

Kunst (im) Fernsehen Akteure, Formate und Rahmungen von Fernsehperformances

Kunstsäle – Bülowstraße 90, 10783 Berlin

6.–7. Juni 2014

Exposés zu Vorträgen

Veranstaltet von:

Prof. Dr. Klaus Krüger, Dr. des. Christian Hammes, Dr. Matthias Weiß

Sonderforschungsbereich 626 – Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

Teilprojekt A7 – Immanente Entgrenzung in Kunstpraxis und Kunsterfahrung der Gegenwart

Koserstraße 35, 14195 Berlin

Kontakt: albeo@zedat.fu-berlin.de, christian.hammes@fu-berlin.de

Weitere Informationen zum Teilprojekt A7 des SFB 626 finden Sie unter

<http://www.sfb626.de/teilprojekte/a7/index.html>

Manuela Ammer, Wien

**Versuchte Widerworte gegen das Fernsehen. Dara Birnbaums und Dan Grahams
*Local TV News Program Anyalysis (1978/80)***

Ab den 1980er Jahren ist das amerikanische Fernsehen fest in kommerzieller Hand, was nicht zuletzt die zeitgleiche künstlerische Auseinandersetzung spiegelt: Vorwiegend ironische oder parodistische Arbeiten führen das Fernsehen als fixen Bestandteil der Alltagskultur vor. Noch wenige Jahre zuvor allerdings war der Glaube an alternative Formen televisueller Produktion und Distribution durchaus lebendig und die Vorstellung des/der selbstbestimmte/n ZuschauerIn Angelpunkt künstlerischer und aktivistischer Praxis. Der Beitrag stellt eine Arbeit in den Mittelpunkt, die diesen Umschwung exemplarisch markiert und von der ausgehend sich spezifische Entwicklungen künstlerischer und medientheoretischer Natur aufzeigen lassen. Mit *Local TV News Program Anyalysis* konzipierten die US-amerikanischen KünstlerInnen Dara Birnbaum und Dan Graham 1978/79 am Nova Scotia College of Art and Design in Halifax in Kanada ein Projekt, das die Funktionsweise des Fernsehens und seine Rolle bei der Konstruktion gesellschaftlicher Identitäten analysieren sollte. Ziel war, die fiktionalen Konventionen des Fernsehens zu durchbrechen und somit auf den latent ideologischen Charakter des Mediums hinzuweisen. Die Realisierung der Arbeit im „Realraum“ Fernsehen allerdings konnte – folgt man der zeitgenössischen Kritik – diesen Anspruch nicht einlösen. Der Beitrag möchte ebenjenes Missverhältnis von Theorie und Praxis, von künstlerischer Konzeption und konkreter Implementierung produktiv machen und Überlegungen zum „historischen Erfolg“ einer „gescheiterten“ Arbeit anstellen.

Jan Dammel, Berlin

Aktion im Kasten, Aktion mit dem Kasten. Zu Peter Weibels (*tele-*)aktionen

Im Werk von Peter Weibel, einem der Pioniere der Medienkunst, bestehen zahlreiche Verbindungen zum Fernsehen – war es ihm doch möglich, den ORF in verschiedenen Zusammenhängen, Kooperationen und Formaten zu einer der zentralen ‚Bühnen‘ seiner Kunst zu machen. Für die 1970er und frühen 1980er Jahre lässt sich sogar von einer umfassenden Telepräsenz Weibels sprechen: Er wurde in zahlreichen Künstlerdokumentationen porträtiert, trat ab 1978 als Sänger der von ihm gegründeten Band *Hotel Morphila Orchester* wiederholt in Musikshows auf und spielte in Filmen von Franz Novotny mit.

Wesentlicher noch scheint allerdings, dass er sich bereits Anfang der 1970er Jahre intensiv mit dem Fernsehen auseinandersetzte, insbesondere in den sogenannten *tele-aktionen*: Vor dem Hintergrund seiner – oft gemeinsam mit VALIE EXPORT erfolgten – Beschäftigung mit dem *Expanded Cinema* begann er ab 1969 eine Serie von insgesamt sechs zwischen Video- und Aktionskunst angesiedelten *tele-aktionen*, die ab 1972 im ORF in der Sendung *Impulse* ausgestrahlt wurden.

