

# **Konzepte bildender Kunstschaffender im Massenmedium Fernsehen**

Entwurf zu einer Symbiose von bildender Kunst und öffentlich-rechtlichem  
Vollprogrammfernsehen

Exposé zur Dissertation  
von Mag. Art. Judith Gruber

Betreuer:  
O.Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Von Samsonow  
Univ.-Prof. Harun Farocki

<b>1.EINFÜHRUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>2.FRAGESTELLUNGEN DER UNTERSUCHUNG .....</b>	<b>4</b>
<b>3.THEORETISCHE DISKURSANBINDUNG.....</b>	<b>6</b>
<b>3.1 BILDENDE KUNST UND FERNSEHEN .....</b>	<b>6</b>
3.1.1 Bildende Kunst als verdrängter Anteil eines rein rational agierenden Fernsehselbst..	7
3.1.2 Die Quotenpolitik.....	9
3.1.3 Das Problem der Mißkommunikation und die ihr zugrunde liegenden Vorurteile.....	10
3.1.4 Veränderungen in der Rezeptionsaufnahme .....	15
<b>3.2. ABGRENZUNG DES GEGENSTANDES DER UNTERSUCHUNG .....</b>	<b>17</b>
3.2.1 Videokunst ≠ Fernsehkunst.....	18
<b>4.METHODE UND VORGEHENSWEISE.....</b>	<b>22</b>
<b>5.ZIELE DER UNTERSUCHUNG .....</b>	<b>24</b>
<b>LITERATUR.....</b>	<b>26</b>

## 1.EINFÜHRUNG

*“In der Tat ist das Fernsehen vom Standpunkt der Künste aus das hoffnungsloseste Medium.”<sup>1</sup>*

Die Sendeplätze für die Umsetzung von Konzepten bildender Kunstschaffender sind heute im Massenmedium Fernsehen rar gesät. Das professionelle TV bleibt für die bildende Kunst ein unwirtlicher Ort, der zwar heftig von außen kritisiert und hinterfragt wird, zu dessen Ressourcen und Möglichkeiten aber kaum Zugang gefunden werden kann. Dies ist ein globales Phänomen, welches sowohl in Österreich und Europa als auch in den USA beobachtet werden kann. Beispielsweise verbleibt seit der Absetzung der Kunst- und Kultursendung ‚kunst-stücke‘ im Jahre 2002 im ORF als einziges Kunst und Kulturformat, nur noch die zweistündige Sendung ‚Treffpunkt Kultur‘. Von 336 wöchentlichen Sendestunden teilen sich Oper, Schauspiel, Film, Performance, Literatur, Video- und Bildende Kunst sowie Architektur in diesem letzten verbleibenden Kulturformat des ORF, zwei Stunden Programm pro Woche.<sup>2</sup> Das diese Sendezeit nicht ausreichen kann um ernst zu nehmenden künstlerischen Inhalt zu produzieren und zu transportieren ist offensichtlich. Sie reicht kaum aus um angemessen *über* künstlerische Entwicklungen und Aktionen zu berichten. Trotz intensiver Proteste von Seiten der Österreichischen Kunst- und Kulturszene inklusive einer Beschwerde beim Bundeskommunikationssenat ließ sich der ORF bis heute nicht dazu umstimmen der bildenden Kunst wieder mehr (Frei)Raum in der Programmgestaltung seiner beiden Sender ORF1 und ORF2 zukommen zu lassen. Zwar

---

<sup>1</sup> Daniels, Dieter, „Fernsehen – Kunst oder Antikunst?

Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er / 1970er Jahren“, ([http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/massenmedien/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/1/), Stand: 11.01.2010

<sup>2</sup> Vgl.: 31.7.02, Pressemitteilung des Kulturrat Österreich, <http://kulturrat.at/agenda/orf/20020731>, Stand: 11.01.2010

gibt es aktuell den Plan bis 2011 einen Info- und Kulturkanal einzurichten<sup>3</sup>, jedoch bleibt fraglich was letztendlich von den Sendungsverantwortlichen als Kultur verstanden wird und ob zeitgenössischer Kunst und ihren InterpretInnen hier eine reelle Chance zur Umsetzung eigener Konzepte geboten werden wird. Diese vage Verheißung verspricht eine Wiederaufnahme der zurzeit brachliegenden Beziehung von bildender Kunst und Fernsehen in Österreichs Medienlandschaft. Die Zusammenarbeit mit dem professionellen TV begann in den 1960er Jahren äußerst hoffnungsvoll: Nam June Paik und Wolf Vostell läuteten 1963 in Deutschland die Geburtsstunde der Videokunst ein (Frieling et al. 2006: 014). Sie ging aus der Verschmelzung von Fernsehen, Videotechnik und bildender Kunst hervor, und hätte sich auch zu einer Fernsehkunst entwickeln und ihren Präsentationsort vom Museum in den öffentlichen bzw. massenmedialen Raum verlegen können. Doch eine dauerhafte Etablierung im Massenmedium scheiterte und wer heute speziell für die Präsentation auf Bildschirmen geschaffene Kunst betrachten will landet wieder im Museum. Auf die Begriffe ‚Videokunst‘ und ‚Fernsehkunst‘ wird in Kapitel ‚3.2 Abgrenzungen des Gegenstandes der Untersuchung‘ noch genauer eingegangen.

Aktuell ist das Verhältnis bildende Kunst und Massenmedium Fernsehen auf einem historischen Tiefpunkt angelangt. Noch nie gab es so wenig Kooperation zwischen Kunstschaftern und dem professionellen Fernsehen. Zwar wird über Kunst und über Künstler und Künstlerinnen in Form von Reportagen und Dokumentationen berichtet, aber die Ideen und Konzepte von bildenden Kunstschaftern finden in den großen Sendeanstalten bis auf wenige Ausnahmen keine Verwirklichungs- und Ausstrahlungsmöglichkeiten.

---

<sup>3</sup> Vgl.: <http://derstandard.at/1259282773492/Ein-Buergerlicher-blaest-Wrabetz-den-Marsch>, Stand: 11.01.2010

Diese Sachlage verlangt nach einer Untersuchung der Vergangenheit, und der Offenlegung der Umstände die zur gegenwärtigen Situation geführt haben. Das Ziel dieser Arbeit ist die Präsentation neuer Perspektiven zur Überwindung der aktuellen Eiszeit zwischen bildender Kunst und Massenmedium Fernsehen.

Der Zeitpunkt für einen Vorstoß in diese Richtung scheint günstig, da sich durch digitales Fernsehen und die TV-Internetverbreitung neue Möglichkeiten eröffnen und infolge dessen Forderung, wie zum Beispiel die von MAK-Direktor Peter Noever, zur Einrichtung eines eigenständigen, quotenunabhängigen und kommerzfreien Kanals für Kunst und Kultur auf Gehör stoßen.<sup>4</sup>

## 2.FRAGESTELLUNGEN DER UNTERSUCHUNG

Das Hauptanliegen der Untersuchung ist es zu ergründen, wie eine für beide Seiten – bildende Kunst und professionelles Fernsehen – fruchtbare Symbiose heute aussehen könnte. Es soll der Frage nachgegangen werden welche Interaktionsformen für die Spannungsfelder Kunst und massenmediales Programmfernsehen sinnvoll sind und wie die jeweiligen Potentiale beider Felder zu Gunsten dieser Interaktionen am besten ausgeschöpft werden können. Dazu ist es notwendig herauszufinden, wann und wo es in der Vergangenheit bereits funktionierende Kooperationen zwischen bildender Kunst und professionellem Programmfernsehen gegeben hat. Es wird ergründet wie diese Zusammenarbeiten funktionierten, wodurch sie zustande kamen und welche Erwartungen die Beteiligten anfangs in sie setzten. Von besonderem Interesse, speziell in Hinblick auf

---

<sup>4</sup> Vgl.: <http://derstandard.at/1259281883873/MAK-Chef-Noever-fordert-eigenen-Kulturkanal-des-ORF>, Stand: 11.01.2010

den Entwurf eines Sendekonzeptes, welches eine wichtige Zielsetzung dieser Arbeit darstellt, sind daher die Umstände des Scheiterns dieser Kooperationen.

