

Liebe Anwesende

Ich freue mich über Euer zahlreiches Erscheinen.

Ganz im Sinne des „Rewind“, also des Zurückspulens, möchte ich an dieser Stelle kurz erläutern, wie es eigentlich zu dieser Ausstellung gekommen ist. Von Katharina Dunst, die auch Kunstkommissionsmitglied ist, stammte die Idee, eine Ausstellung ausschliesslich mit Bewegtbildern hier im Kunst Raum Riehen zu machen. In gemeinsamen Gesprächen kristallisierte sich dann das Konzept heraus, eine Videoausstellung mit dem Fokus auf die 1990er Jahre (zweite Hälfte) von Künstlerinnen und Künstlern aus dem Raum Basel zu machen. Wir hatten beide den Eindruck, dass diese Zeit respektive die Werke aus dieser Zeit bisher im Rückblick auf die reiche Videokunstgeschichte der Region wenig Aufmerksamkeit erhalten hatten. Der Fokus lag bis anhin stärker auf den PionierInnen der 1970er und 1980er Jahre. So zeigte etwa die Kunsthalle Basel 2007 *Filmfront(al)* oder 2013 erschien die Publikation *Video Rewind* zu den Videowochen im Wenkenpark. Organisiert wurde das Festival von Reinhard Manz und René Pulfer. René Pulfer war auch die treibende Kraft hinter der Gründung der Videofachklasse im Jahr 1985 hier in Basel. Die Abgängerinnen und Abgänger der ersten und zweiten Videofachklasse rund um Pippilotti Rist und Muda Mathis eroberten sich die Technik, spielten mit Kompetenzgebaren und deklariertem Dilettantismus. Ich denke, dass sie so eine Sprache entwickelten, die einen Stil geprägt hat und dadurch hinlänglich bekannt geworden sind.

Wie verhält man sich als Künstlerin oder als Künstler dazu, wenn man, so wie die Mitwirkenden dieser Ausstellung, etwas später in Erscheinung tritt? Und was zeichnete die zweite Hälfte der 1990er Jahre eigentlich aus? Ich möchte zuerst auf die zweite Frage eintreten bevor ich näher auf die Strategie und die Werke der Ausstellung eingehe. In der Vorbereitung zur Ausstellung, vor allem in den Gesprächen mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, ist mir klar geworden, dass es sich mit den 1990er Jahren eigentlich um eine Zwischen- oder Übergangszeit handelt. Die hier gezeigten Videos entstanden in einer Phase, als sich die Videokunst auch ausserhalb spezialisierter Festivals und Institutionen immer stärker etablierte, die aber auch geprägt war vom Übergang zur Digitalisierung. Das bedeutet, dass die Werke der Ausstellung noch grösstenteils in Handarbeit an spezialisierten Geräten entstanden, denn die Videosoftware war noch nicht Teil jedes Heimcomputers. Mit der Digitalisierung änderten sich auch Format und Auflösung. Fast entschuldigend bemerkten denn auch viele der Beteiligten, dass man sich heute halt High Definition gewöhnt sei und diese Werke dies offensichtlich nicht sind. Aber ich denke, dass diese für uns inzwischen schon ungewohnte Ästhetik gerade sehr reizvoll ist. Dies stellte aber auch eine technische Herausforderung für die Ausstellung dar. Die richtigen Monitore zu finden etwa, war nicht so einfach.

Die zweite Hälfte der 1990er war eine Zeit, in der Mobiltelefone und Email im Begriff waren, sich durchzusetzen, aber eben noch nicht selbstverständlich waren. Auch war es die Zeit, als Billigflüge die Welt spürbar kleiner werden liessen und so die Globalisierung für jeden von uns erfassbar machten. In den Werken tauchen Aspekte davon auf, etwa wenn Esther Hiepler die Kamera auf das Strassengeschehen in New York richtet und auffällig selten Menschen mit einem Mobiltelefon zu sehen sind oder wenn Christoph Oertli die multikulturelle Crew eines Kreuzfahrtschiffs bei der Arbeit begleitet und zu ihrem Leben befragt.

Ich komme jetzt noch auf die künstlerischen Strategien und damit die gezeigten Werke zu sprechen. Bettina Grossenbacher zeigt im Kleinen Saal die Arbeit *Touch Me* und im Gartensaal das Werk *Kniesicht*. Beide Werke haben auf unterschiedliche Weise einen Bezug zum menschlichen Körper. Während bei *Touch Me* eine starre Kamera auf das Gesicht von insgesamt 16 echten Paaren gerichtet ist und dabei die Mimik und die Betonung der immer gleichen Worte die Parameter der Bewegung oder Dramatik ausmachen, schliesst im Gegensatz dazu bei *Kniesicht* die direkt am Körper befestigte Kamera das Aufzeichnungsmedium mit dem Körper kurz. So sehen wir auf den beiden kleinen Monitoren jeweils die Sicht einer am Knie befestigten Kamera während einer Fahrradfahrt und auf der Projektion die Sicht einer am Rücken befestigten Kamera. Wie Sie sich vorstellen können, fordert dies auch den Betrachter körperlich heraus.

