
Video Rewind

Für Léonie

VIDEO REWIND

Videowochen im Wenkenpark
1984 / 1986 / 1988

René Bauermeister
Dara Birnbaum
Wojciech Bruszewski
Terry Fox
Dieter Froese
Dan Graham
Alexander Hahn
Gary Hill
Nan Hoover
Richard Kriesche
Bruce Nauman
Marcel Odenbach
Alex Silber
Michael Smith
Die Tödliche Doris
Roos Theuws
William Wegman
Rémy Zaugg
u. a.

Reinhard Manz, René Pulfer (Hg.)
Christoph Merian Verlag

INHALTS- VERZEICHNIS

6 Reinhard Manz
René Pulfer
Markus Stegmann

Vorwort

10 René Pulfer

Dank

1984

14 René Pulfer

Vorwort Videowoche 1984

16 Herbert Wentscher

Aufbruch ins Videowunderland

20 Richard Kriesche

videokanal wenkenpark

24 **Programm**

36 **Werke und Produktionen**

52 **Biografische Angaben**

54 **Medienberichte**

1986

- 58 René Pulfer
Vorwort Videowoche 1986
- 60 Chris Dercon
**Wie eins zum anderen kommt ...
Adding one thing to another ...**
- 66 Simon Lamunière
**Erlebnis, Leidenschaft,
Freundschaft**
- 70 **Programm**
- 82 Toni Geirlandt
Fotografische Dokumentation
- 108 **Werke und Produktionen**
- 124 **Biografische Angaben**
- 126 **Medienberichte**

1988

- 130 René Pulfer
Vorwort Videowoche 1988
- 132 Roos Theuws
**ES WAR EINFACH ALLES
GLEICHZEITIG DA**
- 134 Johannes Gfeller
**Die Bänder von «Celtic + ~~~~»:
Work in Progress**
- 138 **Programm**
- 154 **Werke und Produktionen**
- 168 **Biografische Angaben**
- 170 **Medienberichte**
-

REINHARD MANZ
RENÉ PULFER
MARKUS STEGMANN

VORWORT

Interventionen mit elektronischen Medien im Kontrast zu einer historisch gewachsenen Landschaftsarchitektur mit französischem Garten und einem weiträumigen englischen Park: Die beiden Abbildungen verweisen auf künstlerische und experimentelle Strategien innerhalb der Videowochen im Wenkenpark.

Der Wenkenpark wurde vor mehr als zweihundert Jahren angelegt und ist im Laufe seiner Geschichte immer wieder konzeptionell verändert worden. Doch so verwunderlich, wie das Zusammentreffen von Gegenwart und Vergangenheit auf den ersten Blick erscheinen mag, ist es nicht: Die Villa Wenkenhof, Nukleus der Parkanlage, blickt auf eine wechselvolle Geschichte zurück. Vor allem seinem charismatischen Eigentümer Alexander Clavel verdankt sie ab 1917 manch schillernde Ereignisse. Lukas Burckhardt, Präsident der Alexander-Clavel-Stiftung, äusserte sich anlässlich der Eröffnung der Videowochen 1988 in einem Interview mit Dieter Froese folgendermassen:

«Alexander Clavel war in jeder Hinsicht ein aussergewöhnlicher Mensch, hat in der Villa Wenkenhof verrückte Veranstaltungen durchgeführt, Reiterspiele organisiert, schöne Frauen beherbergt. Deshalb haben wir den Eindruck, nicht etablierte Kunst liege ihm nah. Alles, was mit Bewegung zu tun hat, interessierte ihn sehr. Deshalb fördern wir in seinem Andenken mit den Mitteln der Alexander-Clavel-Stiftung Videokunst und Tanzperformance. Beides relativ seltene Künste. Dies scheint uns im Sinne des Stifters zu sein... Video als Form der Kunst ist noch