In Anbetracht des sich gerade eröffnenden TV-On-Demand-Zeitalters und seiner Nutzung durch die TV-Anstalten muss abschließend auch nach den neuen Möglichkeiten gefragt werden die sich dadurch für die Realisierung von Konzepten bildender Kunstschafter erschließen.

Zu diesen empirisch zu erarbeitenden Forschungsanliegen gesellen sich Fragestellungen philosophischen Ursprungs, wie etwa was die Nichtexistenz von bildender Kunst im größten Massenmedium unserer Zeit für eine Gesellschaft bedeutet und ob sie, wie von Horkheimer und Adorno vorgeschlagen, als verdrängter Anteil eines rein rational agierenden Fernsehselbst verstanden werden kann. Auch die Sinnhaftigkeit der von Bourdieu angesprochenen Quotendiktatur und ihrem Einfluss auf das TV-Programm, sowie in weiterer Folge auf die Gesellschaft, muss nachgegangen werden. Die vorherrschende Misskommunikation zwischen Kunstschaftern und Fernsehmachern wird analysiert um die ihr zugrundeliegenden Vorurteile auf beiden Seiten offen zu legen. So muss auch in der Psyche der Kunst gegraben und ihre möglichen Ursprünge, wie zum Beispiel die von Walter Benjamin beschriebene Angst vor dem Verlust der Aura, erörtert werden. Beachtet wird auch Dieter Daniels Feststellung, wonach keine eigene Fernsehkunstform ausgebildet wurde, indem ergründet wird was eine Kunstform denn eigentlich ausmacht und wie ihre Entwicklung im Medium Fernsehen unterstützt werden kann.

### 3.THEORETISCHE DISKURSANBINDUNG

*„Die einstmals erträumte Verbreitung der neuen Videokunst durch das Massenmedium Fernsehen ist Utopie geblieben.“ (Friedel 2006: 010)*

#### 3.1 BILDENDE KUNST UND FERNSEHEN

*„Das Kunstereignis findet im Augenblick der Sendung statt“* schrieb Gerry Schum 1969 in einer Ankündigung seiner ‚Fernsehgalerie‘<sup>5</sup>. Der Künstler und Produzent arbeitete aktiv an der Etablierung einer ‚Fernsehkunst‘ und schuf das erste TV-Format welches das Massenmedium aktiv in die künstlerische Arbeit mit einbezog indem es die Entwicklung von Werken initiierte die speziell für die Ausstrahlung im TV konzipiert und erdacht waren. (Vgl.: Mackert and Kunsthalle 2001: 280 - 289). Schums Konzept wurde von der Kunsthistorikerin Christiane Fricke (Fricke 1996) genau untersucht und diese Arbeit wird sich bei Bedarf auf diese Quelle stützen.

Zur Einführung des Fernsehens wurde bildende Kunst noch in die Programmgestaltung miteinbezogen und das Medium TV selbst zur Kunstform erklärt.<sup>6</sup> Im deutschsprachigen Fernsehen können 1969/1970 einige wenige Großprojekte von Kunstschaftern realisiert werden und in den USA läuft ein experimenteller TV-Workshop beim Sender WGBH in Boston an, der vor allem darauf setzt mit Hilfe von KünstlerInnen die technischen und ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums auszuloten. In der Anfangszeit profitieren Kunst und TV voneinander: mit Hilfe des Irritationsfaktors Fernsehen und der neuen

---

<sup>5</sup> Vgl.: Artikel: Tilman Baumgärtel,(03.11.1998), *„Das Kunstereignis findet im Augenblick der Sendung statt“*, heise online, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3297/1.html>, Stand 11.01.2010

<sup>6</sup> Vgl.: Daniels, Dieter, *„Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er / 1970er Jahren“*,[http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/massenmedien/3/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/3/), Stand: 11.01.2010

Videotechnik vollzieht die bildende Kunst eine ästhetische Erneuerung. Und auch das Fernsehen beginnt durch die Partizipation der Kunstschaffenden seine Wahrnehmungspotentiale und Wirkungsintensitäten auszuschöpfen. Bekanntestes Beispiel hierfür ist Nam June Paik, der in seinen TV-Interventionen eine neue Ästhetik erprobt, die vom Fernsehen für Musik- und Werbeclip adaptiert wird. Was aber auch dazu führt, das seine „*Arbeit kaum noch als Kunst wahrgenommen wurde.*“<sup>7</sup> Gegen Ende der 80er Jahre scheint man in den Sendeanstalten zu einer zufriedenstellenden TV-Ästhetik gefunden zu haben, die Kommerzialisierung des Mediums setzt sich durch, die Experimente nehmen ab und bildende Kunst verschwindet zunehmend aus dem Massenmedium.

### 3.1.1 Bildende Kunst als verdrängter Anteil eines rein rational agierenden Fernsehselbst

Betrachtet man die Positionen von Medientheoretiker Marshall McLuhan, sowie den Protagonisten der kritischen Theorie Horkheimer und Adorno, so trifft man auf Euphorie und Desillusionierung gleichermaßen. McLuhan schreibt der Kunst die heilsame Wirkung zu den Menschen mit der von ihm entwickelten Technik in Einklang zu bringen. Überfordert von den Geistern die er schuf neigt seine Psyche dazu mit Aggression und geistiger Abschottung zu reagieren. Laut McLuhan verfügt der Katalysator Kunst über therapierende Wirkung, und vermag damit eine positive, und vor allem friedliche Brücke zwischen Technik und Mensch zu schlagen. McLuhan versteht den/die KünstlerIn als GewaltpräventiererIn und bezeichnet Kunstschaffende als das soziale Gewissen einer Gesellschaft: „...*it would appear that the artist is the social conscience and is treated accordingly!*“ (McLuhan 1994: 66). Abgeklärter äußern sich dagegen Horkheimer und Adorno. Sie zitieren zwar einen fast biblisch klingenden Satz: „*Nach Schelling setzt die Kunst da ein, wo das Wissen die Menschen im*

---

<sup>7</sup> Ebd.: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/massenmedien/28/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/28/),

Stand: 11.01.2010

*Stich läßt.*“ (Horkheimer 2008: 25), fügen jedoch im gleichen Absatz hinzu, dass die bürgerliche Welt solch einer Sichtweise zumeist verschlossen gegenüber steht. Horkheimer und Adorno verstehen das Fernsehen und die Kulturindustrie als reine Unterhaltung, die sich mit dem Attribut Kunst schmückt um ein allabendliches Beruhigungsprogramm für die arbeitende Allgemeinheit zu legitimieren. Einmal festgefahren in einer kommerziell gut funktionierenden Formel, begnügt sich die Kulturindustrie damit, ihr Publikum durch ständig neue Effekte und Techniken bei Laune zu halten und dadurch über das Fehlen von tiefgreifenden Neuerungen und Inhalten hinwegzutäuschen.