Nach einer einführenden Beschreibung der paradigmatischen *tele-aktionen endless sandwich* (*tele-aktion nr. 1*, 1969) und *TV-Tod 1–3* (*tele-aktion nr. 4a–c*, 1970–1974) werden zwei weitere Produktionen im Zentrum meines Beitrags zum Studientag stehen: *abbildung ist ein verbrechen. ein lemma zur theorie der telekommunikation* (*tele-aktion nr. 3*, 1970) sowie *zeitblut* (*tele-aktion nr. 7*,

1970/1979) und die mit ihr verbundene dreiteilige Aktion *zeitkontinuum – zeitblut – zeitsprung* (1978), die Weibel allerdings nicht im Fernsehen, sondern beim *internationalen performance festival* im Österreichischen Kunstverein aufführte. Diese letztgenannte Aktion beziehe ich mit ein, da Weibel in ihr auch ‚mit dem Kasten‘ agierte, während die *tele-aktionen* meist ‚im Kasten‘ präsentiert wurden.

An diesem Korpus möchte ich Fragen der Zeitlichkeit und der Betrachterposition näher untersuchen. Bezüglich der Zeitlichkeit sehe ich aktuell folgende Aspekte vor: Welche Dimensionen von Zeitlichkeit sind – abgesehen von der expliziten Thematisierung von Zeit in Weibels Lecture *zeitblut* – an den Arbeiten hervorzuheben? Wie strukturieren sie das Wahrnehmen von Zeit durch das Fernsehpublikum? Inwiefern kann man hier mit Sven Lütticken von „televisual performance“ bzw. „televisual time“ sprechen? Hinsichtlich der Betrachterposition sollen folgende Fragen diskutiert werden: Welche Betrachterpositionen werden jeweils entworfen? Wie vollzieht sich in den Arbeiten der 1974 von Weibel selbst proklamierte „Appell an das Publikum“?

Christian Hammes, Berlin

Spilling the contents without breaking the context. General Ideas TV-Cocktails

Die kanadische Künstlergruppe General Idea entwickelte in den 1970er Jahren die Vorstellung von Kunst als einem Virus, der sich der Verbreitungskanäle der Massenmedien – insbesondere Presse und Fernsehen – bedient und so in die mainstream-Kultur eingespeist wird. Ihre virale Taktik fand ihren Niederschlag in der Aneignung massenmedialer Formate, ihrer Bildsprache und ihrer narrativen Strukturen, die sie mit neuen Inhalten füllten und anderen Zwecken zuführten. Diese Taktik ist der sogenannten Appropriation Art verwandt, die im Kunstdiskurs der Zeit als ein Verfahren verstanden wurde, das sich der (nahezu) unveränderten Reproduktion historischer Kunstwerke und vorgefundener Bilder bediente, um diese Reproduktionen, zumeist ohne sinnfällige ästhetische Transformation, als neue, eigene Kunstwerke zu präsentieren. Vergleichbar sind beide Verfahren insofern, als sie oft in engem Rückgriff auf Roland Barthes' Konzept des Mythos als sekundäres semiotisches System theoretisch legitimiert wurden.

Im Unterschied zu der meist als distanziert und medienkritisch verstandenen Appropriation Art jedoch zielte die virale Taktik von General Idea als Aneignung mythologischer Formate auf eine Produktion von Mythen zweiten Grades: Ihre Übernahmen herkömmlicher Fernsehformate (Schönheitswettbewerbe, Nachrichten, Talkshows, soap operas, Werbung) sollen im Vortrag als Strategien verstanden werden, die als integraler Bestandteil der Produktion von Sichtbarkeit und Selbstverständnis der Künstlergruppe vor dem Hintergrund einer alles durchdringenden Medienkultur gelesen werden können. Zugleich werden sie auch als Verfahren der Adressierung an das Publikum eingesetzt, welches das Ziel verfolgt, Kunst aus ihrer elitären Isolation herauszuführen und in die populäre Kultur einzuspeisen. Ein weiterer Aspekt, auf den ich in meinem Vortrag eingehen möchte, ist die Frage nach einer Nutzung der Kunst unter öffentlichkeitswirksamen und zugleich (wirtschaftlich) effektiven Vorzeichen, die sich General Idea in ihrer Kunstpraxis insgesamt stellen und die für sie mit der Wahl des Mediums Fernsehen als Ort für diese Kunstpraxis besonders virulent wird. In ihrer Arbeit „Test Tube“ etwa thematisieren General Idea dies auf der Ebene von Diskussionen unter den Künstlern, die als

