fuller-1905-silent-short-film--328410997809963373/>)
- (F) Frame enlargement from Le Farfalle, 1907 Photography courtesy of Lobster Films (<https://www.anothermag.com/art-photography/4008/all-about-the-serpentine-dance>)
- (G) Portrait von Loie Fuller (<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/mas-historias/20190719/47314096096/loie-fuller-la-bailarina-electrica.html>)
- (H) Filmstill Myriam Gämperli Videoperformance „Shifting Shapes“
- (I) Filmstill Myriam Gämperli Videoperformance „Chimäre“
- (J) Filmstill Myriam Gämperli und Andy Storchenegger Videoperformance „Im Kreissaal der Einzelwesen“
- (K) Filmstill Myriam Gämperli Videoperformance „Me not ME“
- (L) Atsuko Ranaka trägt das Electric Dress, Ausstellung in Ohara Hall, Tokio, 1956, Buch „The story of art, without men“ grosse Künstlerinnen und ihre Werke, Katy Hessel, Paper Verlag, Seite 259

Literatur

- (29) KUNST UND KÄRPER, Phaidon, 2016 Phaidon Press Limited, ISBN 978-0-7148-7232-2
- (30) PERFORMANCE RIEUAL PROZESS (Handbuch der Aktionskunst in Europa), Elisabeth Jappe, Prestel, 1993 Prestel-Verlag ISBN 13: 9783791313009
- (31) MANON, Édité par – Edition by Kunsthaus Zofingen, 2014 Scheidegger & Spiess- (32) KUNST die ganze Geschichte (Stephen Farthing) 6. Aktualisierte Auflage 2017 für die deutsche Ausgabe: DuMont Buchverlag, Köln ISBN 978-3-83219321-9385-0
- (48) The Story of Art without Men, Katy Hessel, Grosse Künstlerinnen und ihre Werke, Piper, 2022, ISBN: 978-3-492-05944-2

Diverse Quellen:

- (1) Niklas Luhmann, „Die Realität der Massenmedien“, Opladen 1996, S. 41, ISBN 978-3-658-17737-9
- (2) Adolf Behne, „Der Film als Kunstwerk“, 1921, in: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hrsg.), „Film als Film - 1910 bis heute“, Köln 1977, S. 20
- (3) Walther Ruttmann, „Kunst und Kino“, 1917, in: Walter Schobert, „Der deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre“, München 1989, S. 7
- (4) vgl. dazu Gerda Lampalzer, „Videokunst - historischer Überblick und theoretische Zugänge“, Wien 1992, S. 94 f.
- (5) Jean Baudrillard, „Requiem für die Medien“, 1972, in: Jean Baudrillard: „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, Berlin 1978, S. 91 f ebd. S. 104 f.
- (7) vgl. ebd. S. 105, sowie Luhmann, a.a.O.; S. 11 f.
- (8) vgl. dazu Luhmann, a.a.O., S. 12 ff., sowie Norbert Bolz, „Am Ende der Gutenberg Galaxis“, München 1993, S. 139 ff., und Jean Baudrillard, „Der symbolische Tausch und der Tod“, München 1991, S. 17 ff und S. 112 ff.
- (9) „Das Ganze wieder zusammenfügen“, Bill Viola im Gespräch mit Otto Neumaier und Alexander Pühringer, in: „Bill Viola“, Ausstellungskatalog Salzburger Kunstverein, 1994, S. 129
- (10) Arnold Hauser, „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“, München 1953, S. 6
- (11) Alexander Mitscherlich, „Krankheit als Konflikt“, Frankfurt 1966, Teil 1, S. 102
- (12) Baudrillard, „Der symbolische Tausch“, a.a.O., S. 117