*„Während sie nichts mehr kennt als die Effekte, bricht sie deren Unbotmäßigkeit und unterwirft sie der Formel, die das Werk ersetzt.“* (Horkheimer 2008: 134f)

Auch Bourdieu schlägt in eine ähnliche Kerbe, wenn er die schnelle Bildfolge und den ungenügenden Informationswert von Nachrichtensendungen kritisiert (Vgl.: Bourdieu 1998: 22f). Horkheimer und Adorno legen die Praxis der Kulturindustrie auf sehr kritische Weise offen: Was die etablierte kommerzielle Methode ernsthaft gefährden und verändern könnte wird ausgeschlossen oder anhand von Integration entschärft, indem es in verwässerter und dem System zumutbarer Form übernommen wird. Mit dieser Vorgehensweise entledigt sich das Fernsehen erfolgreich jeglicher Spannung und Reibung, die aber zur Ausbildung eines eigenen Stils bzw. einer eigenen Kunstform dringend von Nöten ist. Laut Horkheimer und Adorno kann sich nur aus dem Scheitern und der kritischen Auseinandersetzung mit dem Vorherrschenden eine authentische Kunstform entwickeln. Genau dafür bleibt aber in Kulturindustrie und Fernsehen kein Platz, da die Imitation des Etablierten erwünscht ist (Vgl.: Horkheimer 2008: 139). Diese Beobachtung von Horkheimer und Adorno eröffnet einen ersten möglichen Hintergrund, der die Abwesenheit von bildender Kunst im Massenmedium TV erklären könnte: Kunst integriert das Scheitern aktiv in den Schaffensprozess und benötigt es um zu neuen Ausdrucksformen zu finden.

Ähnlich bedeutsam wie McLuhan, nur weniger euphorisch, sieht Habermas die Rolle der Kunst in der Öffentlichkeit. Er setzt den Kunstdiskurs in seiner Theorie der Gelehrtenwelt an den Anfang der demokratiepolitischen Entwicklung (Vgl.: Habermas 1990). Aus den gelehrten Tischgesellschaften des 17. Jahrhunderts erwächst im 18. Jahrhundert eine rege Salon- und Kaffeehauskultur innerhalb derer sich eine „*permanente Diskussion unter Privatleuten*“ entwickeln kann (Habermas 1990: 97). Diskutiert wird zuerst Kunst und Kultur:

„*Die zahllosen Pamphlete, die Kritik und Apologie der herrschenden Kunsttheorie zum Gegenstand haben, knüpfen an die Salongespräche an und werden ihrerseits von diesen aufgenommen – Kunstkritik als Konversation.*“ (Habermas 1990: 103)

Über die „*kritische Aneignung von Philosophie, Literatur und Kunst*“ (Habermas 1990: 105) beginnt sich das Publikum selbst aufzuklären. An der Kunstkritik übt der bürgerliche Geist sein, in Folge erwachendes, politisches Bewusstsein.

Habermas zeigt hier detailreich die Schlüsselrolle auf, die die Kunst und eine funktionierende öffentliche Kunstkritik, innerhalb einer demokratischen Gesellschaft einnehmen.

### 3.1.2 Die Quotenpolitik

Bourdieu's Einschätzung, das Fernsehen habe Angst vor der Langeweile, weist auf ein weiteres Problemfeld zwischen bildender Kunst und TV hin. (Vgl.: Bourdieu 1998: 132) Aktuell scheinen sich professionelles Fernsehen und bildende Kunst konträrer gegenüber zu stehen denn je. Hier das Massenmedium, das kurz, prägnant, leicht verständlich und verdaulich für die breite Masse produziert und dessen Programmgestaltung vom Begriff der ‚Quote‘ beherrscht wird, dort die bildende Kunst die ihre Inhalte minderheitengerecht, zeitunabhängig und losgelöst von etwaigen Sehgewohnheiten erarbeitet. Bourdieu kritisiert die im Laufe der Kommerzialisierung des TVs in den 80er Jahren anwachsende Bedeutung

der Einschaltquote scharf, da der daraus resultierende Quotendruck zu zunehmendem Zeitdruck in der Gestaltung des Fernsehprogramms führt. Dadurch werden vor allem schwierige Inhalte und Themen, die zum Verständnis und zur Erläuterung eine gewisse Sendedauer benötigen, aus dem Programm eliminiert (Vgl.: Bourdieu 1998: 37).

Die historische Programmentwicklung bestätigt Bourdieus Ausführungen: Die wenigen vorhandenen Sendeplätze für bildende Kunst verschwinden nach und nach. 1993 schließt der am längsten aktive TV-Workshop der USA. Die meisten Kunstschaffenden wandern Richtung ‚Community-TV‘ ab, das sich in den 80er Jahren als Gegenformat zum kommerziellen Fernsehen entwickelt hat und/oder werden in Galerien und Museen heimisch. In Österreich rettet sich die Sendung ‚kunst-stücke‘ noch bis ins nächste Jahrtausend ehe auch sie 2002 aus dem ORF verschwindet. Die Einführung des Quotendenkens wirkt sich direkt auf die Programmgestaltung aus und scheint sie zu dominieren. Es wird mehrheitlich Leichtverdauliches für die breite Masse produziert was zu einem Ausschluss von Kennerinhalten führt. Bourdieu, sowie Horkheimer und Adorno, legen dar, dass bedeutungsvolle künstlerische Beiträge bevorzugt in spezialisierten Milieus entstehen. Um hochwertige Fernsehkunstwerke schaffen zu können, muss die Möglichkeit bestehen Quotenunabhängig und unter ökologischer Autonomie zu agieren. Gefragt ist ein Freiraum in dem die *„Achtung des Kenners“* (Horkheimer 2008: 141) Vorrang vor den kommerziellen Interessen genießt.

### 3.1.3 Das Problem der Mißkommunikation und die ihr zugrunde liegenden Vorurteile

Betrachtet man worauf kommerziell orientierte Fernsehprogrammplaner Wert legen so scheinen sich die Standpunkte Bourdieus, Postmans, Horkheimer und Adornos zu bestätigen. Einem Interview mit ‚ZDF‘ Intendant Markus Schächter geführt von Andreas Schümchen ist zu entnehmen:

*„Für mich ist es (...) wichtig, dass wir zunächst einmal solche Spielfilme und Serien erwerben, die den Zuschauern Spaß machen und positive Erinnerungen wecken (...).“* (Schümchen 2006: 84)

Und Klaus Henning, Bereichsleiter der Programmplanung für Fremdprogramme bei ‚RTL‘, gibt an:

*„Es ist die Unterhaltung um die es geht. Wenn ich nach Hause komme und von der Arbeit müde bin, schalte ich den Fernseher ein und möchte bedient werden...“*  
(Schümchen 2006: 277)

Während Geschäftsführer Paalzow von ‚ProSieben‘ feststellt:

*„Marktanteile und Margen – um es in zwei plakativen Begriffen auszudrücken – sind der Kern des Schaffens der Programmplanung“* (Schümchen 2006: 85)

Der Großteil der Werke bildender Kunstschafter entzieht sich diesen Vorstellungen von Fernsehen. Bildende Kunstschafter sehen den Wert einer gelungenen Arbeit selten in dem „Spaß“ und den „positiven Erinnerungen“ die sie ihren Zusehern vermittelt. Sie bemühen sich meist nicht darum Unterhaltungsware zu produzieren, die dazu geeignet ist die Arbeiterschaft abends zu entspannen. Schümchens Dissertation über die Fernsehprogrammgestaltung in Deutschland bestätigt empirisch was Bourdieu, Postman, Horkheimer und Adorno theoretisch erarbeitet haben: kritische, sich langsam entwickelnde und in die Tiefe gehende Fernsehwerke, die darauf aus sind neue Wege zu beschreiten, können sich in der heutigen professionellen TV-Landschaft kaum durchsetzen.