Gastgeber einer Fernsehsendung an der „Color Bar Lounge“ sitzen, auf der Ebene eingeschnittener Szenen eines Fernsehspiels, das von der Möglichkeit der Karriere einer jungen Malerin handelt, sowie von Werbespots, die das jeweilige Thema der entsprechenden Spielszene aufnehmen und in griffige Werbeformeln bringen. Im Zentrum des für das niederländische Fernsehen entstandenen Videos steht die Macht der Medien und der Werbung sowie die Reflexion über Rolle und Handlungsmöglichkeiten der Künstler angesichts dieser Situation. Im Unterschied zu TV-kritischen Ansätzen, wie sie in der frühen Videokunst verfolgt wurden, oder zum aktivistischen Guerilla-TV, die Feedback als Möglichkeit der kritischen Erweiterung von Fernsehen verstehen, inszenieren General Idea diesen Konnex als neue Form des Feedbacks: Feedback erscheint bei General Idea als sich gegenseitig verstärkende Schleife von medialer Präsenz und Werbung einerseits und Künstler-Celebrity-Status andererseits.

Stephanie Sarah Lauke, Köln

Produktive TV-Rezeptionen von Bewegtbildinstallationen

Bewegtbildinstallationen sind flüchtige Erfahrungsräume und lassen sich den Aufführungskünsten zuordnen. Die Erfahrungsräume manifestieren sich im wechselseitigen Bezug zwischen Bewegtbildern, Ausstellungsraum und Besuchern und integrieren letztere als Performende in die Installation. Aufgrund ihrer semantischen Offenheit, Ellipsen in der Narration, eingezogenen Zwischenräumen und der Dislozierung der Performenden ist die Erfahrung von Bewegtbildinstallationen nicht immersiv, sondern von „Bruchlinien“ (Waldenfels 2002) durchzogen. Seit der TV-Berichterstattung über die documenta 6 (1977) betritt auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen als performendes EB-Team diese Erfahrungsräume. Indem das Fernsehen seine Erfahrung der Bewegtbildinstallation in ein televisuelles Produkt überträgt, lässt sich von einer „produktive[n] Rezeption“ (Bogner 2008) sprechen.

In der Verschränkung der Aufzeichnung und Erfahrung von Kunst bringe ich in meinem Beitrag zwei Aspekte von Kunst zusammen, die gemeinhin als unvereinbar gelten. Die produktiven TV-Rezeptionen die sich in Formaten wie Werkporträts, Studiobesuchen und Ausstellungsberichten ausdifferenzieren haben, verklammern auf exemplarische Weise die Erfahrung einer Bewegtbildinstallation mit der Erfahrung ihrer Aufzeichnung: die brüchige Erfahrung der Installation als auch der TV-Sendung tritt als eine eigene Qualität hervor und stellt die subjektiven und gestaltenden Anteile der Kunstdokumentation heraus. Indem Bewegtbildinstallationen den beobachtenden Blick auf die Kunst in die Kunst integrieren – andernfalls ist eine Aufzeichnung dieser Installation nicht möglich – machen sie die Aufzeichnung und die Dokumentation selbst zum Thema. Diese Inklusion des Anderen durch die „Beobachtung zweiter Ordnung“ (Luhmann 1995) in Kunsterfahrung und Kunstdokumentation lässt sich als immanente Entgrenzung der Kunsterfahrung verstehen. Gegenüber der künstlereigenen Installationsaufzeichnung, die auf eine konzeptionelle und ideale Präsentation der Installation ausgerichtet ist, nehmen die TV-Rezeptionen die variable und tatsächliche Installationspräsentation in den Blick und liefern damit neue Einsichten in die Geschichte und Ästhetik von Bewegtbildinstallationen.

In meinem Beitrag werde ich die historischen und ästhetischen Zäsuren der TV-Rezeptionen zu Bewegtbildinstallationen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD seit Ende der 1960er Jahre nachzeichnen und am Beispiel der TV-Berichterstattung über die Bewegtbildinstallation *Where Is Where?*

von Eija-Liisa Ahtila im Jahr ihrer Erstinstitution 2008 veranschaulichen. Anhand des Dokumentarfilms *Bonjour Monsieur La Mort. Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila* (2008), der Gesprächssendung *Bilderstreit* (2008) und des Mehrbildfilms *Where Is Where?* (2009) von der Künstlerin selbst werde ich aufzeigen, inwieweit sich seit den 1990er Jahren die immanente Entgrenzung der Kunsterfahrung von Bewegtbildinstallationen zunehmend auch in der Kunstproduktion entgrenzt.