Richard Kriesche und Peter Gerwin Hoffmann, «videokanal wenkenpark», 1984

weitgehend unentdeckt. Wir unterstützen Personen – wie die Veranstalter der Videowochen –, die das Potenzial der Videokunst erkannt haben und sie fördern. Es scheint mir ausserordentlich wichtig, dass sich diese Kunst über Workshops weiterentwickeln und verbreiten kann. ... Wir wollen die Videowochen zur Tradition machen, weil diese Kunstsparte von der offiziellen Kulturverwaltung noch nicht aufgenommen wurde. So wie unser Stifter, Alexander Clavel, ein Pionier der Textilkunst und Seidenfärberei gewesen ist, möchten wir in seinem Andenken Pioniere auf einem Gebiet sein, das es zu entdecken gilt.»¹

Was Lukas Burckhardt formulierte, verdeutlicht die Situation der Videokunst in den 1980er-Jahren: Eine Kunstgattung, die im allgemeinen Bewusstsein – auch unter Fachleuten – noch nicht verankert, geschweige denn etabliert war. Eine Zeit des lustvollen Experimentierens, der intensiven Begegnungen, engagierten Diskussionen. Eine Zeit aber auch der technischen Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten: Die Träger der laufenden Bilder bestanden beispielsweise aus schlichten Magnetbändern. Neben den technischen und formalen Experimenten, die medial in andere Kunstgattungen ausgriffen – Objektkunst, Installation oder Performance – war die kritische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen

1 Redaktionelle Bearbeitung der im Rahmen des Workshops «Hören-Sagen» aufgezeichneten Aussagen von Lukas Burckhardt durch Markus Stegmann, 2013.



Käthe Walser, «The Intervention of Video and Sound in an Artificial Landscape», Workshop Terry Fox, 1986

und den gesellschaftspolitischen Wirkungen dieses Massenmediums immer wieder Gegenstand heftiger Debatten.

Die vorliegende Publikation dokumentiert erstmals die in den Jahren 1984, 1986 und 1988 im Wenkenpark in Riehen durchgeführten Videowochen. Im heutigen Sprachgebrauch würde man wohl von Festivals sprechen. Das besondere Anliegen der Videowochen bestand darin, in Form von Workshops, Videopräsentationen und Gesprächen neue Werke durch eingeladene Künstlerinnen und Künstler zu produzieren, Wissen und Erfahrungen auszutauschen und unterschiedlichste Personen zusammenzuführen: Kunstschaffende, Museumsleute, Studierende, Sammler, Kritikerinnen und Kritiker. Wenngleich eine Vielzahl von Werken gezeigt beziehungsweise aufgeführt wurde, lag genau darin der besondere Reiz der Videowochen, nämlich Kristallisationspunkt und Schmelztiegel für alle zu sein, die an den aktuellsten Entwicklungen dieser Kunstsparte interessiert waren. Aus heutiger Sicht zeigen sich die Videowochen als Multiplikatoren und Beschleuniger der Entwicklungen der Videokunst und führten – ganz nebenbei – zu einer neuen Förderungsstruktur dieser Disziplin in Basel und 1985 zur Gründung der Videofachklasse an der damaligen Schule für Gestaltung Basel.

Neben einer sorgfältigen Dokumentation der produzierten und gezeigten Werke enthält die Publikation Texte von Teilnehmerinnen und Teilnehmern, die aus der heutigen Perspektive die Bedeutung der Videowochen formulieren. In diesen Texten zeigt sich, wie stark und prägend

die Impulse der Begegnungen von damals waren und wie sie immer noch Denken und Handeln bestimmen. Die Dokumentation der Werke beschränkt sich nicht nur auf das gedruckte Papier, sondern ermöglicht auf der beigelegten DVD auch Einblicke in die interessantesten Produktionen und Dokumentationen. Die Publikation versteht sich als Teilprojekt der umfangreichen digitalen Sicherung aller im Wenkenpark produzierten Videobänder.

REINHARD MANZ

geboren 1951 in Biel, lebt in Grenzach-Wyhlen
1972–1977 Studium der Kunstpädagogik an der Hochschule für Bildende Künste Berlin
1979 Mitbegründer der Videogenossenschaft Basel, inzwischen Geschäftsleiter von «point de vue»
Seit 2000 Dozent für Video am Institut Kunst und Institut Visuelle Kommunikation, Hochschule für Gestaltung und Kunst, HGK FHNW, Basel
→ www.pointdevue.ch