- (13) ein Zitat New Yorker Graffiti aus: Jean Baudrillard, „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, in: Baudrillard, „Kool Killer“, a.a.O., S. 24
- (14) Walther Ruttmann, „Malerei mit Zeit“, um 1919, in: Hein/Herzogenrath, a.a.O., S. 63
- (15) Paul Virilio, „Rasender Stillstand“, München 1992, S. 152
- (16) Oskar Bätschmann, „Ausstellungskünstler - Kult und Karriere im modernen Kunstsystem“, Köln 1997, S. 66
- (17) Neumaier/Pühringer, a.a.O., S. 124
- (18) Nicoletta Torcelli: „Bill Viola, ein Interview“, in: Kunstbulletin (ohne Nummer), 1993, S. 17
- (19) C. G. Jung, „Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten“, München 1990, S. 110 f.
- (20) <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:videokunst-7969>
- (21) <https://www.lostwomenart.de/>
- (22) <https://www.youtube.com/watch?v=n03zr4giN8A>
- (23) <https://zkm.de/de/frauen-video-arbeiten-die-werke>
- (24) <https://de.wikipedia.org/wiki/Videokunst>
- (25) <https://www.youtube.com/watch?v=uuE-PX4kluA>
- (26) <https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc>
- (27) Buch KUNST die ganze Geschichte (Stephen Farthing) 6. Aktualisierte Auflage 2017 für die deutsche Ausgabe: DuMont Buchverlag, Köln ISBN 978-3-83219321-9385-0
- (28) <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Videokunst&action=edit§ion=5>
- (33) Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter – 2020 | Belvedere. abgerufen am 25. Februar 2020. <https://www.belvedere.at/digitalmuseum2020>
- (34) <https://inrev.univ-paris8.fr/marie-helene-tramus>
- (35) <https://inrev.univ-paris8.fr/historique-et-fondateurs>
- (36) https://de.wikipedia.org/wiki/Ornella_Muti
- (37) <https://www.artmagazine.cc/content97361.html>
- (38) [https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_(Kunst))
- (39) <https://www.youtube.com/watch?v=2F8MdJC5pDY>
- (40) <https://www.youtube.com/watch?v=43jkqQmuajM>
- (41) <https://de.wikipedia.org/wiki/Serpentintanz>
- (42) (Serpentinen-)Tanz und frühes Kino* Laurent Guido, https://www.montage-av.de/pdf/2015_24_2_MontageAV/montage_AV_24_2_2015_37-60_Guido_Serpentinen-Tanz_und_fruhes_Kino.pdf
- (43) <https://de.wikipedia.org/wiki/Kinematographie>
- (44) https://de.wikipedia.org/wiki/Georges_Demen%C3%BF
- (45) <https://ronaldkah.de/geschichte-filmmusik/>
- (46) https://de.wikipedia.org/wiki/Filmmusik#Der_fr%C3%BChe_Tonfilm
- (47) <https://www.murer-rahmen.de/de/blog/wiedervereint-taenzerin-nina-hard-von-ernst-ludwig-kirchner-und-ihr-rahmen-horst-und-gabriele-siedle-kunststiftung.html>
- (48) <https://de.wikipedia.org/wiki/Videotechnik>

Filme

- (49) Film als Kunst Jürgen Müller, Archiv uni Heilderberg, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1541/1/Mueller_Film_als_Kunst_Anmerkungen_zur_Filmpoetik_Friedrich_Wilhelm_Murnaus_2003.pdf
- (50) <https://www.youtube.com/watch?v=2F8MdJC5pDY>
- (51) <https://www.youtube.com/watch?v=43jkqQmuajM>
- (52) <https://www.youtube.com/watch?v=iCJ7gJLRyE>
- (53) <https://www.youtube.com/watch?v=v14M8qVK0dM>

Extern geschriebene Arbeiten

- Die Herausforderung der Performance an den Film. Anmerkungen zu den zuckenden Bildbewegungen der Mara Mattuschka, Christa Blümlinger, Brill, <https://brill.com/view/book/edcoll/9783846756218/BP000005.xml> Derek Jarmans BLUE - Ein Film als Performance? Sperlich, Uwe, Grin Verlag, Erscheinungsjahr: 2010
- (Serpentinen-)Tanz und frühes Kino* Laurent Guido, https://www.montage-av.de/pdf/2015_24_2_MontageAV/montage_AV_24_2_2015_37-60_Guido_Serpentinen-Tanz_und_fruhes_Kino.pdf

Allgemeine Wissensaneignung

- <https://uni.de/redaktion/videokunst>
- <https://zkm.de/de/magazin/2014/11/performance-vor-der-kamera-joseph-beuys-und-wolf-vostell-im-film>
- <https://werkeleitz.de/texte/videokunst-zwischen-den-stuehlen/>
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Videokunst>- <https://de.wikipedia.org/wiki/Serpentintanz>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Serpentine_dance
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_(Kunst))
- <https://www.thegreatwomenartists.com/>