



INTERNATIONALES
BOCHUMER
VIDEOFESTIVAL

#12

25 - 27 april 2002

Inhaltsverzeichnis

03	Grußworte
11	Editorielles
20	der Internationale Wettbewerb
21	Vorstellung der Jury
24	die Jury des StudienKreisFilm SKF
26	das Wettbewerbsprogramm
26	Wettbewerb Donnerstag
34	Wettbewerb Freitag
58	Wettbewerb Samstag
72	der Vj-Contest
74	Vorstellung der Jury
76	Vorstellung der Teams
76	Pfadfinderei
78	einklang.net
80	visomat inc.
82	vlight.to
84	videogeist vs. kpt.michi.gan
86	Renegadez
88	Im Wartezimmer / Installationen
96	Vorstellung des Festivals "Eurovideo" aus Málaga
98	Dr D. Gethmann: "Optophonie und Phonovision"
100	Jürgen Müller: "Bilderdiebe und Kanalarbeiter"
102	Buchpräsentation: REC - Video als mediales Phänomen
104	paul.secam sagt...
106	Wolfgang Ernst: "Gibt es eine spezifische Videozität?"
116	Jens Schröter: "einige Bemerkungen über löschbare Bilder"
124	Impressum
126	Timetable

wir wollen da stattdessen einfach mal den grossen vorteil betrachten: dank der unkomplizierten verfügbarkeit von hard- und software zur erstellung von "dingen multimedia_hier sparte film" bleibt mehr zeit für die dazugehörigen gedankengänge oder andersherum ist die ganze sache auch wieder viel spontaner! und niemand quatscht einem rein!!! erst wenn man dann: diashow(früher!) goes filmvorführung(heute!), alle finden es toll oder scheisse oder schlafen ein oder regen sich auf oder geben tolle tips oder einen es besser zu können.... und da sind wir plötzlich mitten im videofestivalgeschehen..hehe! however!.....ich glotze! video!

so...hinsetzen...roter knopf! fernseher läuft... mmmmm...da nehmen wir mal den feind des broadcast: video/ conserve. na, da ist es jetzt schon, das wort: VIDEO! brauch doch keine sau mehr: magnetbänder got killed by our new friend called MIMMPEG... aber drückt ja schon ein bisschen aus, was das problem (gibt's eins? ist doch präsent wie nie!) so darstellt: die ganze geschichte spielt sich so ziemlich genau auf der grenze zwischen total modern und absolut veraltet ab (was man ja dann schon ziemlich gut auch für die kunst in anderen bereichen sagen kann!) - ein bisschen intellektuell ist das dann so zu retten: video heisst "ich sehe" und das geht auch digital und vor allem kann das dann auch noch mehr jeder als das schon früher ging! drehe deinen kram, gehe nach hause und klicke ein bisschen und dann....früher war an dieser stelle das thema diashow angebracht...analog (digital!) dazu heute die handkamera-/ bewegte variante, um die es hier aber gar nicht geht.

Gibt es eine spezifische Videozität? *is there a specific videocity?*

Wolfgang Ernst

Vielleicht liegt ja das ganze Geheimnis in der Luminosität des Bildschirms - und damit steht Video, auf Gedeih und Verderb, im Verbund mit dem Medium Fernsehen. Denn die Tatsache der beweglichen Videokamera allein kann nicht für die spezifische Qualität von Video verantwortlich sein (das ist dramaturgisch eher dem Film entliehen, der Nouvelle Vague- und Direct Cinema- bis hin zur aktuellen Dogma-Ästhetik der Handkamera, 8- oder 16mm, und vor allem des Synchrontons, der auch unerwartete Geräusche stattfinden lässt) - eine Ästhetik, die das Aufnahme-gerät zum Körperteil, zur Prothese, zur Extension der Sinne im Sinne Marshall McLuhans werden lässt, kulminierend in den handflächengroßen Camcordern.

Vielmehr ist es das Aufleuchten und Verlöschen, die Zeitlichkeit (-zum-Tode) des elektronischen Bildes aus Bildpunkten, wo mit hohem technischem Aufwand ein Lichtpunkt immer wieder erfrischt (refreshed) werden muss, um stehenzubleiben - anders als das photographische Still des Films, das zwar als Ablauf ein Bewegungsbild ist, in seinen Einzelteilen aber ein statisches, stabiles Bild. Liegt also die spezifische Qualität des Videobildes in seinem zweifach zeitbasierten Charakter; einmal auf der elektrotechnischen, mikro-physikalischen Ebene, und ein anderes Mal in der Kopplung an das Peripheriegerät des Recorders? Hängt der Begriff des 'Video' an der Kamera, am Bild(schirm) oder am Aufzeichnungs- und Wiedergabegerät? Und fusioniert diese Teilung im Camcorder?