RENÉ PULFER

geboren 1949 in Basel, lebt in Basel
Ausbildung als Typograf, anschliessend Weiterbildung in Film und Video
1985–2000 Leiter der Klasse für Audiovisuelle Gestaltung an der Schule für Gestaltung Basel (SfG Basel)
Seit 2005 Co-Leiter und ab 2009 Leiter des Instituts Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst, HGK FHNW, Basel
1984, 1986, 1988 künstlerische Leitung und Programmgestaltung der Videowochen im Wenkenpark, Riehen
→ www.fhnw.ch/hgk/iku/

RENÉ PULFER

Künstlerischer Leiter der Videowochen

DANK

Wir sind Memoriav, dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, zu grossem Dank verpflichtet, dieses ebenso umfangreiche wie komplexe digitale Sicherungsprojekt durchführen zu können. Ohne die grosszügige Unterstützung wären die wertvollen Bänder auf Dauer verloren, und der Anstoss zur vorliegenden Publikation wäre ausgeblieben.

Substanzielle Beiträge zur Finanzierung der Publikation verdanken wir dem Swisslos-Fonds Basel-Stadt, der Ernst Göhner Stiftung, der Christoph Merian Stiftung, der Alfred Richterich Stiftung, der Scheidegger-Thommen-Stiftung und dem Institut Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst, HGK FHNW, Basel.

Dem Christoph Merian Verlag danken wir sehr für seine Unterstützung im Rahmen der Produktion dieser Publikation. Ein besonderer Dank richtet sich an die Autorinnen und Autoren für ihre prägnanten Texte, an Ernst Grell und Nikolas Bertheau für ihre Übersetzungen, an Markus Stegmann für seine Übersicht und sein Engagement für die strukturierte Koordination und Redaktion, Anne-Catherine Bayard für das sorgfältige Lektorat, Michael Hübner für die inspirierte Gestaltung, Andrea Gsell, Sarina Scheidegger und Alexandra Stähli für ihre umfangreichen redaktionellen Recherchen und Claus Donau vom Christoph Merian Verlag für die produktive Zusammenarbeit.

Für die komplexe Restaurierung und digitale Sicherung der Videobänder geht ein grosser Dank an Agathe Jarczyk. Last but not least danke

ich besonders Reinhard Manz als Mitorganisator und technischem Leiter der Videowochen für die konstruktive Zusammenarbeit und die Professionalität bei der Auswahl und Beschreibung der Videobänder und ebenso für die Produktion der DVD.

Rückwirkend bedanke ich mich bei allen öffentlichen Institutionen und privaten Stiftungen, welche die Durchführung der Videowochen in den 1980er-Jahren finanziell ermöglicht hatten. Mein spezieller Dank geht an alle damals eingeladenen Künstlerinnen und Künstler, an die Workshop-Teilnehmer und an die zu den Gesprächen eingeladenen Fachleute. Ein grosser Dank geht an Reinhard Manz und an alle seine technischen und künstlerischen Mitarbeiter aus dem Umfeld der Videogenossenschaft Basel, an den Kunsthistoriker und genialen Techniker Johannes Gfeller, an Michael Bock, den unabhängigen Distributor für Videokunst, an Chris Dercon und Simon Lamunière für Austausch und Inspiration. Ein sehr persönlicher Dank geht an Léonie Pulfer-Schwarzwaelder für die interne Organisation und die nicht zählbaren nächtlichen Telefonate während den Vorbereitungsphasen und schlussendlich an die Verantwortlichen der Alexander-Clavel-Stiftung für ihren Mut und die Offenheit zum Experiment.





VORWORT VIDEOWOCHE 1984

Die Struktur der Videowochen im Wenkenpark entwickelte sich durch jahrelange Erkenntnisse und eine kritische Einschätzung der (fehlenden) Möglichkeiten in der künstlerischen Auseinandersetzung mit elektronischen Medien Anfang der 1980er-Jahre. Defizite und Schwachpunkte zeigten sich in den Bereichen Finanzierung und Förderung, Equipment und Studioeinrichtungen, Distribution und Präsentationsmöglichkeiten, ebenso in der Aus- und Weiterbildung. Zudem reagierte damals der Kunstbereich mit einer eher vorsichtigen Haltung und wenig Akzeptanz für das Medium.