Auch Hildegard Spielhofer verbindet die maschinelle Wahrnehmung mit der körperlichen, indem sie in der hier zu sehenden Arbeit *Circular Walking* das Tempo einer sich im Kreis bewegenden Person die Kamerabewegung vorgibt. Mittels der Überblendung verstärkt sich der Effekt einer Orientierungslosigkeit, die sich einstellt, wenn man sich schnell im Kreis bewegt. Auch der Soundtrack, der sich aus dem aufgezeichneten Herzschlag sowie vier weiteren Elementen zusammensetzt, basiert auf der körperlichen Referenz. Eine andere Form von Orientierungslosigkeit nimmt das Werk *Frozen Eye in the Desert of Montpie* auf, es handelt sich um ein Videoselbstporträt der Künstlerin, das sie während eines Aufenthaltes in Kalifornien zeigt. Und sowohl in der Bild- als auch in Tonspur ein Zuviel an Eindrücken zu verarbeiten scheint. Spielhofers Arbeit *Ohne Titel* im 1. Obergeschoss hingegen ist von der Gegenständlichkeit losgelöst und wendet sich dem Wesenhaften des Videobildes zu: Die in einem Short-Circuit-Verfahren erzeugten Farbflächen zweier einander zugewandter Monitore und deren Spiegelungen auf einer dazwischen gestellten Glasscheibe wird von einer Kamera festgehalten und auf einen dritten Monitor übertragen. Esther Hiepler geht in allen drei hier gezeigten Werken ähnlich vor. Sie arbeitet jeweils mit einer starren Kamera, dabei ist aber der gewählte Ausschnitt umso wichtiger. Im Fall von *New York Wände* im Zwischensaal ist der Ausschnitt so gewählt, dass eine Wand bildfüllend den Hintergrund für das Geschehen auf dem Gehsteig vorgibt, die dann je nach Situation als monochrome Farbfläche

oder eben erkenntlich als Hauswand in Erscheinung tritt. Bei der Arbeit *Studio 2000* im Foyer blicken wir in ein Atelier, in welchem die Künstlerin gelegentlich erscheint, um monochrome Blätter zu hängen, auch hier kann das Bild abwechselnd als abstrakte Komposition von Farben und Formen oder als einen Ort des Geschehens wahrgenommen werden. In der Videoinstallation *Kuben und Quader* schliesslich entstehen exakt aufeinander abgestimmte Kompositionen, indem jeweils eine Hand eine geometrische Form in den weissen Bildraum schiebt. Damit referiert die Künstlerin auch auf Oskar Schlemmers Mechanisches Theater.

Im ersten Obergeschoss zeigt Christoph Oertli den bereits erwähnten Film *No Sunday No Monday*, der Einblick in das Leben einer Crew an Board eines Kreuzfahrtschiffes gibt. Es ist dies die einzige dokumentarische Arbeit, die mir aber wichtig war als ergänzende Sicht auf die Zeit. Ein gemeinsamer Nenner aller drei Arbeiten von Oertli ist das Gefühl des Gefangenseins in einer Situation. Während die Crewmitglieder auf einem Boot sich aus offensichtlichen Gründen der Situation zumindest physisch nicht entziehen können, so stellt sich auch im Video *Haushalten* ein klaustrophobisches Gefühl ein, wenn auch auf spielerische Weise, während bei *Felix in Schwarz und Weiss* die Ausweglosigkeit auch in Form des Monologes explizit wird.

Im zweiten Obergeschoss sind schliesslich die Arbeiten von Max Philipp Schmid versammelt. Seine Arbeiten haben insofern einen Bezug zu Oertlis Schaffen als dass sie auch stark technisch nachbearbeitet worden sind. Zentral für Schmid's Arbeiten ist jedoch das Zusammenspiel zwischen Ton und Bild. In *Duett* sehen wir zwei Figuren, die das Papageno-Papagena Duett aus Mozarts Zauberflöte im Cutup-Verfahren singen, während in *Combo* eine raffinierte Assemblage aus Ton- und Bild das Musikstück visuell übersetzen und erlebbar machen. Bei *Sad Song* sind wir wieder bei den kleinsten Regungen des Gesichts angelangt, die, unterlegt von einem Lied mit traurigem Text, die Differenz zwischen echtem und gespielterm Gefühl auszustellen scheinen.

Zum Schluss möchte ich mich bei den Künstlerinnen und Künstlern für die gute Zusammenarbeit bedanken.

Für die Begleitung des Projekts von der ersten bis zur letzten Phase sowie das grosszügige Materialsponsoring möchte ich meinem Mann Raffael Dörig und damit auch dem Kunsthaus Langenthal danken.

Last but not least danke ich dem Team von Tweaklab für die Unterstützung in materiellen und technischen Belangen.

Noëlle Pia, zur Vernissage am 24. Februar 2017