Judith Revers, Wien

Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform

An den experimentellen Laboren des Public Broadcasting in den USA konstituierte sich in den sechziger und siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine Kunstform die als Fernsehkunst bezeichnet werden kann, sich jedoch nicht dauerhaft im Medium zu etablieren vermochte. Die diesem Vortrag zugrunde liegende Archiv- und Feldforschung (Leitfadeninterviews) konzentriert sich auf die TV-Projekte *The New Television Workshop* (WGBH/Boston/USA) und *kunst-stücke* (ORF/Wien/AUT). Es wird dargelegt, wie die Zusammenarbeit zwischen zeitgenössischen Kunst- und TV-Schaffenden zumindest vorübergehend funktionierte, wie sie zustande kam, welche Erwartungen die Beteiligten in sie setzten und welche Erkenntnisse davon abgeleitet werden können.

Anhand von konkreten Beispielen wird versucht Rahmenbedingungen für die Entstehung von Fernsehkunst festzumachen: Bill Viola (*Reverse Television*, 1983) baute in den siebziger und achtziger Jahren durch die Schaffung von Formaten, die sich am Konzept des Musikalbums orientieren, eine Brücke zwischen den Bedürfnissen von Ausstellungs- und Fernsehpräsentation. Nam June Paik (*Video Commune*, 1970) strebte anhand der Entwicklung eines Videosynthesizers in den sechziger Jahren nach Unabhängigkeit von den großen TV-Studios. Die Kunstschaffenden scheinen vor allem an einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Massenmedium interessiert, sowie der Ausreizung seiner Technik. Darüber hinaus ermöglicht ihnen das Fernsehen eine alternative Präsentationsmöglichkeit zum gängigen Kunstbetrieb. Exemplarisch dafür stehen auch die Werke von Stadtwerkstatt-TV (1989-1992), Stan Vanderbeek (*Violence Sonata*, 1969), Michael Haneke (*Nachruf für einen Mörder*, 1991) und Granular~Synthesis (*Sweet Heart*, 1997). Besonders anhand letzterem ist nachzuvollziehen, wie sich die Räume für kreatives Wirken gegen Ende der neunziger Jahre, angesichts der privaten Konkurrenz, im öffentlich-rechtlichen Fernsehen verengten.

Nicola Schmidt, Berlin

10 000 Jahre Kunst im Fernsehen. Samuel Becketts QUADRAT I+II (1981) als exemplarische Einzelfallstudie

Ausgehend von Samuel Becketts Bekenntnis aus dem Jahr 1956, „I'm interested in the shape of ideas, even if I don't believe in them ... it is the shape that matters,“ lässt sich besser verstehen, dass Beckett in jeder Beziehung Wert auf die Form legte, in der sein Material transportiert werden sollte. Samuel Beckett (1906-1989) entwickelte sich im Laufe seiner Karriere mehr und mehr zum 'Medien-

handwerker' (Glasmeier 2007). Dabei ging es ihm um das Sichtbarwerden von etwas, das außerhalb der Sprache liegt.

Er schätzte das Fernsehen für sich als vorteilhaft ein, da er dort ausschließlich mit Bildern, Geräusch und Musik arbeiten könne und so das Problem, welches Worte und Sprache zunehmend für ihn darstellten, umgehen konnte, da ihn in diesem Medium die Wortlosigkeit nicht störe. Die Experimentierfreude, die er dem Medium Fernsehen dabei entgegenbrachte, stand der geläufigen Fernsehästhetik entgegen. Beckett produzierte ab 1965 Fernsehspiele, die sich den etablierten Konventionen des Mediums widersetzen und dennoch als fernsehspezifisch einzustufen sind, da die optischen und akustischen Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums mitbedacht sind und systematisch eingesetzt werden. So entstanden nicht-typische Fernsehproduktionen, die einen tragfähigen Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der intermedialen Beziehung von Theater und Fernsehen darstellten und heute längst ihren Weg in Galerien und Museen gefunden haben.