Maybe the luminosity of the screen is all there is to it - if so, video is insolubly connected to the television media, come what may. Because the mobility of the video camera alone cannot be responsible for the specific quality of video (it is dramaturgically borrowed rather from film - the Nouvelle Vague- and Direct Cinema to the current Dogma-Aesthetics using portable cameras, 8- or 16mm, and above all from the dubbed sound, that lets even unexpected sounds take place) - an aesthetics, that makes the recorder become a part of the body, an artificial limb, an extension of senses in the sense of Marshall McLuhan, culminating in camcorders the size of a palm of one's hand.

It is rather the flashing and fading, the temporality (-to death) of the electronic image consisting of image points, where with a lot of energy involved a point of light has continually to be refreshed to stand still - unlike the photographic still of a film, which while running the film is a moving image, but in its component parts consists of static, stable images. Does the specific quality of the video image go back to the double time-based character - the electro-technical micro-physical level on the one hand and on the other the coupling with the recorder as peripheral equipment? Is the concept of video depending on the camera, the image/screen or on the (recording and playing) video recorder? And does these parts merge into a unity in the camcorder?

Gregory Ulmer spricht in *Teletheory* von einem kulturellen Akzentwandel von der oralen zur literalen, nun zur elektronischen Kultur und prägt analog zum Begriff der *literacy* den der *videocity* (Ulmer 1989, 5). Zudem ist Videozität/ *videocity* eine begriffliche Analogiebildung zu Elektrizität/ *electricity* - und dies nicht rein äußerlich, sondern aus innerer Logik. Denn Elektrizität ist die Bedingung des Videos als Operation (flow im Sinne von Deleuze/Guattari) wie als Bild. Und hier liegt auch die stilistische Videozität gegenüber dem Dokumentarfilm, der nach wie vor nach einer kohärenten visuellen Argumentation in der Bildfolge strebt: das politisch widerständige reality video ist permanent rekombinant; ein assoziativer Bildfluss, der die Autorität der Erzählung immer wieder unterläuft und damit (*sit venia verbo*) ein postmodernes Medium darstellt.

Ist Video ein originäres Speichermedium?

An dieser Stelle gehe ich von einem medienarchäologischen Fossil aus, auf das ich stieß, als ich beim Betreten des Büros meiner damaligen Bochumer Vertretungsprofessur neugierig die Schranktüren unter dem Monitor öffnete. Lesbar waren keine elektronischen Bildzeilen mehr, sondern nur noch die undatierte Bedienungsanleitung, sozusagen das (Papier-)Archiv des Geräts BK 3000 COLOR. Das Entscheidende am neuen Medium Video war für das Filmverstehen nicht die Kamera, sondern das Aufzeichnungsgerät, der Recorder. Er machte Schnitte erst sichtbar. So auch der Video-Cassetten-Recorder von Grundig:

Mit diesem Gerät können jederzeit Farb- und Schwarz/Weiß-Fernsehsendungen aufgezeichnet und wiedergegeben werden. Die Schaltuhr und das eingebaute Empfangsteil ermöglichen Ihnen Aufnahmen, auch wenn Sie nicht zu Hause sind oder gerade ein anderes Programm ansehen wollen.

*Gregory Ulmer mentions in Teletheory the cultural shift of paradigm from an oral to a literal and now on to an electronic culture and he introduces by analogy to literacy the term videocity (Ulmer 1989, 5). Furthermore videocity is a conceptual analogy to electricity - not only on the surface but by an inherent logic. For electricity is the prerequisite of video as an operation (flow in the sense of Deleuze/Guattari) and as an image. And this also sets the stylistic videocity apart from the documentary film, which still strives for a coherent visual argumentation in the flow of images: the politically resistant reality video is permanently re-combining, an associative image-flow that continually undermines the authority of the narration and therefore (*sit venia verbo*) is a postmodern media.*

Is video an original memory media?

At this point I take as starting point a fossil of media archaeology which I found when after first entering the office I worked in at that time during my stand-in-professorship in Bochum I curiously opened the doors of the compartment under the monitor. There were no scanning lines decodable anymore, but the undated operating instruction manual, the paper archives so to speak, of the apparatus called BK 3000 COLOR. The decisive element of the new media video for understanding film was not the camera, but the recording system, the VCR. Only it made the cuts visible. So did the Video-Cassette-Recorder by Grundig:

With this set you can record and play back colour as well as black-and-white TV programmes anytime. The timer and the integrated receiver enables you to record programmes even when you are not at home or when you would like to watch a different programme.