Auch wenn viele aktuelle Kulturhistoriker, wie Wulf Herzogenrath (Vgl.: Herzogenrath 2006: 025) und Christiane Fricke (Vgl.: Fricke 2006: 104) hauptsächlich beim Fernsehen die Schuld an der Nichtetablierung von Kunst im Massenmedium sehen, muss darauf hingewiesen werden, das Kunstschafter dem TV traditionell überaus kritisch gegenüber

stehen. Ein möglicher Grund dafür könnte der von Walter Benjamin (Benjamin 2006) ins Spiel gebrachte Verlust der Aura sein, der sich besonders im Kontext der Television manifestiert. Viele Kunstschaffende lehnen einen „*künstlichen Aufbau der „personality“*“ (Benjamin 2006: 45), wie es in Film und Fernsehen üblich ist, strikt ab, bleiben dem neuen Medium generell fern und fühlen sich den traditionellen Kunstgattungen und Themen verpflichtet.

Die strikte Weigerung Gerry Schums seine Fernsehgalerie, vorab oder nach der Sendung, zu kommentieren und die Kunst für sich sprechen zu lassen<sup>8</sup>, traf bei FernsehmacherInnen und Publikum auf Unverständnis (Vgl.: Fricke 2006). Durch die Skepsis und Kompromisslosigkeit mit der viele Kunstschaffende an das Fernsehen herantreten, weisen sie das Prinzip TV und seine MacherInnen vorsorglich zurück. Der Künstler Wolf Vostell setzte sich beispielsweise intensiv, von der Ferne aus mit dem TV auseinander. Vostell, Uecker, César und Co. beschränken sich in ihren Installationen, nicht ganz freiwillig wie weiter unten angeführt ist, auf den Apparat und Ausstrahlungskörper des TV: den Bildschirm. Andere Kunstschaffende, wie Norbert Meissner, Daniel Pflumm oder Christian Jankowski beziehen eine medienexterne Kritikposition und arbeiten mit Found-Footage Material aus Fernsehprogrammen. Die Angst vor falschen Kompromissen und eines damit einhergehenden Verrats der eigenen Ideale von Seiten der Kunstschaffenden ist nachvollziehbar, könnte aber zu einer erschwerten Kommunikation zwischen FernsehmacherInnen und KünstlerInnen beigetragen haben. Zeugnisse des Kommunikationsdefizits zwischen Kunst und Fernsehen gibt es viele. Hier ein Zitat von Wolf Vostell aus dem Jahre 1970:

---

<sup>8</sup> „Während der gesamten 38 Minuten der Sendung 'Land Art' wird kein einziges Wort gesprochen. Keine Erklärung. Ich denke, daß ein Kunstobjekt, im Bezug auf das Medium Fernsehen entstanden, keiner gesprochenen Erklärung bedarf“, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/die-fernsehgalerie/bilder/1/>, Stand: 11.01.2010

*„Aber bis jetzt war es unmöglich, vom Fernsehen eine Sendezeit zur Verfügung gestellt zu bekommen (...). Wir brauchen keine Sendezeit, um unsere Kunstwerke zu zeigen, wir wollen mit dem Medium Elektronik mit dem Informationskanal etwas machen“* (Herzogenrath 2006: 025).

Nicht nur von Seiten der KünstlerInnen kommt Kritik an der Politik des Fernsehens, auch Kunsthistoriker äußern sich zum Thema: Wulf Herzogenraths bemängelt, dass *„keine der hoch subventionierten deutschen Fernsehanstalten (...) den Mut (hatte), ein >Lab< für neue elektronische Möglichkeiten aufzubauen, wie es in angelsächsischen Ländern möglich gewesen war.“* (Herzogenrath 2006: 025). Thomas W. Gaehtgens sieht den Grund für die Skepsis der Kunstschaffenden in der marginalen Rolle, die ihnen im Fernsehen zukommt:

*„Das Medium Fernsehen hat sich der Künstler kaum bedient, ja hat sie ausgeschlossen, und den Kunstbereich immer weiter in eine kaum noch wahrgenommene Randzone gedrängt.“* (Gaehtgens 1997: 83)

Gaehtgens Meinung nach hat diese Verdrängung dazu geführt das KünstlerInnen das Fernsehen nicht *„als Fenster nach außen, als Erweiterung der Enge, als Erlebnis von Ungewohntem oder Ungewöhnlichem, als Befreiung von Zwängen“* empfinden, sondern als banal und grausam, *„ja als das Ende von Kunst.“* (Gaehtgens 1997: 83).

In diesen Aussagen wird die Verantwortung eindeutig bei den FernsehmacherInnen verortet. Sie sind Ausdruck der Skepsis die Kunstschaffende dem Massenmedium TV entgegenbringen. Um zu einer neuerlichen Annäherung von bildender Kunst und professionellem Fernsehen zu finden, scheint es auf beiden Seiten erforderlich alte Positionen abzulegen. Maßgeblich für eine dauerhafte Etablierung von bildender Kunst im Massenmedium TV mutet die Schaffung einer funktionierenden und respektvollen Gesprächsbasis an. Nur wenigen KünstlerInnen war es in der Vergangenheit möglich eine Kommunikationsform mit dem Fernsehen aufzubauen. Oft hielt diese nur für die Dauer eines

Projektes. Nam June Paik ist einer der wenigen Künstler der mehrere Großprojekte im und mit dem TV realisieren konnte. Ihn faszinierte vor allem der ‚Live-Charakter‘ des Mediums sowie die Interaktion mit dem Publikum. Sein größtes Fernsehprojekt ist die einstündige Kunst-Sendung ‚Good Morning, Mr. Orwell‘, die am Neujahrstag 1984 weltweit via Satellitenübertragung ausgestrahlt wird. Obwohl France 3 und der WDR die Arbeit größtenteils finanzieren muss Paik auch selbst Geld beisteuern um das Sendeprojekt, das teils aus den USA, teils aus Europa übertragen wird, umsetzen zu können. An diesem Beispiel wird ersichtlich wie zeit-, ressourcen- und kostenaufwendig sich eine Zusammenarbeit mit dem TV für KünstlerInnen gestalten kann. Gegen Ende seines Lebens steht der Fernsehkünstler Nam June Paik dem Massenmedium desillusioniert gegenüber. In einem Fernsehinterview erklärt er 1999:

*„Kunst ist etwas kostbares, man sollte sich vorher die Hände waschen. Kunst sieht man im Museum, nicht im TV. Bach Kantaten hört man ja auch nicht im Supermarkt.“*

(Eichel 2007)

Ein weiteres Beispiel an dem sich die Misskommunikation von TV und Kunst nachvollziehen lässt, ist das von Wulf Herzogenrath als das erste TV-Kunstwerk bezeichnete ‚Black Gate Cologne‘ aus dem Jahre 1968. Es wurde aufwendig in einem WDR Studio produziert und anschließend am 30.08.1968 auf WDR III ausgestrahlt (Vgl.: Herzogenrath 2006: 023). Die beiden Künstler Otto Piene und Aldo Tambellini verfolgten in diesem Werk zukunftsweisende Ansätze indem sie die technischen Möglichkeiten des damaligen Fernsehens, wie Schnitt, Überblendung und Solarisierung mit einer aufwendigen Live-Performance-Installation verwoben. Auch das Publikum wurde in das TV-Kunstwerk miteinbezogen, das *„überhaupt erst für den Fernsehbetrachter“* (Herzogenrath 2006: 023) entstand. Das Resultat dieses professionell ausproduzierten Events war ein Bombardement

schneller Bildwechsel in Schwarz-Weiß, welches die Entwicklung der VJ-Kultur schon vorwegzunehmen scheint. Die Medienwissenschaftlerin Viktoria von Flemming bezeichnet das Werk allerdings als eintönig und berichtet, dass die Reaktionen und Kritiken deprimierend ausfielen. Der Produktionsaufwand wurde im Nachhinein, aufgrund des geringen Publikumserfolges, von Seiten des WDR als ungerechtfertigt bezeichnet. Damit blieb es vorläufig bis 1972, wo im Rahmen der ‚documenta 6‘ wieder eine größere Kooperation mit dem Fernsehen zustande kommen sollte, bei diesem ersten Versuch bildende Kunst im WDR Programm zu etablieren. (Vgl.: Flemming 1997: 97)

An diesem Beispiel ist zu erkennen, dass gegen Ende der 60er Jahre, in Deutschland und Österreich, eine für die Kunstschaffenden schwierigere Situation vorzuherrschen scheint als in den USA. Während es dort bis Anfang der 90er Jahre durch die Labore und TV-Workshops der Sender WGBH und WNET Möglichkeiten gab mit und für das Fernsehen künstlerische Konzepte zu verwirklichen, blieben die Kooperationen im deutschsprachigen Senderraum auf wenige Prestigeprojekte beschränkt. Anstatt vielen Kunstschaffenden kleinere Sende-Slots zu offerieren und ihnen eine Experimentierfläche zur Verfügung zu stellen, wurde mit großem Zeitabstand *ein* aufwendiges Projekt finanziert, welches dann in Folge, Aufgrund seiner Einzigartigkeit und Ungewöhnlichkeit, von Publikum und FernsehmacherInnen missverstanden wurde.

### 3.1.4 Veränderungen in der Rezeptionsaufnahme

Zuletzt muss in dieser Untersuchung auch auf den aktuellen medientechnischen Entwicklungsstand des professionellen Programmfernsehens eingegangen werden.

Markus Stauff hält fest, dass Fernsehen heute in technologischer Hinsicht „*allgemein als inkonsistent wahrgenommen wird*“ (Vgl.: Stauff 2004: 5f). Aufgrund seiner rasanten

technischen Veränderungen hin zu digitalem Fernsehen, Web-TV und On-Demand Formaten ist sein „Prinzip“ als ein „Prozess der Veränderung“ zu verstehen.

Das Internet offeriert neue Möglichkeiten für die TV-Übertragung, wie die ‚On-Demand‘ Technologie, die im Gegensatz zur alten Massenware Fernsehen, eine individuelle Auswahl anbietet innerhalb derer sich Zuseher, einem Baukasten gleich, ihre persönliche Sendungsabfolge zusammenstellen können. Auch, die sich durch diese Konsumationsvariante ergebende veränderte Rezeptionsaufnahme muss berücksichtigt werden. Rezipiert man Fernsehen traditionell eher in der Gruppe, wird durch die ‚Online-Distribution‘ eine isolierte und eigenständige Inhaltsaufnahme möglich. Attribute die ursprünglich, wie hier von Neil Postman, nur dem Buch zugeschrieben wurden, sind nun auch auf das Fernsehen übertragbar:

*„...wenn er vor dem Text die Augen aufschlägt, ist er allein. Seine Reaktionen beim lesen sind isoliert, sein Verstand ist ganz und gar auf sich selbst gestellt.“ (Postman 2008: 67)*

Diese isolierte Fernsehkonsumation könnte sich auch auf die vom Publikum bevorzugten Inhalte auswirken. Auch die immer häufiger zu Verfügung stehende Kommentiermöglichkeit unter den Online-Fernsehbeiträgen trägt zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Gesehenem bei. Diese Entwicklungen nähren die Hoffnung, dass sich das Fernsehen in Zukunft in eine individuellere Richtung bewegen könnte, weg von der Massenware hin zu Interessensvielfalt und einem diverseren Programmangebot. Innerhalb dieser neuen Realität könnten sich auch wieder für Konzepte bildender Kunstschaffender Spielplätze eröffnen, da die Programmgestaltung der Sender, in ihrem Versuch das zahlreichste Publikum so lange wie möglich auf ihrer Webseite zu versammeln, einen breitgefächerten Pool an unterschiedlichsten Inhalten anzubieten hätte. Vielleicht könnte dann, diese bereits 1987 von Dorine Mignot in Fragestellung formulierte Forderung Realität werden:

*„Warum nicht ein Massenmedium für eine Masse von Minderheiten?  
Qualitätsprogramme für verschiedene Zielgruppen?“ (Mignot 1987)*

Doch da wir aktuell auf eine 40-jährige Geschichte des Scheiterns, in Bezug auf eine Etablierung von bildender Kunst im Massenmedium Fernsehen zurückblicken, sollte die neue Hoffnung der TV-Verbreitung via Internet mit Besonnenheit betrachtet werden. Trotzdem oder gerade deswegen wird auch diese neue Möglichkeit in dieser Arbeit ausgelotet.

### 3.2. ABGRENZUNG DES GEGENSTANDES DER UNTERSUCHUNG

Diese Arbeit fokussiert auf das Fernsehen als professionelles Massenmedium, und bleibt hauptsächlich auf öffentlich-rechtliche Fernsehsender mit ‚Vollprogramm‘<sup>9</sup> beschränkt. Da bildende Kunst allgemein als ein wichtiger Teil der Gesellschaft verstanden wird, ist diese Untersuchung vor allem an ihrer (Nicht)Platzierung im Massenmedium interessiert, also dort wo sie von der größtmöglichen und diversesten Öffentlichkeit aufgenommen werden kann. Daher bleiben auch die sogenannten ‚offenen Kanäle‘<sup>10</sup> und andere alternative semi-professionelle Fernsehkonstellationen, wohin viele bildende Kunstschaffende aufgrund mangelnder Möglichkeiten in den professionellen Sendeanstalten ausweichen, ausgespart. Sie fließen gegebenenfalls als Inspiration mit ein, sind aber aus den oben genannten Gründen nicht Hauptgegenstand dieser Arbeit.