So formulierten die sogenannten Schwachstellen, Produktion, Ausbildung, Präsentation und Diskussion, die wichtigen Ebenen und Inhalte der Videowochen. Eingeladen zu einer Produktion waren ehemalige Studierende aus dem Umfeld der Kunstakademien von Düsseldorf und Wien (Gerd Belz, Gudrun Bielz, Romana Scheffknecht), im Spannungsfeld von Bild und Ton «Die Tödliche Doris» aus Berlin (Käthe Kruse, Nikolaus Utermöhlen, Wolfgang Müller) und mit Hannes Vogel, Herbert Wentscher und Alex Silber drei medieninteressierte Künstler aus dem näheren Umfeld.

Die dreitägigen themenzentrierten Workshops waren für 10 bis 15 Teilnehmer konzipiert und wurden vorzugsweise von Kunststudierenden und Medieninteressierten besucht. Zur Thematisierung des Körpers in Bezug auf Raum, Bewegung und Licht gelang Nan Hoover in ihrem ersten Workshop eine zeitliche «Entschleunigung» zugunsten einer poetischen Wahrnehmung des Körpers im Gartensaal der französischen Villa.

Zeitgleich untersuchte der Workshop von Marcel Odenbach die gegenseitige Beeinflussung und mögliche Dramaturgien von Bild und Ton, während sich der Workshop von Richard Kriesche und Peter Gerwin Hoffmann auf eine gesellschaftsbezogene und medienkritische Intervention im englischen Park konzentrierte. Von diesem Workshop brachte die ‹Tagesschau› des Schweizer Fernsehens einen Bericht und strahlte ihn parallel zur Präsentation der Installation im Wenkenpark aus. Nach der Ausstrahlung der ‹Tagesschau› fanden sich plötzlich die Anwohner aus der näheren Umgebung des Wenkenparks ein und überprüften ihre mediale Erfahrung am Original.

Ebenfalls für die Öffentlichkeit zugänglich waren die Abendprogramme in der Reithalle des Wenkenparks. Neben thematisch kuratierten Programmblöcken sprachen die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler über ihr Werk und präsentierten ausgewählte Arbeiten. Ausserdem fanden die Resultate aus den Workshops und die im Wenkenpark realisierten Produktionen der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler Eingang in die öffentlichen Abendveranstaltungen.

Für das Gespräch zur Standortbestimmung der Videokunst in der Schweiz trafen sich an die zwanzig Vertreterinnen und Vertreter aus den Bereichen Kunst, Museen, Vermittlung, Produktion und Fernsehen. Vorgestellt und diskutiert wurden nationale Strategien und auch internationale Modelle in Bezug auf die Distribution und Produktion oder mögliche Kooperationen zwischen der Videokunst und dem Fernsehen.

1984

**AUFBRUCH
INS VIDEO-
WUNDERLAND**

HERBERT WENTSCHER

Verglichen mit der heutigen rasanten Zunahme der Rechnergeschwindigkeit, der Festplatten- und Arbeitsspeicherkapazität, der Bildauflösung und der Abfolge von Software-Updates begann die Entwicklung und Nutzung der analogen Videotechnologie gemächlich. Gleichwohl erschienen die Fortschritte, die ich in den 1970er- und 1980er-Jahren miterlebte, atemberaubend – nicht nur im Hinblick auf die neuen künstlerischen Ausdrucksformen, sondern auch wegen der technischen Handhabbarkeit sowie der Produktions- und Distributionsmöglichkeiten, die das neue Medium eröffnete.

Während meiner Stuttgarter Studienzeit sah ich 1973 im dortigen Amerikahaus das Video *«Global Groove»* von Nam June Paik und wusste sofort, dass ich mit diesem Medium arbeiten wollte. Die Kunstakademie schaffte eine erste Videoaufnahmeeinheit mit einer Schwarz-Weiss-Kamera und einem grossen separaten Aufnahmegerät mit Spulenbändern an. Mich faszinierte das *«instant replay»*, die direkte Kontrolle und Wiedergabe des Aufgenommenen, das einen unmittelbaren, individuellen und damit ateliertauglichen Umgang mit bewegten Bildern versprach, den der Film bislang nicht bot. Da es noch keine erschwinglichen Geräte gab, filmte ich meine ersten Videoaufnahmen mit der Super-8-Schmalfilmkamera vom Monitor ab, um sie mir zu Hause auf dem Super-8-Projektor anschauen zu können und die ungewohnten Linienraster in ihrer *«Übersetzung»* in körnigen Film auf mich wirken zu lassen.