Damit erfolgt die Entkopplung von *memoria* und Raum; die *loci memoriae* werden metaphorisch, d.h. übertragbar. Die TV-Bilder erhalten ein Gedächtnis durch syn- und diachrone Zeitachsenmanipulation; das Band kann jederzeit gelöscht und neu bespielt werden, "wie es vom Tonbandgerät her bekannt ist". Elektromemoriallogik des Palimpsests (Löschen als Überschreiben): Bei jeder Aufnahme wird automatisch gelöscht. Alte Aufnahmen lassen sich löschen, ohne dass Neuaufnahmen zu machen sind: "Dazu Aufnahmetaste drücken und Antennenstecker vom Recorder ziehen. Nun nehmen Sie nur Rauschen (sogenanntes ›Grieß‹) auf". Löschen ist also nicht Nichts, sondern eine verkehrte signal-to-noise-ratio.

Wenn Bilder durch Zahlen anschreibbar werden, ist die Grenze zur Digitalisierung der Bilder selbst erreicht (etwa durch den Videoscanner, der das Videosignal in ein digitales verwandelt, um es durch Computersoftware prozessieren zu können). Im analogen Video blieb es bei einer rein äußerlichen Zeitzuschreibung. Die Kopplung von Bild und Zahl erfolgte zunächst im umechten, dem Speichermedium äußerlichen, prä-digitalen time code; das Zählwerk diente zum leichteren Auffinden bestimmter Stellen von Aufzeichnungen im Unterschied zum den Bildern immediaten timecode, wenn jedes Bildelement selbst diskret adressierbar ist. Die Zeit des Speichers ist die der angehaltenen Zeit. ›Standbilder‹ in zeitbasierten Medien aber produzieren Störungen.

Ästhetik der Störung

Erst im Rauschen, in der Störung verrät sich die Zeitbasiertheit jedes Videobildes im Unterschied zum filmischen Bild. Nirgendwo wird dies deutlicher als durch die Aktivierung der Pausentaste während des Abspielens eines Videos: das Videobild steht nicht still, ist im Unterschied zum filmischen Still ein Bild, das permanent refreshed werden muss, um überhaupt für menschliche Augen sichtbar zu sein. Es ist keine Photographie, sondern ein Zeitbild - das Proprium des

With that the uncoupling of memoria and space takes place; the loci memoriae become metaphorical, i.e. transferable. TV-images are endowed with memory by syn- and diachronic time-axis-manipulation; the tape can be erased and re-recorded anytime, "as it is known from tape recorders". Electromemoriallogic of the palimpsest (erasing as overwriting): With any recording one erases automatically. Old recordings are erasable without recording any new content: "For this purpose push record button and pull out the recorder's aerial cable. Now you are recording only interferences (so-called 'semolia')." Therefore erasing is not nothing, but an inverted signal-to-noise-ratio.

If images become writable in figures one is approaching the border to digitalization of the image itself (e.g. by the video scanner that converts the video signal into a digital one to make it processable by computer software). Analogous video is restricted to a merely external attribution of time. The coupling of image and figure first occurred in the not genuine pre-digital time code external to the memory media; the counter served to find particular places on the tape in contrast to the immediate timecode in the image, by which any element of the image itself becomes discretely addressable. The time of the memory function is that of time made stand still. 'Stills' in time-based media however produce disturbances.

Aesthetics of Disturbance

Only in the noise, in the moment of disturbance the time-based character of the video image is revealed in contrast to the film image. This is never more obvious than in the moment of activating the pause button while playing a video: the video image does not stand still, unlike the film still it is an image that has to be permanently refreshed in order to become visible for the human eye. It is no photography, but a time-image - the self of video.

Video. Vielleicht verrät sich die Videozität ja erst im Moment der (Bild-) Störung. Das Verrauschen ist eine spezifische Qualität des Videobilds - und zwar nicht als Ausnahmezustand, sondern als Regel:

Musikalisch gesprochen, ist die physische Erscheinung einer Sendung eine Art von Gesumme. Das Videobild wiederholt sich ständig selbst ununterbrochen im gleichen Frequenzbereich. Dieser neue allgemeine Zustand des Summens stellt eine bedeutende Verschiebung in unseren kulturell abgeleiteten Denkmodellen dar (Viola 1993, 26).

// parallel zur mathematischen Theorie der Information, die nicht von Text und Interpretation, sondern von einer signal-to-noise-ratio aller Kommunikationsakte ausgeht.

Angela Melitopoulos hat in ihren Videoproduktionen immer wieder das akustische und optische Rauschen zum Thema gemacht. Erinnerung leitet sich hier nicht mehr aus einem selbsterlebten Trauma ab, sondern bildet sich konstruktivistisch - wie das Video ein Bild tatsächlich als Lichtereignis selbst immer wieder neu produziert, regeneriert, statt wie der Film ein festgebranntes Bild schlicht zu projizieren. Hier steht das Videobild dem neurologischen Prozess des Erinnerens selbst nahe. Im Rauschen liegt das Wesen der Videozität, in seiner Eigenschaft als gleichzeitiges ‚Gesumme‘ des elektronischen Bildes. Im technischen Sinne finden Störungen also nicht als Irritationen auf dem Bildschirm statt, sondern sie sind das Wesen der Sendung selbst.

