

Kapitel IX

AUDIOVISUELLE ZEITMASCHINE **Schlußthesen zur Kulturtechnik des Videorecorders**

„Wir erfahren uns als handelnde und denkende Wesen, für die das Bewußtsein von Zeit alles das einschließt, was der Mensch ist und was er werden kann. Der Begriff der Zeit ist darum nicht der Begriff irgendeines Inhalts, sondern das Begreifen der Wirklichkeit in der Spannung von Zeitlichkeit und Ewigkeit; die Zeit ist der Modus des sich Mitteilenden und anderes erfahrenden Bewußtseins.“

Wilhelm Dupré, Zeit, 1974

„There is no rewind button on the Betamax of life.“

Nam June Paik, u. a. Art for 25 Millionen People, 1984

RECORD

REWIND

STOP

PLAY

FAST FORWARD

STOP / PLAY

SLOW MOTION

PAUSE/STILL

PICTURE SEARCH

PLAY

SPEED CONTROL

STILL ADVANCE

1.

Fernsehen ist in wesentlichen Bezügen Zeitmedium. In seinen naturalen wie in seinen humanen – auf die individuelle Wahrnehmung bezogenen – Dimensionen wirkt es im Zusammenspiel der Koordinaten Raum und Zeit, von denen die letztere die grundlegende ist.¹ Die Herstellung von elektronischen Images, ihr Transport und ihre Wiederzusammensetzung im Fernsehempfänger sind Prozesse, die in sehr hoher Geschwindigkeit ablaufen. Der Zuschauer erfährt sie bei seiner Decodierung als Bewegungen, die in ihrem visuellen Rhythmus mit denen identisch sind, die er auch außerhalb der Fernsehvermittlung im Alltag wahrnimmt.

Prinzipielle technische Funktion des Videorecorders ist es, Fernsehsignale zu speichern, indem er deren Frequenzen in elektromagnetische Impulse umwandelt, diese vermittels eines oder mehrerer Magnetköpfe auf ein Magnetband aufschreibt, sie für die Reproduktion abliest und wiederum in Form von Frequenzen zum Empfangsgerät weiterleitet. Sollen dabei mit dem ursprünglichen Image der Fernsehkamera (annähernd) identische visuelle Zeichen entstehen, müssen der Schreib- und der Lesevorgang sehr schnell organisiert werden. Das macht der hohe Frequenzumfang von Fernsehsignalen erforderlich.

Den ersten apparativen Lösungsversuchen des Problems lag ein analoger Denkvorgang zugrunde: Videoaufzeichnung sollte nach dem Prinzip des Tonbandgerätes funktionieren, bei dem ein feststehender Magnetkopf das Band in Spuren abtastet, die parallel zu dessen Bewegungsrichtung verlaufen. Den hohen Frequenzumfang des Fernsehsignales trachtete man dadurch in den Griff zu bekommen, daß einerseits die Spalte der Magnetköpfe in der Breite stetig verringert wurden und andererseits, indem man die Bandgeschwindigkeit drastisch erhöhte. Da aber die Verringerung der Spaltbreite auf mechanische Grenzen stieß und vor allem die Bandgeschwindigkeit eine räumliche/ökonomische Koordinate hat – je höher sie ist, um so mehr Material wird verbraucht –, war diese Lösung für den Fernsehgrundfunk lange Zeit unpraktikabel. Bei den entsprechenden apparativen Modellen in der ersten Hälfte der 1950er Jahre entstanden wagenradgroße Spulen mit nur wenigen Minuten Aufnahmekapazität.

Die Entwicklung zunächst der Querspur- und dann der Schrägspur-Recorder stellte einen fundamentalen Eingriff in das analoge Lösungskonzept dar. Indem die Videoköpfe, zuerst im rechten Winkel zur Richtung des Bandtransportes und schließlich in der gleichen Richtung, in rotierende Bewegung versetzt wurden, konnte der in Metern oder gar Kilometern meßbare Bandverbrauch erheblich reduziert werden. Ausschlaggebend für die Qualität der visuellen Reproduktion wurde nun nicht mehr die Transportgeschwindigkeit des Bandes, sondern die Relativgeschwindigkeit (also die Abtastgeschwindigkeit minus Bandgeschwindigkeit), neben anderen technischen Parametern wie der Breite und der Anordnung der Magnetkopfspalte und der Oberflächenstruktur des Bandmaterials. Aber in der Veränderung der zeitlichen Koordinate im Kopf-Band-Verhältnis liegt die Keimzelle für das Gelingen des technischen Projektes Videorecorder. Sie hat in der Geschichte des Artefaktes auch einen entscheidenden ökonomischen Effekt. Denn die Höhe des Bandverbrauches ist nicht nur ein mechanisches und praktisches Problem. Nach ihr bemißt sich auf lange Sicht hin die Wirtschaftlichkeit des Gerätes für den Nutzer.