1975 öffnete sich mir eine weitere Tür in das sich entwickelnde Videowunderland. Die School of Film and Television am Londoner Royal College of Art besass ein von der BBC ausgemustertes Farbfernsehstudio, in dem ich als Stipendiat meine ersten beiden Videos produzieren konnte, auf Zweizoll-Bandmaterial. Während sich der Diskurs in der Schule um den strukturalistischen Film drehte, stürzte ich mich im Studio unter den besorgten Blicken des verantwortlichen Technikers auf die Schalttafeln, Schieberegler und Drehknöpfe, die in der Lage waren, Bildfarben zu verändern und unterschiedliche Bildquellen zu kombinieren. Mittels Chroma Key, Luminance Key, Überblendungen und anderen, *«unorthodoxen»* Manipulationen Bilder zu schaffen, vermittelte mir eine neue Ahnung davon, was ein Bild sein konnte, und dass die Realität des Abbilds jetzt zu einem Ausgangsmaterial, einem Werkstoff wurde, der, ähnlich wie ein Tonklumpen im Bildhaueratelier, in verschiedene Richtungen geformt werden kann. Plötzlich schien es möglich, den künstlerischen

Schaffensprozess auf ein komplexes neues Medium zu übertragen, unter Einbeziehung von Raum, Zeit und Ton.

Als ich 1978 in New York studierte, war die Handhabung des Mediums schon einfacher. In einem Video-Kollektiv konnte man als Künstler tragbare Geräte mieten, und es gab Dreiviertelzoll-Farbvideobänder in den praktischen (U-matic-)Kassetten, die an einem ebenfalls gemieteten Schnittplatz bildgenau aneinandergesetzt werden konnten. Aber wie sollte das Malen mit dem elektronischen Pinsel weitergehen, als meine Stipendien in den fernen Metropolen aufgebraucht waren? Es begann eine intensive Suche in Deutschland und Europa. Zwar schärfte die Einführung von MTV Anfang der 1980er-Jahre die öffentliche Wahrnehmung für einen neuen Bild-Rhythmus und steigerte das Interesse an ungewöhnlichen Bildern, aber die avancierten Produktionsmittel waren fest in der Hand des Fernsehens oder grosser kommerzieller Studios, für Künstler also meist unzugänglich und unerschwinglich.

In dieser Aufbruchsstimmung, die vom Entdecker-Enthusiasmus für ein neues Medium ebenso geprägt war wie von der Mühseligkeit, geeignete Produktionsgelegenheiten zu finden, war der Kontakt zu Gleichgesinnten enorm wichtig. Eine «Szene» entstand erst langsam mit den ersten Videokunst-Ausstellungen (zum Beispiel Köln, «Marl '82») und Video-Festivals (zum Beispiel «Montbéliard '83»), die den verstreuten «Einzelkämpfern» die Gelegenheit zur Begegnung und zum Informationsaustausch boten. Die Unterhaltungen am Rande der Vorführungen drehten sich um technische Entwicklungen und Geräteempfehlungen, über Arbeits- und Produktionsmöglichkeiten und natürlich um die ästhetischen und konzeptuellen Potenziale des neuen, von der etablierten Kunstszene argwöhnisch beäugten Mediums.

In dieser Zeit traf ich zum ersten Mal René Pulfer und Reinhard Manz, die mir von einem unerhörten Vorhaben erzählten. Im Wenkenpark bei Basel sollte für die Kunst mit dem neuen Medium eine Plattform geschaffen werden, die auf alle dringlichen Bedürfnisse der neuen Szene einging – von der Produktion über die Präsentation bis zur Diskussion. Es sollten nicht nur fertige Werke gezeigt, sondern Produktionsmittel gestellt und neue Arbeiten gefördert werden. Workshops sollten dem Dialog der eingeladenen Künstler untereinander und mit dem Publikum dienen. Das Ganze würde an einem höchst romantischen, historischen Ort stattfinden, der in kühnem Kontrast zur Zukunftsrichtung der Veranstaltung stand – in einer Villa mit französischem Garten und einem

englischen Park mit Reithalle! Ein solches Event hatte es noch nicht gegeben und entsprechend aufregend war es, dabei zu sein. Die Auseinandersetzung mit dem Medium in den Facetten der unterschiedlichen Werke erfuhr durch die praktische Realisation von neuen Arbeiten und den hautnahen Kontakt zu den anwesenden internationalen Künstlern eine Intensität, die ich bis dahin nicht erlebt hatte.