Film versus Video

In einem medienarchäologisch präzisen Sinne hat Siegfried Zielinski die ausdrücklich ›kulturtechnischen‹ Konsequenzen der Technik des Mediums Video beschrieben.

Im engen Zusammenspiel von Arbeit und Restzeit ist der Videorecorder als eine Kulturtechnik interpretierbar, die Defizite zu kompensieren hilft, welche der industrialisierte und technisierte Alltag selbst mit her- vorgebracht hat (Zielinski 1986, 330).

Maybe videocity is only disclosed in the moment of disturbance (of the image). Being disturbed is a specific quality of the video image - not as exceptional occurrence but as the basic rule:

Spoken in terms of music the physical appearance of a transmission is a kind of humming noise. The video image repeats itself incessantly in the same frequency range. This new general state of humming represents a significant shift in our culturally derived thought patterns (Viola 1993, 26).

// parallel to the mathematical theory of information, that does not work on the assumption of text and interpretation but of a signal-to-noise-ratio of all acts of communication.

Angela Melitopoulos kept on making the acoustical and optical humming/disturbance a subject of reflection in her video productions. Memory is no longer derived from an personally experienced trauma, but is formed in a constructivistic way - and therefore in the same way video indeed steadily re-produces, re-generates an image as a light-event, instead of simply projecting a fixed prefabricated image like film does. At this point video image is akin to the neurological process of memorizing and remembering. Disturbance is the essence of videocity, the simultaneous 'humming noise' of the electronic image is its distinctive feature. In the technical sense disturbances do not occur as irritations on the screen but are the nature of transmission itself.

Film versus Video

In a precise media-archaeological way, Siegfried Zielinski has explicitly described the "cultural-technical" consequences of the techniques of the medium video.

Within the cooperation of work and the remaining time, the videorecorder has to be interpreted as a cultural technique which helps to compensate deficits which the industrialised and technicalized routine of our lives has produced itself (Zielinski 1986, 330).

Für Fernsehen als Livemedium galt gerade das lange Zeit nicht, sondern im Wesen seiner Signale liegt die Verausgabung. Video als Überwachungs- oder Kunstmedium hingegen sucht sichtbare Realität und ihre Speicherung interpretierend miteinander in Beziehung zu setzen. Wird Videotechnik dagegen schlicht als Transportmittel für elektronisch generierte Bilder genutzt, ist nicht das Video das Original.

Genau diese Frage bedeutet ein Dilemma der Video-(kunst)-ästhetik, wie es die Jury des 10. Internationalen Bochumer Videofestivals im Mai 2000 erfahren hat. In einem Prolog zur Preisverleihung im Wettbewerb brachte sie zum Ausdruck, wie bei einer Reihe von Arbeiten ein gewisser Hang zum Film offensichtlich war - was die Jury in die Schwierigkeit brachte, ob sie Video schlicht als Aufzeichnungs-, Produktions- und Projektionsmedium für optische Inhalte zu beurteilen hatte oder im strengeren Sinne dessen spezifische, unverwechselbar mediale Ästhetik. Ist Video eine neue Art, Kino zu machen, oder doch vielmehr Fernsehen? Lässt sich eine ästhetische Abgrenzung von Video gegenüber anderen optischen Medien aufgrund seiner formal-technischen Eigenschaften gründen? Videozeit wird gerade im Vergleich mit dem Film profiliert:

Der grundlegende Aspekt des Films, die Montage (eine Gliederung in der Zeit) wurde durch den grundlegenden Aspekt des frühen Fernsehens, die Liveaufnahme (eine Gliederung im Raum), in einem Schlüsselement der Studioausrüstung, dem Videoumschalter, interpretiert. [...] Ein einfacher Schalter repräsentierte Eisensteins wichtigste Montage, den Schnitt, und mit einem Schalter an jeder Kamera konnten Schnitte zu jedem beliebigen Blickwinkel erfolgen. Das »fade-to-black« von Griffith wurde zu einer stufenweisen Verringerung der Signalspannung mit einem variablen Spannungsmesser. [...] So wurde, ohne Auszeichnungsmöglichkeit, eine Simulation der filmisch bearbeiteten Zeit von einem elektronischen Liveinstrument hergestellt (Viola 1993, 24).