Demnach lässt sich durchaus annehmen, dass gerade in seinem Spätwerk der Fernseher, die 'Box', mit besonderem Augenmerk auf das schwarze Rechteck des Bildschirms, eine immer wichtigere Rolle einnahm. Das Rechteck wird in Becketts Teleplays zur dystopischen Spielfläche, wobei inhaltlich ein schwarzes Loch in den Bildschirm gerissen wird, das die Serie erzwingt und seine Protagonisten wie auch den Zuschauer so durch seine verstärkte Sogkraft in den Abgrund reißt. Eine Entwicklung, die 1981 mit seinem Fernsehspiel QUADRAT ihren Höhepunkt erreichte, indem er sein schriftstellerisches Projekt schließlich ohne (akustische) Sprache fortsetzte.

Beckett schuf im Zusammenspiel mit Kamera, Licht, Bewegung und Geräusch einen mentalen Raum, der durch die vier in präziser Choreografie schlurfenden Figuren, jene 'selbstbewußten Nichtexistierenden' (Deleuze 1996) definiert wird. Das Quadrat wird hier zur Plattform für Existenzen, denen nichts anderes mehr übrig bleibt, als sich um das Nichts der Mitte bis in alle Unendlichkeit (so spielt QUADRAT II laut Becketts Aussage bereits 10 000 Jahre später als QUADRAT I) zu gruppieren. Alles, was bleibt, ist das Quadrat und seine Figuren, für immer gefangen in der schwarzen Kiste des Fernsehers.

Der künstlerische Ansatz in QUADRAT I+II lässt sich als einer der radikalsten Ansätze Becketts für das Fernsehen wie auch für sein gesamtes Schaffen einordnen und eignet sich aus diesem Grund ganz besonders, um die Möglichkeiten des Mediums auszuloten, wie auch die Entwicklung eines Künstlers vom Literaten zum Medienkünstler nachzuvollziehen.

Samantha Schramm, Konstanz

Zwischen Subjekt und Kollektiv. Figurationen des Fernsehzuschauers in der Fernsehkunst

Der Beitrag thematisiert Projekte der ‚Fernsehkunst‘, in denen durch Prozesse experimenteller Irritation, Subjektpositionen in Abgrenzung zum Kollektivzuschauer des Massenmediums Fernsehen entworfen werden. Die künstlerischen Verhandlungen des Fernsehens stehen mit Diskursfiguren der frühen Fernsehkritik in enger Beziehung, indem sie das Prinzip des ‚Massenmediums‘ infrage stellen: Der Fernsehkritik liegt die Annahme zu Grunde, in der soziopolitischen Disposition des Fernsehens sei eine beständige Gefährdung des Zuschauers im Sinne von Manipulation und Trug durch televisu-

elle Kommunikation am Werk. Es handelt sich um gesellschaftskritische Diagnosen einer Konstellation, in der Subjektpositionen zwischen Aktivität und Passivität medientechnisch und -ästhetisch klar verteilt sind und als einseitige Beziehung der Beeinflussung, Manipulation und Täuschung ausgespielt werden. Die Disposition des Fernsehens erfährt allerdings 1969 eine Erschütterung im Zuge der Mondlandung. Als Fernseheseignis schlechthin leitet diese eine „kopernikanische Wende des Fernsehens“ (Lorenz Engell) im Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung ein, indem das Fernsehbild selbst in den Blick der Beobachtung rückt. An dieser offenen Situation setzen die künstlerischen Aushandlungen an. Sie richten sich zentral auf die Problematiken, die sich aus dem Zuschauer als Kollektivsubjekt ergeben und setzen auf Singularisierung und Aktivierung eines neuen Zuschauersubjekts. Anhand von Projekten von Nam June Paik, Frank Gillette und Ira Schneider und der Künstlergruppe Ant Farm thematisiert der Beitrag unterschiedliche, aber eng aufeinander bezogene Figurationen des Zuschauers, der durch die apparativen Anordnungen und Beobachtungsdirektiven der einzelnen Versuchsanordnungen – zwischen Subjekt und Kollektiv – entworfen wird.