Für mich wurde die Produktion von vier neuen Videoliedern aus der Reihe «Alles bestens» (1982–1985) möglich, zu denen die Tonspur und das grobe Konzept bereits vorlagen: «Im Bett», «Politik», «Paris», «Video». Die «Videogenossenschaft Basel» war die Institution, wo die von der Alexander-Clavel-Stiftung geförderten Arbeiten entstanden. Über eine Wendeltreppe erreichbar, untergebracht in spitzwegschen Dachkammern des Kleinbasler Kasernenareals, gestattete mir die dort vorhandene technische Expertise und Ausstattung das Experimentieren mit der elektronischen Bildgestaltung. Die enge Räumlichkeit diente für Studioaufnahmen (mit Blue Box) ebenso wie für Experimente mit Bildübergängen (zum Beispiel Wischblenden) und Bildverfremdungen (zum Beispiel mit dem Farbgenerator). Zusätzlich zur vorhandenen U-matic-Aufnahme- und Schnitttechnik war ein Time Base Corrector mit integrierter Mischfunktion angemietet worden, dessen Effekte in «Paris» und «Video» zum Einsatz kamen, beispielsweise die Mosaik-Funktion (eine stufenlos regelbare Verpixelung des Bildes) oder die mittels Joystick in Echtzeit zu bewerkstellende Verschiebung des Bildes auf dem Schirm als Effektblende mit verschiedenen Formen und Farben.

Der Enthusiasmus, der alle Beteiligten beseelte, und das Bewusstsein, das Entstehen einer neuen medialen Ära zu beobachten und daran mitzuarbeiten, waren grenzenlos und trugen die vom Wenkenpark ausgehenden Begegnungen und Kooperationen.

**VIDEOKANAL
WENKENPARK¹**

1 gemeinsam mit peter gerwin hoffmann.

I. privatisierung

das projekt «videokanal wenkenpark» gründete auf die mitte der 1970er-jahre entwickelten und an die neuen medien gekoppelten erwartungen einer auf medientechnologien basierenden und daraus hervorgehenden emanzipatorischen mediengesellschaft. «videokanal wenkenpark» stand bereits inmitten des konfliktfeldes des realen zugriffs des medienmarktes auf die privatisierung und kapitalisierung der öffentlichen meinung.² die öffentlich-rechtliche bildungsidee wurde zur privatrechtlichen kapitalidee. demokratiepolitisch wurde dies mit der sprengung des staatlichen sendemonopols zugunsten einer vielzahl privatrechtlich organisierter sendekanäle argumentiert.

II. unsichtbarkeit #1

kennzeichnend dafür war, dass dieser mediale transformationsprozess – von staatlichen zu privaten betreibern, vom gesellschaftspolitischen auftrag zu marktpolitischem macht- und profitdenken – für die öffentlichkeit unsichtbar und unter der wahrnehmungsgrenze ihres vermeintlichen emanzipationsprozesses geblieben war, da medial vortragen. die ungehinderte durchsetzung des transformationsprozesses verdankt sich eben dieser «medialen unsichtbarkeit».

III. unsichtbarkeit #2

unsichtbarkeit war schon zuvor von zentraler bedeutung gewesen. um sich durchsetzen zu können, mussten die vorläufer der medienkanäle, die fäkalienkanäle, unsichtbar errichtet werden. der unterschied besteht allein darin, dass die einen «on air» beziehungsweise über der erdoberfläche liegen, wohingegen die anderen unter die erde verlegt werden müssen. wie die medienentwicklung zeigt, werden bestehende medien durch die neuen medien nicht einfach abgelöst oder verworfen, vielmehr wirken diese medien in veränderter weise in den neuen medien weiter. der transformationsprozess des alten mediums in das neue ist mit dem aufkommen der neuen elektronischen medien ein wesentlich radikalerer, er verläuft zwischen materialität und immaterialität. die schnittstelle liegt in der sphäre der unsichtbarkeit. diese zu realisieren und zu visualisieren bildete den gehalt des projektes «videokanal wenkenpark».