Und doch hat die technische Überholung des Videos durch digitale Techniken den vorrangig noch von

For a long time, that was not valid for television in its function as a live-media, as its issue is the giving of signals. On the other hand, video, as a surveillance-camera or as media-art, looks in an interpreting way for the combination of visible reality and its storage. If video is only used to transport electronically generated pictures, the video tape can not be the original. Exactly this question is the dilemma for video(art) aesthetics, the jury of the 10th International Videofestival Bochum (May 2000) had to experience. Before the award ceremony the jury tried to express how some videos were obviously an attempt to make a film - which left the jury with the difficulty whether to regard video simply as a medium for recording, producing and projecting or - in its true sense- its specific unmistakable medial aesthetic. Is video a new way of doing movies (or "film") or rather TV? Is it possible to find an aesthetical border between video and other visual media on basis of its formal technical characteristics? Especially in comparison with film, videocity is profiled:

The fundamental aspect of film, i.e. montage (a segmentation in time), was interpreted by the fundamental aspect of the early TV, the live-recording (a segmentation in space) in a key element of the studio equipment: the video change-over switch. A simple switch represented Eisenstein's most important montage, i.e. the cut, and with a simple switch on each camera, cuts to every conceivable point of view could be made.

Griffith's "fade-to-black" became a gradual diminution of the signal tension with a variable voltmeter. (...) That is how, without the possibility to record, a simulation of cinematically treated time could be produced by an electronic live-instrument (Viola 1993, 24).

However, technical overhaul of video by digital technology did not really give time to the producers who in the first place are influenced by images of film to get involved in a genuine video aesthetic or develop it respectively. Sharing the same destiny as other new media the aesthetic got stuck in avantgarde-attempts which tests the medium as an "Un-Fall". Does the differential irritation/ disturbance of the tv-picture that

Filmbildern geprägten Produzenten kaum Zeit gelassen, sich auf eine genuine Videoästhetik einzulassen oder sie zu entwickeln; wie bei allen neuen Medien blieb diese Ästhetik bei experimentellen Avantgarde-Versuchen, die das Medium als Un-Fall austesten, stehen. Liegt der ästhetische Kern der Videozität in der differentiellen Verstörung des ikonisch auf Glattheit zielenden Fernsehbildes? Nam June Paik entdeckte mit seiner legendären Ausstellung "Exposition of Music Electronic Television" in der Wuppertaler Galerie Parnaß vom 11. bis 20. März 1963 die Störung des Fernsehbildes durch magnetische Modulation der Wellen-Bilder als »partizipatives« TV ästhetisch (Abb. 1).



Die Figuren des Fernsehbildes werden hier als Funktion technischer Raster enttarnt. Dass Paik selbst noch von Fernsehen spricht, erinnert an die Schwierigkeit der Unterscheidung von Video und TV, *denn die Schwierigkeit besteht darin, dass die elektronische Video-Technik die Grundlage für beides ist, dass wir also mit den Begriffen Fernsehen und Video nicht so sehr die inhaltlichen und elektronischen Aspekte meinen, sondern die Vermittlungsstruktur* (Herzogenrath 1983, 13).

Störung wird hier also "nicht als Unglück, sondern als ästhetischer Glücksfall" erlebt (Herzogenrath 1997, 113); in diesem Sinne auch Bill Viola frühes Videoband mit dem treffenden Titel *Information* 1973. Video moduliert den (elektrischen) Strom selbst, also die aktuelle Echtzeit, nicht erst (wie im Film) die gespeicherte Variante der Aufnahme. Im Begriff des Schalters, also: Relais, ist dieses - letztlich im digitalen Rechner kulminierende - Prinzip der Stromverarbeitung manifest.

takes iconically (?) aim at ?? obligingness?. With his legendary Exposition of "Music - Electronic Television" in the Gallery Parnaß, Wuppertal, from March 11th - 20th in 1963 Nam June Paik saw the interference of the picture caused by magnetic modulation of the shaft-images as aesthetic 'participative' tv (illustration #1).

The figures of the tv-picture are exposed as a function of engineering/ technological raster. Paik himself still speaking of TV is suggestive of the difficulty of distinguishing between video and television.

The difficulty to differentiate is that electronic video-technique? Is the basis for both. Consequently using the terms of TV and video we do not really mean the electronic aspects those in content but the structure of imparting/conveyance (Herzogenrath 1983, 13).

Therefore interference is not experienced as bad luck but as aesthetic stroke of luck (Herzogenrath 1997, 113) in this sense also considering Bill Viola's video tape with its well-chosen title Information 1973. Video does not just modulate the stockpiled version of the recording. Compared to film video itself modulates (electronic) current meaning the actual real-time. This - ultimately in digital computers culminating - principle of power processing is manifested in the notion of a switch, the relais.