Cecilia Valenti, Düsseldorf

Abfall für Alle: *Blob* als Fernsehtagebuch

Die italienische, satirische Fernsehcollage *Blob* wird seit 1989 an der Schnittstelle zwischen Tages- und Abendprogramm (Sendezeit 20:10) auf dem öffentlichen, politisch links orientierten Sendekanal Rai Tre ausgestrahlt. *Blob* recycelt Filmschnipsel aus dem Rai Archiv, die zusammen mit Ausschnitten aus bunten Varietés und aus weltweiten und lokalen Nachrichtenprogrammen neu montiert werden. Als visuelles Fernsehtagebuch blickt jede *Blob*-Ausgabe auf den vergangenen Fernsehtag zurück und macht sich dabei visuelle Notizen – Bilderfetzen, die assoziativ nebeneinander gesammelt werden. Die Kommentare zu den Bildern sind dadaistische Wortspiele und sloganartige Sprüche, die als Schriftzug in die Bilder eingeblendet werden. Fernsehhistorisch entstammt *Blob* dem epochalen Umbruch, der von Italien ausgehend das europäische Fernsehen mit der Etablierung von privat- und kommerziellen Fernsehveranstaltern wesentlich verändert hat. Ästhetisch knüpfen *Blob* und seine Montageästhetik an die klassischen Avantgarden, etwa an die Dadaisten und Surrealisten, an. Politisch behaupte ich eine Kontinuität zwischen der kollektiven und spontanen Arbeitsorganisation der Arbeitsprozesse bei der Produktion von *Blob* und einem bestimmten Flügel im italienischen Postmarxismus, dem „Operaismus“. *Blobs* weist also künstlerische Ansprüche auf, das Fernsehen als ein Medium „der Kinder, der Rentner, der Arbeitslosen und Intellektueller, die, die halt daheim sitzen und nichts zu tun haben“ (Rainald Goetz) anzunehmen und zugleich eine Revision vorzunehmen.

Das Ziel meines Vortrags ist es, solchen Verschiebungen und Adaptierungen nachzugehen: Dazu werde ich *Blobs* konstruktivistische Montage (als ein Verfahren, das traditionell dem Bereich der Kunst gehört) im Spannungsverhältnis mit der dem Fernsehen zugeordneten Praktik des Zappens untersuchen. Meine These dabei ist, dass das Spezifikum der *Blob*-Montage an der Schwelle zwischen Switchen und Montieren – zwischen zufälliger Bild-Kombinatorik und zielgerichtetem Arbeitsprozess – liegt. Mit der Bezeichnung „Montage der Äquivalente“ möchte ich auf ein horizontales und paratakti-

sches Verfahren verweisen, mit welchem die Fernsehausschnitte, wie Variationen eines fluiden Kontinuums, *nebeneinander* gereiht werden, ohne deren Heterogenität durch dialektische Synthese aufzuheben. Schließlich erweist sich die Montage in meiner Argumentation nicht bloß als ästhetisches Verfahren, sondern vielmehr als erkenntnistheoretisches Prinzip, so wie bei der ästhetischen Moderne Fragment- und Montageästhetiken als der zeitgemäße Ausdruck einer durch den Anbruch des industriellen Kapitalismus erschütterten Welt erfasst wurden (Benjamin, Krakauer). Zudem frage ich nach der historischen Konfiguration von Ästhetischem und Politischem, so wie sie sich durch *Blob* skizzieren lässt.

Matthias Weiß, Berlin

Ausgestrahlt. Zum Sendungsbewusstsein von Joseph Beuys

Basierend auf meiner systematischen Untersuchung des audiovisuellen Bestands des ehemaligen Joseph Beuys Medien-Archivs im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin gehe ich in meinem Beitrag der Frage nach, welcher Stellenwert dem Fernsehen im Schaffen von Joseph Beuys zukommt. Vor dem Hintergrund, dass Beuys spätestens ab 1964 bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1986 intensiv mit verschiedenen Fernsehanstalten zusammenarbeitete, wird mit Blick auf den Aktionskünstler zu klären sein, welche Verschiebungen sich von der vor Live-Publikum aufgeführten zur (auch) televisuell übertragenen oder gar ausschließlich für die Ausstrahlung im Fernsehen konzipierten Aktion ergeben und inwieweit Beuys eben dies in den jeweiligen Arbeiten reflektiert. Mit Blick auf das Archiv als solchem ist darüber hinaus zu debattieren, welcher Status dem bislang als Sammlung historischer Dokumente (miss-)verstandenen, tatsächlich aber überaus heterogenen und zum Teil ‚kunstwerten‘ Bestand zuzumessen ist.