2 insofern durchaus vergleichbar mit dem zugriff des marktes auf das – so die anfängliche ideologie – für alle freie internet.

IV. realisierung

der in den 1970er-jahren zutage getretene zusammenhang beziehungsweise konflikt zwischen medialität und materialität war keiner, der in den sphären der kunst verhandelt werden konnte. er war zum konflikt zwischen wirklichkeit und kunst geworden. er hatte sich vom raum der kunst in den raum des realen verlagert. erst über die kunst, das heisst über die mediatisierung der wirklichkeit, konnte er für die wahrnehmung der wirklichkeit konstitutiv werden. demgemäss war es zwingend geworden, dass jetzt im ‹realen raum› der ‹kunstraum› realisiert wurde, dass der reale raum zum kunstraum mutieren musste.

dass dieser anspruch nichts von seiner ursprünglichen bedeutung verloren, vielmehr an aktualität gewonnen hat, sollte sich letztlich bewahrheiten: aus den einzelnen, einstigen medienkanälen ist ein digitales netz hervorgegangen. der frühere widerspruch zwischen medialität und materialität, zwischen realität und virtualität ist in seiner ökonomischen prägung, im krisenhaften widerspruch zwischen real- und finanzwirtschaft angekommen.

V. visualisierung

das projekt ‹videokanal wenkenpark› repräsentiert die schnittstelle zwischen medialität und materialität. quer durch den englischen park führt ein im 19. jahrhundert gebauter abwasserkanal, dessen verlauf auf den neuen, 1980 – 1983 errichteten fernsehturm chrischona ausgerichtet ist.

am lauf des unterirdischen abwasserkanals wird als sein pendant ein videokanal installiert. die über dem kanal liegenden monitore weisen in richtung fernsehturm³. sie zeigen aber nicht das vom sender ausgestrahlte programm, sondern ‹strahlen› das im unterirdischen kanal fliessende wasser aus. mit dem videobild des wassers wird gleichzeitig der sound des fliessenden wassers live nach oben übertragen.

3 der fernsehturm galt 1984 als modernster europas und ist vom park aus nicht zu sehen!

PROGRAMM

Videowoche im Wenkenpark
Riehen bei Basel

4.-8.Juli 1984, 20 Uhr in der Reithalle

I N T E R N A T I O N A L E S V I D E O - P R O G R A M M

An fünf Abenden ist in der Reithalle ein Video-Programm zu sehen, das verschiedene Schwerpunkte der zeitgenössischen Videokunst präsentiert.

- Mittwoch : Internationale Produktionen
- Donnerstag: Arbeiten aus Düsseldorf und Wien
- Freitag : Richard Kriesche/Peter Hoffmann
- Samstag : Video: Bild - Musik
- Sonntag : Marcel Odenbach, Nan Hoover, Alex Silber

Die Auswahl, die bisher hier noch nicht zu sehen war, besteht ausschliesslich aus neuen Produktionen und bietet einen informativen Querschnitt von preisgekrönten Arbeiten bis zu "Neuentdeckungen".

Dieses Programm ist überdies im Zusammenhang zu sehen mit zwei weiteren Arbeitsbereichen der "Videowoche im Wenkenpark", nämlich den drei Workshops:

- Video-Environment : Richard Kriesche/Peter Hoffmann, Graz
- Raum - Bewegung - Licht : Nan Hoover, Amsterdam
- Bild - Ton - Montage : Marcel Odenbach, Köln

und der Einladung an folgende Künstler, während der Woche in Basel mit Video zu arbeiten:

- Gerd Belz, Düsseldorf
- Gudrun Bielz, Wien
- Die tödliche Doris, Berlin
- Romana Scheffknecht, Wien
- Alex Silber, Basel
- Herbert Wentscher, Ebringen
- Hannes Vogel, Basel

Eintritt frei