Der Videorecorder ist folglich in technischer Hinsicht Zeitmaschine in doppeltem Sinne. Er speichert den Bewegungsfluß von Fernsehsignalen, macht ihn beliebig wiederholbar und damit auch in seiner Zeitstruktur veränderbar. Daß dies in praktikabler und im Oberflächenresultat befriedigender Form möglich ist, basiert wiederum im wesentlichen auf einem Eingriff in das Raum/Zeit-Gefüge der technischen Anordnung bei der Magnetbandaufzeichnung.

2.

Der Videorecorder ist Zeitmaschine in seinen ursprünglichen Zwecken und den Gebrauchswertprojektionen, die auf ihn gerichtet waren. Er wurde gezielt entwickelt und als Anlage konstruiert für den manipulierenden Eingriff in den Zeitprozeß Fernsehkommunikation, womit sich technologische Struktur des Artefaktes und seine herausragende kulturelle Funktion in spezifischer Weise ergänzen und überlappen. Die Inbetriebnahme der Quadruplex-Anlagen von Ampex als Time-Shift-Machine für die norda-

merikanischen TV-Networks war in diesem Sinne nur der Ursprung einer modifizierten Kulturtechnik der Fernsehvermittlung und -wahrnehmung. Sie ermöglichte es, den streng strukturierten, praktisch die gesamte Zeiteinheit des Tages durchlaufenden Fluß von audiovisuellen Botschaften so zu organisieren, daß er landesweit mit dem ebenso streng und umfassend strukturierten Alltagsprozeß der Zuschauer synchronisiert werden konnte. Mithilfe der Maschine für die um eine, zwei, drei oder vier Stunden versetzte Programmausstrahlung in den verschiedenen Zeitzonen der Vereinigten Staaten wurde es optimal möglich, identische fernsehvermittelte Zeiterfahrung für die Bewohner eines riesigen Subkontinents zu schaffen.

Aus diesem Ursprung heraus wurde das Gerät in der Wechselbeziehung sozio-technischer und -kultureller Genese in seinen zeitmanipulativen Funktionen erweitert und perfektioniert. Der Verschiebung kompletter homogener Programmsequenzen – angesichts der heutigen computergesteuerten Editiermöglichkeiten der Videoaufzeichnung ist es kaum mehr vorstellbar, daß noch vor knapp dreißig Jahren die Parzellierung der Bänder und ihre nahtlose Zusammensetzung praktisch unmöglich waren – folgte die Adaption der filmischen Produktionsweise mit Hilfe des Videorecorders. Audiovisuelle Reproduktionen für die Ausstrahlung im Fernsehen brauchten nicht mehr in der Chronologie des tatsächlichen oder inszenierten Ereignisses konstruiert zu werden. Sie konnten in immer verfeinerteren Versatzstücken in tendenziell beliebiger Folge aufgezeichnet und für die Sendung bearbeitet werden. Das reicht bis hin zu den Konzentraten der Werbespots und Videoclips, deren autonome Segmente im kinematographischen Sinne so verkürzt sind, daß sie in ihrer internen filmischen Bewegung kaum mehr faßbar werden, sondern eher als photo- bzw. computergraphische Elemente eines rhythmisierten Bilderteppichs. Die filmische Produktionsweise wurde in diesem Adaptionprozeß nicht nur in ökonomischer Hinsicht überholt, weil das Aufzeichnungsmaterial prinzipiell wiederverwendbar war. Der Videorecorder ermöglichte die für die elektronische Direktübertragung typischen Merkmale von Fernsehreproduktionen, die Aufnahme des Objektes aus ständig wechselnden Kameraperspektiven und -distanzen sowie die besondere ästhetisch-technische Materialstruktur der Fernseh-Images, mit ihrer Aufbewahrung zu synthetisieren.

Im Zuge der Verbesserung und Veränderung des Bandmaterials, der tendenziellen Ausschaltung von Fehlstellen – den sogenannten drop-outs – in der Reproduktion sowie der mechanischen und elektronischen Perfektionierung der Geräte entstand allmählich die oberflächlich von der Live-Sendung nicht mehr zu unterscheidende Fernsehkonserve. Sie ermöglichte die Erweiterung des illusionären Potentials von TV-Vermittlung als Wirklichkeitsabbildung. Doppelt (in der Kamera und auf dem Magnetband) reproduzierte Ereignisse konnten nunmehr in großer Unmittelbarkeit an die Zuschauer weitergegeben werden, vor allem, was die Differenz zwischen Ereigniszeit und Sende- bzw. Rezeptionszeit betraf. Durch die Aufhebung der Notwendigkeit, das konservierte Material entwickeln zu müssen, und durch die Beschleunigung seiner Bearbeitung vom Rohstoff zum sendefertigen Programm schmolz die Spanne zwischen beiden Zeitpunkten auf einen minimalen Abstand zusammen.