In contrast to the notion of media-art in which art defines itself not longer as orientated to an object video-art is still distinguished by name because of the specific of its technology. Only when the medial specific of video is discovered instead of just imitating film video-aesthetic will emerge as an independent aesthetic. Artists like Nam June Paik pursued proper media-archaeology - a surgical operation in the medium itself.

In the late Sixties this imitation of film was overwhelmed when artists began to poke underneath the surface in order to reveal primary characteristics of the medium and to release the unique visual opportunities of the electronic image (Viola 1993, 24f).

Im Unterschied zum Begriff der Medienkunst, worin sich Kunst erstmals nicht mehr objekt-orientiert definiert, ist Videokunst noch durch eine Spezifik seiner Technik namentlich ausgezeichnet. Erst in dem Moment, wo die mediale Spezifik von Video entdeckt wurde, statt damit schlicht Film zu imitieren, scheint Videozität als eigenständige Ästhetik auf. Künstler wie Nam June Paik betrieben dabei regelrechte Medienarchäologie, also eine chirurgische Operation, einen Eingriff ins Medium selbst:

In den späten 60er Jahren wurde diese Imitation des Films durchbrochen, als die Künstler begannen, unter der Oberfläche zu stochem, um die Grundmerkmale des Mediums aufzudecken und die einmaligen visuellen Möglichkeiten des elektronischen Bildes freizusetzen (Viola 1993, 24f).

Die anfängliche Faszination aber an den Techno-Proprietäten von Video - das ›Skandalon des Mediums‹ (Irmela Schneider) - trat zunehmend zurück hinter (zumeist narrativen) Inhalten; erneut beweist sich das Gesetz, dass Medienarchäologie dort endet, wo content - als Ablenkung vom Medium im Sinne Boris Groys ´ (das Submediale) - beginnt.

Speicher on demand?

Mit der Foto- und Filmtechnik kam die klassische Entwicklung der Bildspeicherung und -übertragung ans Ende; mit den Rundfunkmedien beginnt eine neue Episteme, die auf Elektrizität basiert, dem Strömen. Dazwischen: das (Video-)Magnetband, ein Schallträger, der alle Vorteile des Films mit der Blitzes-schnelle von Elektronik vereint. Bill Viola unterstreicht den eher akustischen denn kinematographischen Ursprung des Videos, das - allen Recordern vorgängig - in der Liveaufnahme des Fernsehens wurzelt:

Der schwingende akustische Charakter des Videos als virtuelles Bild ist die Substanz seiner ›Direktheit‹. Technologisch hat sich das Video aus dem Klang (elek-

The initial fascination at Techno-Proprietäten of video - the ›scandalon of the medium‹ (Irmela Schneider) - increasingly let (mostly narrative) contents go first. The law that media-archaeology ends where 'content' - as a distraction from the medium as defined by Boris Groys ´ (the submedial) - begins is once more proofed.

memory on demand ?

The classical development of image-storing has come to an end with the way of photography and film technology, with broadcasting media a new epistemy has started, based on electricity and flow. Inbetween there is the (video-) magnetic tape, a carrier combining all advantages of film with the speed of electronic systems. Bill Viola emphasizes the more acoustic than cinematographic origin of video, having its roots in live-recording of television.

The oscillating acoustic character of video as a virtual image is the substance of its ›directness‹.

From the point of technology, video has evolved from sound (electro-magnetical), its association to film leads into a wrong direction, because film and its grandfather, the photography, are members of completely different branches of the family tree (the mechanical/chemical one). Electronically transforming a kind of physical energy into electric impulses, the videocamera is originally related to the microphone, not to the movie camera (Viola 1993, 20).

This implies the disconnection of videoaesthetics from its coupling to the recorder, including the fact, that the ›live‹ quality is not related to the technical device: "With the introduction of magnetic recording in 1958/59, the viewer is not in the position to judge whether the programme he watches is a live or a recorded one." (Hickethier 2000, 32) This information is not given from within the picture, which is a chronological distorted version of the original. Resulting from this is a mixture of classical layers of time between (a) live and recorded on tape. In the reversed case, if - as in the

tromagnetisch) entwickelt und seine enge Verbindung zum Film ist irreführend, weil der Film und sein Großvater, die Photographie, Mitglieder eines völlig anderen Zweiges des Stammbaums sind (des mechanischen/chemischen). Die Videokamera als elektro-nischer Umsetzer physikalischer Energie in elektri-sche Impulse besitzt eine engere ursprünglichere Beziehung zum Mikrophon als zur Filmkamera (Viola 1993, 20).