---

<sup>9</sup> „In Österreich wird im Privatfernsehgesetz der Begriff Vollprogramm als ein ‚Programm mit vielfältigen Inhalten, in welchem insbesondere Information, Bildung und Unterhaltung einen wesentlichen Teil des Gesamtprogramms bilden‘ definiert; ein Spartenprogramm dagegen ist ‚ein Programm mit im Wesentlichen gleichartigen Inhalten‘“, wie es z.Bsp.: bei gotv, ORF Sport Plus oder TW1 der Fall ist.“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Vollprogramm>, Stand 11.01.2010

<sup>10</sup> „Ein Offener Kanal bezeichnet einen Hörfunk- oder Fernsehsender, dessen Programm Bürger gestalten und verantworten.“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Offener\\_Kanal](http://de.wikipedia.org/wiki/Offener_Kanal), Stand 11.01.2010

Diese Untersuchung grenzt sich auch von Dokumentarfilm und ‚Guerrilla-Television-Movement‘ ab. Die Entwicklung von Letzterem wird von Deidre Boyles in ihrem Werk ‚Subject to Change. Guerrilla Television Revisited‘ (Boyle 1997) nachgezeichnet. In Boyles Untersuchung findet bildende Kunst kaum Erwähnung und wenn doch, dann tritt sie als Gegenspieler zur sozial und politisch motivierten Videodokumentations- und Community-TV-Bewegung in Erscheinung; stellt aber keinen eigenständigen Schwerpunkt des Movements dar.

### 3.2.1 Videokunst ≠ Fernsehkunst

Es fällt auf, dass sich bisher in der Kunstgeschichte der Begriff ‚Fernsehkunst‘ oder eine ihm ähnliche Bezeichnung (TV-Kunst, elektronische Fernsehkunst, Künstlerfernsehen) nicht durchsetzen konnte, was in dem von Diether Daniels angesprochenem Phänomen des Fehlens einer eigenen Kunstform begründet liegen könnte.

*„Fernsehen ist das effizienteste Reproduktions- und Distributionsmedium der Menschheitsgeschichte, aber es hat im zurückliegenden halben Jahrhundert kaum etwas ausgebildet, was als eine dem Medium eigene Kunstform bezeichnet werden könnte.“<sup>11</sup>*

Dieser Behauptung muss auf den Grund gegangen werden um herauszufinden was eine Kunstform ausmacht und ob Daniels mit dieser Aussage recht behält und wenn ja, warum Dokumentation, Videokunst, Serie, Musik- und Werbeclip nicht als eigene Kunstformen des Fernsehens verstanden werden dürfen. Alle diese eben genannten Formate meinen nicht

---

<sup>11</sup> Daniels, Dieter, „Fernsehen – Kunst oder Antikunst?“

Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er / 1970er Jahren“, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/massenmedien/2/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/2/), Stand: 11.01.2010

explizit Kunstwerke, die speziell für das Prinzip Fernsehen entworfen wurden; also Werke, die ganz im Sinne Gerry Schums, ohne die Massenkommunikations- und Übertragungsmaschinerie TV keinen oder nur beschränkten Sinn ergeben. Als Beispiel sei hier die Arbeit ‚TV as a Fireplace‘ von Jan Dibbets angeführt, die 1969 in Zusammenarbeit mit Gerry Schum entstand. (Vgl.: Mackert and Kunsthalle 2001: 065) Dibbets verwandelt in diesem TV-Kunstwerk das Möbelstück Fernseher in ein bewegtes Abbild eines offenen Kamins. Damit versetzt Dibbets die Zuseher in eine Zeit zurück in der die Technologie Television noch nicht existent und an seiner Stelle das Feuer den abendlichen Kommunikations- und Versammlungsort darstellte. Jan Dibbets stößt uns hier auf den oralen und clanbezogenen Charakter von Fernsehen, auf den sich auch Marshall McLuhan (McLuhan 1994) bezieht. Das Prinzip Fernsehen wird in dieser Arbeit zum Schlüsselfaktor. Ohne die Fernsehübertragung verlöre die Arbeit einen wesentlichen Aspekt ihres Konzeptes. In einer Galerie ausgestellt entwickelt das Werk eine andere Wirkung als ursprünglich vom Künstler intendiert.

Es wird deutlich, dass der Begriff ‚Videokunst‘ unzufriedenstellend weil undifferenziert ist. ‚Videokunst‘ meint musikvideoähnliche Sequenzen genauso wie lange dokumentarische Werke, Videoinstallationen oder Animationsfilme. 1977 brachte man bei der ‚documenta 6‘ über dem Eingang zur Videothek den Schriftzug ‚VT ≠ TV‘ (VideoTape ist nicht gleich TeleVision) an. Ein Hinweis darauf, dass die Notwendigkeit einer Differenzierung schon damals erkannt wurde. Die aktuelle Verwendung des Ausdrucks ‚Videokunst‘ könnte der Entwicklung einer bildenden Kunstform für das Fernsehen im Wege stehen, da er die unterschiedlichen Zeit- und Aufmerksamkeitsökonomien der beiden Präsentationsorte Galerie und Massenmedium Fernsehen ignoriert.

Ein Großteil der Videokunst wird von Kunstschaffenden mit dem Wissen produziert seine Wirkung in Galerie und Museum zu entfalten. Es wird für das Zielpublikum der GaleriebesucherInnen entworfen. Diese Klientel ist hauptsächlich an statische Werke, wie Skulpturen, Bilder, Installationen, etc, gewöhnt. Im Wissen der Galerietradition entstehen beispielsweise Werke, wie die sich langsam bewegenden Stillleben und Tafelbilder von Bill Viola. Karpenstein-Essbach weist darauf hin, dass Videokunst, die unreflektiert ins Fernsehen übernommen und als TV-Kunst präsentiert wird, beim Publikum eine völlig andere Wirkung als in der Galerie entfalten kann:

*„Betrachter von Kunstvideos machen eine häufig wiederkehrende Erfahrung, die sie die Künstlervideos auf eine bestimmte Weise qualifizieren läßt, nämlich als langweilig.“* (Karpenstein-Essbach 2004: 280)

Laut Karpenstein-Essbach entsteht dieser Eindruck, da sich die Schnitttechnik und Bildästhetik von Videokunst stark von den ästhetischen Möglichkeiten des Fernsehens unterscheidet. Videokunst zerstückelt den Ablauf eines Geschehens zum Beispiel oft nicht durch Verwendung verschiedener Kamerawinkel und ausgefeilter Schnitttechnik. Es fehlte den KünstlerInnen, vor allem in den frühen Tagen dieser jungen Kunstform, an dem dafür notwendigen Equipment. Die Entscheidung auf Aufnahme- und Schnitttechnik, wie in Film und Fernsehen zu verzichten, war aber durchaus eine Bewusste. Viele KünstlerInnen übten auf diese Art und Weise an der manipulierenden Arbeitsweise des Fernsehens, zu dessen technischer Ausstattung ihnen außerdem der Zugang verwehrt blieb, Kritik. Und so wurde sowohl im ‚Guerilla-Television-Movement‘ sowie der Videokunst aus der Not eine Tugend, indem man die Schnitttechnik als Manipulation der Realität ablehnte.