Nur eine der Folgen dieses Prozesses war die Einführung einer neuen Wahrnehmungsdimension in der Fernsehkommunikation, die frühzeitig schon mit einer Bildplattenvariante des Videorecorders – der „instant replay“-Maschine HS-100 von Ampex² – rudimentär realisiert wurde und vornehmlich bei Sportübertragungen zum Einsatz kam: die beliebige Retardierung von Ereignissegmenten in kurzen zeitlichen Abständen unmittelbar nach der Aufzeichnung und gegebenenfalls ihre Dehnung durch die Zeitlupe. Bei spektakulären Ereignissen, besonders bei Katastrophen, denen das Fernsehen zufällig oder geplant beiwohnt, führt dies dazu, daß wir die kameravermittelten Ansichten davon innerhalb weniger Stunden immer wieder vorgeführt bekommen. Eine andere Folge dürfte für den generellen Prozeß der Sinnstiftung durch Fernsehen noch entscheidender sein. Der Videorecorder ermöglichte sowohl die mit dem tatsächlichen Ereignis nahezu zusammenfallende zeitliche Nähe der Sendung zu jenem, als auch er die Vorbesichtigung ohne große Zeitverluste garantierte. Nicht nur für die aktuelle Berichterstattung der Nachrichten ist er zum Artefakt für die kontrollierte Unmittelbarkeit des Mediums geworden. Auch in Programmsparten der geplanten Inszenierung wirkte sich die Medientechnik der Magnetbandspeicherung als ständig gebremste, weil angewiesene und notfalls zu regulierende Spontanität aus, die auch durch applaudierende oder still staunende Publikumskulissen nicht lebendiger gemacht werden konnte.³

3.

Nimmt man ihr gesellschaftliches Wirkungspotential als Kriterium, scheint die experimentelle Videoavantgarde heute von ihrem programmatischen Anspruch der 1960er Jahre, „daß das neue Medium nur dann sinnvoll zu nutzen sei, wenn es seinen Nutzer aktiviere, anstatt ihn unter der Bilderflut zu begraben“,⁴ weiter weg zu sein als zu Beginn ihres Aufbruches. Gleichwohl ist der Bereich der Videokunst historisch zweifellos derjenige, in dem man sich am intensivsten mit den Besonderheiten magnetischer Bildaufzeichnung auseinandergesetzt hat. Dies verbindet die Kunst mit speziellen Praxen der Beobachtung und Kontrolle in der wissenschaftlichen Forschung, im Militär oder bei der polizeilichen Überwachung. Der ausschlaggebende Unterschied besteht darin, daß die Reproduktion in der Videokunst nicht nur Bezeichnungsfunktion in dem Sinne hat, daß sie sichtbare Vorgänge in der elektronischen Abbildung verdoppelt, sondern daß sie beide Ebenen – sichtbare Realität und ihre Speicherung – interpretierend miteinander in Beziehung zu setzen sucht.

Die „Zeit-Strukturierung“ ist dabei nicht nur notwendiger „Ausgangspunkt“⁵ wie bei der Organisation jeder filmischen Bewegung. Sie kann durchaus als nach außen gebrachte Essenz videokünstlerischen Arbeitens gewertet werden. Nam June Paik, der sich in der Öffentlichkeit, noch in bester Tradition der Fluxus-Bewegung, gerne als Agent provocateur des Metiers gibt, dessen intensive und ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Raum/Zeit-Verhältnis in der Kunst aber unverkennbar ist und sich u.a. auf Lessings „Laokoon“-Erörterungen zum Unterschied von Malerei/Skulptur und Poesie zurückführen läßt,⁶ drückt dies in einer treffenden Phrase so aus: „Die Videokunst macht die Natur nach, nicht ihr Aussehen oder ihren Stoff, sondern ihren inneren Zeitaufbau ... nämlich den Prozeß des Altwerdens (eine bestimmte Art der Irreversibilität).“⁷ Ein Großteil der aus der jungen Geschichte der Videokunst herausragenden Videoinstallationen, -skulpturen, -bänder und mit Performances gekoppelten Videoaktionen läßt sich als Versuch interpretieren, dieses Programm einzulösen. Dafür stehen neben Arbeiten von Paik selbst zum Beispiel Werke von Douglas Davies, Dan Graham, Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach oder Bill Viola.