Das aber heißt, die Videoästhetik von seiner diskursiven und praktischen Kopplung an den Recorder zu lösen. Wobei auch manifest ist, dass die Autorisation der Qualität ›live‹ für den Betrachter nicht im technischen Artefakt liegt: "Allein aus den Bildern kann er es spätestens mit der Einführung der Magnetaufzeichnung ab 1958/59 nicht entnehmen, ob es sich nicht doch um eine Aufzeichnung handelt" (Hickethier 2000, 32); diese Information wird außerhalb des Bildes gegeben - eine verzeitlichte (zeitlich verzerrte) Variante zum Begriff des Originals. Eine Verschleifung klassischer Zeitebenen zwischen (a)live und recorded on tape. Umgekehrt fallen in dem Moment, wenn - wie im Golfkrieg - Videokameras in den Kopf einer Flug-bombe selbst eingesetzt werden, event und transmission and reception zusammen; die seit der Antike vertraute Differenz von Taten (*res gestae*) und ihre Erzählung (*historia rerum gestarum*) implodiert.

So werden vormals auf Lebewesen beschränkte Zeit- und Raumvorstellungen im maschinengestützten Sehen technisch organisiert. Video als Dispositiv eröffnete diesen Fragehorizont überhaupt erst, als ein mediales Dazwischen, als analog-digitales Hybrid: weiterhin analog (auf der Spule) in Hardware-Hinsicht; mit time code aber ist es auch digital adressierbar und erlaubt, im non-linearen editing durch die Funktion 'cut and paste ganze' Zeitstrukturen zu kopieren. Video ist ›Zwischenmedium‹ der audiovisuellen Mediengeschichte insofern, als es zwischen Fernsehen und Computer steht. Video steht noch für Zeitverzug, ist also genuin time-based. Dieser Verzug schrumpft gegen Null, sobald die physikalische Zeit von der logischen Zeit des Rechners ersetzt wird.

Das Material solcher Bilder "ist weder der Körper noch die Schrift, weder Erfahrung noch ›Sinn‹, sondern ein-

case of the gulf-war- videocameras are placed onboard a missile, there is a coincidence of event, transmission and reception. Known since the antiquity, the difference of the act (res gestae) and its narration (historia rerum gestarum) now implodes.

The perception of time and space, formerly known as a feature of living beings, has become a technically organized process. Video as a media-inbetween just opens this range of possibilities, existing as an analog-digital hybride: Still running analog on a reel, but with its timecode digitally addressable, whole chronological structures can be copied by non-linear editing (cut and paste). Video is a media-inbetween in the history of audiovisual media because it is located right between television and the computer. Video means always a delay of time and is genuine time-based. This delay is decreased in physical time being replaced by the logical time of computers.

The material of such images 'neither is the body nor the writing, neither experience nor ›sense‹ (meaning?), it is simple ›information‹' (Seeßlen 2001). And if satellites do not send video signals but data, that become images during the process of imaging, we are reaching the limits of video-city-the difference between pixels and the imaging methods of computer visualization.

The differentiation between video image, sound, text and computer will disappear and just exist as a multimedia confluence on the universal platform of the digital. If ›video‹ has a future in this digital space it will be just in the existence of a phantom, as a anachronistic name. What in case of the BK 3000 Color by Grundig is called 'VCR' will disappear: the cassette. If the chip replaces the carrier (oder base) media, recording, processing and saving (eigentlich storing) - the three components of a technical definition of media - converge in one material form of existence, the closed integrated circuit.

In a time in which storage place becomes cheaper and cheaper and TV programmes can be downloaded faster than we are able to watch them (what means faster than real time), video seems to become literally superfluous (oder unnecessary oder useless) - absolutely

fach ›Information.‹ (Seeblen 2001). Und wenn von Satelliten keine Videosignale, sondern Daten gesendet werden, die dann durch imaging erst zu Bildern zusammengesetzt werden, sind wir an den Grenzen von videocity angelangt - dem Unterschied zwischen gegebenen Bildpunkten und bildgebenden Verfahren der Computervisualistik.

In Zukunft wird es die Teilung zwischen Videobild, Ton, Text und Computer nicht mehr geben, sondern deren multimedialen Zusammenfluss auf der universalen Plattform des Digitalen. Wenn ›Video‹ in diesem digitalen Raum noch eine Zukunft hat, dann nur als Phantom, als anachronistischer Name. Was wegfällt, ist das, was im Fall des BK 3000 Color von Grundig noch ›Video-Cassetten-Recorder‹ (VCR) heißt: die Cassette. Tritt der Speicherchip an die Stelle der Trägermedien, konvergieren Aufzeichnung, Prozessierung und Speicherung - die drei Komponenten einer technischen Mediendefinition - in einer Materialität, dem geschlossenen integrierten Schaltkreis.