Anscheinend kann ‚Videokunst‘ nicht 1:1 mit ‚Fernsehkunst‘ gleichgesetzt werden. Erstere hat sich großteils außerhalb des Massenmediums entwickeln (müssen) und sich daher dem

Rezeptionsverhalten von Galerie und Museum verschrieben, während Zweitere bis dato nicht als eigenständig ausgebildete und etablierte Kunstform ausgewiesen wird.

Prinzipiell scheint das TV als Realisations- und Präsentationsort künstlerischer Interventionen prädestiniert, da es im Gegensatz zu Galerie, Museum und Kino eine private Rezeptionsatmosphäre offeriert, die es den ZuseherInnen erlaubt sich auf einer intensiven emotionalen Ebene auf das Gezeigte einzulassen. Dieser Umstand verstärkt sich heute, wie bereits unter 3.1.4 angeführt, dadurch, dass das Fernsehen nicht mehr unbedingt ein Familienereignis darstellt, sondern viele Menschen über Zugang zu ihrem eigenen, privaten ‚Screen‘ verfügen. Vor allem für die Rezeption langer und eindringlicher Arbeiten scheint die Galerieatmosphäre nicht der Idealort zu sein: Die Sitzgelegenheiten sind meist spärlich und unbequem, der Sound muss oftmals umständlich über Kopfhörer konsumiert werden und nicht selten queren andere AusstellungsbesucherInnen das Blickfeld oder stören anderwärtig die Konsumation der zur Schau gestellten Werke.

Aus den hier angeführten Gründen erscheint es für diese Untersuchung notwendig auf die fehlende Differenziertheit des Begriffes Videokunst zu verweisen, sowie sich aufgrund dessen von ihm zu distanzieren. Sinnvoll wirkt außerdem die Wiederaufnahme, der in den 60er Jahren entstandenen<sup>12</sup>, Begriffe ‚Fernsehkunst‘ und/oder ‚TV-Kunst‘. Wobei es nicht das Ziel dieser Untersuchung ist zu definieren wie eine ‚Fernsehkunst/TV-Kunst‘ aussehen kann oder soll, sondern es wird vielmehr versucht geeignete Rahmenbedingungen innerhalb des professionellen Vollprogrammfernsehens zu ermitteln, die eine positive Entfaltung und Entwicklung einer solchen Kunstform im und mit dem Fernsehen ermöglichen.

---

<sup>12</sup> Vgl.: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/massenmedien/18/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/18/),  
Stand 11.01.2010

#### 4.METHODE UND VORGEHENSWEISE

Am Anfang steht eine historische Analyse die sich aus zwei Teilbereichen zusammensetzt: einerseits aus der theoretischen Aufarbeitung der vorhandenen Fachliteratur inklusive der darin angesprochenen Kunstwerke, und andererseits aus der Sichtung der Fernseharchive des „New Television Workshop“ bei WGBH in Boston sowie des ORF in Wien.<sup>13</sup> Im Archiv des „New Television Workshop“ lagern unter anderem Interviewaufzeichnungen beteiligter KünstlerInnen.<sup>14</sup> Auch diese Aufzeichnungen sollen im Sinne eines triangulativen Ansatzes mit den Experteninterviews in Verbindung gebracht werden um Informationslücken zu schließen und etwaige veränderte Sichtweisen von damals und heute herauszuarbeiten. Die Analyse der TV-Kunstwerke und die vorhandene Fachliteratur bilden die Grundlage für die im Anschluss durchgeführten Experteninterviews und werden die Zusammenstellung des dafür verwendeten Interviewleitfaden anleiten. Durch die Archivrecherchen neu aufgetretene Fragen können somit ebenfalls in den Expertengesprächen erörtert werden.

Die Zielpersonen aus den beiden Institutionen (WGBH und ORF) setzten sich wie folgt zusammen: Sendungsverantwortliche (Senderchefs sowie LeiterInnen des ‚New Television Workshops‘ bzw. der ‚kunst-stücke‘), beteiligte FernsehmacherInnen (ModeratorInnen,

---

<sup>13</sup> Die Recherche im ORF-Archiv könnte sich schwieriger gestalten als bei WGBH. Im März 2009 sorgte die Meldung des bevorstehenden Verkaufs der ORF-Archivrechte für Furore: *„Der ORF hätte (...) dem Bundesarchivgesetz folgend seit dessen Inkrafttreten im Jahr 2000 unverzüglich mit der Erfassung, Ordnung, Erschließung und Nutzbarmachung seiner Archivbestände beginnen (...) müssen. Nichts ist passiert, denn Informationen zum Archiv gibt es für potenzielle Benützer und Benützerinnen nicht, eine Internetrecherche bleibt ohne Ergebnis, unter orf.at findet sich alles mögliche, nur kein Hinweis aufs Archiv, nirgendwo sind Standort, Zugangsmöglichkeiten, Öffnungszeiten oder gar Nutzungsbedingungen veröffentlicht.“* (Eva Blimlinger, DER STANDARD; Printausgabe, 26.3.2009, <http://derstandard.at/?url=/?id=1237228367863>, Stand 11.01.2010).

<sup>14</sup> Vgl.: <http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/FA/SERIES/Oral3.HTML>, Stand 11.01.2010

TechnikerInnen, BetreuerInnen) und Kunstschaffende sowie zuständige Repräsentanten der Geldgeberinstitutionen (im Falle des NTW ist dies die Rockefeller Foundation <sup>15</sup>, bei den ‚kunst-stücken‘ der ORF).

‚NTW‘ und ‚kunst-stücke‘ erscheinen aus folgenden Gründen besonders für diese Untersuchung geeignet:

Der ‚New Television Workshop‘ beim Sender WGBH in Boston ist die am längsten existente US-Amerikanische Institution dieser Art. <sup>16</sup> Diese Aussage trifft auch auf die Stellung der Sendung ‚kunst-stücke‘ innerhalb der Österreichischen Medien- und Kunstlandschaft zu.

Es ist also in der Geschichte dieser beiden Langzeitexperimente auf einen größtmöglichen Erfahrungsschatz zu schließen.

Doch trotz dieser ersten augenscheinlichen Gemeinsamkeit waren beide Versuche sehr unterschiedlich konzipiert: Die Aufgabe des ‚NTW‘ definierte sich als *„Erforschung des Fernsehens als elektronischer Kunstform“*.<sup>17</sup> Hier war es Kunstschaffenden möglich ihre künstlerischen Ideen und Konzepte in professioneller Atmosphäre und unter enger Zusammenarbeit mit dem Sender WGBH umzusetzen. Nam June Paik entwickelte beispielsweise im WGBH Labor einen ersten Videosynthesizer.<sup>18</sup> Die Geschichte des Workshops beginnt früh. Bereits ab 1968 engagierte sich WGBH für die Videokunst und stellte Kunstschaffenden in einem ersten Residency-Programm Technik, TechnikerInnen

---

<sup>15</sup> Die Rockefeller Foundation ist eine in New York City beheimatete wohltätige Organisation die 1913 von John D. Rockefeller gegründet wurde. Vgl.: <http://www.rockfound.org/grants/grants.shtml>, Stand 11.01.2010

<sup>16</sup> Vgl.: Ars Electronica 1968 (Band 2), sowie: [http://90.146.8.18/de/archives/festival\\_archive/festival\\_catalogs/festival\\_artikel.asp?iProjectID=9299](http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9299), Stand 11.01.2010

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl.: <http://www.experimentaltvcenter.org/history/groups/gtext.php3?id=99>, Stand 11.01.2010

und Sendezeit für Experimente zur Verfügung. Der äußerst erfolgreichen ersten informellen Zusammenarbeit folgte schließlich 1974 die offizielle Gründung des „New Television Workshop“ inklusive der Institutionalisierung einer wöchentlichen Sendung auf WGBH. Diese Symbiose aus professionellem Fernsehen und bildender Kunst überdauerte 19 Jahre bevor sie schließlich 1993 beendet wurde.