Wo digitale Speicherplätze immer billiger werden und TV-Sendungen schneller auf Festplatte geladen werden können, als wir sie zu sehen vermögen (schneller als Echtzeit also), scheint Video - ganz im Sinne von streaming data - buchstäblich überflüssig zu werden. Die Frage nach der Videozität stellt sich in dem Moment, wo das klassische analoge Videosystem von digital video, also einer anderen Formation des Mediums, in Frage gestellt wird. Solche Momente sensibilisieren für historische Rückschau, Re-Visionen von Video.

according to streaming data. The question of videocity appears when the classical analog video system of digital video, what means another forming (oder shaping) of this media, is queried. Such moments sensitize people for historic backflashes, re-visions of video.

Herzogenrath, Wulf (1983) Videokunst. Ein neues Medium - aber kein neuer Stil. In: ders. (Hg.) Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart, S. 10-27

Hickethier, Knut (2000) Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel. In: Flach, Sabine / Grisko, Michael (Hg.), Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur. München, S. 18-36

Melltopoulos, Angela (1997) Timescapes. In: Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate. (Hg.) Kunsthochschule für Medien Köln / Verein der Freunde der Hochschule. Köln, S. 173-183

Seeblen, Georg (2001) Wirklicher als wirklich. In: Die Zeit Nr. 35, 23. August, S. 33

Ulmer, Gregory (1989) Teletheory. Grammatology in the Age of Video. New York, London

Viola, Bill (1993) Der Klang der Ein-Zeilen-Abtastung. In: Theaterschrift 4: The Inner Side of Silence. Brüssel, S. 16-54

Zielinski, Siegfried (1992) Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorekorders. In: ders. (Hg.) Video. Apparat / Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader. Frankfurt/M. u. a., S. 91-114

Impressum *imprint*

Leitung *management*

Stephan Komitsch, Susanne Scheel (V.i.S.d.P), Nina Schmolewski

VeranstalterInnen *organizers*

Urs Basteck, Melanie Bußjäger, Sophie Ehrmantraut, Peer Engelbracht, Kathrin Habermann, Maïke Mag-nussen, Katharina Mauder, Jürgen Piechutta, Steffi Rothe, Claudia Ruff, Sebastian Scholz, Lena Skorupa, Stefan Suberg

Layout *layout*

Urs Basteck
zentist@gmx.de

Technik *technician*

Roman Baese

Redaktion *editorial staff*

Urs Basteck, Peer Engelbracht, Kathrin Habermann, Stephan Komitsch, Claudia Ruff, Susanne Scheel, Nina Schmolewski, Sebastian Scholz, Stefan Suberg

Übersetzungen *translations*

Alexandra Herbrand, Sebastian Scholz, Orthia Seiler, Susanne Scheel, Nina Schmolewski, Stefanie Rothe, Kathrin Habermann, Claudia Ruff, Stephan Komitsch,

Schutzgebühr *fee* 3 €

Druck *print* Color Druck Lemke

Auflage 800

Dank an *thanks to*

Thomas Würstlein, Annika Rose, Katharina Keller, Jessica Manstetten, Marc und Lena, Ingo Bläser und Metazoa, Thomas Sichert, Hans Helmut Weigmann, Michael Wiedemann, Kerstin Dorscht, Dr. Martina Hoffmann und Jürgen Nawrot, Marlies Göllner und Angelika Klinger, dem Schauspielhaus Bochum und den

Abteilungen Ton, Licht und Technik für ihre Unterstützung bei den Videolounges, Hilde Hoffmann, Ralf Adelman, Fitze Nohr, Wolfgang Ernst, Jens Schröter, Jürgen Müller, Dr. Daniel Gethmann, Jörg Lorenz, den Technikern und Hausmeistern des MZ, dem SKF, Bernd Rainer Dehnecke, Dr. Hans-Rudolf Jaskulsky, Medienlabor des Instituts für FFW, insbesondere Herbert Hawel, Kurzfilmtage Oberhausen, KulturCafé, AusländerInnen Zentrum, dem Schwulenreferat, Eurovideo, Günter Scholten, Gabi Hinderberger und Wolfgang Kriener, Kerstin Range und Jürgen Leppa, Miriam Jakobs, Dr. Petra Maria Meyer, allen, die unseren Gästen einen Schlafplatz bieten und natürlich allen anderen, die wir in der Eile vergessen haben.

Adresse *address*

Internationales Bochumer Videofestival
AStA-Kulturreferat
Universitätsstr. 150
44780 Bochum / Germany
contact@videofestival.org
www.videofestival.org

ÖFFNUNGSZEITEN:

MO - FR AB 17⁰⁰h

SA + SO AB 10⁰⁰h
MIT FRÜHSTÜCK!

~~KÜCHE~~

KÜCHE BIS 23⁰⁰h

FR + SA BIS 24⁰⁰h

RAUSCHEN, HERNERSTR. 11, 44787 BO

U 35 - BERGBAU MUSEUM

TEL. 0234 - 9129796