Die Geschichte der ‚kunst-stücke‘ beginnt erst sieben Jahre nach der Gründung des ‚NTW‘. In der Zeit von 1981 bis 2002 stellte die, im ORF in ganz Österreich ausgestrahlte wöchentliche Sendung einen wichtigen Fixpunkt für bildende KünstlerInnen dar und ermöglichte es ihnen mit dem Medium Fernsehen in experimentellen Kontakt zu treten. So war es beispielsweise 1997 für das Künstlerkollektiv Granular≈Synthesis möglich, ihre Arbeit ‚Sweet Heart‘, die mit Hilfe von Echtzeit-Sampling agiert, einem breiten Publikum vorzustellen. Wenn auch die Zusammenarbeit von Kunstschaffenden und FernsehmacherInnen bei den ‚kunst-stücken‘ nicht annähernd so intensiv war wie beim ‚New Television Workshop‘, so stellte die Sendung trotzdem eine für Kunstinteressierte und –macherInnen wichtige Plattform dar, deren Verlust breiten Protest in der österreichischen Kunst- und Kulturszene hervorrief.

Beide Institutionen, WGBH in den USA sowie den ORF in Österreich, verbindet die Entscheidung sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Fernsehgeschichte bewusst zur Integration von bildender Kunst ins Sendeprogramm entschieden zu haben. Dieser Schritt führte in der Folge zu einer Vielzahl von Arbeiten, die heute in den Archiven der Sender lagern und von einem äußerst produktiven Scheitern zeugen.

## 5.ZIELE DER UNTERSUCHUNG

Grundlegendes Ziel dieser Untersuchung ist die Eröffnung neuer Perspektiven für eine dauerhafte Kooperation von bildender Kunst und Massenmedium Fernsehen. Ergründet werden die notwendigen Rahmenbedingungen zur Etablierung einer eigenen ‚Fernsehkunstform‘.

Erstes Etappenziel ist die theoretische Beantwortung der philosophischen Fragestellungen dieser Untersuchung, sowie die historische Aufarbeitung der bisherigen Umstände die eine dauerhafte Symbiose von bildender Kunst im Massenmedium verhinderten. Anhand der oben genannten Beispielinstitutionen ‚New Television Workshop‘ und ‚kunst-stücke‘ wird dargestellt wie es erst zur Integration von bildender Kunst, sowie später zu ihrem Ausschluss kommen konnte. Die Dokumentation des Scheiterns der Kooperationen bei WGBH und ORF, weisen in die Richtung des zentralen Anliegens dieser Arbeit: die Vorlage eines Sendekonzeptes, dessen Inhalt sich aus den Erkenntnissen dieser Untersuchung konstruiert.

In Anbetracht der aktuellen Lage erscheint eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Hintergründe, die zur Verdrängung bildender Kunst aus dem wichtigsten Massenmedium unserer Zeit geführt haben, dringend notwendig. Bildende Kunst ist ein bedeutsamer Teil unserer Gesellschaft und die Tatsache ihrer Abwesenheit, besonders im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, könnte auf ein relevantes Kulturdefizit hindeuten. Diese Untersuchung möchte, durch die Erarbeitung eines zeitgemäßen und dauerhaften Förderungskonzeptes, einen Beitrag zum Abbau dieser medienkulturellen Mangelercheinung leisten.

## LITERATUR

- Benjamin, Walter (2006), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1. Aufl., ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Über das Fernsehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boyle, Deirdre (1997), *Subject to change : guerrilla television revisited*. New York ; Oxford: Oxford University Press.
- Eichel, Manfred, ZDF, Kapitel 13, Minute: 05:45, (2007), in: *There is no rewind button for life. Hommage für Nam June Paik*. Köln, DuMont Kunst- und Literaturverlag: Herzogenrath, Wulf und Andreas Kreul
- Flemming, Viktoria von (1997), "Künstler machen Fernsehen: Die rühmlich unrühmlichen Ausnahmen von der Regel", in Wulf Herzogenrath (ed.), *TV-Kultur : das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam {[u.a.]}: Verl. der Kunst.
- Fricke, Christiane (1996), *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*. Frankfurt, Main <etc.>: Lang.
- (2006), "1969 I Land Art, Gerry Schum", in Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (ed.), *40JahreVideokunst.de - Teil 1 digitales Erbe, Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute 25. März 2006 - 21. Mai 2006*, Ostfildern: Cantz, 104–109.
- Friedel, Helmut, Wulf Herzogenrath, Julian Heynen, Hans-Werner Schmidt, Peter Weibel (2006), "59 Plus 5", in Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (ed.), *40JahreVideokunst.de - Teil 1 digitales Erbe, Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute 25. März 2006 - 21. Mai 2006*, Ostfildern: Cantz, 010, 011.
- Frieling, Rudolf, Wulf Herzogenrath, Kulturstiftung des Bundes., K20K21-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. K21., and Kunsthalle (2006), *40JahreVideokunst.de - Teil 1 digitales Erbe, Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute 25. März 2006 - 21. Mai 2006*. Ostfildern: Cantz.
- Gaetgens, Thomas W. (1997), "Der kritische Blick durch das Fenster: Die Künstler und das Fernsehen", in Wulf Herzogenrath (ed.), *TV-Kultur : das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam {[u.a.]}: Verl. der Kunst.
- Habermas, Jürgen (1990), *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*.

- <1. Aufl. 1962, Nachdr., Lizenzausg.> ed. Frankfurt, Main:  
Suhrkamp.
- Herzogenrath, Wulf (2006), "Videokunst und die Institutionen: die ersten 15 Jahre", in Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (ed.), *40JahreVideokunst.de - Teil 1 digitales Erbe, Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute 25. März 2006 - 21. Mai 2006*, Ostfildern: Cantz, 020 - 033.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno (2008), *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Karpenstein-Essbach, Christa (2004), *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. 1. Aufl ed. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Mackert, Gabriele, and Kunsthalle (2001), *Televisions : Kunst sieht fern ; [18.10.2001 - 06.01.2002, Kunsthalle Wien]*. Wien: Kunsthalle.
- McLuhan, Marshall (1994), *Understanding Media: The Extensions of Man*. 1st MIT Press ed. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Mignot, Dorine (1987), "Introduction", in Dorine Mignot (ed.), *Revision. Art Programmes of European Television Stations*, Amsterdam: Kat. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Postman, Neil (2008), *Wir amüsieren uns zu Tode Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Lizenzausg., 18. Aufl. ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Schümchen, Andreas (2006), *Fernsehprogrammplanung in Deutschland*. Dissertation. Fachbereich I / Fachgebiet AV-Medienwissenschaft, Potsdam-Babelsberg: Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf".
- Stauff, Markus (2004), *Das neue Fernsehen: Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie*. Dissertation. Fakultät der Philologie, Bochum: Ruhr-Universität.